



Hippolyte Taine
Vladimir Propp
A.J. Greimas
Tzvetan Todorov
Roland Barthes
Levi-Strauss
Mikhail Bakhtin
M. H. Abrams
Julia Kristeva
Wellek & Warren

Tirto Suwondo, M.Hum

Studi Sastra

Konsep Dasar Teori dan Penerapannya pada Karya Sastra

Catatan Akhir: **Prof. Dr. Suminto A. Sayuti**

Sanksi Pelanggaran Pasal 72:
Undang-Undang Nomor 19 Tahun 2002
tentang Perubahan atas Undang-Undang Nomor 12 Tahun 1997
tentang Hak Cipta

1. Barang siapa dengan sengaja dan tanpa hak mengumumkan atau memperbanyak suatu ciptaan atau memberi izin untuk itu, dipidana dengan pidana penjara masing-masing paling singkat 1 (satu) bulan dan/atau denda paling sedikit Rp1.000.000,00 (satu juta rupiah) atau pidana penjara paling lama 7 (tujuh) tahun dan/atau denda paling banyak Rp5.000.000.000,00 (lima miliar rupiah).
2. Barang siapa dengan sengaja menyiarkan, memamerkan, mengedarkan, atau menjual kepada umum suatu ciptaan atau barang hasil pelanggaran Hak Cipta sebagaimana dimaksud dalam ayat (1), dipidana dengan pidana penjara paling lama 5 (lima) tahun dan/atau denda paling banyak Rp500.000.000,00 (lima ratus juta rupiah).

Tirto Suwondo

STUDI SASTRA

Hippolyte Taine

Vladimir Propp

A.J. Greimas

Tzvetan Todorov

Roland Barthes

Levi-Strauss

Mikhail Bakhtin

M. H. Abrams

Julia Kristeva

Wellek & Warren

Catatan Akhir

Prof. Dr. Suminto A. Sayuti



GAMA MEDIA

STUDI SASTRA

Konsep Dasar Teori dan Penerapannya pada Karya Sastra

Tirto Suwondo, M.Hum.

All Right Reserved

© 2011

Diterbitkan oleh:

GAMA MEDIA

Jln. Nitikan Baru No. 119 Yogyakarta 55162

Telp./Faks. 0274-383697

e-mail: gama.media@eudoramail.com

Editor : Iman Budhi Santosa

Cover : Bambang Suparman

Layout : Bambang Suparman

Cetakan 1 : Januari 2011

Ukuran Buku : 15 × 21 cm

Tebal Buku : xii + 262 hlm

Kode Penerbitan : GM.303.9193.11

ISBN: 979-978-1104-56-2

Hak cipta dilindungi oleh undang-undang.

Dilarang mengutip atau memperbanyak sebagian atau seluruh isi buku ini tanpa izin tertulis dari penerbit.

KATA PENERBIT

Kita yakin bahwa mulai saat sekarang dunia sastra, dunia yang lebih berpihak kepada manusia dan aspek kemanusiaan, semakin diminati banyak orang karena--di tengah gejolak sosial, politik, ekonomi, dan budaya hingga munculnya akumulasi berbagai krisis--dunia yang satu ini lebih banyak menawarkan kepada kita pilihan-pilihan dalam menghadapi liku-liku kehidupan. Hanya saja, di tengah keyakinan bahwa dunia sastra adalah dunia yang akan mencerahkan masa depan, kita masih dihadapkan pada berbagai kendala, di antaranya adalah belum tersedianya sarana-sarana tertentu yang memberikan kemudahan bagi kita untuk memasuki dunia tersebut. Itulah sebabnya, sebagai sebuah penerbit yang menaruh perhatian besar pada dunia (ilmu) sastra, kami memberanikan diri untuk menerbitkan buku ini.

Memang banyak sudah buku yang berbicara tentang sastra dan ilmu sastra, tetapi buku yang bersifat studi-apresiasi dan sekaligus

mencoba memberikan model-model (alternatif) pemahaman karya sastra secara metodologis tergolong masih sangat langka. Oleh sebab itu, kehadiran buku ini dapatlah dijadikan sebagai pilihan penting untuk memenuhi sebagian dari harapan kita karena di dalamnya disajikan sekian banyak cara pemahaman dan atau apresiasi sastra. Kami berharap, mudah-mudahan buku ini mampu menjadi daya dorong bagi para siswa, guru, mahasiswa, dosen, peneliti, peminat sastra, dan masyarakat luas pada umumnya untuk tidak canggung-canggung lagi masuk ke dalam dunia sastra, dunia yang mampu mengajak kita untuk “lebih berbudaya” ini.

GAMA MEDIA

KATA PENULIS

Banyak kalangan menyatakan bahwa hingga saat ini kehidupan dan perkembangan studi, apresiasi, atau kritik sastra di Indonesia belum pernah mencapai titik yang menggembirakan. Pernyataan ini, kalau kita cermati, tidaklah berlebihan karena realitas menunjukkan bahwa--seperti yang dapat kita amati dan rasakan selama ini--keberadaan studi dan kritik sastra di Indonesia hanyalah bagai riak kecil di tengah gelombang samudra luas karya sastra. Hal tersebut terbukti, jika sedang diadakan lomba atau sayembara mengarang yang berkenaan dengan sastra, misalnya, banjir naskah pun jauh lebih bergemuruh bagi lomba penulisan karya sastra daripada lomba penulisan esai atau kritik sastra.

Bukti lain agaknya dapat pula dilihat dalam ruang-ruang publikasi sastra dan budaya di berbagai majalah dan surat kabar. Nyata bahwa di ruang-ruang publikasi itu esai atau kritik (apresiasi) sastra hanya sekali-dua saja muncul di tengah riuh rendah kehadiran

karya sastra, katakanlah, puisi atau cerpen. Padahal, kita tahu, seluruh mahasiswa sastra di berbagai perguruan tinggi, di satu sisi pernah--bahkan sering--diwajibkan untuk menulis esai atau kritik sastra, baik ilmiah (paper, skripsi, tesis) maupun populer (artikel, resensi, ulasan); dan di sisi lain mereka tidak pernah diwajibkan untuk menulis karya sastra. Akan tetapi, mengapa kenyataan justru menunjukkan sebaliknya? Inilah suatu fenomena yang sesungguhnya telah lama kita sadari, tetapi hal tersebut selalu mengalami kemacetan jika hendak diperdebatkan. Kendati demikian, agaknya, kita tidaklah perlu berprasangka buruk, apalagi menuding siapa yang harus dipersalahkan, lebih-lebih dikambinghitamkan.

Kehadiran buku ini sama sekali tidak dimaksudkan sebagai suatu *counter* terhadap fenomena di atas, tetapi semata hanya untuk mengisi sudut-sudut kecil di ruang-ruang kosong--yang sampai kini agaknya masih terlalu lebar--khususnya di bidang studi, kritik, dan penelitian atau apresiasi sastra. Maksud tersebut bukanlah tanpa alasan karena buku ini memang hanya memberikan beberapa alternatif saja mengenai cara pemahaman, apresiasi, atau pemaknaan sastra; sementara cara dan alternatif lain masih begitu banyak. Kendati hanya beberapa, cukuplah bagi kita sekadar sebagai sebuah rangsangan. Apabila dimungkinkan, buku serupa akan segera disusulkan.

Buku ini terdiri atas tiga bagian. Bagian *pertama* sebagai pengantar atau pendahuluan, berisi paparan mengenai keberadaan studi sastra sepanjang sejarah, mulai dari awal kemunculannya sampai pada tantangan atau kecaman yang dihadapi dan harapan-harapan akan ditemukannya model studi sastra yang ideal. Selain itu, di bagian ini juga diuraikan bagaimana kedudukan atau posisi teks (karya) sastra di dalam sejarah perkembangan teori dan studi sastra. Bagian *kedua* berisi sajian beberapa alternatif (10 model) studi sastra,

mulai dari studi sosiologis versi Hippolyte Taine sampai pada model studi lanjutan yang dikembangkan oleh para strukturalis seperti Vladimir Propp, A.J. Greimas, Tzvetan Todorov, Roland Barthes, dan Levi-Strauss. Selain itu, di bagian ini juga dipaparkan model studi dialogis yang dikembangkan oleh Mikhail Bakhtin, studi pragmatik M.H. Abrams, studi intertekstual, dan studi stilistika. Sementara itu, bagian *ketiga* berupa kata penutup, berisi catatan seorang pakar (*Prof. Dr. Suminto A. Sayuti*, Guru Besar UNY) mengenai kehadiran buku ini. Di dalam kata penutup ini diungkapkan bahwa upaya mengilmiahkan kritik sastra bukanlah merupakan suatu langkah yang keliru, melainkan merupakan suatu keniscayaan, dan bagaimanapun --entah apa pun hasilnya-- akan tetap menunjukkan signifikansinya.

Perlu diketahui bahwa sebagian besar tulisan di dalam buku ini telah dikerjakan pada kurun waktu sebelum tahun 1996 dan hanya sebagian kecil saja yang dikerjakan belakangan. Oleh sebab itu, andaikata ada perbedaan pandangan mengenai hal yang disajikan, termasuk di dalamnya teori, metode, alternatif penerapan, dan hasilnya, semua itu semata-mata disebabkan oleh perbedaan yang berkaitan dengan dimensi ruang dan waktu. Artinya, dapat dipastikan bahwa dari waktu ke waktu kondisi seseorang senantiasa berubah sehingga wawasan kita di masa lalu pun berbeda dengan wawasan kita saat ini. Dan konsekuensinya ialah tidak jarang--sesuai dengan hasil eksplorasi dan investigasi kita--sekarang kita menolak apa yang dulu pernah kita nyatakan dan kita yakini sendiri.

Terus terang saya banyak berhutang budi kepada berbagai pihak atas terbitnya buku ini. Pihak-pihak itu antara lain (1) *Prof. Dr. Suminto A. Sayuti*, yang dengan ringan tangan dan ketulusannya telah sudi memberikan catatan penutup untuk buku ini; (2) Direktur penerbit, yang dengan antusias dan semangat tingginya telah bersedia menerbitkan dan menjadi penghantar buku ini ke hadapan pembaca; (3) rekan-rekan sejawat di Balai Bahasa Yogyakarta, yang

dengan gayanya sendiri telah menyumbangkan rasa kebersamaan dan spirit kerja; (4) dosen dan rekan-rekan di Fakultas Sastra UGM dan Universitas Ahmad Dahlan Yogyakarta, yang dengan keseriusannya telah menggulirkan berbagai-bagai macam pengetahuan sastra; dan (5) keluarga, terutama istri tercinta (*Rina Ratih S.S.*) dan tiga buah hati tersayang (*Nila Iswara Poetry, Andrian Ahmada Gandawida, Nasrilia Rahmadina*), yang dengan canda riang dan regec tangisnya senantiasa memberikan kehangatan yang mengalir tak henti-hentinya sehingga buku ini hadir ke hadapan sidang pembaca. Untuk itu, kepada mereka semua, saya menyampaikan penghargaan dan ucapan terima kasih yang setulus-tulusnya. Budi baik mereka, mudah-mudahan, memancing kegairahan, keindahan, dan rahmat Tuhan Yang Maha Besar.

Tirto Suwondo

DAFTAR ISI

KATA PENERBIT iii

KATA PENULIS v

DAFTAR ISI ix

PENDAHULUAN

Studi Ilmiah Sastra 2

Posisi Teks dalam Teori dan Studi Sastra 16

Dari Krisis Politik sampai Legitimasi Kekuasaan
Studi Sosiologis tentang Sastra, Masyarakat,
dan Raja di Jawa Abad XVIII dan XIX 32

Cerita Rakyat *Damarwulan*, Studi Fungsi Pelaku
dan Penyebarannya Menurut Vladimir Propp 53

Cerita Rakyat *Danawa Sari Putri Raja Raksasa*
Studi Struktural Menurut A.J. Greimas 74

Novel <i>Sang Guru</i> Karya Gerson Poyk	
Studi Struktural Menurut Tzvetan Todorov	97
Seno Gumira Adjidarma dan	
“Pelajaran Mengarang”	110
Penelusuran Intensi Pengarang dan Studi Struktural	
Menurut Sistem Kode Roland Barthes	110
Pemahaman Pola Berpikir Jawa Melalui Mitos <i>Dewi Sri</i>	
Studi Struktural-Antropologis Menurut	
Levi-Strauss	131
Novel <i>Olenka</i> Karya Budi Darma Studi Dialogis	
Menurut Mikhail Bakhtin	154
Suara Azan dan Lonceng Gereja Karya A. Hasjmy	
Studi Pragmatik	182
<i>Olenka</i> , Chairil Anwar, dan Sartre	
Studi Intertekstual	198
Cerpen “Dinding Waktu” Karya Danarto	
Studi Stilistika	221
CATATAN AKHIR	239
Mengilmiahkan Kritik: Kenapa Tidak?	
Prof. Dr. Suminto A. Sayuti	240
DAFTAR PUSTAKA	249
SUMBER TULISAN	259
Biodata Penulis	261

PENDAHULUAN

Studi Ilmiah Sastra

Upaya pemahaman terhadap karya sastra sesungguhnya sudah lama dilakukan, tetapi upaya menempatkan sastra sebagai bidang studi ilmiah baru dimulai pada abad ke-19. Hal itu tampak dalam kegiatan yang dilakukan oleh para ilmuwan di Eropa Kontinental yang saat itu dipengaruhi oleh pandangan filsafat Kantian, khususnya di Jerman (Lefevere, 1977:28). Akan tetapi, sejak saat itu pula upaya tersebut telah mengundang banyak perdebatan. Di satu pihak, para ilmuwan sastra menginginkan agar pendekatan terhadap hasil kegiatan manusia yang bernama sastra dapat dilakukan secara ilmiah --sehingga mampu berdiri sendiri sebagai bidang pengetahuan yang eksis--, namun di lain pihak, terutama oleh para pakar ilmu alam, studi sastra dianggap tidak ilmiah karena studi yang berurusan dengan seni cenderung subjektif dan jauh dari kebenaran. Padahal, dalam lapangan ilmu pengetahuan ada terminologi yang jelas, yaitu bahwa kegiatan intelektual

bertujuan untuk mencapai kebenaran (Popper *via* Lefevere, 1977:10). Perdebatan yang tidak membuahkan hasil itulah yang mengakibatkan munculnya “krisis ilmu sastra”; seolah para praktisi sastra kehilangan muka di depan disiplin ilmu lain karena aktivitas mereka semakin dipertanyakan (Lefevere, 1977:29).

Jika ditelusuri lebih jauh, “perlawanan” pihak lain terhadap studi sastra itu memang cukup beralasan. Studi sastra dianggap tidak mampu mencapai taraf ilmiah karena dalam kenyataannya --di Eropa saat itu-- teori sastra sering hanya mengimpor dasar-dasar ilmiah dari bidang lain (sosiologi, psikologi, dan sejenisnya) tanpa mencoba memahami bahwa poetika sastra dapat ditemukan dalam sastra itu sendiri. Dalam memahami sastra orang cenderung hanya memotong-motong sastra dari sudut ilmu lain (Lefevere, 1977:30). Selain itu, studi sastra juga terobsesi untuk menerapkan semacam formalisasi dan model-model, namun model-model tersebut tidak dipahami sebagaimana mestinya tetapi hanya diterapkan begitu saja. Inilah yang sering dilakukan oleh para strukturalis dan ahli tata bahasa teks. Untuk mengatasi berbagai kelemahan yang ada, sebenarnya para strukturalis sudah berusaha mengembangkan suatu “metafisika-struktur”, namun dalam realitasnya hal itu justru semakin membingungkan karena terjebak pada kesulitan untuk membedakan antara kritik internal dan eksternal. Bahkan, strukturalisme, terutama di Prancis, menempatkan teorinya sampai di luar batas ilmu, sehingga tidak dapat diuji secara intersubjektif (Lefevere, 1977:32). Di samping alasan-alasan tersebut, ada satu lagi alasan yang lebih radikal, yaitu bahwa studi sastra dianggap tidak ilmiah karena cara pemahaman sastra identik dengan omongan bertele-tele tanpa konsep yang jelas (Lefevere, 1977:32). Pernyataan itu berdasarkan suatu kenyataan bahwa teori sastra tidak terpanggil untuk membuat suatu klasifikasi-

klasifikasi, taksonomi-taksonomi, dan berbagai definisi baru yang memadai.

Seperti diketahui bahwa keraguan terhadap keilmiahan studi sastra yang melanda para ilmuwan di Eropa pada abad ke-19 masih bergema hingga awal abad ke-20, bahkan sampai sekarang. Hal itu tidak hanya terjadi di berbagai universitas di Amerika dan Inggris, tetapi juga di negara-negara lain. Keberadaan aliran *New Criticism* di Amerika sejak Perang Dunia II, misalnya, --sebagai hasil reaksi atas berkembangnya *Formalisme* di Rusia-- ternyata juga masih sering ditentang, dikecam, dan bahkan dicemarkan (Culler, 1981:3). Kecaman, tentangan, dan sejenisnya itu muncul dari adanya kekurangan terhadap metode yang diyakini oleh aliran tersebut, sehingga kemudian lahir berbagai aliran (kritik, studi) yang lebih baru, antara lain *psychoanalytic criticism*, *semiotics*, *rezeptions-aesthetic*, dan *deconstructions* (Culler, 1981:9, 12--14). Akan tetapi, lahirnya berbagai aliran itu bukan tanpa resiko karena kemunculannya secara bertubi-tubi justru menunjukkan adanya ketidakmantapan konsep. Bertolak dari realitas itulah pihak lain menganggap bahwa studi sastra kurang konsisten, kurang percaya diri, sehingga dikatakan tidak ilmiah karena selamanya hanya mencari dan selalu mencari tanpa membuahkan hasil (konsep) yang jelas. Hal yang lebih memprihatinkan lagi ialah kondisi studi sastra di Indonesia. Menurut Budi Darma (1990:338, 343), kelemahan studi sastra di Indonesia tidak hanya disebabkan oleh dominasi studi kebahasaan, tetapi juga karena para sarjana sastra Indonesia kurang banyak membaca dan berkecenderungan untuk menerima segala sesuatu secara langsung, lugas, dan jelas, tanpa pertimbangan dan evaluasi yang cermat. Itulah antara lain beberapa kelemahan yang melanda bidang studi sastra.

Sebagai pecinta ilmu kemanusiaan (*humaniora*), para kritisi dan akademisi sastra tentu tidak akan membiarkan kenyataan tersebut

terus berlangsung. Studi sastra sebagai bidang garapannya wajib diupayakan agar menjadi bidang studi yang mampu mencapai taraf ilmiah sejajar dengan bidang-bidang studi (ilmu) lainnya. Karena itu, ada kewajiban bagi kita untuk menengok dan mempertanyakan kembali berbagai masalah yang berkaitan dengan hal-hal studi ilmiah sastra. Masalah-masalah yang dimaksudkan itu --seperti akan dipaparkan di bawah-- antara lain berkenaan dengan (1) hakikat karya sastra sebagai objek studi ilmiah, dan (2) hakikat studi ilmiah sastra. Sebenarnya, masalah yang berkenaan dengan hal-hal studi ilmiah sastra tidak hanya itu, tetapi khusus untuk kepentingan uraian ini, dua hal itulah yang dirasakan cukup penting untuk dibicarakan. Setelah itu, akan dibicarakan pula harapan-harapan terhadap studi ilmiah sastra masa mendatang.

Hakikat Sastra sebagai Objek Studi Ilmiah

Lefevre (1977:28) menyatakan bahwa pada dasarnya poetika sastra hanya dapat ditemukan dalam karya sastra itu sendiri. Pernyataan tersebut mengindikasikan bahwa hanya karya sastralah yang menjadi objek utama studi sastra. Oleh karena itu, studi sastra yang mencakupi empat pembagian besar, yaitu kritik sastra, teori sastra, sejarah sastra, dan sastra perbandingan (Darma, 1990:344;

1995b:145) tetap menempatkan karya sastra sebagai objek primernya. Tentu saja yang dimaksudkan adalah karya sastra lengkap dengan berbagai *genre*-nya (puisi, novel, cerpen, drama, dan sejenisnya).

Meski sudah jelas bahwa objek utama studi sastra adalah karya sastra, persoalan yang muncul kemudian adalah karya sastra yang mana dan seperti apa yang dapat menjadi objek studi sastra. Mengenai hal ini, Lefevre (1977:52--55) menyatakan bahwa karya sastra yang dapat menjadi objek studi sastra adalah karya yang bernilai. Artinya,

beragam pengalaman manusia baik dalam dimensi perseorangan maupun dimensi sosial. Selain itu, Budi Darma (1995a:59, 62, 65; 1995b:153) menjelaskan bahwa karya sastra yang pantas menjadi objek studi sastra adalah karya yang baik, dalam arti bahwa karya tersebut inspiratif, sublim, menyodorkan pemikiran, membuka kesadaran, menambah wawasan, dan mempunyai daya gugah yang tinggi. Menurutnya, karya-karya yang demikian mampu menggugah kritikus untuk menulis kritik yang baik, dan mampu pula menarik minat pengarang untuk menulis karangan yang lebih baik.

Dalam kasus ini muncullah persoalan penting yang perlu diperhatikan. Dengan adanya berbagai disiplin ilmu lain yang masuk ke dalam bidang studi sastra, akibatnya objek studi sastra bukan hanya karya-karya yang baik atau bernilai saja, melainkan juga karya-karya yang tergolong *kitch*. Dapat disebutkan, misalnya, dalam studi sosiologi sastra. Dalam studi ini, yang menjadi dasar kajian tidak hanya nilai estetika, tetapi juga masalah-masalah sosiologis yang terkadang bertentangan dengan konsep estetika sastra. Kendati demikian, kita tetap yakin bahwa betapapun sosiologisnya studi sosiologi sastra, karya sastra tetap menjadi objek kajiannya meskipun bukan objek yang utama.

Satu hal lagi yang menjadi persoalan dalam kaitannya dengan objek studi sastra adalah sifat karya sastra itu sendiri. Karya sastra adalah hasil kegiatan kreatif manusia yang berkaitan dengan imajinasi, intuisi, dan abstraksi kehidupan. Memang benar bahwa karya sastra mempergunakan bahasa sebagai mediumnya --sehingga studi sastra dan linguistik berkaitan erat (Culler, 1982:2; Uhlenbeck, 1991:18)--, tetapi yang menjadi objek utama studi sastra bukan medium ekspresi (bahasa)-nya, melainkan kehidupan itu sendiri. Karena kehidupan pada hakikatnya merupakan abstraksi-abstraksi, jelas bahwa studi sastra menitikberatkan perhatiannya pada penghayatan, bukan kognisi, sehingga sulit dirumuskan secara formulatif. Jadi, studi

sastra berbeda dengan studi bahasa, bahkan berbeda pula dengan studi-studi lainnya, karena objek studi sastra adalah kehidupan yang sudah terabstraksikan dalam karya sastra (Darma, 1990:338, 340). Oleh karena itu, dalam studi ilmiah sastra, karya sastra sebagai objek studi memiliki karakteristik tersendiri yang khas yang berbeda dengan objek-objek studi ilmu lain.

Hakikat Studi Ilmiah Sastra

Seperti diketahui bahwa tujuan ilmu pengetahuan, termasuk di dalamnya studi sastra, adalah untuk mencapai suatu kebenaran atau setidaknya kebenaran yang paling mendekati kebenaran (Popper *via* Lefevere, 1977:10). Dalam disiplin ilmu pengetahuan, kebenaran itu dapat diakui sebagai kebenaran apabila melalui tahap-tahap tertentu mampu mempertahankan kebenarannya secara objektif. Tahap-tahap tertentu yang dimaksudkan itu secara berjenjang meliputi pengetahuan, pemahaman, penerapan, analisis, sintesis, dan evaluasi (Darma, 1990:344). Sementara itu, objektivitas kebenaran ilmu pengetahuan terletak pada kenyataan bahwa ia dapat diuji secara intersubjektif, dan jika tidak, ia tidak termasuk ilmiah (Lefevere, 1977:10--11).

Studi sastra termasuk salah satu bidang (cabang) ilmu pengetahuan. Sebagai bidang ilmu pengetahuan, tentu saja studi sastra --melalui tahap-tahap seperti yang telah disebutkan-- dituntut untuk dapat mencapai suatu kebenaran. Selain itu, sebagai ilmu (yang ilmiah) studi sastra dituntut pula memiliki persyaratan dan langkah-langkah metodologis sebagaimana bidang ilmu pengetahuan umumnya. Persyaratan dan langkah-langkah metodologis itu antara lain, misalnya, perumusan masalah (berdasarkan fakta, bebas dari prasangka), perumusan dan pengujian hipotesis, analisis data berdasarkan teori dan metode, interpretasi objektif, menarik

kesimpulan, dan seterusnya. Akan tetapi, harus diakui bahwa semua itu bergantung antara lain pada objek studi ilmu yang bersangkutan. Oleh karena itu, dalam studi sastra, keilmiahan studi sastra ditentukan pula oleh objeknya, yaitu karya sastra.

Sampai tahap inilah muncul persoalan yang paling mendasar. Karena objek studi sastra --seperti telah dipaparkan di depan-- adalah karya sastra, bukan yang lain (bahasa, psikologi, masyarakat, dan sebagainya), sementara karya sastra adalah abstraksi kehidupan yang sulit diformulasikan (Darma, 1990:340), jelas bahwa studi sastra sulit untuk mencapai objektivitas. Karena sulit untuk mencapai objektivitas, konsekuensinya ialah sulit pula untuk menetapkan metode dan teorinya. Realitas inilah yang menyebabkan munculnya anggapan bahwa studi sastra tidak ilmiah, yang salah satu sebabnya ialah karena objeknya berupa karya imajinatif, intuitif, abstraktif, dan menyangkut perasaan terdalam manusia yang tidak dapat dibuktikan dengan angka-angka.

Memang benar bahwa titik berat studi sastra adalah penghayatan karena objeknya berupa kristalisasi dari abstraksi kehidupan (Darma, 1990:339--340). Itulah sebabnya, di dalam studi sastra dituntut adanya kepekaan yang tinggi. Karena kepekaan tidak dapat diartikulasikan dan diformulasikan dengan jelas, keilmiahan studi sastra tidak eksplisit, tetapi implisit. Bagaimanapun juga, studi sastra mampu membuktikan diri sebagai studi ilmiah karena di dalamnya terdapat unsur fakta/data, inferensi/simpulan, dan *judgment*/pendapat. Selain itu, langsung atau tidak, studi sastra (yang baik) selalu mengedepankan inquiri, masalah, hipotesis terselubung, dan jawaban terhadap inquiri dan masalah, serta pembuktian terhadap hipotesis terselubung tersebut (Darma, 1990:341). Tahap-tahap dalam studi sastra tidak berjenjang secara hierarkis seperti dalam ilmu pengetahuan pada umumnya (dari pengetahuan, pemahaman, penerapan, analisis, sintesis, dan akhirnya ke evaluasi),

tetapi lebih bersifat melebar. Itulah perbedaan tahap-tahap kognisi dan penghayatan. Akan tetapi, menurut Budi Darma (1990:344), perbedaan tahap-tahap tersebut hanyalah perbedaan titik berat.

Lefevere (1977:52) mengusulkan bahwa ada dua aspek yang perlu diperhatikan dalam upaya mengilmiahkan studi sastra. Dua aspek itu ialah, pertama, perlu ada pendefinisian ulang terhadap tugas studi sastra, dan kedua, perlu mengikuti beberapa konsep yang diambil dari teori evolusi. Aspek yang kedua ini diajukan karena, menurut Lefevere, konsep-konsep dalam teori evolusi dianggap sudah mapan dan mampu memberikan definisi yang memuaskan terhadap berbagai fenomena yang diamati dalam perkembangan sastra.

Berkenaan dengan aspek pertama, Lefevere menjelaskan bahwa hendaknya tugas studi sastra ditinjau kembali hakikat dan definisi-definisinya karena objeknya adalah karya sastra yang bermuara pada pengalaman baik dalam dimensi personal maupun dimensi sosial. Sementara itu, penyajian prosedur-prosedur yang didefinisikan itu antara lain meliputi unsur-unsur yang terdiri atas jenis, bentuk, dan retorik; selain itu juga unsur-unsur seperti tokoh-tokoh prototipik, suasana-suasana, alur, simbol, sindiran, kutipan, dan juga parodi. Dengan peninjauan kembali mengenai hal ini, dimungkinkan akan diperoleh pemecahan terhadap berbagai permasalahan yang berkaitan dengan statemen-statemen tentang sastra. Disiplin yang membuat statemen-statemen tentang sastra ini oleh Lefevere (1977:53) disebut dengan istilah *metasastra*.

Dalam kaitannya dengan aspek kedua, Lefevere (1977:55) menyatakan bahwa studi sastra perlu mengikuti konsep pendekatan evolusioner karena konsep tersebut sesuai dengan alam dan pertumbuhan serta relevansi dan transmisi ilmu pengetahuan. Adapun konsistensinya adalah (1) pengetahuan yang didapat (dibagi-bagikan) melalui membaca dan menulis sastra adalah

termasuk pengetahuan non-ilmiah karena permasalahan atau pengalaman-pengalamannya berkaitan dengan hal-hal, misalnya cinta atau kematian, yang tidak dapat dipecahkan; (2) pengetahuan ilmiah atas prosedur-prosedurnya terdapat dalam penyajian yang berupa uraian dan deskripsi tentang pengalaman-pengalaman; dan (3) pengetahuan *metasastra* ilmiah. Berkenaan dengan yang ketiga, pembicaraan mengenai *metasastra* menjadi penting jika suatu saat nilai sastra terancam --mungkin oleh prosedur-prosedur atau oleh bahasa yang dipakai-- atau permainan bahasa (*language game*) tidak lagi dapat dipahami.

Berdasarkan berbagai pandangan di atas, dapat dinyatakan bahwa pada hakikatnya studi sastra merupakan suatu studi ilmu pengetahuan yang ilmiah. Meskipun objeknya adalah sesuatu yang lebih bersifat non-ilmiah, studi sastra tetap menunjukkan keilmiahannya karena berbagai persyaratan dan langkah-langkah metodologisnya secara prinsipial tidak jauh berbeda dengan tahap-tahap dalam ilmu pengetahuan umumnya. Karena titik berat studi sastra terletak pada esensi karya sastra itu sendiri --sebagai objek studi ia berbeda dengan objek studi lainnya--, keilmiahannya studi sastra memiliki sifat yang tersendiri pula. Itulah sebabnya, dikatakan bahwa studi sastra memiliki *keilmiahannya sendiri*.

Demikian antara lain berbagai persoalan yang berkenaan dengan hakikat studi ilmiah sastra. Untuk selanjutnya, paparan berikut difokuskan pada harapan-harapan masa depan sebagai suatu refleksi atas kenyataan studi ilmiah sastra masa lalu dan masa kini.

Studi Ilmiah Sastra yang Diharapkan

Seperti telah dipaparkan di atas bahwa secara historis studi sastra sudah mengalami perkembangan yang menarik. Berbagai perdebatan yang muncul telah mewarnai dan justru telah menempatkan studi

sastra sebagai bidang studi yang ilmiah. Akan tetapi, kendati sampai saat ini studi sastra telah “menyatakan diri” sebagai bidang studi ilmiah, pada kenyataannya orang masih memandang sebelah mata dan masih meragukan keilmiahannya. Apalagi saat ini banyak muncul kajian interdisipliner yang disertai dengan penciptaan metode dan teori yang lebih canggih. Hal demikianlah yang semakin memantapkan keraguan terhadap eksistensi studi sastra.

Berkenaan dengan hal tersebut, perlu kiranya mulai saat ini ditelusuri kembali berbagai hal yang berkaitan dengan studi ilmiah sastra. Karena studi ilmiah sastra tidak terlepas dari persoalan teori, metode, dan berbagai persyaratan metodologis lainnya, perlulah persoalan tersebut dicoba dipertanyakan, dievaluasi, dirumuskan, dan ditetapkan kembali konsep-konsep studi sastra berdasarkan prosedur-prosedur ilmu sastra khususnya dan ilmu pengetahuan pada umumnya. Dengan cara demikian dimungkinkan akan ditemukan suatu pola atau bentuk ideal studi sastra yang diharapkan.

Dalam persoalan teori (sekaligus metode), misalnya, perlu teori tersebut dipahami secara kreatif dan evaluatif. Bagaimana sejarah kemunculannya, bagaimana kebenarannya, apakah secara prosedural sesuai dengan objeknya, atau apakah konsep-konsepnya logis atau tidak, teori tersebut perlu diuji kembali. Melalui cara-cara demikian tentu akan dapat ditetapkan metode studi yang lebih tepat karena secara esensial teori yang satu dan lainnya memiliki metode yang berbeda. Menurut sejarah perkembangannya, teori yang muncul lebih kemudian dianggap “lebih baik” daripada teori terdahulu karena penciptaan teori yang lebih kemudian disertai upaya menutupi kelemahan-kelemahan teori yang sudah ada. Akan tetapi, tidak perlu teori tersebut diterima secara langsung, lugas, dan apa adanya karena pada hakikatnya setiap teori memiliki kelebihan dan kekurangan. Hanya yang perlu dicari jawabannya adalah apakah teori tersebut mampu mempertahankan diri, baik secara teoretis,

historis, maupun pragmatis dalam menghadapi fenomena personal dan sosial kehidupan.

Untuk memperjelas masalah tersebut, perlu kiranya dibaca artikel Culler *Beyond Interpretation* (1981:3--17). Dalam artikel tersebut Culler membicarakan masalah interpretasi (penafsiran, pemaknaan) karya sastra mulai dari aliran *New Criticism* sampai dengan *Deconstruction*. Menurutnya (1981:6--7), *New Criticism* pada mulanya berhasil menemukan model penelitian (teori) yang begitu menjanjikan, tetapi karena beberapa hal akhirnya mengalami kegagalan. Lalu muncullah model teori dari aliran *Psychoanalytic*. Namun, karena model interpretasi yang dilakukan oleh aliran tersebut ternyata juga hanya dianggap sebagai suatu kumpulan tema-tema, teori (kritik) psikoanalitik gagal pula memberikan pemahaman yang lebih baik mengenai masalah interaksi logika dengan teks sastra (Culler, 1981:10).

Demikian juga dengan munculnya semiotik, kritik dialektik, estetika resepsi, dan dekonstruksi. Pada dasarnya setiap teori yang diajukan oleh mereka memiliki kelebihan dan kekurangan masing-masing. "Tidak ada alasan bagi kita untuk menganggap bahwa kritik (interpretasi) tertentu paling valid ... karena pembaca akan terus membaca dan menginterpretasikan karya sastra ... dan hendaknya kritikus berusaha terus mencari suatu interpretasi ... karena interpretasi (apa pun) merupakan aktivitas yang legal..." (Culler, 1981:16--17).

Oleh karena setiap teori selalu memiliki kekurangan (di samping kelebihan) sehingga setiap saat berubah --dengan demikian menunjukkan adanya ketidakkonsistenan konsep--, dewasa ini muncul anggapan bahwa dalam studi (kritik) sastra tidak lagi diperlukan teori. Karena itulah, muncul istilah "penolakan teori" seperti yang dipaparkan oleh Paul de Man dalam tulisannya *The Resistance to Theory* (1986). Namun, dalam tulisan itu Paul de

Man telah memberikan argumentansi bahwa bagaimanapun tidak akan ada yang mampu menolak teori (1986:19) karena, semakin teori itu ditolak, semakin tumbuh suburlah teori tersebut, tidak mempedulikan apakah ketumbuhsubarannya itu merupakan sebuah kemenangan ataukah justru kehancuran.

Demikian sekedar contoh perlunya berbagai masalah yang berkaitan dengan studi sastra dievaluasi dan dicermati kembali. Sesungguhnya masih banyak hal yang pantas dibahas lebih dalam, misalnya bagaimana posisi dan sikap studi sastra terhadap bidang ilmu lain yang dicoba untuk diintegrasikan, misalnya sosiologi, psikologi, dan linguistik. Khusus dengan yang terakhir ini, yakni linguistik, studi sastra tidak mungkin mengingkari hubungan erat dengannya karena, seperti dikatakan Uhlenbeck (1991:32), linguistik mampu memberikan bantuan yang baik dalam studi sastra, khususnya dalam hal pemahaman semantik bahasa sastra. Sementara itu, Culler (1982:21) juga menunjukkan, meskipun bukan merupakan alat untuk menginterpretasi sastra, lebih-lebih sebagai metode interpretasi objektif, linguistik tetap merupakan pengetahuan yang cocok bagi usaha pengembangan mengenai nilai sistematik fungsi bahasa sastra: teori tentang matra (irama), pola-pola suara, sintaksis naratif, dan teori tentang koherensi semantik.

Kendati beragam masalah yang berkaitan dengan hakikat studi sastra sudah banyak dibahas para ahli, contohnya seperti yang ditunjukkan di atas, bagaimanapun kita wajib untuk menelusur ulang apa yang telah mereka argumentasikan. Untuk dapat melakukan hal ini tentu kita wajib memiliki pengetahuan yang memadai, kreativitas yang tinggi, kepekaan yang tajam, daya nalar yang kuat, dan tentu saja banyak membaca, apa pun, tidak terkecuali karya-karya sastra. Jika cara ini telah dilakukan, setidaknya setengah dari harapan kita terhadap studi ilmiah sastra yang ideal akan dapat dicapai. Demikian antara lain apa yang dapat diharapkan pada masa-masa mendatang.

Simpulan

Dalam bagian ini akan dicoba direkonstruksi kembali secara singkat perihal yang berkenaan dengan studi ilmiah sastra. Rekonstruksi singkat (simpulan) tersebut sebagai berikut.

- (a) Secara historis studi sastra telah mengalami perkembangan. Sejak abad ke-19, studi sastra telah diupayakan menjadi sebuah studi ilmiah meskipun keilmiahannya selalu diragukan oleh para ilmuwan lain. Keraguan terhadap keilmiahannya studi sastra berlangsung terus --bahkan hingga saat ini-- kendati berbagai persyaratan dan langkah-langkah metodologisnya telah dicoba diperbaiki. Meski berbagai teori dan metode penelitian sastra telah diciptakan dan dirumuskan, usaha itu belum mampu pula menepis keraguan yang ada.
- (b) Keraguan-keraguan seperti yang disebutkan di atas pada umumnya muncul dari asumsi bahwa studi sastra tidak memiliki konsep sendiri yang jelas --karena sering hanya mengadaptasi konsep ilmu lain (misalnya sosiologi, psikologi, filsafat, sejarah, antropologi, bahasa, dan sebagainya)-- dan tidak pula memiliki objek yang jelas --antara lain dari anggapan bahwa karya sastra sesungguhnya hanyalah bahasa. Oleh karena itu, studi sastra dianggap tidak konsepsional, tidak objektif, dan hasilnya tidak dapat diuji secara intersubjektif.

- (c) Hingga saat ini pihak lain belum menyadari bahwa sesungguhnya studi sastra adalah studi ilmiah karena telah menerapkan berbagai persyaratan dan langkah-langkah metodologis sebagaimana diterapkan dalam studi lainnya. Hanya karena objek primer studi sastra adalah karya sastra yang khas --yaitu kreatif, imajinatif, intuitif, bertitik berat pada penghayatan, dan berupa abstraksi kehidupan yang sulit diformulasikan-- yang berbeda dengan objek studi ilmu lain, sifat ilmiah studi sastra adalah *khas* pula. Jadi, itulah yang dikatakan bahwa studi sastra memiliki *keilmiahannya sendiri*, tidak eksplisit, tetapi *implisit*. Karena itu, tidak sepatutnyalah jika pihak lain menganggap studi sastra tidak ilmiah.
- (d) Demi tercipta model studi ilmiah sastra yang ideal di masa mendatang, para teoretisi, praktisi, dosen, dan pecinta sastra umumnya wajib mencermati, memahami, dan mengevaluasi kembali apa-apa yang sudah ada saat ini; dan selanjutnya menemukan, merumuskan, dan menetapkan konsep yang jelas mengenai berbagai hal dalam studi sastra. Sampai di sinilah kita dihadapkan pada sebuah pertanyaan: sampai sebatas mana kemampuan sumber daya manusia kita?

Posisi Teks dalam Teori dan Studi Sastra

Sejarah telah membuktikan bahwa dalam teori sastra, teks sastra tidak pernah menduduki posisi yang mapan dan pasti sepanjang zaman. Selama abad ke-19, misalnya, ketika praktik sastra dikuasai oleh kaum Romantik dan Ekspresionis, perhatian utama teori dan studi sastra terfokus pada pengarang sebagai penghasil karya sastra. Yang menjadi tolok ukur penilaian dan interpretasi karya sastra (*literary work*) adalah persoalan orisinalitas, jenialitas, kreativitas, dan individualitas pengarang (penulis), bukan karya sastra sendiri sebagai teks. Jadi, teks sastra (*literary text*) dianggap kurang penting karena yang terpenting dan harus diutamakan adalah si *aku* pengarang (dirinya, jiwanya, daya ciptanya, intensinya, dan sebagainya).

Dalam abad ke-20, teks sastra yang semula “diabaikan” oleh kaum Romantik dan Ekspresionis itu akhirnya memperoleh posisi dan perhatian yang semestinya. Hal itu terjadi sejak munculnya Formalisme di Rusia tahun 1914/1915, yang kemudian disusul

oleh Strukturalisme di Praha tahun 1930-an, dan terwujud pula dalam gerakan *New Criticism* di Amerika. Dapat dikatakan bahwa sejak munculnya Formalisme --sebagai suatu reaksi terhadap Romantisisme (Ekspresionisme) pada abad ke-19-- ilmu sastra mengalami pergeseran drastis dan memasuki babak baru. Pergeseran tersebut terjadi karena para teoretikus (kritikus) menyadari bahwa sesungguhnya teks sastra merupakan fakta objektif, merupakan wilayah otonom, terlepas dari pengarang dan pembaca. Jadi, dalam studi dan interpretasi sastra, teks sastra menjadi perhatian utama, bukan lagi hal-hal yang berkaitan dengan pengarang dengan berbagai intensinya. Ini sesuai dengan ungkapan Dresden (Teeuw, 1991:218) bahwa yang terpenting adalah “dunia dalam kata-kata” (*wereld in woorden, world in words*).

Walaupun keyakinan otonomi sastra telah berhasil menggeser pemikiran teori sastra abad ke-19, pada masa-masa selanjutnya (dalam abad ke-20) timbul kesadaran baru bahwa ternyata bahasa sastra tidak mampu menyajikan seluruh impian, harapan, pengalaman, dan kekecewaan manusia. Oleh karena itu, orientasi pemikiran teori sastra bergerak dari otonomi sastra ke arah pembaca yang diberi kebebasan relatif sampai absolut untuk merekonstruksi --bahkan mendekonstruksi-- teks. Jadi, teks sastra secara radikal tidak lagi diklaim sebagai wilayah otonom yang mampu memenuhi dirinya sendiri, tetapi memiliki ketergantungan yang tinggi dengan wilayah di luarnya, misalnya dengan teks-teks lain (interteks) atau dengan respon-respon pembaca. Demikian seterusnya sampai pada klaim-klaim terbaru yang muncul kemudian. Sebagaimana kita lihat bahwa berbagai klaim dan perdebatan itu sampai saat ini masih terus berlangsung. Oleh sebab itu, sangat wajar jika muncul anggapan bahwa teks sastra tidak pernah menduduki posisi yang mapan, pasti, dan langgeng sepanjang perjalanan teori sastra.

Uraian ini tidak bermaksud memberikan gambaran yang lengkap tentang teks dalam sepanjang sejarah ilmu sastra, tetapi hanya akan menelusuri bagaimana posisi teks dalam teori sastra abad ke-20; setidaknya mulai dari pemikiran kaum formalis (1914/1915) sampai ke pemikiran dekonstruksionis (1960/1970-an). Penentuan kurun waktu tersebut berdasarkan anggapan bahwa ilmu sastra abad ke-20 telah memiliki metode dan kerangka teori yang jelas, tidak seperti umumnya dalam ilmu sastra tradisional. Dalam bidang studi sastra tradisional --yakni sampai abad ke-19-- pendekatan yang biasa digunakan adalah pendekatan intuitif tanpa teori dan metode yang jelas. Demikian juga dengan bidang studi filologi (tradisional); bidang ini umumnya hanya melacak bentuk asli sebuah teks --salah satunya dengan metode *stemma*-- tanpa minat yang eksplisit terhadap teori dan metode (Teeuw, 1983:1). Oleh karena itu, dalam paparan ini, perihal gambaran teks yang tidak stabil dan mantap tetapi selalu berubah akibat hadirnya perusak seperti yang dikemukakan oleh Bowers (Teeuw, 1991:217) tidak dibicarakan.

Perlu dikemukakan bahwa sebelum pembicaraan sampai pada intinya, yaitu posisi teks dalam teori sastra abad ke-20, terlebih dahulu dipaparkan secara ringkas perihal konsep dan identitas teks sastra. Konsep dan identitas teks sastra ini penting untuk diungkapkan karena darinya akan diperoleh gambaran yang jelas mengapa teks sastra tidak pernah menempati posisi yang mapan dan pasti sepanjang perjalanan teori sastra.

Konsep dan Identitas Teks Sastra

Segers (1978:28) menyatakan bahwa hingga saat ini studi sastra belum berhasil memberikan batasan tentang teks sastra yang secara luas dapat diterima. Menurutnya, hal tersebut sungguh mengherankan, tetapi dapat dimengerti. Mengherankan karena sulit

untuk mengharap suatu bidang ilmu tertentu dapat menjelaskan bidang ilmunya sendiri dengan istilah sedemikian rupa sehingga diperoleh konsensus dalam bidang itu. Dapat dimengerti karena memang antara teks sastra dan teks non-sastra tidak pernah ada garis pemisah yang tegas. Garis pemisah itu telah dihapus di masa lalu dan akan terus dihapuskan di masa-masa mendatang. Alasan penghapusan itu disebabkan oleh rumitnya struktur objek penelitian dan evaluasi yang selalu berubah-ubah terhadapnya, di samping metode yang digunakan untuk mendefinisikan konsep teks sastra merupakan faktor yang justru menyebabkan kacaunya konsep. Dikatakan demikian karena, menurut Weitz (Segers, 1978:28), konsep *seni* merupakan *konsep terbuka* yang tidak memungkinkan adanya definisi operasional. Sebagai contoh, mungkin orang dapat mengetahui apa yang disebut *sastra*, tetapi biasanya ia tidak mampu mengatakan dengan tepat apakah *arti sastra* itu.

Walaupun realitas menunjukkan bahwa konsep seni itu bersifat *terbuka* dan tidak memungkinkan adanya definisi operasional, berbagai definisi dan hipotesis yang diajukan sehubungan dengan istilah *literature*, *literary*, dan *literary text* itu pada umumnya bercirikan dua aspek berikut (Segers, 1978:28--29). Aspek pertama ialah bahwa kualitas tekstual --aspek kesastraan yang berupa deviasi dan fiksionalitas teks-- disebutkan sebagai elemen konstitutif konsep sastra; dan aspek kedua ialah bahwa tekanan selalu ditujukan pada nilai-nilai yang oleh para pembaca diberikan pada teks. Jika dikaitkan dengan pendapat Ricoeur (1987:331) yang mengatakan bahwa teks adalah wacana apa pun yang ditetapkan oleh tulisan --dan tulisan itu sendiri merupakan elemen konstitutif teks--, barangkali dua aspek itu hanya dapat dijelajahi melalui eksplanasi (penjelasan) dan interpretasi (pemaknaan). Eksplanasi berarti mengeluarkan struktur, yaitu relasi internal dari dependensi yang menentukan tetapnya teks; sedangkan interpretasi berarti menafsirkan dengan cara mengikuti

jalan pemikiran yang dibuka (terbuka) oleh teks atau menempatkan personanya ke jalan menuju arah teks.

Senada dengan konsep di atas, Lotman (1977:51--53) menyatakan bahwa sepanjang istilah teks itu yang dibicarakan, bagaimanapun teks sastra tetap ditandai oleh tiga ciri berikut. *Pertama*, teks adalah eksplisit, dalam arti diungkapkan dengan sarana tanda-tanda dan itu membedakannya dengan struktur ekstrektual yang tidak diungkapkan. *Kedua*, teks adalah terbatas, dalam arti mempunyai awal dan akhir karena berbeda dengan semua struktur lain yang tidak memiliki ciri “terbatas”. *Ketiga*, teks adalah terstruktur, dalam arti bahwa teks tidak mempunyai susunan yang arbitrer antara dua batasnya, tetapi mempunyai organisasi internal yang membuatnya menjadi sebuah keseluruhan yang terstruktur pada level sintagmatik.

Bertolak dari tiga ciri yang diajukan Lotman itulah Segers (1978:31) menyimpulkan bahwa yang dimaksud dengan teks sastra adalah seperangkat tanda-tanda verbal yang eksplisit, terbatas, dan terstruktur, yang fungsi estetisnya dirasakan dominan oleh pembaca. Fungsi estetik itu menunjukkan bahwa dalam situasi komunikasi, minat pembaca pertama-tama diarahkan pada teks sebagai sebuah keseluruhan tanda-tanda verbal yang tersusun. Akan tetapi, justru karena adanya dominasi fungsi estetik itulah teks sastra terlalu sulit untuk diidentifikasi karena ia (teks) tidak pernah berada dalam keadaan yang tetap dalam berbagai aspek dan kondisi. Sehubungan dengan itu, Ricoeur (1985:175--185) mengatakan bahwa seandainya teks sastra dapat diidentifikasi, pastilah identifikasi itu tidak pernah tetap (statik), tetapi selalu berubah (dinamik).

Dalam pendahuluan sebuah buku kumpulan esei yang membahas masalah *identity of the literary text*, Culler (1985:14) menyatakan bahwa memang teks sastra tidak mudah untuk dikonsepsikan dan diidentifikasi. Ketika para pakar (teoretikus/

kritikus) dalam buku itu mencoba merumuskan identitas teks sastra dengan berbagai cara pandang tertentu, ternyata mereka tidak berhasil memperoleh suatu konklusi yang sama atau identik. Akan tetapi, menurut Culler (1985:14--15), justru karena tidak memiliki apa pun yang dapat dikatakan sebagai identitas itulah teks sastra memiliki daya tarik tersendiri. Atau, dikatakan bahwa “daya tarik teks sastra pada dasarnya terletak pada ketiadaan identitasnya”. Karena teks sastra sulit diidentifikasi, atau jika dapat diidentifikasi identifikasi tersebut tetap bersifat dinamik, tidak mengherankan jika di dalam teori dan studi sastra posisi teks tidak pernah mapan dan pasti, apalagi langgeng. Perihal ketidakmapanan posisi teks sastra tersebut antara lain dapat ditelusuri melalui sejarah perjalanan teori sastra berikut.

Posisi Teks: Dari Formalisme sampai Dekonstruksi

Telah dikemukakan bahwa Formalisme lahir sebagai suatu reaksi terhadap aliran Romantisisme (Ekspresionisme) yang menguasai praktik sastra abad ke-19. Para formalis --dengan tokohnya Sjklovski, Tynjanov, dan Jakobson-- menentang kecenderungan para kritikus Rusia yang meneliti sastra semata hanya sebagai ungkapan pandangan hidup atau perasaan suatu masyarakat. Tujuan mereka ialah ingin membebaskan ilmu sastra dari kungkungan ilmu lain seperti psikologi, sejarah, dan sebagainya. Konsep yang dikemukakan kaum formalis ialah bahwa penelitian sastra harus dipusatkan pada ciri khas karya sastra, yaitu pada apa yang disebut *literaturnost/literariness* (aspek kesastraan). Dalam kaitan ini, distingsi (dikotomi) antara *bentuk* dan *isi* tidak berlaku lagi karena keduanya merupakan satu kesatuan yang tidak dapat dilepaspisahkan. Dikatakan demikian karena apa yang biasanya dikategorikan sebagai *isi* ternyata dapat

didekati secara formal manakala dilihat fungsinya --yaitu fungsi puitik-- dalam penyusunan karya sastra.

Bagi kaum formalis, karya sastra pada dasarnya merupakan suatu “penjumlahan *prose*”. Karena itu, di dalam menilai karya sastra, yang terpenting adalah *prose* atau sarana-sarana (*devices*) yang secara distingtif membentuknya. Sarana pembentuk untuk bidang bunyi dalam puisi, misalnya, adalah rima, irama, matra, asonansi, aliterasi, dan sejenisnya yang tampak di dalam teks (puisi) itu. Sarana-sarana atau *prose* itu bersifat individual, lepas dari fungsi referensial atau mimetiknya. Karena itu, secara ekstrem, karya sastra oleh para formalis diyakini sebagai sistem sarana yang kehadirannya bersifat netral (otonom) dan hubungannya dengan realitas bersifat tak langsung. Berkat keyakinannya tentang otonomi itulah para peneliti sastra bertugas meneliti struktur sastra dalam evolusinya yang kompleks dan multidimensional; dengan anggapan bahwa setiap unsur berkaitan dengan unsur lain yang semuanya mendapatkan makna penuh hanya dalam fungsinya membangun keseluruhan. Jadi, dalam pemikiran teori formalis, teks sastra dipandang menempati posisi sentral dan utama karena makna karya sastra pada hakikatnya dapat digali dalam koherensi struktur karya itu sendiri, yaitu dalam evolusi unsur-unsurnya, lepas dari hal-hal yang berada di luarnya.

Satu hal yang menjadi perhatian utama kaum formalis adalah apa yang oleh Sjklovsky dikatakan sebagai *pengasingan* (*deotomatisasi, defamiliarisasi*). Penyusunan secara artistik dari yang wajar (*otomatisasi*) menjadi aneh/asing (*deotomatisasi*) itu dianggap merupakan proses sastra yang paling mendasar. *Pengasingan* itu sendiri diyakini sebagai usaha melihat sesuatu dengan *cara baru*, dalam arti mendobrak sesuatu yang sudah mapan dan otomatis. Dalam analisis teks cerita, misalnya, para formalis kemudian memperkenalkan beberapa istilah, di antaranya *fabula* dan *suzjet*.

Fabula adalah rangkaian motif dalam urutan kronologis --yang artinya menurut logika urutannya harus demikian--, sedangkan *suzjet* adalah penyusunan artistik motif-motif akibat adanya pengasingan terhadap *fabula* --yaitu yang tampak dalam teks. Jadi, tugas peneliti sastra adalah *menaturalisasikan, memfamiliarisasikan, atau mewajarkan* hal-hal yang *aneh, asing, atau tidak wajar* yang terdapat di dalam teks sastra itu sendiri. Tugas ini didasari oleh konsep bahwa pada hakikatnya evolusi sastra adalah proses penggantian otomatisasi dan pengasingan yang terus-menerus.

Berkat rumusannya yang merujuk pada evolusi kesastraan itulah para formalis tidak menempatkan posisi teks sebagai sebuah tanda yang memungkinkan terjadinya suatu komunikasi antara pengarang dan pembaca. Di sinilah sesungguhnya perbedaan antara Formalisme --yang berkembang tahun 1914 hingga 1930 di Rusia-- dan Strukturalisme --yang dirintis mulai tahun 1930-an di Praha-- walaupun dalam studi sastra keduanya sama-sama memusatkan perhatian pada objektivitas teks. Formalisme --terutama berkat pemikiran Sjklovzky-- secara eksplisit memperhatikan aspek sastrawi karya sastra atau hukum-hukum imanen evolusi sastra dan melepaskan semua sudut pandang eksternal; sedangkan Strukturalisme --terutama menurut pandangan Mukarovsky-- tidak hanya tertarik pada aspek sastrawi karya sastra, tetapi juga pada sastra sebagai suatu elemen dalam proses komunikasi yang berfungsi dalam masyarakat.

Dalam kaitan itu Strukturalisme membela otonomi fungsi estetis, tetapi menolak isolasi seni (sastra). Jadi, tanda-tanda tekstual mempertahankan kemerdekaannya dengan perhatian pada proses komunikasi, yang berarti bahwa teks bukan merupakan ekspresi langsung kejiwaan pengarang, bukan pula merupakan refleksi kejiwaan pembaca. Pandangan ini terwujud secara gemilang setelah tahun 1946/1947 muncul tulisan Wimsatt dan Beardsley

The Intensional Fallacy dan *The Affective Fallacy*. Akan tetapi, tidak lama kemudian, Paul Vallery dan Roman Ingarden meletakkan pemahaman teks sastra pada tanggapan pembaca. Dalam kaitan ini Ingarden memperkenalkan istilah *leerstellen*, *the empty spaces*, yaitu ruang kosong yang harus diisi oleh pembaca walaupun teks sastra tetap ditempatkan pada posisi yang utama dan absolut (Teeuw, 1991:218).

Untuk memperjelas hal tersebut ada baiknya dipahami pandangan Mukarovsky --seorang ahli semiotik-- berikut. Dengan memanfaatkan perbedaan yang dibuat oleh Saussure, yakni *signifiant* dan *signifie*, Mukarovsky membedakan *artefact* dan *esthetic object*. *Artefact* merupakan dasar material atas *esthetic object*, yakni huruf-huruf yang tercetak di kertas; sedangkan *esthetic object* merupakan representasi *artefact* dalam pikiran pembaca atau kesadaran kolektif. Karena itu, di sini *artefact* memiliki nilai potensial. Pembentukan *esthetic object* yang berdasarkan pada *artefact* itu --yang disebut *concretization* 'kongkretisasi'-- terjadi berkat peran serta aktif pembaca (penerima). Dengan demikian, pembaca melakukan lebih dari sekedar mengisi ruang kosong dalam teks yang dibaca karena ia bertindak mengkongkretkan, bahkan menciptakan kembali kenyataan yang mati dari teks melalui pembacaannya yang kreatif ke dalam sebuah objek estetik (Teeuw, 1991:218).

Demikian antara lain gambaran dan atau posisi teks dalam teori sastra menurut pemikiran kaum formalis, strukturalis, dan dilanjutkan oleh para ahli semiotika. Dalam gambaran itu tampak bahwa posisi teks tidak pernah tetap, tetapi selalu berubah. Pada mulanya oleh kaum romantik dan ekspresionis teks dianggap tidak lepas dari pengarang, kemudian oleh para formalis diyakini sebagai wilayah yang merdeka dan otonom, dan selanjutnya oleh para strukturalis (dan ahli semiotik) teks dianggap sebagai tanda dalam proses komunikasi.

Pada tahun 1960-an muncul lagi dua teoretikus terkenal, Jauss dan Iser, yang mencoba memulai arah baru dalam studi sastra. Mereka mengajukan sebuah teori yang disebut estetika resepsi. Teori ini secara nyata dipengaruhi oleh Formalisme Rusia dan Strukturalisme Praha, satu di antaranya berupa pandangan Ingarden tentang *leerstellen* atau ruang kosong yang harus diisi oleh pembaca. Secara ringkas estetika resepsi dapat disebut sebagai ajaran yang menyelidiki teks sastra dengan dasar utama reaksi-reaksi pembaca. Bagi Jauss, nilai sastra sebuah teks terletak pada seberapa jauh teks tersebut memenuhi atau melampaui harapan publik pembaca tertentu pada saat teks ditulis atau diterbitkan. Kesenjangan antara cakrawala harapan sastra dan pemunculan teks baru yang mampu mengubah cakrawala harapan itu disebut jarak estetik (*esthetic distance*). Jarak estetik itu mungkin ditentukan secara historis dengan dasar reaksi publik baca tertentu dan berbagai putusan yang diisukan dalam kritik. Jadi, dalam kaitan ini, Jauss terutama berbicara tentang resepsi sebuah teks yang dimaksudkan sebagai suatu studi sejarah sastra.

Sementara itu, Iser tidak menekankan pada resepsi sebuah teks sebagaimana yang dilakukan oleh Jauss, tetapi pada efek (*wirkung*) atau pengaruh, yaitu cara sebuah teks mengarahkan reaksi-reaksi pembaca terhadapnya. Iser berkeyakinan bahwa teks sastra tidak dapat disamakan dengan objek-objek real dari dunia pembaca atau dengan berbagai pengalaman yang dimilikinya. Kurangnya keterkaitan itu menghasilkan apa yang oleh Ingarden disebut inditerminasi. Jadi, secara luas, teks sastra dapat diartikan sebagai inditerminasi itu; sedangkan secara sempit (internal) teks sastra dikarakterisasi oleh gap-gap atau bagian-bagian inditerminasi (*leerstellen*). Inditerminasi ini dianggap sebagai elemen dasar dalam respons estetis. Dapat dikatakan bahwa gap-gap itu merupakan faktor yang sangat penting dalam pengaruh yang dikeluarkan oleh teks, dan oleh karenanya, tugas pembaca adalah mengisi gap-gap (*ruang kosong*) itu. Dengan

demikian, tampak bahwa Iser lebih memusatkan perhatian pada sifat atau hakikat teks sastra.

Sebagaimana diketahui bahwa estetika resepsi berorientasi pada komunikasi. Dalam hal ini teks sastra ditempatkan dalam posisi tengah-tengah antara pengarang dan pembaca, sedangkan objek studinya adalah jaringan hubungan antara teks, pembaca, dan pengarang. Dalam kaitan ini, teori dan sistem tanda-tanda tidak dapat dipisahkan dengan bidang estetika resepsi karena teori itu merupakan instrumen teoretik yang penting dalam komunikasi. Akan tetapi, karena estetika resepsi juga menitikberatkan perhatian pada masalah kongkretisasi, jelas bahwa hal itu mengandung bahaya karena masalah tersebut bisa menghilangkan teks itu sendiri sebagai justifikasi terakhir bagi keseluruhan kongkretisasi. Inilah sebenarnya alasan mengapa dalam estetika resepsi teks itu sendiri tidak dipertimbangkan dalam penelitian. Namun, karena dari sudut pandang teori komunikasi masalah pembaca-teks-pengarang tidak dapat dipisahkan, akhirnya estetika resepsi tidak hanya melacak 'fungsi yang dikehendaki' (*function intended*) sebagaimana yang dilakukan oleh kaum strukturalis, tetapi juga 'fungsi yang direalisasikan' (*realized function*) dari sebuah teks. Di sini, seperti dikatakan Jauss, ketegangan dealektik antara pembaca dan teks merupakan sesuatu yang fundamental (Teeuw, 1991:218).

Kecenderungan di atas tidak lama kemudian berubah karena Roland Barthes dan Jacques Derrida secara mengejutkan membawa pandangan baru. Dua tokoh dari kalangan dekonstruksionis ini tidak lagi melihat adanya hubungan dialektik antara pembaca dan teks, tetapi teks telah dianggap lenyap, yang ada tinggalah pembaca. Bahkan, secara provokatif Derrida menyatakan bahwa "pembaca menulis teks" (Teeuw, 1991:219). Menurutnya, pada hakikatnya teks sastra tidak memiliki makna asli, nyata, objektif, apalagi dapat ditentukan atau diformulasikan. Usaha apa pun yang dilakukan untuk menjelaskan

teks justru membuat teks itu lenyap. Dikatakan demikian karena tindak membaca pada dasarnya tidak pernah menyusun kembali makna teks yang dibaca, tetapi merupakan tindak mendekonstruksi, menolak, dan mengganti dengan kata-kata lain yang pada gilirannya kata-kata itu juga membuka peluang bagi pembaca selanjutnya untuk mendekonstruksi dan mendekonstruksinya lagi.

Meskipun agak berbeda pada dasarnya gagasan Barthes senada dengan gagasan Derrida di atas. Bagi Barthes, teks merupakan jaringan kutipan-kutipan yang ditarik dari pusat budaya yang teramat banyak, yang disebut juga sebuah mosaik hubungan dengan kutipan-kutipan teks-teks lain (interteks) (Teeuw, 1991:219). Dalam hal ini hanya pembaca yang dapat menciptakan jaringan atau *tekstur* dari teks-teks itu. Dari bacaannya sendiri yang luas pembaca menciptakan sebuah keseluruhan yang berarti atas teks-teks itu sehingga dalam penciptaan demi penciptaan tak pernah ada kata akhir. Hal ini sesuai dengan pengertian bahwa teks pada hakikatnya merupakan bidang metodologis, yang terjadi hanya dalam suatu aktivitas produksi (dari karya ke teks) (Barthes, 1981:31, 39). Jadi, dalam pemikiran dekonstruksi, tumbuh suatu kesadaran bahwa sebenarnya tidak ada sesuatu pun di luar teks, tetapi juga tidak ada makna transendental di dalam teks. Dengan demikian, pembaca sendirilah yang harus mengadanya-kannya dengan membongkar dan menyusun kembali teks-teks itu. Pada hakikatnya tidak ada tempat lagi bagi suatu dimensi yang tidak berhingga.

Terhadap pandangan terakhir tersebut, Teeuw (1991:222) menyatakan bahwa memang secara fundamental tidak mungkin untuk menjelaskan dan memerinci teks-teks atau ucapan bahasa dari bentuk apa pun. Dikatakan demikian karena untuk menjelaskan kata-kata dengan definisi adalah menggantinya dengan kata-kata lain yang pada gilirannya kata-kata tersebut harus juga dijelaskan dengan kata-kata lain, begitu seterusnya. Hal ini secara esensial merupakan

masalah yang sama dengan masalah teks yang juga tidak dapat dijelaskan. Jadi, setiap kata, setiap teks, hilang di bawah penjelasan dirinya sendiri. Namun, jika hal ini menjadi suatu keyakinan, semuanya akan menjadi ragu karena kritik teks boleh dikatakan menjadi sia-sia, *editing* naskah dikatakan tidak ada gunanya, analisis senantiasa bertentangan, dan interpretasi secara fundamental pun tidak lagi dimungkinkan. Jika memang demikian keadaannya, kata Lee Petterson (1985:55--90), berarti tidak ada lagi kritik sastra, tidak ada edisi teks, tidak ada analisis, dan tidak ada interpretasi; yang ada adalah istirahat dalam keheningan (lihat juga Teeuw, 1991:222).

Kendati demikian, sebagaimana disarankan oleh Teeuw (1991:223--226), meski pandangan mutakhir dekonstruksi itu seolah mampu menggugurkan beragam teori yang telah dibangun dan mengecilkan semangat studi sastra, diharapkan kritik (studi) teks dan kritik sastra hendaknya dapat berjalan bersama. Harapan itu didukung oleh suatu realitas bahwa (1) bagaimanapun bahasa tidak hanya merupakan sebuah sistem tanda yang beroposisional, tetapi juga merupakan alat bagi tindakan; artinya, tanda bahasa merupakan alat untuk menghadapi sesuatu; (2) bagaimanapun teks, yang diedit dan dipublikasikan, adalah penting dan vital, karena tanpa itu kritik sastra tidak mungkin memperoleh kemajuan; (3) meskipun benar bahwa teks selalu berada dalam jaringan interteks sehingga dapat dikatakan tanpa akhir, bagaimanapun melalui fungsinya teks tetap menciptakan sebuah dunia tersendiri; dengan demikian teks merupakan hal yang sangat penting karena tanpa teks, interteks-tual tidak dapat bekerja; (4) bagaimanapun kita memerlukan teks karena apa yang tidak dikatakan atau apa yang dikatakan di tempat lain hanya dapat diketahui dengan cara membaca dan memahami apa yang dikatakan dan ditunjuk (di dalam teks itu).

Demikian antara lain gambaran tentang posisi dan kedudukan teks dalam sepanjang perjalanan teori sastra. Bagaimanapun juga,

teks merupakan aspek penting bagi studi dan penelitian sastra, walaupun, misalnya oleh kaum dekonstruksionis, teks tidak pernah dapat diidentifikasi, atau bahkan lenyap, akibat adanya dekonstruksi atau pembongkaran yang terus-menerus.

Simpulan

Dari seluruh uraian di atas akhirnya dapat disimpulkan beberapa hal berikut. Sepanjang sejarahnya, teks sastra tidak pernah menduduki posisi yang stabil, mantap, tetap, dan abadi, tetapi selalu berubah. Ketidakmantapan teks itu disebabkan oleh cara pandang interpretasi yang berbeda-beda --sehingga identitasnya sulit pula diketahui secara pasti-- sesuai dengan perkembangan pemikiran manusia selaku pembaca atau konsumen sastra. Kendati demikian, satu hal yang pasti dalam teori dan studi sastra adalah bahwa teks (karya) sastra merupakan aspek vital. Dinyatakan demikian karena apa yang layak disebut studi sastra adalah studi tentang sastra, bukan studi tentang sosiologi, psikologi, linguistik, atau antropologi, walaupun semua itu tidak dapat dipisahkan.

Dengan keyakinan bahwa teks merupakan aspek vital dalam teori dan studi sastra, bagaimanapun kritik teks dan kritik sastra harus dapat bekerja sama, saling melengkapi, dan saling menunjang. Kritik teks memberikan kontribusi bagi penentuan objek studi sastra, sedangkan kritik sastra memberikan kontribusi bagi bidang interpretasi dan atau pemaknaan teks (sastra).

BEBERAPA ALTERNATIF STUDI SASTRA

Dari Krisis Politik sampai Legitimasi Kekuasaan

Studi Sosiologis tentang Sastra, Masyarakat, dan
Raja di Jawa Abad XVIII dan XIX

Studi ini bermaksud mengkaji sastra dalam masyarakat Jawa pada abad 18 dan 19. Kurun waktu dua abad itu dipilih sebagai titik pijak kajian karena abad itu merupakan zaman keemasan sastra Jawa (Pigeaud, 1967:7). Berbicara tentang sastra dalam masyarakat Jawa, peran seorang raja tidak mungkin dikesampingkan karena eksistensi masyarakat pada masa itu berada di bawah kendali kerajaan yang segala sesuatunya dikuasai oleh raja. Oleh karena titik kekuasaan berpusat di tangan raja (Moerdjanto, 1987:79) atau menurut alam pikiran Jawa raja adalah satu-satunya medium yang menghubungkan dunia *makro* dan *mikro kosmos* (Ali, 1986:27), raja pun kemudian dianggap sebagai sumber nilai masyarakat, termasuk nilai sastra yang diciptakan oleh masyarakat. Oleh karena itu, dapat diduga bahwa sastra Jawa memiliki afiliasi yang kuat terhadap raja dan masyarakat pendukungnya.

Berkenaan dengan hal di atas kemudian ada tiga pertanyaan substansial yang perlu diajukan dan harus dijawab. *Pertama*, bagaimanakah sastra Jawa hidup dan berkembang dalam masyarakat Jawa; *kedua*, bagaimanakah kedudukan raja dalam masyarakat Jawa; dan *ketiga*, bagaimanakah pengaruh raja terhadap penciptaan dan kelahiran karya-karya sastra Jawa. Tiga persoalan pokok itulah yang secara berturut-turut akan dicoba dibahas di dalam studi ini.

Bertolak dari tiga pertanyaan yang telah dikemukakan, *frame work* atau pendekatan yang digunakan adalah sosiologi sastra, khususnya dengan paradigma yang dikembangkan oleh seorang naturalis Prancis Hippolyte Taine (Swingewood, 1972:32--37). Paradigma Taine dibangun dari suatu anggapan bahwa sastra dapat “dikemas” dari dasar material sebuah masyarakat, antara lain ras, waktu, dan lingkungan (Swingewood, 1972:33; Junus, 1986:19; Damono, 1984:19). Bagi Taine, sastra bukanlah sekadar permainan imajinasi yang pribadi sifatnya, tetapi merupakan rekaman tata cara zamannya. Oleh karena itu, masyarakat tertentu dapat diklaim sebagai sumber atau asal-usul (*genetik*)¹ penciptaan dan kelahiran sastra. Dengan demikian, disadari atau tidak, sastra selalu menyesuaikan atau disesuaikan dengan cita rasa masyarakat pembacanya. Dengan paradigma inilah ketiga pertanyaan di atas dicoba untuk dijawab dalam pembahasan berikut.

¹ Dalam hubungan ini, Taine kemudian sering disebut sebagai Bapak Kritik Genetik. Tentang genetik (asal-usul) ini pula yang kemudian dikembangkan oleh Goldmann. Hanya bedanya, Goldmann tetap berpijak pada struktur teks (sastra) dan homologinya dengan struktur sosial yang dimediasi lewat pandangan dunia (*world view*). Walaupun dari segi metode teori “strukturalisme-genetik” Goldmann lebih ilmiah, di dalam studi ini teori Goldmann (1977, 1980; Faruk, 1994) sengaja tidak dipergunakan karena selain data sastra Jawa yang dikaji cukup banyak, karya-karya itu juga tidak menampilkan tokoh hero yang berhadapan dengan kondisi masyarakat yang terdegradasi.

Sastra dalam Masyarakat Jawa

Beberapa referensi historis menunjukkan bahwa kesusastraan Jawa berkembang justru berkat peran istana (kerajaan) dalam kancan politik dan ekonomi semakin mundur. Hal itu disebabkan oleh hadirnya Kompeni Belanda yang semakin lama semakin menggeser kekuasaan politik kerajaan. Karena kerajaan semakin terdesak dan campur tangan kompeni semakin mencengkeram, seolah kerajaan Jawa kehilangan peran politiknya, bahkan mencapai puncak krisis, sehingga kerajaan lebih banyak berfungsi sebagai pusat kesenian dan kebudayaan daripada sebagai pusat politik yang menentukan (Kartodirjo, 1988:13).

Pengaruh politik Kompeni Belanda terhadap kerajaan di Jawa telah dimulai sejak kompeni memberikan bantuan kepada Mataram untuk menumpas pemberontakan Trunajaya (1677--1680). Setelah pemberontakan Trunajaya berhasil dipadamkan, Mataram kemudian memberikan berbagai kemudahan kepada Belanda, antara lain Belanda diizinkan membangun benteng pertahanan di sekitar kerajaan. Di situlah Belanda kemudian menempatkan bala tentaranya cukup banyak. Dengan didirikannya benteng tersebut, Mataram merasa kompeni adalah pelindungnya yang setia. Bahkan Mataram mempercayakan kepada Belanda untuk menumpas siapa saja yang berusaha merongrong kedudukan raja. Namun, Mataram tidak menyadari bahwa sebenarnya Belanda menjadi *musuh dalam selimut*. Hal itu terbukti, secara perlahan namun pasti Belanda menancapkan kukunya dengan sangat tajam, yaitu mencampuri urusan politik dan rumah tangga kerajaan. Bahkan sampai pada persoalan penggantian tahta seperti penggantian patih atau bupati.

Pengaruh tersebut semakin memuncak sejak disetujuinya *Perjanjian Giyanti* (1755) yang membagi Mataram menjadi dua (Surakarta dan Yogyakarta). Kenyataan itu ditandai oleh adanya

proses reduksi terhadap derajat dan kedudukan raja. Semula Sunan dan Sultan berkedudukan sejajar dengan raja Belanda, tetapi kemudian mereka “dipaksa” untuk menghormat kepada Belanda seperti layaknya seorang bawahan. Dan karena raja Belanda tidak berada di Jawa, yang kemudian harus dihormati adalah Gubernur Jenderal, Residen, dan Gubernur (Kartodirjo, 1988:14).

Selain di bidang politik, pemerintah kolonial juga campur tangan di bidang ekonomi. Sebagian wilayah kerajaan dikurangi demi memenuhi kebutuhan pemerintah kolonial. Akibatnya sumber penghasilan kerajaan menurun, kemakmuran raja berkurang, dan rakyat pun semakin menderita. Pengurangan wilayah itu tidak hanya dilakukan sekali dua saja, tetapi berulang kali. Sebelum pecah menjadi dua, bahkan Mataram telah kehilangan daerah pesisir utara Jawa (1746). Pengurangan wilayah itu oleh pemerintah kolonial dimaksudkan sebagai imbalan atas bantuannya kepada kerajaan ketika terjadi konflik politik.

Meskipun sudah mendapatkan wilayah pesisir utara Jawa yang cukup luas, pemerintah kolonial masih juga campur tangan dalam hal pembagian wilayah antarkerajaan Surakarta-Yogyakarta (terutama setelah *Perjanjian Giyanti*) yang seharusnya menjadi urusan intern. Misalnya, selain berdiri *Negara* Yogyakarta yang baru di daerah Mataram asli, wilayah kerajaan yang dinamakan *Negaragung* dan *Mancanegara* dibagi pula untuk Sunan Surakarta dan Sultan Yogyakarta. Bahkan, berdasarkan *Perjanjian Salatiga* (1757), *Negaragung* untuk Sunan Surakarta sebagian diberikan kepada Mas Said agar ia bersedia menghentikan perlawanannya.

Beberapa tahun kemudian, tepatnya pada tahun 1813, sebagian dari *Negaragung* Yogyakarta juga diberikan kepada Pangeran Adipati Pakualam dengan alasan ia telah membantu Inggris dalam menenteramkan pergolakan politik di Yogyakarta. Bahkan, sebelum itu (1812), kerajaan Surakarta dan Yogyakarta telah lebih dulu dipaksa

untuk menyerahkan wilayah *Negaragung* Kedu kepada pemerintah Inggris. Alasannya Inggris telah membantu naik tahtanya Sultan Hamengku Buwana III di Yogyakarta dan juga melindungi wibawa Sunan di Surakarta. Akibat dari berbagai gejolak itulah, sejak tahun 1830, wilayah kerajaan Surakarta dan Yogyakarta ibarat tinggal *segodhong kelor* (Kartodirjo, 1988:15).

Di sisi tertentu pengaruh kekuasaan kolonial memang telah membuka lebar hubungan kaum bangsawan dengan orang-orang Barat. Oleh karena itu, wajar jika penetrasi peradaban Barat dengan mudah mengalir ke istana. Dan karena ketergantungan kerajaan semakin tak dapat dihindari, lalu pemerintah kolonial dengan mudah dapat menghentikan aktivitas raja dan bangsawan dalam kancah politik dan ekonomi. Dengan demikian, kegiatan mereka beralih ke bidang kesenian dan kesusastraan. Hal inilah yang dikatakan “kesusastraan Jawa mengalami perkembangan akibat mundurnya peran istana dalam bidang politik dan ekonomi”.

Bertolak dari adanya krisis sosial-ekonomi itulah para pujangga kemudian berusaha untuk menegakkan kembali nilai dan norma-norma tradisional yang diwariskan oleh nenek moyang. Satu-satunya jalan yang ditempuh adalah menulis atau mengubah karya sastra yang berisi ajaran, *piwulang*, dan sebagainya yang dimaksudkan sebagai tindakan antisipasi. Tindakan itu dilandasi oleh keyakinan bahwa sastra yang berisi ajaran dan petunjuk dapat berfungsi sebagai sarana untuk mempersatukan kekuatan masyarakat di bawah naungan raja (Sudewa, 1989:34). Terlepas dari apakah berhasil atau tidak tindakan itu, yang jelas sejak itu sastra Jawa tumbuh dan berkembang dengan subur. Atas dasar itu pula kemudian Pigeaud (1967:29--30) mengklasifikasikan bahwa permulaan sastra keraton Jawa Tengah bagian selatan adalah tahun 1726--1749; mengalami perkembangan tahun 1788--1820; mencapai puncak perkembangan

pada tahun 1830--1858; dan perkembangan akhirnya terjadi pada tahun 1858--1881 (bdk. Burger, 1983:57).

Telah disebutkan bahwa karya sastra selain diciptakan untuk tujuan menjaga harkat dan martabat raja dan bangsawan, juga untuk menegakkan kembali nilai dan norma-norma tradisional. Oleh sebab itu, karya sastra Jawa diciptakan bukan hanya untuk memenuhi kebutuhan golongan atas di kerajaan, tetapi juga untuk kalangan masyarakat luas. Karya-karya untuk tujuan memenuhi kebutuhan golongan atas itu biasanya ditulis sesuai dengan cerminan pandangan hidup bangsawan yang memberi prioritas pada bidang teologi dan etika (Gurvitch dalam Kuntowijoyo, 1988:334). Namun, jika dicermati lebih jauh, sebenarnya karya jenis itu tidak hanya untuk konsumsi golongan atas, tetapi juga untuk keseluruhan manusia pada umumnya.

Atas dasar itu kemudian lahirlah karya-karya Mangkunegara IV *Wedhatama*, *Tripama*, dan *Wirawiyata*, atau karya Paku Buwana IV *Wulang Reh*. Karya-karya tersebut lebih banyak menekankan bidang etika secara umum. *Wedhatama*, misalnya, selain menekankan bidang etika dan etiket, menekankan pula ajaran ilmu kesempurnaan dan pengetahuan. Ajaran ilmu kesempurnaan itu tercantum dalam bagian-bagian yang menerangkan tata cara *sembah raga*, *sembah cipta*, *sembah jiwa*, dan *sembah rasa* yang semua itu identik dengan ajaran *syariat*, *tarikat*, *hakikat*, dan *makrifat* (Mulyono, 1979:59). Namun, yang tetap ditekankan di dalamnya adalah tata cara bagaimana seseorang harus berjiwa besar, pemaaf, rela, dan pasrah, dan harus pula bersikap sopan dan pandai menyesuaikan diri. Karena itulah, dalam karyanya Mangkunegara IV mengatakan bahwa “menghadap raja lebih penting daripada menghadap Tuhan” (Kuntowijoyo, 1988: 335).

Dalam *Tripama* Mangkunegara IV lebih menekankan ajaran bagi prajurit daripada kaum sipil pada umumnya. Cita-cita untuk

nuhoni trah utama bagi kaum bangsawan yang disimbolkan melalui prajurit wayang *Patih Suwanda*, cita-cita untuk *labuh negari* bagi *Kumbakarna*, dan cita-cita untuk *males sih* bagi *Basukarna* atau *Suryaputra* merupakan suatu kewajiban, sedangkan *nggayuh utama* bagi para abdi dalem merupakan cita-cita yang sangat terpuji. Oleh karena itu, cita-cita dalam *Tripama* sesuai dengan kepentingan kerajaan Kejawen pada waktu itu. Namun, sebagai prajurit idaman tidaklah cukup hanya dengan bekal itu saja, tetapi harus pula dilandasi kesetiaan pada janji, disiplin, taat, taqwa, tidak sombong, dan tidak sewenang-wenang seperti yang dilukiskan Mangkunegara IV dalam *Wirawiyata*. Seorang prajurit utama adalah prajurit yang menepati janji sesuai dengan yang diucapkan ketika pelantikan, dan hal itu harus dipegang teguh dalam menjalankan tugasnya sebagai prajurit.

Cita-cita yang sama ditekankan pula oleh Paku Buwana IV dalam *Wulang Reh*. Karya itu menekankan pentingnya perbedaan status sosial, misalnya *agung* dan *asor*, tidak dalam pengertian etika tetapi lebih pada perbedaan derajat sosial. Kedudukan raja diungkapkan sebagai *mapan ratu kinarya wakil Hyang Agung* sehingga digambarkan dapat memberikan apa saja, termasuk pangkat, jabatan, kehormatan, dan kekayaan; sedangkan golongan lainnya adalah *ngawulang ratu*. Konsep perbedaan derajat ini tampak demikian penting karena kedudukan raja di Jawa pada abad ke-18 dan 19 mengalami kemerosotan (Kuntowijoyo, 1988:335). Kemerosotan politik raja itu pula yang menyebabkan terjadinya reduksi moral masyarakat sehingga Paku Buwana IV dalam *Wulang Reh* menyatakan bahwa masyarakat tidak berusaha lagi mencari kebenaran. Yang terjadi pada zaman itu ialah tradisi *murid ngupaya guru* telah beralih menjadi *kiai guru naruthuk ngupaya murid*.

Karya-karya lain yang senada adalah *Nitisruti Lugu* gubahan Paku Buwana IX, *Serat Dumbasawala* dan *Candrarini* karya

Ranggawarsita atas perintah Paku Buwana IX, dan *Wulang Estri* gubahan Paku Buwana X. *Nitisruti Lugu* mengedepankan masalah kewaspadaan, yang disinyalir dari konsep *astha brata*, dan etika dalam perang. Dalam karya itu diterangkan adanya enam kewaspadaan yang menyangkut berbagai aspek kehidupan; sedangkan yang menyangkut keberanian dalam perang ditekankan pada persoalan harga diri sebagai prajurit. Jika seorang prajurit mati mendahului bawahannya disebut *nistha*; jika mati bersama dengan bawahannya disebut *madya* (tidak *hina* dan tidak *nistha*); dan jika mati bersama seluruh anak buahnya disebut *utama*. Etika demikian yang biasa dipergunakan sebagai instrumen untuk melegitimasi nilai-nilai kesatriaan.

Keberanian seorang prajurit juga digambarkan dalam *Serat Dumbasawala*. Melalui simbol berbagai binatang, seorang prajurit diharapkan memiliki sikap pantang mundur atau diharapkan memiliki watak bagai *pedang*. Watak *pedang* adalah watak yang menunjukkan kesetiaannya pada raja dengan mengorbankan seluruh jiwa raga. Hal demikian sangat penting karena di dalamnya tercermin sikap berani mati. Selain itu, terdapat pula etiket yang berkenaan dengan masalah sosial yang dikenal dengan istilah *brata marsudi* dan *brata sampurna*. Etiket ini lebih menekankan tata cara bagaimana seseorang mencari anugerah dari raja.

Tampaknya nilai yang dikemukakan dalam karya-karya pada zaman itu tidak terbatas pada bidang etika kesatriaan bagi prajurit kerajaan, tetapi juga etika kewanitaan seperti tampak dalam *Candrarini* dan *Wulang Estri Candrarini* menekankan moral wanita dalam hidup rumah tangga. Melalui simbol wayang, seorang istri harus bisa bertindak seperti tingkah laku para istri Arjuna, khususnya mengenai watak dan sifat-sifatnya. Agar kehidupan rumah tangga berjalan baik, sejahtera lahir batin, seorang istri harus tahu watak suami, teliti, tidak boleh mendahului kehendak suami, dan harus tahu aturan rumah tangga lainnya. Hal yang sama ditekankan dalam

Wulang Estri melalui simbol lima jari tangan. Lima jari tangan itu digambarkan masing-masing memiliki makna yang pada hakikatnya memberi ciri seorang istri yang ideal.

Sementara itu, penekanan pada bidang teologi muncul dalam karya-karya suluk yang berisi ilmu kesempurnaan atau wejangan tentang *sangkan paraning dumadi* dan *manunggaling kawula-Gusti*. Dalam *Suluk Seh Ngabdul Salam* karya Wirakusuma, misalnya, digambarkan perihal tasawuf. Lewat karya itu penggubah menekankan pentingnya sembahyang dan taqwa kepada Tuhan karena segala yang ada di dunia ini berasal dari dan akan kembali kepada Tuhan. Lewat tokoh Seh Ngabdul Salam, penggubah bertindak selaku guru yang mengajarkan berbagai ilmu kesempurnaan kepada murid-muridnya. Hal senada terungkap juga dalam *Suluk Seh Amongraga*. Karya itu berisi kisah perjalanan penyiaran agama Islam. Selain itu, ditampilkan pula masalah etika, antara lain tata cara mengabdikan raja, harus tenggang rasa, menghormati orang lain, dan berbuat baik kepada sesama manusia. Hal demikian memang layak diketahui bahkan menjadi panutan kehidupan manusia yang sedang dilanda krisis.

Selain muncul beberapa pujangga yang berusaha melukiskan gejala adanya krisis masyarakat lewat karya-karyanya, agaknya ada seorang lagi pujangga yang tergolong sangat berani. Ia adalah Ranggawarsita. Lewat *Kalatidha* dan *Jaka Lodhang*, ia menyoroti langsung keadaan masyarakat terutama di lingkungan istana Surakarta yang dilanda gejolak kekacauan dan krisis. Dalam *Kalatidha* dinyatakan bahwa masa krisis itu disebut *zaman edan*, yaitu zaman yang penuh dengan kekacauan dan kemunafikan. Ranggawarsita sebagai wakil sensibilitas bangsawan merasa sedih melihat campur tangan Belanda dalam pemberian gelar, terutama mereka yang bekerja di bawah Gubernemen. Bahkan pada akhir abad ke-19 campur tangan Belanda sudah sampai pada persoalan

pengangkatan patih, organisasi keamanan, anggaran belanja kerajaan, dan penghapusan sistem *apanase* dan penentuan gaji (Kuntowijoyo, 1988:335). Oleh karena itu, melihat gejala tersebut Ranggawarsita menunjukkan, walaupun kerajaan dipegang oleh para pejabat yang utama dan baik, situasi kerajaan tetap saja mengalami kekacauan. Oleh sebab itu, peran kerajaan sebagai pusat kebijakan musnah. Hal senada juga terungkap dalam *Jaka Lodhang* bahwa situasi kerajaan semakin kacau karena manusia telah kehilangan kepribadiannya (*wong agung nis gungira, wong kang cilik tan toleh ing cilikira*).

Demikian gambaran singkat mengenai sastra yang hidup dan berkembang dalam masyarakat Jawa abad ke-18 dan 19. Pada zaman itu sebenarnya masih banyak lahir karya-karya lain, misalnya babad, ramalan, dan sastra wayang karena memang *genre-genre* itu termasuk digemari oleh para bangsawan sehingga banyak pula digubah (Baried dkk., 1985:10). Namun, gambaran singkat di atas membuktikan bahwa sastra Jawa berkaitan erat dengan masyarakat istana, terutama kehidupan raja dengan segala kewenangannya. Dilihat dari pesan-pesan yang muncul, raja sangat dimungkinkan mempengaruhi penciptaan karya sastra karena raja memiliki wewenang penuh untuk mengatur segala kehidupan masyarakat. Oleh karena itu, sebelum dibahas mengenai bagaimana raja mempengaruhi penciptaan sastra, ada baiknya dilihat dulu bagaimana kedudukan raja dalam masyarakat Jawa.

Kedudukan Raja dalam Masyarakat Jawa

Seperti diketahui bahwa setiap organisasi sosial, termasuk negara, selalu ada dua elemen manusiawi, yaitu pengorganisasi dan yang diorganisasi, pemerintah dan pengikut, raja dan rakyat, atau *panggedhe* dan *wong cilik* (Laksono, 1985:38). Berdasarkan konsep *manunggaling kawula-Gusti*, konsep yang menjadi tujuan tertinggi

dan paling benar bagi orang Jawa (Laksono, 1985:37; Moertono, 1985:18; Ali, 1986:29), raja dan rakyat dianggap mempunyai kedudukan yang sama. Yang membedakan hanyalah fungsi atau keduniawiannya, bukan nilai atau sifat transenden esensialnya. Jadi, dalam hal ini, yang membedakan raja dan rakyat hanyalah ikatan-ikatan tertentu dalam pretensi sosial, bukan dalam hal eksistensinya sebagai manusia yang sama-sama dapat *manunggal dengan Gusti* atau *Yang Tak Dapat Diterangkan*. Oleh karena itu, adanya identifikasi raja-dewa atau rakyat-dewa yang ditempatkan dalam posisi berlawanan sebagaimana terdapat dalam tradisi Hindu, oleh orang Jawa dianggap sangat masuk akal dan ditempatkan dalam posisi identik (Laksono, 1985:7). Penempatan posisi identik itulah yang dalam alam pikiran Jawa dipergunakan sebagai sesuatu untuk mencapai tujuan keselarasan yang disebut *tata tentrem*.

Untuk dapat mencapai cita-cita *tata tentrem*, raja dan rakyat harus bersama-sama dapat *manunggal dengan Gusti*. Selanjutnya, untuk dapat bersama-sama *manunggal dengan Gusti*, raja dan rakyat juga harus menyadari kewajiban timbal-balik antara atasan-bawahan. Oleh karena itu, raja berkewajiban melindungi rakyat, dan sebaliknya, rakyat harus menyadari kewajibannya mengabdikan secara total. Selain itu, mereka juga berhak menerima apa yang menjadi haknya. Raja berhak memperoleh *legitimasi* dan *afirmasi* dari rakyat, dan rakyat juga berhak menerima *pengayoman* dari raja. Jika demikian apa yang menjadi cita-cita raja dan rakyat, yakni situasi *tata tentrem*, akan mudah dicapai.

Telah disebutkan bahwa yang membedakan rakyat dan raja di Jawa hanyalah karena fungsi atau sifat keduniawiannya. Oleh sebab itu, sesuai dengan sifat keduniawiannya, di antara mereka memiliki kedudukan masing-masing yang berbeda. Dalam kehidupan masyarakat Jawa, orang Jawa sepakat bahwa raja didudukkan sebagai *sesembahan*, sedangkan rakyat berperan sebagai *yang menyembah*.

Dari pengertian itu dapat dinyatakan bahwa raja dianggap sebagai pusat dari segalanya, sebagai sumber dari segala sumber kehidupan. Oleh karena kedudukan raja begitu tinggi, raja dapat leluasa menentukan apa saja yang menjadi kehendaknya.

Penempatan raja sebagai pusat dari segalanya itu tampak nyata jika dilihat dalam hubungannya dengan struktur negara di Jawa. Struktur negara di Jawa memiliki *lingkaran konsentris*, yaitu berpusat pada *raja*, kemudian dikelilingi oleh *istana*, *negara*, *negaragung*, dan *mancanegara* (Hastjarja, 1984:4--6). Raja merupakan sumber utama dari seluruh kekuasaan dan otoritas, dan raja memiliki segala sesuatu dalam negara. Kehormatan dan prestise, keadilan dan otoritas, kebijakan dan kesejahteraan, semuanya adalah miliknya. Dengan demikian, raja berhak menentukan segala kebijakan, karena raja dibayangkan sebagai *pintu air yang menampung seluruh sungai dan bagi tanah yang lebih rendah merupakan satu-satunya sumber air dan kesuburan* (Suseno, 1988:100). Dia juga digambarkan sebagai *lensa pembakar yang memusatkan cahaya matahari dan mengarahkannya ke bawah* (Ali, 1986:35), dan oleh karenanya menjadi sumber kekuatan *kosmis* yang mengalir ke daerah dan membawa ketenteraman, keadilan, dan kesuburan (Suseno, 1988:107). Bahkan, jika dihubungkan dengan pemberian gelar di kerajaan Surakarta dan Yogyakarta seperti *Paku Buwana* (Paku Jagad Raya), *Mangkunegara* (Yang Memangku Negara), dan *Hamengku Buwana* (Yang Memangku Jagad Raya), raja memiliki kedudukan yang sangat tinggi dan istimewa.

Sesuai dengan kedudukan raja yang begitu tinggi dan menjadi pusat dari segala sesuatu atau menjadi titik sentral dalam lingkaran konsentris berdasarkan struktur negara Jawa, raja dapat dipandang sebagai pusat, baik pusat administrasi pemerintahan, pusat kekuasaan, maupun pusat atau sumber kebudayaan (kesenian). Oleh karena itu, dalam konsep Jawa, raja dikatakan memiliki kekuasaan

mutlak (Moertono, 1985:42; Moedjanto, 1987:122--123). Hal itu dalam bahasa Jawa dikatakan sebagai *gung binathara bau dendha anyakrawati* (sebesar kekuasaan Dewa, pemelihara hukum dan penguasa dunia). Itulah sebabnya, raja dikatakan *wenang wisesa ing sanagari* (pemegang kekuasaan tertinggi di seluruh negeri).

Raja dapat dipandang sebagai pusat administrasi pemerintahan atau mempunyai kekuasaan untuk mengatur jaringan-jaringan perintah karena ia berhak membuat angger-angger, berhak mengadili pelanggar undang-undang, dan berhak memimpin tentara, serta mempunyai kewenangan untuk menyusun konsep kenegaraan (Moedjanto, 1987:87--88). Hal tersebut sesuai dengan kedudukannya sebagai orang yang menempati puncak *hierarki status* atau *puncak piramida kekuasaan*. Kekuasaan raja tidak terbagi dan tidak tertandingi.

Sebagai usaha pembinaan kekuasaan atau usaha untuk melegitimasi diri, raja juga berusaha mengembangkan kebudayaan (Moedjanto, 1987:88--89). Agar memancarkan wibawa sebagai raja idaman atau ideal, seorang raja menciptakan dan mengembangkan kebudayaan yang bercorak *alus* 'halus'. Penciptaan kebudayaan *alus* itu misalnya cara berpakaian yang serba indah, cara mengambil sikap, cara berbicara, dan berbagai tingkah laku lainnya. Bahkan, penciptaan dan pengembangan kebudayaan itu tidak hanya terbatas pada berbagai tingkah laku, tetapi juga kebiasaan mengumpulkan pusaka-pusaka, memimpin dan menentukan pranata upacara, dan menciptakan atau memerintah untuk menciptakan karya kesenian dan kesusastraan.

Berdasarkan pernyataan bahwa raja dapat dipandang sebagai pusat pemerintahan, kekuasaan, dan kebudayaan, hampir dapat dipastikan bahwa raja sangat berpengaruh besar terhadap hasil-hasil kesusastraan yang diciptakan oleh masyarakat. Jika pernyataan itu benar, langsung ataupun tidak, nilai-nilai yang terkandung di

dalamnya juga dipengaruhi oleh raja dengan berbagai ciri dan eksistensinya. Benarkah sastra sangat dipengaruhi oleh raja? Kita lihat pembahasan berikut.

Pengaruh Raja terhadap Karya Sastra Jawa

Seperti diketahui bahwa sastra Jawa berkaitan erat dengan kedudukan raja sebagai penguasa tertinggi dalam masyarakat Jawa. Kaitan itu tampak, misalnya, di dalam karya sastra muncul berbagai ajaran, etiket, petunjuk, dan tingkah laku yang sesuai dengan ajaran dan petunjuk raja. Karena itu, dapat dipastikan bahwa raja berpengaruh besar terhadap penciptaan sastra. Pernyataan tersebut cukup beralasan karena kedudukan raja sangat istimewa. Raja memiliki kedudukan tinggi, sebagai penguasa tunggal, sebagai *sesembahan*, pengayom, dan dikatakan pula sebagai pusat pemerintahan, kekuasaan, dan kebudayaan.

Agaknya bukan suatu kebetulan, karya-karya sastra yang lahir pada saat itu kebanyakan ditulis oleh para pujangga istana, bahkan beberapa di antara mereka adalah raja. Di Surakarta muncul Paku Buwana IV, seorang raja yang bertahta tahun 1714--1747 J (1788--1823 M) menulis *Wulang Reh* (1735 J/1808 M); Paku Buwana IX yang bertahta tahun 1790--1822 J (1861--1893 M) menggubah *Nitisruti Lugu* (1834J); Paku Buwana X yang bertahta tahun 1822--1870 J (1893--1939) menggubah *Wulang Estri* (1908); Mangkunegara IV yang bertahta di Mangkunegaran tahun 1785--1810 J (1856--1881 M) menggubah *Tripama* (1860), *Wirawiyata* (1971), *Wedhatama* (1875); dan sebagainya. Dari kenyataan demikian dapat diasumsikan bahwa isi dan nilai-nilai karya sastra itu dipengaruhi, bahkan ditentukan, oleh raja. Hal tersebut sesuai dengan pernyataan bahwa bagaimanapun nilai dan makna karya sastra tidak lepas dari maksud penulis (Teeuw, 1984:181).

Dalam *Wulang Reh*, misalnya, selain ditampilkan masalah *kawaskithan*, *sasmita*, dan *urmat*, juga ditampilkan bagaimana tata cara mengabdikan raja. Raja harus dijadikan pusat pengabdian karena menurut Paku Buwana IV, raja adalah wakil Hyang Agung. Oleh karena itu, lewat karyanya Paku Buwana IV bermaksud menanamkan berbagai tingkah laku kepada rakyat, antara lain cara-cara mengabdikan agar rakyat senantiasa mencurahkan pengabdianannya secara penuh. Dengan cara demikian, kedudukan Paku Buwana IV sebagai raja akan tetap eksis.

Hal serupa dilakukan oleh Paku Buwana IX dalam menggubah *Nitisruti Lugu*. Selain ditunjukkan adanya enam kewaspadaan, yaitu (1) rela, teliti, awas, jujur, dan ceria, (2) bijak, arif, terbuka, (3) bijaksana, (4) bersikap senang dalam menanggapi sesuatu, (5) berani dalam tugas *tapa brata*, dan (6) senang bertapa dan pandai bergaul, yang semua itu mencerminkan sikap dan wibawa raja, dalam *Nitisruti Lugu* juga ditekankan mengenai keberanian dalam perang. Keberanian dalam perang sebenarnya mencerminkan sikap raja sebagai seorang ksatria, ia berharap agar sikap tersebut dimiliki oleh para prajurit perangnya. Jika prajurit telah bersikap ksatria sehingga memiliki kekuatan yang luar biasa, kedudukan raja pun sulit digeser oleh lawan-lawannya karena dengan mudah lawan-lawannya dapat dihancurkan oleh prajurit yang ksatria, gagah berani, dan sakti itu.

Tentang kesetiaan prajurit tampak pula dalam *Tripama* dan *Wirawiyata*. Kesetiaan tiga prajurit dalam *tripama* yang disimbolkan lewat tokoh wayang (Patih Suwanda, Basukarna, dan Kumbakarna); atau sikap prajurit yang harus setia menjalankan tugasnya seperti dalam *Wirawiyata*; hanyalah sebagai cara agar kedudukan raja tidak mudah digeser oleh orang lain yang menentanginya. Oleh sebab itu, dapat dikatakan bahwa lewat kedua karya itu Mangkunegara IV bermaksud hendak mempertahankan kedudukannya sebagai

raja idaman, raja yang tetap dihormati, dan berwibawa di hadapan rakyatnya.

Wulang Estri gubahan Paku Buwana X dan *Wedhatama* karya Mangkunegara IV agaknya berbeda dengan karya-karya di atas. Dalam *Wulang Estri* lebih ditekankan tentang kehidupan rumah tangga, yakni tingkah laku yang harus dipatuhi oleh seorang istri. Istri dianggap istri yang baik jika selalu setia kepada suami, sebagaimana disimbolkan dengan lima jari tangan. Sementara itu, *Wedhatama* lebih menekankan pada ilmu keutamaan dan kesempurnaan. Kedua karya itu memang tidak secara langsung berkaitan dengan kedudukan raja, atau kehadirannya semata-mata untuk melegitimasi kekuasaan raja, tetapi jika disimak lebih jauh, tampak bahwa tingkah laku yang disodorkan itu mencerminkan tingkah laku seorang raja. Hal itu sesuai dengan peran seorang raja yang selalu mengembangkan kebudayaan *alus*. Atau, berkat ilmu kesempurnaan seperti dalam *Wedhatama*, peran seorang raja akan tampak, sebab selain menjadi sumber keadilan, ketentaraman, dan kekuasaan, raja juga menjadi *pengayom*, termasuk pelindung agama. Karena itu, karya-karya yang menekankan ilmu kesempurnaan, juga ilmu agama, kehadirannya tetap dianggap sah, dan bahkan pantas dikembangkan. Karya lain yang menekankan hal yang sama adalah karya suluk, seperti *Suluk Seh Siti Jenar*, *Suluk Seh Amongraga*, dan *Suluk Seh Ngabdul Salam*.

Karena raja berperan pula sebagai penjaga ketenteraman, ajaran sesat seperti yang terdapat dalam *Suluk Seh Siti Jenar* pun dilarang oleh raja karena jika hal itu dikembangkan akan mengganggu ketenteraman umat Islam. Karena itu, *Seh Siti Jenar* dan para pengikutnya dimusnahkan. Demikian juga dalam *Suluk Seh Siti Amongraga*. Ilmu gaib yang dilarang oleh syariat Islam tidak boleh dikembangkan karena menyimpang dari ketentuan syariat yang benar. Ilmu kesempurnaan yang wajib dilakukan adalah seperti yang terdapat dalam *Suluk Seh Ngabdul Salam* gubahan

R.M. Wirakusuma. Dalam suluk ini ditekankan mengenai tata cara menegakkan sembahyang yang selaras dengan sifat-sifat seperti yang terkandung dalam nama-nama Tuhan (*Asmaul Husna*).

Kehadiran *Candra Rini* karya Ranggawarsita (1863) dan *Serat Dumbasawala* (1879) pada masa pemerintahan Paku Buwana IX agaknya juga memperkuat kedudukan raja pada waktu itu. Hal itu ditandai, misalnya, ketika Ranggawarsita mengarang *Candra Rini*, ia hanya menjalankan perintah Paku Buwana IX. Dengan demikian, etiket tentang wanita dalam karya itu ditentukan oleh Paku Buwana IX yang ingin memberikan petunjuk kepada rakyatnya, khususnya kepada para istri. Sementara itu, *Serat Dumbasawala* juga mencerminkan kesatria seorang raja karena di dalamnya ditampilkan cara-cara memperoleh anugerah dari raja. Agar rakyat dapat mencari anugerah dari raja, raja memberikan ajaran atau petunjuk bagaimana cara memperoleh anugerah itu. Itulah sebabnya, kehadiran karya itu bernaung di bawah kekuasaan raja, dan oleh karenanya, nilai-nilai yang terkandung di dalamnya pun mencerminkan eksistensi raja.

Di sisi lain, tampaknya agak berbeda atas hadirnya pujangga besar Ranggawarsita. Walaupun hidup sekitar tahun 1801 sampai 1873, Ranggawarsita dapat meramalkan kejadian-kejadian pada abad ke-20 (Any, 1984:7). Hal tersebut tampak dalam karyanya *Kalatida* (1860), *Sabdajati* (1873), *Sabdatama*, dan *Jaka Lodhang*. Dalam *Kalatida*, Ranggawarsita yang tinggal menanti saat kematiannya berbicara tentang kengeriannya bahwa masa itu adalah ‘masa kegelapan’ yang mungkin tanpa akhir (Anderson dalam Reid, 1983:3). Agar orang tidak terlarut dalam *zaman edan* itu, Ranggawarsita memberikan petunjuk mengenai pencarian keselamatan seperti diuraikan dalam *Sabdijati*. Barangkali karena sangat prihatin melihat kejadian pada abad ke-19 yang kacau, ia meramalkan akan ada “zaman gembira” jika sudah muncul *windu kuning* ‘lambang kegemilangan’ seperti

tampak dalam *Sabdatama*. Sebab, ia sadar bahwa keadaan zaman akan selalu mengalami perubahan seperti dilukiskan dalam *Djaka Lodhang*. Lukisan-lukisan yang tajam inilah yang mengantarkan Ranggawarsita sebagai seorang pujangga besar dan berpandangan luas

Secara umum ciri-ciri karya Ranggawarsita adalah mengungkapkan gambaran sosial masyarakat yang suram. Namun, di balik itu, terdapat tendensi tertentu untuk menyampaikan penyesalannya terhadap berbagai tindakan para pembesar kerajaan yang pada masa itu sudah semakin tak bermoral. Melalui penggubahan karya-karya itu Ranggawarsita bermaksud agar para pembesar kembali ke sikap semula yang menjunjung tinggi etika keselarasan. Karena itu, karya-karya Ranggawarsita banyak mencerminkan nilai luhur yang pada hakikatnya bersumber dari ajaran raja yang bijaksana.

Perihal kebijakan yang berasal dari raja tampak juga mempengaruhi Ranggawarsita dalam menulis *Wedharaga* dan *Cemporet* (1870). Kebiasaan seorang raja yang harus selalu kuat dalam bertapa sehingga memperoleh kekuatan dari Tuhan dan mendapat dukungan dari rakyat dikedepankan oleh Ranggawarsita dalam *Cemporet*. Dalam karya itu diceritakan bahwa agar Jaka Sangkala dan Jaka Pramada lepas dari kutukan sang ayah, keduanya disarankan agar bertapa. Setelah tapanya berhasil dan lepas dari kutukan, oleh ayahnya keduanya bahkan diberi kedudukan. Hal yang sama muncul pula dalam *Wedharaga*. Dalam karya itu ditekankan agar pemuda selalu rajin bertapa dan berguru sehingga kelak memperoleh keselamatan. Namun, semua itu harus dilandasi oleh sikap sopan, mawas diri, dan tidak sombong.

Beberapa karya lain seperti *Panitisastra*, *Babad Jaka Tingkir*, dan sastra wayang *Serat Kandhaning Ringgit Purwa* juga menunjukkan adanya kaitan erat dengan kedudukan raja. Dalam *Panitisastra*,

misalnya, ada petunjuk mengenai hubungan rakyat dan raja. Jika raja ingin selalu dihormati oleh rakyat, raja harus mampu 'melihat' rakyatnya dengan tepat dan pemaaf. Penglihatan raja terhadap rakyat merupakan syarat mutlak karena dengan demikian raja tidak akan ditinggalkan oleh rakyat. Selain itu, penglihatan raja atas rakyatnya juga diartikan bahwa rakyat diberi kesempatan untuk 'naik' menjadi punggawa. Jika tidak, kemungkinan besar raja akan dijauhi oleh rakyat.

Pengaruh raja yang berupa wewenang untuk menjalankan undang-undang kerajaan tampaknya ditampilkan dalam *Babad Jaka Tingkir*. Pada bagian akhir karya itu dikisahkan bahwa telah lama Ki Ageng Pengging tidak bersedia menghadap raja. Karena itu, raja mengutus Sunan Kudus untuk menyapakan Ki Ageng Pengging. Hal itu dilakukan karena raja sebagai penguasa berhak melindungi rakyat dan berhak pula menghukum rakyat yang melanggar *angger-angger*. Raja yang bertindak demikian disebut raja yang adil. Karena itu, dapat dinyatakan bahwa nilai-nilai yang terdapat dalam karya itu dimaksudkan sebagai pendukung kewibawaan raja karena berbagai anjuran dan petunjuk raja ada di dalamnya.

Selain berkembang karya-karya dalam bentuk *piwulang*, suluk, ramalan, dan babad, pada zaman itu berkembang pula sastra pewayangan. Memang sastra pewayangan telah berkembang jauh sebelumnya, tetapi karena sistem kerajawian Jawa menganut sistem kerajawian dalam wayang (Laksono, 1985:22--38), raja di Jawa pun banyak memanfaatkan cerita-cerita wayang. Karena itu, pada abad ke-18 dan 19 karya sastra wayang banyak ditulis dan digubah kembali (Baried dkk., 1985:10), bahkan menjadi kegemaran kaum bangsawan. Karena para bangsawan banyak menganut sistem kerajawian dalam wayang, akhirnya sastra pewayangan memperoleh kesempatan pula untuk berkembang. Hal demikian dimaksudkan agar kewibawaan

raja selalu mendapatkan dukungan dari rakyat lewat berbagai bacaan yang diperoleh dari cerita-cerita wayang.

Dalam *Serat Kandhaning Ringgit Purwa*, misalnya, dikisahkan bahwa bagaimanapun saktinya seseorang, seperti tokoh Dasamuka, tetapi kalau sering berbuat licik dan curang, usaha apa pun yang dilakukan akan tetap gagal. Bahkan sebagai akibat perbuatannya, Dasamuka harus mati di tangan Ramawijaya. Atau, bagaimanapun saktinya Watugunung, seorang raja di Gilingwesi, karena melanggar aturan mengawini ibu dan bibinya sendiri, akhirnya ia harus mati di tangan Wisnu. Berbagai peristiwa itulah yang dilukiskan dalam karya-karya sastra Jawa sehingga nilai-nilai luhurnya dapat diteladani dan nilai-nilai luhur seperti itu mencerminkan pula tindakan yang dilakukan oleh seorang raja yang bijak dan berwibawa untuk mencapai suatu harmoni kosmik.

Simpulan

Dari kajian saksama seperti yang diuraikan di atas, tampak jelas bahwa hubungan sastra, masyarakat, dan raja di Jawa pada abad ke-18 dan 19 sangat erat. Kelahiran karya sastra pada masa itu sangat didukung oleh keadaan masyarakatnya, terutama karena masyarakat mengalami krisis politik, ekonomi, sosial, dan moral akibat semakin kuatnya kolonialisme Belanda. Dan sesuai dengan fungsinya sebagai *social and human control*, penciptaan sastra oleh pengarangnya dimaksudkan sebagai sumber nilai bagi manusia (rakyat) dalam kehidupan bermasyarakat (bernegara), yang langsung atau tidak, dimaksudkan pula sebagai penegak atau *legitimasi* kekuasaan raja.

Dalam kebudayaan Jawa raja diakui sebagai sumber pengayom, perintah, dan penentu. Oleh karena itu, raja berhak menentukan segala sesuatu yang bersangkutan dengan masyarakat yang menjadi kekuasaannya sehingga raja pun menjadi sumber ilham penciptaan

kesenian dan kesusastraan. Itulah sebabnya, karya sastra yang dicipta di luar keraton pun, langsung ataupun tidak, cenderung untuk melegitimasi kedudukan raja. Sikap raja dan bangsawan pada zaman itu memang harus demikian karena mereka dituntut untuk menegakkan kembali nilai-nilai masyarakat yang sedang dilanda krisis ekonomi dan politik.

Demikianlah kajian sosiologis tentang sastra, masyarakat, dan raja di Jawa abad ke-18 dan 19. Kajian ini bukan dimaksudkan untuk lebih memperkokoh adanya tradisi feodalisme sebagaimana berlaku di dalam masyarakat tradisional, melainkan lebih dimaksudkan sebagai bahan renungan sehingga dalam kehidupan sekarang manusia lebih cermat memilih dan memilah mana yang baik untuk dilakukan dan mana yang buruk yang sepatasnya ditinggalkan.

Cerita Rakyat *Damarwulan*

Studi Fungsi Pelaku dan Penyebarannya Menurut
Vladimir Propp

Seperti diketahui bahwa *Damarwulan* merupakan salah satu *genre* cerita rakyat (tradisional) dari Jawa yang sangat populer di kalangan masyarakat. Kepopuleran cerita tersebut tidak hanya karena di berbagai perpustakaan banyak bahan tentangnya yang dapat dibaca, tetapi juga karena seringnya grup kesenian, di antaranya ketoprak, mementaskan lakon *Damarwulan*, sehingga tidak mengherankan jika tipologi tokoh Damarwulan sampai saat ini masih melekat di hati masyarakat. Oleh karena itu, cerita yang sedikit banyak mengungkapkan semacam *historical-truth* itu menjadi bagian tak terpisahkan dari kehidupan berkesenian masyarakat.

Terlepas dari semua itu, yang jelas cerita *Damarwulan* telah menjadi dokumen sosio-budaya yang penting. Sebagai dokumen sosio-budaya --yang umumnya berupa naskah atau buku dalam berbagai bahasa (Jawa, Indonesia, Melayu) yang kini tersimpan di berbagai perpustakaan (Surakarta, Yogya-karta, bahkan luar negeri)--,

cerita *Damarwulan* sering menjadi bahan kajian bagi para ahli sastra dan sejarah. Beberapa di antaranya ialah kajian yang dilakukan oleh Baried (1985), Zaimar (1992), dan Prabowa (1995). Dalam kajiannya Baried menyatakan bahwa cerita *Damarwulan* mengandung nilai kepahlawanan. Jelas bahwa kajiannya itu bertolak dari sisi pragmatis. Sementara itu, dalam kajiannya Zaimar memperlakukan cerita *Damarwulan* sebagai objek studi untuk menguji-coba teori *aktansial-struktural* seperti yang dikembangkan oleh Greimas. Namun, kajian Zaimar itu belum lengkap karena hanya mencari tipe-tipe alur. Selain itu, dalam kajiannya Prabowa mengkritik cerita *Damarwulan* versi Harnaeni dengan mengatakan bahwa tokoh yang ditampilkannya kurang digarap dengan baik. Dengan adanya berbagai-bagai kajian itu terbukti bahwa cerita *Damarwulan* hingga kini tetap memiliki daya tarik bagi banyak pihak.

Dengan tidak mengesampingkan beberapa kajian yang telah ada, kajian ini dilakukan dengan cara dan tujuan lain. Dalam kajian ini cerita *Damarwulan* dipergunakan sebagai objek studi sastra secara struktural dalam rangka menguji-coba teori yang dikembangkan oleh ahli sastra Rusia, Vladimir Propp. Dalam teorinya, sebagaimana ditulis dalam *Morphology of the Folktale* (1975; edisi aslinya berbahasa Rusia *Morfologija Skazki*, 1928), Propp menitikberatkan perhatiannya pada fungsi-fungsi pelaku (*function of dramatic personae*), bukan pada pelaku (tokoh) itu sendiri. Yang dikaji adalah tindakan (*action*) pelaku yang membentuk tipologi struktur.

Cerita *Damarwulan* yang dijadikan bahan kajian ini adalah cerita (buku) berbahasa Indonesia hasil saduran Harnaeni yang diterbitkan oleh Citra Budaya, Bandung, 1986. Pemilihan bahan kajian tersebut tidak berdasarkan ketentuan apakah secara filologis cerita itu lebih berwibawa atau mendekati aslinya atau tidak, tetapi hanya sekadar salah satu versi tertentu. Hal itu bukan tanpa alasan karena, menurut hemat saya, walaupun suatu cerita terdiri atas berbagai

versi, kerangka utama cerita-cerita tersebut tidaklah jauh berbeda. Kalaupun berbeda, hal itu tidak berpengaruh bagi teori struktural model Propp karena teori itu menitikberatkan perhatiannya pada fungsi-fungsi pelaku. Jadi, versi cerita apa pun dan yang mana pun tidak menjadi problem bagi teori Propp asal masih tergolong ke dalam genre cerita atau dongeng rakyat (*folklore, folktale, fairytale*).

Selintas tentang Teori Struktural Vladimir Propp

Propp --lengkapanya *Vladimir Jakovlevic Propp*, lahir 17 April 1895 di St. Petersburg, Jerman-- adalah seorang peneliti sastra yang pada masa 1920-an banyak berkenalan dengan tokoh-tokoh Formalis Rusia. Meskipun banyak berkenalan dengan kaum formalis, Propp bukanlah seorang formalis (bdk. Eagleton, 1988:115; Jefferson, 1988:54). Dikatakan demikian karena ketika Formalisme Rusia sedang mengalami krisis (menjelang tahun 1930), ia justru memunculkan semacam *poetika baru* dalam hal pengkajian dan penelitian sastra. Hal itu dapat dibuktikan melalui buku *Morphology of the Folktale* (1975).

Dapat dikatakan bahwa buku itu merupakan hasil dekonstruksi Propp terhadap teori-teori yang berkembang sebelumnya. Propp (1975:3--18) berpendapat bahwa para peneliti sebelumnya banyak melakukan kesalahan dan sering membuat simpulan yang tumpang tindih. Selain itu, sedikit banyak teori Propp juga mendekonstruksi teori formalis. Kalau Formalisme menekankan perhatiannya pada penyimpangan (*deviation*) melalui unsur naratif *fabula* dan *suzjet* dalam karya-karya individual untuk mencapai nilai kesastraan (*literariness*) sastra, Propp lebih menitikberatkan perhatiannya pada motif naratif yang terpenting, yaitu tindakan atau perbuatan (*action*), yang selanjutnya disebut fungsi (*function*).

Propp menyadari bahwa suatu cerita pada dasarnya memiliki konstruksi. Konstruksi itu terdiri atas motif-motif yang terbagi dalam tiga unsur, yaitu *pelaku*, *perbuatan*, dan *penderita* (lihat juga: Junus, 1983:63). Ia melihat bahwa tiga unsur itu dapat dikelompokkan menjadi dua bagian, yaitu unsur yang tetap dan unsur yang berubah. Unsur yang tetap adalah *perbuatan*, sedangkan unsur yang berubah adalah *pelaku* dan *penderita*. Bagi Propp, yang terpenting adalah unsur yang tetap. Sebagai contoh, yang terpenting di dalam konstruksi “raksasa menculik seorang gadis” adalah perbuatan atau tindakannya, yaitu “menculik”, karena tindakan itu dapat membentuk satu fungsi tertentu dalam cerita. Seandainya tindakan itu diganti dengan tindakan lain, fungsinya akan berubah. Tidak demikian jika yang diganti adalah unsur pelaku atau penderita. Penggantian unsur pelaku dan penderita tidak mempengaruhi fungsi perbuatan dalam suatu konstruksi tertentu. Dilihat dari contoh tersebut, jelas bahwa teori Propp diilhami oleh strukturalisme dalam ilmu bahasa (linguistik) sebagaimana dikembangkan oleh Saussure (bdk. Selden, 1991:59).

Berdasarkan penelitiannya terhadap seratus dongeng Rusia, yang disebutnya *fairytale*, Propp (1975:21--24) akhirnya memperoleh simpulan (1) anasir yang mantap dan tidak berubah dalam sebuah dongeng bukanlah motif atau pelaku, melainkan fungsi, lepas dari siapa pelaku yang menduduki fungsi itu, (2) jumlah fungsi dalam dongeng terbatas, (3) urutan fungsi dalam dongeng selalu sama, dan (4) dari segi struktur semua dongeng hanya mewakili satu tipe (lihat juga: Teeuw, 1984:291; Scholes, 1977:63). Sehubungan dengan simpulan (2), Propp menyatakan bahwa paling banyak sebuah dongeng terdiri atas 31 fungsi. Namun, ia juga menyatakan bahwa setiap dongeng tidak selalu mengandung semua fungsi itu karena banyak dongeng yang ternyata hanya mengandung beberapa fungsi.

Fungsi-fungsi itulah, berapa pun jumlahnya, yang membentuk kerangka pokok cerita.

Tiga puluh satu fungsi yang dimaksudkan oleh Propp adalah seperti di bawah ini. Untuk mempermudah pembuatan skema, Propp memberi tanda atau lambang khusus pada setiap fungsi (barangkali, kalau kita mengganti lambang itu sesuai dengan keinginan kita, tentu juga tidak ada salahnya). Adapun fungsi-fungsi dan lambangnya sebagai berikut.

FUNGSI	LAMBANG
1. <i>Absentation</i> 'ketiadaan'	β
2. <i>Interdiction</i> 'larangan' <i>Violation</i>	γ
3. 'pelanggaran' <i>Reconnaissance</i>	δ
4. 'pengintaian' <i>Delivery</i>	ϵ
5. 'penyampaian (informasi)' <i>Fraud</i>	ς
6. 'penipuan (tipu daya)' <i>Complicity</i>	η
7. 'keterlibatan'	θ
8. <i>Villainy</i> 'kejahatan'	A
8a. <i>Lack</i> 'kekurangan (kebutuhan)'	a
9. <i>Mediation, the connective incident</i> 'perantaraan, peristiwa penghubung'	B
10. <i>Begining counteraction</i> 'penetralkan (tindakan) dimulai'	C
11. <i>Departure</i> 'keberangkatan (kepergian)'	\uparrow
12. <i>The first function of the donor</i> 'fungsi pertama donor (pemberi)'	D

13. <i>The hero's reaction</i> 'reaksi pahlawan'	E
14. <i>Provision or receipt of a magical agent</i> 'penerimaan unsur magis (alat sakti)'	F
15. <i>Spatial translocation</i> 'perpindahan (tempat)'	G
16. <i>Struggle</i> 'berjuang, bertarung'	H
17. <i>Marking</i> 'penandaan'	J
18. <i>Victory</i> 'kemenangan'	I
19. <i>The initial misfortune or lack is liquidated</i> 'kekurangan (kebutuhan) terpenuhi'	K
20. <i>Return</i> 'kepulangan (kembali)'	↓
21. <i>Pursuit, chase</i> 'pengejaran, penyelidikan'	Pr
22. <i>Rescue</i> 'penyelamatan'	Rs
23. <i>Unrecognised arrival</i> 'datang tak dikenali'	O
24. <i>Unfounded claims</i> 'tuntutan yang tak mendasar'	L
25. <i>The difficult task</i> 'tugas sulit (berat)'	M
26. <i>Solution</i> 'penyelesaian (tugas)'	N
27. <i>Recognition</i> '(pahlawan) dikenali'	Q
28. <i>Exposure</i> 'penyingkapan (tabir)'	Ex
29. <i>Transfiguration</i> 'penjelmaan'	T
30. <i>Punishment</i> 'hukuman (bagi penjahat)'	U
31. <i>Wedding</i> 'perkawinan (dan naik tahta)'	W

Catatan:

Fungsi-fungsi dan lambang-lambang yang dicantumkan ini hanya terbatas pada yang pokok saja; lebih lengkapnya lihat buku Propp (1975:26--65).

Menurut Propp (1975:79--80), jumlah tiga puluh satu fungsi itu dapat didistribusikan ke dalam lingkaran atau lingkungan tindakan

(*spheres of action*) tertentu. Ada tujuh lingkungan tindakan yang dapat dimasuki oleh fungsi-fungsi yang tergabung secara logis, yaitu (1) *villain* 'lingkungan aksi penjahat', (2) *donor, provider* 'lingkungan aksi donor, pembekal', (3) *helper* 'lingkungan aksi pembantu', (4) *the princess and her father* 'lingkungan aksi seorang putri dan ayahnya', (5) *dispatcher* 'lingkungan aksi perantara (pemberangkat)', (6) *hero* 'lingkungan aksi pahlawan', dan (7) *false hero* 'lingkungan aksi pahlawan palsu' (lihat juga: Hawkes, 1978:91; Scholes, 1977:104; Schleifer, 1987:96). Melalui tujuh lingkungan tindakan (aksi) itulah frekuensi kemunculan pelaku dapat dideteksi dan cara bagaimana watak pelaku diperkenalkan dapat diketahui.

Demikian selintas tentang teori (naratologi) struktural(is) versi Vladimir Propp. Kendati dalam perkembangan selanjutnya Propp banyak dikecam oleh peneliti lain, di antaranya oleh Guipen dari Belanda (Teeuw, 1984:293), sebagian dari konsep teorinya tetap menjadi pegangan mereka dalam menemukan cara analisis sastra yang baru. Harus diakui bahwa ternyata para ahli seperti Bremond, Greimas, Levi-Strauss, Souriau, Todorov, bahkan juga Roland Barthes, banyak memanfaatkan konsep yang telah dihasilkan Propp. Namun, dalam perkembangan terakhir, Propp tidak konsekuen pada prinsipnya sendiri. Ia semula menolak adanya pendekatan historik, tetapi kemudian ia kembali ke orientasi historik. Hal itu dapat dibuktikan melalui bukunya *Theory and History of Folklore* (1984) yang merupakan kumpulan karangan menjelang akhir hayatnya (1970).

Pembahasan

1. Ringkasan Cerita *Damarwulan*

Di kerajaan Majapahit bertahtalah seorang ratu yang sangat cantik bernama Kencanawungu. Kendati sudah menduduki

tahta kerajaan, Kencanawungu masih tetap belum bersuami. Berkat kecantikannya itu datanglah Minakjingga, raja raksasa dari Blambangan yang terkenal sakti dan kejam, bermaksud akan memperistri Kencanawungu. Namun, Kencanawungu menolak lamaran Minakjingga karena ia tidak ingin bersuamikan raja raksasa yang kejam. Karena Minakjingga memaksa agar pinangannya diterima, timbullah niat Kencanawungu untuk melenyapkan Minakjingga. Itulah sebabnya, Kencanawungu mengadakan sayembara. Siapa saja yang dapat membunuh Minakjingga akan mendapat hadiah: *jika perempuan akan dipersaudara, jika laki-laki akan dipersuami*.

Rupanya sial bagi Kencanawungu. Sudah hampir sebulan lamanya, sesuai dengan janjinya kepada Minakjingga untuk memberikan jawaban pasti, belum ada seorang pun yang berhasil membunuh Minakjingga. Melihat keadaan ini Kencanawungu sangat sedih, dan ia kemudian berdoa dan bersamadi. Tidak lama kemudian Kencanawungu memperoleh *wangsit* bahwa yang dapat mengalahkan Minakjingga adalah Damarwulan. Lalu datanglah Damarwulan bersama Patih Logender karena memang ia keponakannya; dan setelah mendapatkan izin, Damarwulan segera pergi ke Blambangan untuk melaksanakan tugas membunuh Minakjingga. Namun, ketika Damarwulan berperang melawan Minakjingga, sayang sekali Damarwulan kalah. Untunglah ada Dewi Suhita dan Dewi Puyengan, keduanya istri Minakjingga, datang menawarkan bantuan. Kedua dewi itu akan mencuri senjata *wesi kuning* milik suaminya untuk diberikan kepada Damarwulan. Akan tetapi, mereka terikat oleh janji bahwa setelah perang usai Damarwulan harus bersedia menjadi suami kedua dewi itu. Atas tawaran tersebut Damarwulan pun berkata akan memenuhi janjinya.

Berkat senjata itu Damarwulan akhirnya menang. Minakjingga tewas. Lalu kepala Minakjingga dipenggal oleh Damarwulan dan

akan dibawa ke Majapahit sebagai bukti. Namun, ketika Damarwulan sampai di tengah perjalanan, barang bukti berupa kepala Minakjingga itu dirampas oleh kedua putra Patih Logender, Layang Seta dan Layang Kumitir. Bahkan Damarwulan dipukul hingga pingsan dan tubuhnya kemudian dibuang ke jurang. Untunglah Damarwulan selamat, dan berkat bantuan Anjasmara, Suhita, dan Puyengan, akhirnya ia berhasil menghadap Kencanawungu.

Di hadapan Kencanawungu terjadilah suatu ketegangan. Di satu pihak, dengan bukti kepala Minakjingga, Layang Seta dan Layang Kumitir menuntut hadiah dari Kencanawungu. Namun, di pihak lain, dengan saksi Suhita dan Puyengan, Damarwulan juga melaporkan bahwa sebenarnya yang membunuh Minakjingga adalah dirinya. Di sinilah Kencanawungu bingung. Lalu Kencanawungu memerintahkan agar Layang Seta dan Layang Kumitir berperang melawan Damarwulan. Siapa yang menang, dialah yang berhak menjadi suami Kencanawungu. Akhirnya, dalam peperangan itu, Damarwulan menang dengan mudah. Layang Seta dan Layang Kumitir juga telah mengakui kecurangannya. Tidak lama kemudian Damarwulan menikah dengan empat wanita sekaligus (Kencanawungu, Anjasmara, Suhita, dan Puyengan). Akhir kisah, Damarwulan naik tahta dan menjadi raja Majapahit.

2. Fungsi Pelaku, Skema, dan Pola Cerita

Dalam analisis ini, khusus mengenai fungsi-fungsi pelaku, yang disajikan adalah definisi pokoknya saja yang disertai lambang dan ringkasan isi cerita. Sajian ringkasan isi cerita dimaksudkan sebagai penjelas fungsi. Adapun hasil analisis fungsi dalam cerita *Damarwulan* tampak sebagai berikut.

(0) Situasi Awal (lambang: μ)

Yang menjadi situasi awal cerita *Damarwulan* adalah deskripsi adanya kerajaan Majapahit yang diperintah oleh seorang ratu yang cantik bernama Ratu Kencanawungu. Kecantikan seorang ratu inilah yang menjadi penyulut awal pergerakan cerita sehingga muncul fungsi-fungsi berikut.

(1) Kejahatan (lambang: A)

Diceritakan bahwa Kencanawungu adalah seorang ratu yang sangat cantik. Kecantikannya termashyur di mana-mana sehingga menarik minat para raja untuk mempersuntingnya. Hal ini tidak luput dari perhatian Minakjingga, raja raksasa yang kejam dari Blambangan. Sebenarnya, Kencanawungu belum berniat bersuami, tetapi Minakjingga memaksanya. Bahkan Minakjingga mengancam, jika Kencanawungu menolak lamarannya, kerajaan Majapahit akan dihancurkan. Itulah sebabnya, Kencanawungu minta waktu sebulan untuk memikirkannya. Dalam hal ini, fungsi kejahatan (*villainy*) yang dimaksudkan ialah Minakjingga menuntut supaya Kencanawungu bersedia diperistri. Kalau mengikuti klasifikasi Propp, fungsi ini masuk ke dalam kelompok kejahatan dengan lambang (A8): *penjahat menuntut agar sesuatu diberikan*.

(2) Kekurangan, kebutuhan (lambang: a)

Kencanawungu yang tidak bersedia diperistri oleh raja yang kejam menginginkan agar Minakjingga lenyap dari bumi ini. Oleh karena itu, dalam masa penantian satu bulan itu, Kencanawungu membuka sayembara dengan maksud membunuh Minakjingga. Jadi, dalam fungsi ini Kencanawungu membutuhkan seseorang untuk memenuhi keinginan atau kekurangannya. Dalam klasifikasi

Propp, fungsi kekurangan atau kebutuhan (*lack*) ini masuk ke dalam kelompok tertentu dengan lambang (a6).

(3) Perantaraan, peristiwa penghubung (lambang: B)

Waktu satu bulan sudah hampir habis. Namun, Minakjingga belum terkalahkan. Banyak sudah tokoh yang mati di tangan Minakjingga. Hal ini membuat Kencanawungu gelisah. Karena itu, Kencanawungu kemudian bersamadi memohon kepada dewa agar diberi petunjuk. Dalam samadinya ia memperoleh *wangsit* (semacam suara gaib) bahwa yang dapat mengalahkan Minakjingga adalah seorang pemuda biasa bernama Damarwulan. Dalam hal ini, *wangsit* berfungsi sebagai perantara (*mediation*), peristiwa penghubung (*onnnective incident*), karena jika tidak ada *wangsit* itu tamatlah rimayat Kencanawungu. Dalam klasifikasi Propp, *wangsit* dapat dikategorikan sebagai fungsi dengan lambang (B1): *suatu pertolongan datang sehingga pelaku mengutus seseorang*.

(4) Penetralkan (tindakan) dimulai (lambang: C)

Berkat *wangsit* yang diperoleh, Kencanawungu kemudian mengutus Patih Logender untuk mencari orang yang bernama Damarwulan. Oleh karena Damarwulan adalah kemenakannya sendiri, yang saat itu menjadi perawat kuda miliknya, dengan mudah Patih Logender menghadapkan Damarwulan pada Kencanawungu. Kedatangan Damarwulan membuat hati Kencanawungu lega. Oleh karena itu, ketegangan Kencanawungu menjadi netral karena sebagian dari harapannya terpenuhi. Langkah selanjutnya Kencanawungu berharap agar Damarwulan segera berangkat melaksanakan tugasnya.

(5) Keberangkatan, kepergian (lambang: ↑)

Setelah mendapat izin, baik dari Kencanawungu maupun dari Patih Logender, dengan dukungan kekasihnya Anjasmara,

Damarwulan berangkat (*departure*) dari Majapahit menuju ke Blambangan dengan maksud membunuh Minakjingga. Dengan hati yang tegar ia ingin segera dapat menyelesaikan tugasnya.

(6) Fungsi pertama donor (lambang: D)

Dalam fungsi ini pahlawan diuji. Karena itu, dalam peperangannya melawan Minakjingga, Damarwulan kalah. Ia tidak mampu menandingi kesaktian Minakjingga karena Minakjingga memiliki senjata kekebalan berupa *gada wesi kuning*. Jadi, jika mengikuti klasifikasi Propp, ujian bagi Damarwulan dapat dimasukkan ke dalam kategori tertentu dengan lambang (D8): *kekuatan makhluk yang ganas mencoba membunuh pahlawan*.

(7) Reaksi pahlawan (lambang: E)

Untunglah datang pertolongan dari Dewi Suhita dan Dewi Puyengan sehingga Damarwulan selamat. Kedua dewi itu membujuk suaminya agar tidak membunuh lawan yang sudah tidak berdaya. Namun, sebenarnya rayuan kedua dewi itu hanyalah tipuan karena mereka ingin agar segera dapat keluar dari cengkeraman suaminya yang bengis. Karena itu, secara diam-diam kedua dewi itu memberi pertolongan kepada Damarwulan. Akan tetapi, kedua dewi itu minta agar kelak Damarwulan bersedia memperistrinya. Karena tidak ada pilihan lain, tanpa pikir panjang Damarwulan menyetujui permintaan mereka. Persetujuan Damarwulan itulah yang dapat ditafsirkan sebagai fungsi reaksi pahlawan (*the hero's reaction*), yang oleh Propp dikategorikan ke dalam kelompok tertentu dengan lambang (E9): *pahlawan setuju untuk membalas budi*.

(8) Penerimaan unsur magis (alat sakti) (lambang: F)

Karena telah menyetujui permintaan Dewi Suhita dan Dewi Puyengan, akhirnya Damarwulan menerima senjata kesaktian *gada*

wesi kuning milik Minakjingga yang dicuri oleh kedua istrinya. Dengan senjata itu Damarwulan bersemangat kembali dan ingin segera melenyapkan Minakjingga.

(9) Pertarungan, perjuangan (lambang: H)

Suatu pagi, di arena kerajaan, setelah menerima senjata, Damarwulan menantang Minakjingga untuk bertarung lagi. Mendengar tantangan itu Minakjingga geram dan dengan sekuat tenaga ia mengerahkan kesaktiannya. Namun, sayang sekali dalam peperangan itu Minakjingga sudah tidak bersenjata karena senjatanya telah berada di tangan Damarwulan.

(10) Kemenangan (lambang: I)

Peperangan dimenangkan oleh Damarwulan. Minakjingga akhirnya tewas di tangan Damarwulan. Setelah tewas, kepala Minakjingga dipenggal. Penggalan kepala itu akan dibawa oleh Damarwulan ke Majapahit sebagai barang bukti.

(11) Kekurangan (kebutuhan) terpenuhi (lambang: K)

Kabar tentang kemenangan Damarwulan akhirnya cepat terdengar oleh Kencanawungu. Ini berarti bahwa kebutuhan (keinginan) Kencanawungu akan kematian Minakjingga terpenuhi. Bahkan, kabar tersebut didengar pula oleh kedua putra Patih Logender, yaitu Layang Seta dan Layang Kumitir, sehingga fungsi ini berkaitan erat dengan fungsi (13) di bawah.

(12) Kepulangan (lambang: ↓)

Setelah menang dan dapat membunuh Minakjingga, Damarwulan lalu segera pulang ke Majapahit dengan membawa barang bukti berupa penggalan kepala Minakjingga.

(13) Pengejaran (lambang: Pr)

Ketika pulang dari Blambangan ke Majapahit, di tengah perjalanan Damarwulan dihadang oleh Layang Seta dan Layang Kumitir. Kedua putra Patih Logender itu memperdaya Damarwulan. Barang bukti berupa kepala Minakjingga dirampas dan kepala (tengkuk) Damarwulan dipukul. Dalam keadaan pingsan --kedua orang itu mengira kalau Damarwulan telah tewas-- Damarwulan dibuang ke jurang.

(14) Penyelamatan (lambang: Rs)

Kendati dipukul dan dilemparkan ke jurang oleh Layang Seta dan Layang Kumitir, Damarwulan masih bernasib baik. Setelah siuman ia meneruskan perjalanan ke Majapahit. Bukan suatu kebetulan, saat itu Suhita dan Puyengan melarikan diri dari Blambangan dan dapat berjumpa dengan Damarwulan di perjalanan. Selain itu, Anjasmara yang mendengar kabar buruk Damarwulan --kabar ini didengar dari kedua kakaknya, Layang Seta dan Layang Kumitir, ketika melapor kepada ayahnya mengenai keberhasilannya membunuh Minakjingga-- langsung menyusul ke Blambangan. Namun, belum sampai ke Blambangan, Anjasmara berjumpa dengan Damarwulan yang saat itu bersama-sama dengan Suhita dan Puyengan. Setelah mengetahui persoalan sebenarnya, mereka berempat lalu segera ke Majapahit untuk menghadap Ratu Kencanawungu. Dalam hal ini, kalau mengikuti klasifikasi Propp, fungsi penyelamatan (*rescue*) dapat dikategorikan ke dalam kelompok tertentu dengan lambang (Rs9): *pahlawan terselamatkan oleh percobaan pembunuhan*.

(15) Tuntutan yang tidak mendasar (lambang: L)

Dengan barang bukti berupa kepala Minakjingga, Layang Seta dan Layang Kumitir mencoba menuntut janji (hadiah, penghargaan)

dari Kencanawungu. Akan tetapi, Kencanawungu tidak langsung percaya karena menurut wangsit tidak demikian. Dalam *wangsit* dinyatakan bahwa yang mampu membunuh Minakjingga hanyalah Damarwulan. Bukan suatu kebetulan pula, saat itu Damarwulan bersama Anjasmara, Suhita, dan Puyengan datang menghadap dan melaporkan jika yang berhasil membunuh Minakjingga adalah Damarwulan. Jadi, dikatakan oleh mereka bahwa bukti yang dibawa oleh Layang Seta dan Layang Kunitir adalah bukti yang dirampas dari tangan Damarwulan. Di sinilah Kencanawungu bingung karena sebagai seorang ratu harus bertindak bijaksana dan adil.

(16) Tugas yang sulit (berat) (lambang: M)

Di hadapan Kencanawungu, Damarwulan menghadapi masalah yang sulit karena ia tidak berhasil membawa barang bukti. Yang membawa barang bukti justru Layang Seta dan Layang Kunitir. Itulah sebabnya, di depan Kencanawungu terjadi perdebatan sengit. Menghadapi kenyataan ini, akhirnya Kencanawungu bertindak adil. Ia tidak segera mempercayai mereka, baik Damarwulan maupun Layang Seta dan Layang Kunitir. Ia hanya percaya bahwa yang sakti dan tangguhlah yang mampu membunuh Minakjingga. Oleh sebab itu, Kencanawungu minta agar Damarwulan perang (adu kekuatan) melawan Layang Seta dan Layang Kunitir. Siapa yang menang, dialah yang berhak menerima hadiah dari Sang Ratu.

(17) Penyelesaian tugas (lambang: N)

Dalam menghadapi tugas berat itu, Damarwulan akhirnya dengan mudah dapat mengalahkan Layang Seta dan Layang Kunitir. Dengan kemenangan Damarwulan, terbukti bahwa yang telah membunuh Minakjingga adalah Damarwulan.

(18) Penyingkapan (tabir) kepalsuan (lambang: Ex)

Setelah Layang Seta dan Layang Kumitir dikalahkan oleh Damarwulan, dengan terus terang mereka mengakui telah bertindak curang. Patih Logender, ayah mereka, yang semula bersikeras dan berpihak kepada kedua putranya, merasa malu dan akhirnya minta maaf.

(19) Perkawinan (dan naik tahta) (lambang: W)

Setelah semua masalah dapat diselesaikan, Damarwulan kawin dengan empat wanita sekaligus, yaitu Kencanawungu, Anjasmara, Suhita, dan Puyengan. Tidak lama kemudian ia naik tahta dan menjadi raja Majapahit. Menurut klasifikasi Propp, hal demikian dikategorikan ke dalam kelompok fungsi dengan lambang (W:): *perkawinan pahlawan yang dilanjutkan dengan naik tahta*. Dengan demikian, berakhirlah sudah cerita tentang Damarwulan dengan *happy ending*. Situasi akhir ini oleh Propp diberi lambang (X).

Jika cerita tentang Damarwulan disusun dalam bentuk skema, kerangka cerita yang membentuk strukturnya akan tampak seperti berikut.

(α) A8a6B1C ↑ D8E9FH-IK ↓ PrRs9LM-NExW: (X)

Setelah unsur-unsur penting serta unsur-unsur penjelasnya ditunjukkan (lihat fungsi-fungsi pelaku di atas), dapatlah ditemukan pola-pola tertentu dalam cerita *Damarwulan*. Menurut Propp (1975:92), satu cerita (komponen) tertentu dapat ditandai oleh satu perkembangan atau pergerakan yang dimulai dari kejahatan atau kekurangan (kebutuhan) dan diakhiri dengan penyelesaian atau terpenuhinya kekurangan (kebutuhan) setelah melalui fungsi-fungsi perantaraan. Oleh karena itu, dengan mencermati fungsi-fungsi

pelaku seperti telah disebutkan di atas, secara keseluruhan (*tale as a whole*) cerita *Damarwulan* dapat dipolakan seperti berikut.

I. A8-----K

II. a6....C K.....W:

III. Pr-----Ex

Keterangan:

- I. A8--K adalah munculnya kejahatan sampai dengan berakhirnya kejahatan karena Minakjingga berhasil dibunuh; ini berarti bahwa kebutuhan atau kekurangan (keinginan) Kencanawungu terpenuhi.
- II. a6...C adalah munculnya keinginan (kebutuhan) Kencanawungu akan seseorang (yang dapat membantu kesulitannya) sampai ditemukannya Damarwulan.
K...W: adalah pola yang masih berkaitan dengan a6...C karena Kencanawungu terikat oleh janji ketika mengadakan sayembara: setelah Damarwulan berhasil membunuh Minakjingga, akhirnya Kencanawungu benar-benar memenuhi janjinya, yaitu kawin.
- III. Pr--Ex adalah munculnya kejahatan Layang Seta dan Layang Kunitir sampai dengan terbukanya tabir kecurangan mereka.

3. Distribusi Fungsi di Kalangan Pelaku

Menurut Propp (1975:79--80), tiga puluh satu fungsi yang menjadi kerangka pokok cerita atau dongeng rakyat itu dapat

didistribusikan ke dalam tujuh lingkaran tindakan (*spheres of action*). Jadi, setiap lingkaran (lingkungan) tindakan dapat mencakupi satu atau beberapa fungsi. Adapun tujuh lingkaran tindakan dalam cerita *Damarwulan* adalah sebagai berikut.

- (1) A8 dan Pr adalah lingkungan aksi penjahat.
- (2) D8 dan F adalah lingkungan aksi donor (pembekal).
- (3) E9 dan Rs9 adalah lingkungan aksi pembantu.
- (4) a6, K, M, dan W: adalah lingkungan aksi seorang putri (Kencanawungu) dan yang diinginkannya.
- (5) B1 adalah lingkungan aksi perantara.
- (6) C , D8, H, I, , M, N, dan W: adalah lingkungan aksi pahlawan.
- (7) Pr, L, M, dan Ex adalah lingkungan aksi pahlawan palsu.

4. Cara-Cara Pengenalan Pelaku

Berdasarkan pengamatan secara cermat terhadap cerita *Damarwulan* diperoleh beberapa model atau cara pengenalan pelaku seperti di bawah ini. Pelaku yang dimaksudkan adalah *penjahat*, *pembantu*, *perantara*, *pehlawan*, *pahlawan palsu*, dan *sang putri*. Dalam cerita *Damarwulan*, masing-masing penjahat, baik Minakjingga maupun Layang Seta dan Layang Kumitir beserta tindakan kejahatan mereka, diperkenalkan sekali dalam perjalanan cerita (dalam arti yang fungsional dalam struktur). Minakjingga muncul ketika akan memperistri Kencanawungu dan ia mengancam akan menghancurkan Majapahit jika Kencanawungu tidak menerima pinangannya (A8). Sementara itu, Layang Seta dan Layang Kumitir

muncul dengan niat jahatnya ketika mendengar kabar tentang keberhasilan Damarwulan membunuh Minakjingga (Pr).

Dalam cerita ini pembantu dimunculkan bukan sebagai suatu kebetulan. Dewi Suhita dan Dewi Puyengan bersedia membantu Damarwulan ketika akan dibunuh oleh Minakjingga karena selama menjadi istri Minakjingga mereka merasa seolah “dipenjara”. Karena tidak tahan menjadi istri seorang raja yang kejam, kedua dewi itu ingin segera membebaskan diri, yaitu dengan cara membantu mencuri senjata milik suaminya untuk Damarwulan. Namun, mereka mengikat janji, dan Damarwulan pun bersedia memenuhi janji itu (E9). Di lain pihak, unsur bantuan dari tiga putri (Suhita, Puyengan, dan Anjasmara) bagi Damarwulan ketika berdebat mengenai saksi dan bukti di hadapan Kencanawungu, juga bukan merupakan kebetulan karena Suhita dan Puyengan akan segera menuntut janji, sedangkan Anjasmara memang sebelumnya telah jatuh cinta kepada Damarwulan (Rs9). Sementara itu, unsur pembantu sakti, berupa senjata *gada wesi kuning*, diperkenalkan sebagai suatu pemberian (F).

Dalam cerita *Damarwulan* perantara diperkenalkan sebagai penghubung fungsi-fungsi pelaku yang utama. Perantara yang berupa *wangsit* dimunculkan bukan juga sebagai *deus ex machina*. Dapat dikatakan bahwa perantara merupakan hal yang sangat penting karena tanpa adanya *wangsit* (B1) nasib Kencanawungu (dan Damarwulan) tidak akan sebaik seperti dalam cerita ini. Perantara (*wangsit*) diperkenalkan dalam perjalanan cerita sesudah munculnya sang putri Kencanawungu (a6) dan sebelum munculnya sang pahlawan Damarwulan (C). Sementara itu, pahlawan palsu diperkenalkan dalam situasi kejahatan kedua (Pr), yaitu ketika Layang Seta dan Layang Kumitir memperdaya Damarwulan di perjalanan. Sesungguhnya, pahlawan dan pahlawan palsu itu telah diperkenalkan di bagian-bagian awal cerita, tetapi sayang pengenalan itu tidak fungsional. Kendati demikian, jika dihubungkan dengan

tindakan (*aksi*) mereka selanjutnya, pengenalan pada bagian awal itu merupakan suatu rangsangan tersendiri. Sebagai contoh, pengenalan Damarwulan (berupa deskripsi kepergiannya dari padepokan Begawan Tunggalmanik) pada bagian awal merupakan rangsangan atau penghubung tindakannya di Majapahit. Demikian juga dengan pahlawan palsu Layang Seta dan Layang Kumitir. Pengenalan watak jahat mereka pada bagian awal, yaitu sikapnya yang selalu menghina Damarwulan, merupakan rangsangan bagi tindakan kejahatannya memperdaya Damarwulan (Pr). Demikianlah selintas tentang cara pengenalan pelaku dan beberapa unsur penghubung peristiwa dalam cerita *Damarwulan*.

Simpulan

Dari seluruh pembahasan di depan, akhirnya dapat diambil beberapa simpulan dan catatan sebagai berikut. Ditinjau dari sisi fungsi-fungsi pelaku, cerita *Damarwulan* dibentuk oleh kerangka cerita yang terdiri atas sembilan belas fungsi. Jumlah sembilan belas fungsi itu sendiri terbentuk dari *satu pola keinginan* (kekurangan, kebutuhan) dan *dua pola kejahatan*. Oleh karena cerita ini diakhiri dengan *happy ending*, padahal di dalamnya terdapat dua pola kejahatan, dapat ditafsirkan bahwa cerita ini mengandung tema moral. Artinya, siapa yang berbuat kebaikan akan menerima ganjaran sepantasnya dan siapa yang berbuat kejahatan akan menerima hukuman yang setimpal.

Dilihat dari distribusi fungsi di kalangan pelaku, dapat dinyatakan bahwa tokoh yang menduduki tokoh utama adalah Damarwulan dan Kencanawungu. Selain itu, semua pelaku dalam cerita diperkenalkan secara wajar dan logis, dalam arti tidak ada unsur kebetulan (*ndilalah*) dan tidak ada unsur *deux ex machina*

'dewa yang muncul dari mesin'. Padahal, unsur-unsur semacam itu biasanya banyak muncul dalam cerita atau dongeng-dongeng rakyat.

Akhirnya, perlu diberikan catatan bahwa analisis cerita *Damarwulan* berdasarkan teori struktural *ala* Propp ini barulah merupakan suatu uji-coba teori Barat terhadap cerita rakyat Indonesia (Jawa) yang hasilnya pasti masih jauh dari sempurna. Oleh karena itu, uji-coba semacam ini perlu dilakukan terus-menerus sehingga, jika mungkin, akan dapat ditemukan ciri khusus atau keunikan tersendiri dalam cerita-cerita rakyat Nusantara (Indonesia).

Cerita Rakyat *Danawa Sari* *Putri Raja Raksasa*

Studi Struktural Menurut A.J. Greimas

Danawa Sari Putri Raja Raksasa merupakan suatu cerita rakyat dari daerah Lombok, Propinsi Nusa Tenggara Barat. Pada mulanya cerita ini berupa sastra lisan, tetapi kemudian diceritakan kembali oleh Sagimun M.D. dalam bentuk tulisan. Oleh karena itu, tulisan ini bukan lagi sastra lisan, melainkan sastra tulis. Selain itu, cerita ini juga bukan lagi khusus milik masyarakat daerah Lombok, melainkan sudah menjadi milik bangsa Indonesia karena telah ditulis dalam bahasa Indonesia dan disebarluaskan ke seluruh tanah air Indonesia. Dikatakan demikian karena cerita ini telah diterbitkan dalam buku *Tjeritera Rakyat* oleh Urusan Adat-Istiadat dan Cerita Rakyat, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Jawatan Kebudayaan, tahun 1963.

Dewasa ini ada kecenderungan bahwa dunia kesusastraan kita (Indonesia) mencoba untuk mengeksiskan berbagai cerita atau sastra daerah. Hal itu ditandai oleh adanya upaya penyebaran sastra daerah

tertentu ke seluruh Nusantara. Upaya yang telah tampak hasilnya adalah seperti yang dilakukan oleh Proyek Penerbitan Buku Sastra Daerah, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan. Sejak tahun 1980-an, proyek ini telah berhasil mengumpulkan, menerbitkan, dan menyebarkan ratusan cerita rakyat dari dan ke berbagai daerah. Cerita-cerita itulah yang pada akhirnya memperkaya khazanah sastra Nusantara (Indonesia).

Hal di atas agaknya merupakan suatu realitas yang menggembarakan. Namun, saat ini muncul fenomena baru berkenaan dengan eksistensi sastra Nusantara. Fenomena itu timbul karena belum adanya keseimbangan tujuan dalam kaitannya dengan pemasyarakatan sastra. Di satu pihak telah banyak terkumpul dan tersebar buku cerita rakyat, tetapi di lain pihak buku-buku cerita itu pada umumnya masih “mendekam” di rak-rak buku perpustakaan, dalam arti belum mampu menarik minat pembaca dan peneliti. Hal itu disebabkan oleh bermacam hal, antara lain ialah belum digiatkannya penelitian yang hasilnya diharapkan mampu memupuk minat baca masyarakat terhadap karya sastra umumnya dan cerita rakyat khususnya.

Salah satu usaha untuk mengantisipasi fenomena itu, dengan berbagai kekurangan dan keterbatasannya, studi terhadap cerita rakyat dari Lombok ini dilakukan. Cerita rakyat dari Lombok ini dipilih sebagai data dengan alasan berikut. Menurut pengamatan saya, cerita ini belum pernah dikaji orang. Memang ada beberapa kajian cerita rakyat, antara lain oleh Hasjim (1984) dan Indriani dkk. (1992/1993). Namun, dalam kajiannya Hasjim mengambil data *Hikayat Galuh Digantung*, sedangkan Indriani dkk. mengambil data cerita rakyat yang dimuat di majalah berbahasa Jawa tahun 1980-an. Jadi, cerita rakyat dari Lombok yang berjudul *Danawa Sari Putri Raja Raksasa* (1963) ini tidak dibahas dalam penelitian mereka. Alasan lainnya ialah menurut pembacaan saya sementara cerita rakyat

tersebut memiliki struktur yang kompleks yang unsur-unsurnya sangat fungsional.

Karena masalah yang akan dibahas adalah struktur dan berbagai fungsi unsurnya, teori yang dipergunakan dalam studi ini adalah teori struktural. Selain itu, karena objek kajiannya adalah cerita rakyat, teori yang diterapkan adalah teori struktural sebagaimana dikembangkan oleh A.J. Greimas. Hal ini dilakukan dengan pertimbangan bahwa A.J. Greimas adalah salah seorang strukturalis yang semula mengembangkan teorinya melalui penelitian terhadap cerita rakyat atau dongeng.

Perlu ditegaskan pula bahwa studi ini tidak dimaksudkan sebagai kajian untuk mengembangkan teori, tetapi hanya kajian yang mencoba menerapkan teori struktural Greimas terhadap teks cerita rakyat Indonesia. Oleh karena itu, metode yang dipergunakan dalam analisis adalah metode struktural dengan arah berpikir deduktif. Artinya, konsep teori struktural dipergunakan sebagai dasar telaah teks, bukan telaah teks dipergunakan untuk mengubah atau mengembangkan konsep teori struktural. Berdasarkan prinsip dalam strukturalisme, pijakan utama analisis tetap pada teks (karya) itu sendiri. Sementara itu, hasil analisis strukturnya disajikan dengan teknik deskriptif.

Selintas tentang Teori Struktural A.J. Greimas

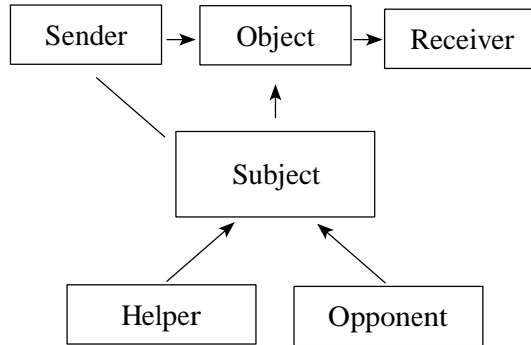
Greimas adalah salah seorang peneliti Prancis penganut teori struktural (Teeuw, 1984:293). Seperti halnya Propp, Levi-Strauss, Bremond, dan Todorov, Greimas juga mengembangkan teorinya berdasarkan analogi-analogi struktural dalam linguistik yang berasal dari Saussure (Hawkes, 1978:87). Dengan mencari analogi struktural dalam linguistik itulah Greimas menerapkan teorinya dalam dongeng atau cerita rakyat Rusia.

Sesungguhnya yang pada awalnya mengembangkan teori struktural berdasarkan penelitian atas dongeng adalah Vladimir Propp seperti tampak dalam bukunya *Morphology of the Folk Tale* (1958, 1968, 1975, edisi aslinya 1928 dalam bahasa Rusia) yang kemudian diterjemahkan oleh Noriah Taslim menjadi *Morfologi Cerita Rakyat* (1987). Dalam buku itu Propp menelaah struktur cerita dengan mengandaikan bahwa struktur cerita analog dengan struktur sintaksis yang memiliki konstruksi dasar subjek dan predikat. Dijelaskan oleh Selden (1991:59) bahwa subjek dan predikat dalam sebuah kalimat ternyata dapat menjadi inti sebuah episode atau bahkan keseluruhan cerita. Atas dasar itulah Propp (1987:28--76) menerapkannya ke dalam seratus dongeng Rusia, dan ia akhirnya sampai pada kesimpulan bahwa seluruh korpus cerita dibangun atas perangkat dasar yang sama, yaitu 31 fungsi (daftar fungsi lihat artikel di depan). Setiap fungsi adalah satuan dasar “bahasa” naratif dan menerangkan kepada tindakan yang bermakna yang membentuk naratif. Tindakan ini mengikuti sebuah perturutan yang masuk akal, dan dalam setiap dongeng fungsi-fungsi itu selalu dalam perturutan yang tetap (Selden, 1991:59). Selain itu, Propp juga menjelaskan bahwa fungsi-fungsi itu dapat disederhanakan dan dikelompokkelompokkan ke dalam tujuh “lingkaran tindakan” (*spheres of action*) karena pada kenyataannya banyak fungsi yang dapat bergabung secara logis ke dalam tindakan tertentu. Tujuh “lingkaran tindakan” itu masing-masing (1) *villain* ‘penjahat’, (2) *donor, provider* ‘pemberi bekal’, (3) *helper* ‘penolong’, (4) *sought-for person and her father* ‘putri atau orang yang dicari dan ayahnya’, (5) *dispatcher* ‘yang memberangkatkan’, (6) *hero* ‘pahlawan’, dan (7) *false hero* ‘pahlawan palsu’ (Hawkes, 1978:91; Scholes, 1977:104).

Selden (1991:61) menjelaskan bahwa melalui tulisannya *Semantique Structurale* (1966), Greimas hanya menawarkan sebuah penghalusan atas teori Propp seperti yang telah diuraikan di atas.

Dijelaskan pula bahwa Greimas lebih strukturalis daripada Propp. Apabila Propp hanya memusatkan perhatian pada satu jenis tunggal, yakni kerangka cerita dongeng, Greimas lebih luas jangkauannya, yakni sampai pada “tata bahasa” naratif yang universal dengan menerapkan padanya analisis semantik atas struktur. Karena Greimas lebih berpikir dalam term relasi antara kesatuan-kesatuan daripada pelaku dengan satuan-satuan dalam dirinya sendiri, untuk menjelaskan urutan naratifnya yang memungkinkan ia meringkas 31 fungsi yang diajukan Propp menjadi 20 fungsi. Fungsi-fungsi itu ialah (1) *absentation*, (2) *interdiction vs violation*, (3) *reconnaissance vs information*, (4) *fraud vs complicity*, (5) *villainy vs lack*, (6) *mediation vs begining counteraction*, (7) *departure*, (8) *the first function of the donor vs the hero's reaction*, (9) *receipt of a magical agent*, (10) *spatial translocation*, (11) *struggle vs victory*, (12) *marking*, (13) *liquidated of the lack*, (14) *return*, (15) *pursuit vs rescue*, (16) *unrecognised arrival*, (17) *the difficult task vs solution*, (18) *recognition*, (19) *exposure vs transfiguration*, (20) *punishment vs wedding* (Schleifer, 1987:122). Dua puluh fungsi itu dikelompokkan lagi ke dalam tiga *syntagmes* (struktur), yaitu (1) *syntagmes contractuels* (*contractual structures* ‘berdasarkan perjanjian’), (2) *syntagmes performanciel* (*disjunctive structures* ‘bersifat penyelenggaraan’), dan (3) *syntagmes disjontionnels* (*disjunctive structures* ‘bersifat pemutusan’) (Hawkes, 1978:94; Scholes, 1977:108). Sementara itu, sebagai ganti atas tujuh *spheres of action* yang diajukan oleh Propp, Greimas menawarkan *three spheres of opposed* yang meliputi enam *actants* (peran, pelaku), yaitu (1) *subject vs object* ‘subjek-objek’, (2) *sender vs receiver* (*destinateur vs destinataire* ‘pengirim-penerima’), dan (3) *helper vs opponent* (*adjuvant vs opposant* ‘pembantu-penentang’) (Hawkes, 1978:91--93; Culler, 1977:82; Scholes, 1977:105--106, Schleifer, 1987:96, 186).

Jika disusun ke dalam sebuah bagan, tiga oposisi yang terdiri atas enam aktan itu tampak seperti berikut.



Sender 'pengirim' adalah seseorang atau sesuatu yang menjadi sumber ide dan berfungsi sebagai penggerak cerita. Dialah yang menimbulkan keinginan bagi subjek atau pahlawan untuk mencapai objek. *Object* 'objek' adalah seseorang atau sesuatu yang diinginkan, dicari, dan diburu oleh pahlawan atas ide pengirim. *Subject* 'subjek' atau pahlawan adalah seseorang atau sesuatu yang ditugasi oleh pengirim untuk mendapatkan objek. *Helper* 'penolong' adalah seseorang atau sesuatu yang membantu atau mempermudah usaha pahlawan dalam mencapai objek. *Opponent* 'penentang' adalah seseorang atau sesuatu yang menghalangi usaha pahlawan dalam mencari objek. *Receiver* 'penerima' adalah seseorang atau sesuatu yang menerima objek hasil buruan subjek (Zaimar, 1992:19). Berkaitan dengan hal itu, di antara *sender* dan *receiver* terdapat suatu komunikasi, di antara *sender* dan *object* ada tujuan, di antara *sender* dan *subject* ada perjanjian, di antara *subject* dan *object* ada usaha, dan di antara *helper* atau *opponent* dan *subject* terdapat bantuan atau tentangan. Perlu diketahui bahwa aktan-aktan itu dalam struktur tertentu dapat menduduki fungsi ganda bergantung siapa yang menduduki fungsi *subject*.

Zaimar (1992:19--20) menjelaskan bahwa selain menunjukkan bagan aktan, Greimas juga mengemukakan model cerita yang tetap sebagai alur. Model itu dibangun oleh berbagai tindakan yang disebut fungsi. Model yang kemudian disebut model fungsional itu,

menurutnya, memiliki cara kerja yang tetap karena memang sebuah cerita selalu bergerak dari situasi awal ke situasi akhir. Adapun operasi fungsionalnya dibagi menjadi tiga tahap seperti tampak dalam bagan berikut.

I	II			III
Situasi Awal	Transformasi			Situasi Akhir
	Tahap Kecakapan	Tahap Utama	Tahap Kegemilangan	

Situasi awal: cerita diawali dengan munculnya pernyataan adanya keinginan untuk mendapatkan sesuatu. Di sini ada panggilan, perintah, atau persetujuan.

Transformasi: 1) tahap kecakapan, yaitu adanya keberangkatan subjek atau pahlawan, munculnya penentang dan penolong, dan jika pahlawan tidak mampu mengatasi tantangannya akan didiskualifikasi sebagai pahlawan; 2) tahap utama, yaitu adanya pergeseran ruang dan waktu, dalam arti pahlawan telah berhasil mengatasi tantangan dan mengadakan perjalanan kembali; dan 3) tahap kegemilangan, yaitu kedatangan pahlawan, eksisnya pahlawan asli, terbongkarnya tabir pahlawan palsu, hukuman bagi pahlawan palsu, dan jasa bagi pahlawan asli.

Situasi akhir: objek telah diperoleh dan diterima oleh penerima, keseimbangan telah terjadi, berakhirnya suatu keinginan terhadap sesuatu, dan berakhirilah sudah cerita itu.

Perlu ditambahkan bahwa dua model yang diajukan oleh Greimas, yakni model aktan dan model fungsional, memiliki hubungan kuasalitas karena hubungan antaraktan itu ditentukan oleh fungsi-fungsinya dalam membangun struktur (tertentu) cerita.

Sinopsis Cerita *Danawa Sari Putri Raja Raksasa*

Adalah seorang raja raksasa yang sakti bernama Danawa Kembar. Ia memiliki seorang putri bernama Danawa Sari yang juga sakti karena telah menguasai ilmu kesaktian yang diajarkan oleh ayahandanya. Agar Danawa Sari lebih sakti lagi, oleh ayahnya ia disuruh bertapa di dasar lautan. Oleh karena itu, berkat bantuan rakyatnya, Danawa Sari kemudian dimasukkan ke dalam peti dan selanjutnya peti dilemparkan ke dalam laut.

Sementara itu, ada seorang raja, bernama Panji Anom, yang kebetulan belum mempunyai putra satu pun walaupun istrinya sembilan orang. Itulah sebabnya, raja kemudian mengajak semua istrinya pergi ke pantai Tanjung Menangis, dan mohon kepada Dewata agar dikaruniai anak. Di pantai Tanjung Menangis, Raja memilih tempat yang sunyi dan kemudian memancing. Namun, telah sekian lama memancing, sang Raja tidak mendapatkan ikan seekor pun. Ketika akan berhenti, sekonyong-konyong kailnya tersangkut benda di dalam air, dan setelah diangkat ternyata sebuah peti. Sang Raja sangat heran karena isi peti itu adalah seorang gadis cantik yang bernama Danawa Sari. Ketika ditanya Danawa sari tidak mengaku kalau mempunyai orang tua. Oleh karena itu, gadis tersebut kemudian diambil sebagai istri oleh Raja Panji Anom.

Terkejutlah sembilan istri yang lain karena datang lagi seorang wanita sebagai madunya. Karena itu, kemudian sembilan istri itu beramai-ramai mandi di Tanjung Menangis dan berdoa agar mereka bisa hamil. Selang beberapa hari kemudian, permohonan dan doa mereka dikabulkan. Namun, setelah kandungan mereka genap tujuh bulan Danawa Sari mengusulkan kepada Raja agar dibuatkan istana-liang (istana bawah tanah). Istana itu dimaksudkan sebagai tempat sembilan istri Raja yang sedang hamil. Setelah mereka masuk ke

dalam liang itu, pintu lalu terkunci sehingga mereka tidak dapat keluar.

Setelah masa kelahiran mereka datang, dengan kekuatan gaibnya Danawa Sari masuk ke dalam liang menjumpai sembilan orang madunya dan mencungkil mata mereka. Biji-biji mata itu kemudian diambil dan dikirimkan Danawa Sari kepada ayahandanya Danawa Kembar. Namun, karena keteledorannya, rupanya masih ada seorang istri yang biji matanya hanya diambil sebelah. Itulah sebabnya, anak yang dilahirkan oleh istri yang bermata satu tetap hidup, yang lain mati. Setelah anak yang hidup itu menjadi besar, kemudian berusaha keluar dari liang dan berusaha menghadap ayahandanya Raja Panji Anom. Ternyata, ia berhasil keluar, dengan diantar oleh sang Patih ia menghadap ayahnya.

Kedatangan anak itu membuat Danawa Sari terkejut, yang kemudian merencanakan sesuatu dengan maksud untuk melenyapkannya. Karena itu, Danawa Sari mengaku kepada Sang Raja bahwa sesungguhnya ia adalah seorang putri Danawa Kembar, raja yang sangat sakti. Diusulkannya agar anak tersebut pergi ke tempat kakeknya untuk berguru ilmu kesaktian. Usul itu disetujui oleh Raja Panji Anom. Menjelang keberangkatannya, anak itu dititipi surat oleh ibu tirinya Danawa Sari, yang isinya berupa permintaan agar anak tersebut dibinasakan. Bukanlah suatu kebetulan bahwa ketika berangkat sang anak singgah dulu menjumpai sang Patih yang sedang jaga. Oleh Patih, surat itu dibuka dan isi surat itu diganti bunyinya agar cucunya diajari ilmu kesaktian. Di akhir surat itu dinyatakan juga suatu permintaan agar jika kembali anak ini (cucunya) dititipi biji-biji mata yang dulu pernah dikirimkan kepadanya (Raja Danawa Kembar).

Alangkah senang Danawa Kembar ketika cucunya datang. Lalu diajari berbagai ilmu kesaktian. Setelah cukup ilmunya anak itu (Putra

Mahkota) pun bermaksud pulang untuk menjumpai ayahnya. Biji-biji mata yang dipesankan lewat surat itu juga dibawa serta. Terkejutlah sang ibu, Danawa sari, atas kedatangan Putra Mahkota. Namun, kedatangan Putra Mahkota tidak membuat sang Raja gembira karena ia justru membuat keributan. Sang Putra Mahkota menantang ibu tirinya untuk berduel. Agar lebih leluasa untuk menghajar ibu tirinya, sang Putra Mahkota kemudian meringkus ayahnya sendiri yang saat itu membela istrinya. Lalu ia kembali bertarung mati-matian dengan Danawa Sari. Akhirnya Putra Mahkota menang dan Danawa Sari kalah. Tak berselang lama Danawa Sari tewas.

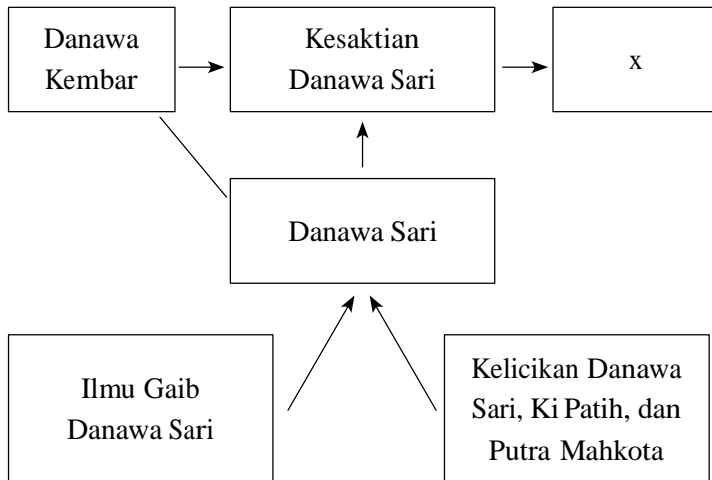
Setelah Danawa Sari tewas, barulah Putra Mahkota melepaskan ayahandanya dan menjelaskan perkara sebenarnya. Berkat cerita itu sang Raja menjadi sadar lalu minta maaf kepada putranya. Akhirnya, setelah sembilan istri Raja itu bisa melihat seperti sedia kala, dan ibu kandung Putra Mahkota diangkat menjadi permaisuri, Putra Mahkota lalu diangkat menjadi raja karena selang beberapa waktu kemudian ayahandanya wafat.

Struktur Aktan dan Fungsional

Perhatian utama analisis struktur aktan dan fungsional berikut ini ditekankan pada tokoh dan berbagai fungsinya karena pada hakikatnya hanya tokohnya yang menjiwai cerita dan mampu membangun hubungan antarunsur dalam keseluruhan struktur. Melalui penelusuran yang cermat, hasil analisis dituangkan dalam bentuk pola-pola struktur aktan sekaligus model fungsional berikut.

1. Pola I: Danawa Sari sebagai Subjek (Pertama)

a) Bagan Aktan



Ket.: X = *tidak ada penerima karena subjek tewas sebelum mendapatkan objek.*

Dalam bagan ini dapat dirunut bahwa Danawa Kembar, raja raksasa, menduduki peran sebagai pengirim yang menginginkan agar putrinya, Danawa Sari, lebih sakti lagi (objek). Karena itu, ia kemudian menyuruh (memberi tugas) putrinya untuk bertapa di dasar laut. Dengan demikian, Danawa Sari berperan sebagai subjek atau pahlawan bagi dirinya sendiri. Dalam proses perjalanannya (pertapaannya), Danawa Sari tetap hidup meskipun dimasukkan dalam peti dan ditenggelamkan ke dalam laut. Hal itu berkat ilmu gaib yang dimilikinya (penolong). Bahkan ia berhasil menjadi istri Raja Panji Anom. Akan tetapi, dalam pola struktur ini cerita menjadi terhenti karena sebelum Danawa Sari menerima hasil pencariannya, yaitu kesaktian dirinya (objek), ia keburu tewas akibat kelicikan dirinya, rekadaya Ki Patih dengan cara mengubah isi suratnya, dan

dibunuh oleh Putra Mahkota (penentang). Oleh karena itu, Danawa Sari berperan sebagai pahlawan palsu sehingga dalam struktur fungsionalnya alur terhenti pada tahap utama.

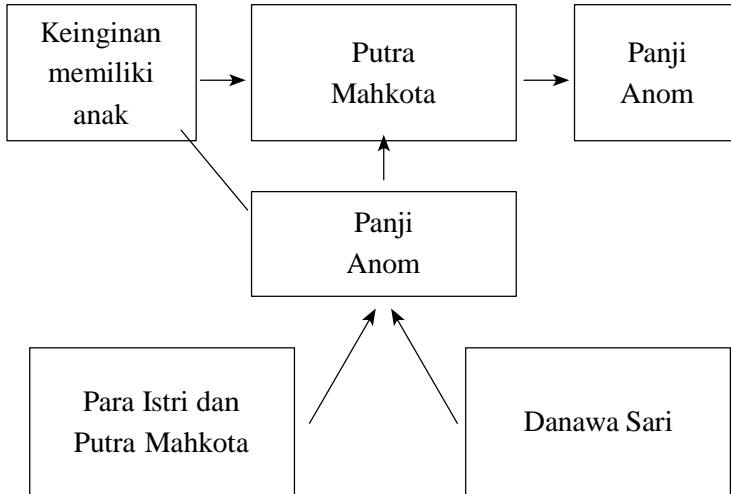
b) Struktur Fungsional

Situasi awal: cerita dimulai dengan adanya keinginan raja raksasa Danawa Kembar untuk menggembeleng putrinya, Danawa Sari, agar lebih sakti daripada dirinya. Itulah sebabnya, kemudian ia menugasi (mengadakan perjanjian) putrinya untuk bertapa di dasar lautan.

Transformasi: Tahap kecakapan: Danawa Sari sebagai pahlawan mulai menunaikan tugasnya, yaitu di dalam peti terkunci ia bertapa di dasar lautan. Berkat kesaktiannya ia tetap hidup dan bahkan dapat berjumpa dengan Raja Panji Anom. Kepada Raja Panji Anom ia mengaku bahwa dirinya tidak memiliki orang tua sehingga akhirnya ia berhasil menjadi istri Raja Panji Anom. Tahap ini masih tetap dijalannya dengan mulus ketika Danawa Sari berhasil mengubur sembilan istri Raja Panji Anom yang sedang hamil tua. Siasat ini dilakukan dengan maksud agar sembilan orang istri dan calon putra mahkota Raja Panji Anom tewas. Ketika salah seorang putra Panji Anom masih hidup dan datang menghadap ayahandanya, Danawa Sari masih berhasil pula membuat siasat baru, yakni mengirimkan putra mahkota kepada Danawa Kembar agar dibunuh. Tahap utama: berkat kejelian Ki Patih, yakni dengan cara mengubah surat tugas pembunuhan, ketenangan Danawa Sari dimusnahkan oleh kedatangan dan keselamatan Putra Mahkota. Akhirnya terbongkarlah kejahatan Danawa Sari. Sebelum ia memperoleh kesaktian sebagaimana diharapkan oleh Danawa Kembar ayahnya, Danawa Sari tewas akibat kalah perang melawan anak tirinya (Putra Mahkota). Dalam pola struktur ini Danawa Sari gagal menjadi penerima.

2. Pola II: Panji Anom sebagai Subjek

a) Bagan Aktan



Dari bagan ini dapat diceritakan bahwa keinginan Panji Anom memiliki anak berperan sebagai pengirim. Oleh karena itu, ia mengangkat pahlawan atau subjek bagi dirinya sendiri. Dalam usaha mencapai keinginannya, yakni anak atau putra mahkota (objek), Panji Anom dibantu oleh sembilan orang istrinya dengan cara memohon kepada Dewata di Pantai Tanjung Menangis. Namun, sebelum usahanya berhasil, Panji Anom mendapat hambatan dari Danawa Sari, istrinya yang kesepuluh. Berkat pertolongan sang putra mahkota, karena Putra Mahkota telah membunuh Danawa Sari, akhirnya Panji Anom berhasil memperoleh objek yang diinginkannya, yaitu anak (Putra Mahkota). Jadi, dalam kasus ini selain berperan sebagai sesuatu yang akan dicari, Putra Mahkota juga berperan sebagai penolong.

b) Struktur Fungsional

Situasi awal: dalam pola struktur ini cerita dimulai dengan munculnya keinginan Raja Panji Anom untuk mendapatkan putra sebagai calon pengganti kedudukannya kelak. Keinginan ini timbul sebagai akibat dari keadaan dirinya yang telah sekian lama tidak memiliki anak meskipun sudah menikahi sembilan wanita. Itulah sebabnya, kemudian ia mengadakan perjanjian dengan dirinya sendiri dan menugasi dirinya untuk mencapai keinginannya. Tugas atau upaya yang dilakukan Panji Anom ialah pergi ke tempat keramat di pantai Tanjung Menangis dan berdoa kepada Dewata agar permintaannya dikabulkan.

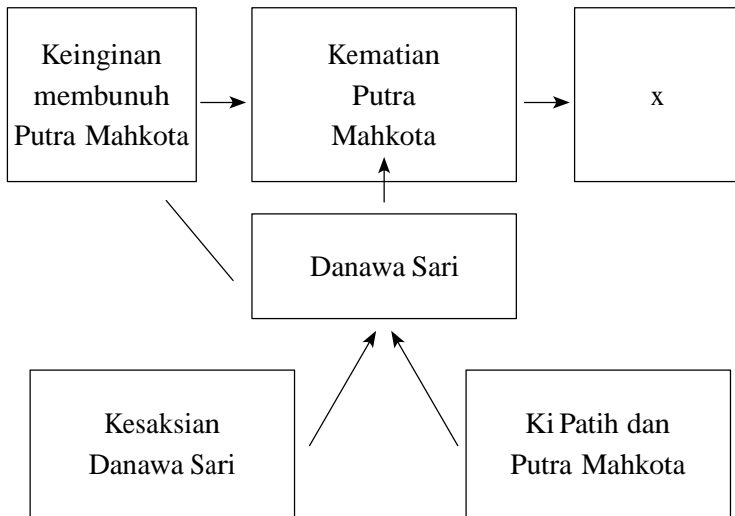
Trasformasi: Tahap kecakapan: cerita bergerak terus sampai pada keberangkatan sang pahlawan. Panji Anom sebagai pahlawan berangkat melaksanakan tugasnya, yakni ke pantai Tanjung Menangis bersama sembilan orang istrinya. Keberangkatan mereka diiringi oleh sekalian punggawa kerajaan beserta seluruh rakyatnya. Di pantai itu Sang Raja dan seluruh punggawa dan rakyatnya mengadakan sesaji yang disertai permohonan kepada Dewata. Selain itu, Sang Raja juga memancing sambil memikirkan jalan terbaik apa yang harus dilakukan. Tahap ini masih dilaluinya dengan lancar karena setelah tahu bahwa hasil pancingannya itu bukan berupa ikan, melainkan seorang gadis cantik bernama Danawa Sari, kemudian gadis itu dikawininya. Berkat istri yang terakhir ini Panji Anom berharap masih akan dapat memperoleh anak seperti yang diinginkannya. Namun, ternyata yang kemudian hamil bukan istrinya yang terakhir, melainkan justru sembilan istrinya yang lain. Oleh sebab itu, bergembiralah sang Raja karena apa yang diinginkannya selama ini akan segera terwujud. Tahap utama: sampai di sini ruang dan waktu bergeser. Objek yang telah di depan mata Panji Anom, yaitu calon putra mahkota, secara diam-diam berusaha dilenyapkan oleh istrinya

yang kesepuluh (Danawa Sari). Namun, berkat kesaktian Putra Mahkota, karena Putra Mahkota telah digembleng ilmu kesaktian oleh kakeknya, Danawa Kembar, kejahatan Danawa Sari dapat dibongkar. Karena itu, terjadilah perang antara Danawa Sari dan Putra Mahkota yang diakhiri dengan kemenangan Putra Mahkota dan tewasnya Danawa Sari. Semula Panji Anom murka melihat kejadian ini, tetapi setelah tahu persoalan yang sebenarnya, ia sadar dan minta maaf kepada putranya sendiri. Tahap kegemilangan: Danawa Sari tewas. Putra Mahkota menjelaskan semua pokok persoalannya. Sembilan istri yang dicungkil matanya pun dinormalkan kembali. Lalu istri yang melahirkan Putra Mahkota diangkat menjadi permaisuri. Dengan demikian, tercapailah cita-cita Raja Panji Anom untuk mendapatkan anak (Putra Mahkota).

Situasi akhir: keadaan telah tenang kembali. Mereka hidup rukun dan sejahtera. Setelah beberapa waktu kemudian, Putra Mahkota diangkat menjadi raja karena ayahandanya wafat. Sampai di sini cerita berakhir.

3. Pola III: Danawa Sari sebagai Subjek (Kedua)

a. Bagan Aktan



Ket: X = *tidak ada penerima karena subjek tewas sebelum mencapai objek; keinginan pengirim gagal*

Dalam bagan ini terlihat bahwa keinginan Danawa Sari untuk membunuh Putra Mahkota berfungsi sebagai pengirim. Oleh karena itu, Danawa Sari mengangkat dirinya sendiri sebagai subjek atau pahlawan. Dalam usahanya untuk melenyapkan Putra Mahkota (objek) Danawa Sari dibantu oleh kesaktiannya sendiri karena sebagai seorang anak raja yang sakti, Danawa Kembar, ia telah diajari berbagai macam ilmu kesaktian. Itulah sebabnya, ia mampu memperdaya sembilan orang istri Raja Panji Anom dengan cara memasukkan mereka ke istana bawah tanah dalam keadaan hamil tua. Maksudnya adalah agar mereka (ibu dan anak-anaknya) tewas. Namun, sebelum keinginan Danawa Sari terlaksana, ia terlebih dulu tewas dibunuh oleh Putra Mahkota (putra dari seorang ibu

yang bermata sebelah) dengan bantuan Ki Patih (mengubah surat permintaan pembunuhan menjadi permintaan ilmu kesaktian). Oleh karena Danawa Sari tewas, ia gagal menjadi penerima objek. Dengan demikian, berhentilah alur cerita di sini.

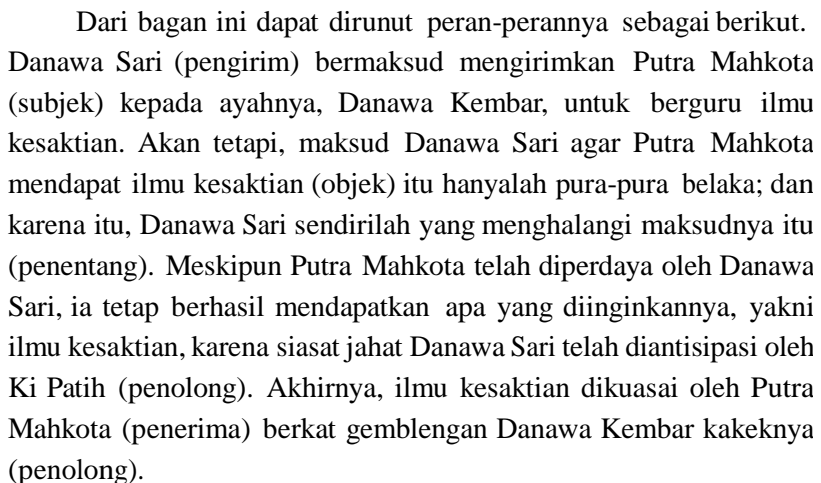
b) Struktur Fungsional

Situasi awal: pola alur ini dimulai dari situasi Danawa Sari sudah menjadi istri Raja Panji Anom. Oleh karena anak yang akan menjadi putra mahkota bukan anaknya sendiri, melainkan anak tiri, timbullah keinginan untuk membunuh calon putra mahkota itu. Keinginannya itu dilakukan dengan cara menyusun siasat kejahatan, yakni mengusulkan kepada suaminya, Raja Panji Anom, untuk membuat istana-liang dengan alasan istana-liang itu sebagai tempat para istri (madunya) yang sedang hamil agar mereka tenang dan selamat. Usul tersebut ternyata dikabulkan oleh sang Raja dan siap untuk dilaksanakan.

Transformasi: Tahap kecakapan: cerita berlanjut sampai pada pelaksanaan siasat itu. Siasat itu dilaksanakan dengan lancar. Dibangunlah istana-liang dengan berbagai perabotnya. Setelah itu, sembilan orang istri Raja Panji Anom dipersilakan masuk, kemudian pintu dikunci dari luar. Dengan “dipenjarakannya” para istri itu Danawa Sari berpikir bahwa usahanya akan berhasil. Apalagi, mata para istri yang lain pun telah dicopot dari sarangnya. Tahap kecakapan ini masih terus berlanjut karena Danawa Sari berhasil membuat siasat baru ketika usahanya yang pertama gagal. Usaha atau siasat pertama gagal karena ternyata masih ada seorang anak yang hidup, yaitu anak dari seorang istri yang matanya hanya diambil satu. Oleh karena itu, Danawa Sari mengusulkan lagi kepada suaminya, agar anak (Putra Mahkota) yang menjelang dewasa itu dikirimkan kepada kakeknya untuk berguru ilmu kesaktian. Padahal, usul itu hanyalah siasat jahat

karena Danawa Sari, lewat surat yang disertakannya, berkeinginan untuk membunuh anak itu lewat ayahnya yang memang suka makan daging manusia. Berkat usulnya yang meyakinkan, juga karena cinta sang Raja kepada Danawa Sari begitu besar, usul tersebut langsung disetujuinya. Oleh karena itu, Danawa Sari merasa senang karena usahanya untuk membunuh Putra Mahkota hampir berhasil. Tahap utama: Ketenangan Danawa Sari tiba-tiba dibuyarkan oleh kedatangan Putra Mahkota. Putra Mahkota yang diharapkan sudah mati, ternyata masih hidup. Bahkan, Putra Mahkota menantang ibu tirinya untuk berduel. Putra Mahkota hanya memiliki satu tujuan, yaitu ingin segera melenyapkan ibu tirinya yang jahat. Karena itu, ia tidak menghiraukan nasihat ayahnya. Lalu terjadilah pertarungan yang sangat seru karena mereka sama-sama memiliki kesaktian, yang diakhiri dengan kematian Danawa Sari. Dengan demikian, dalam pola struktur ini, alur cerita terhenti karena subjek (Danawa Sari) telah tewas sebelum berhasil mendapatkan objek (kematian Putra Mahkota). Dalam pola struktur ini juga tidak ada penerima.

a. Bagan Aktan



b) Struktur Fungsional

Situasi awal: dalam pola struktur ini cerita dimulai dari situasi ketika Danawa Sari gagal membunuh sembilan orang madunya yang sedang hamil tua. Dari sembilan orang madu itu masih ada satu orang yang matanya hanya dicungkil sebelah sehingga anak yang dilahirkannya selamat. Setelah agak dewasa, sang anak datang kepada ayahandanya, dan hal ini mengejutkan Danawa Sari. Itulah sebabnya, dengan maksud melenyapkannya, Danawa Sari membuat siasat baru, yakni berpura-pura mengirimkan anak itu kepada kakeknya agar mendapat ilmu kesaktian. Dengan demikian, Danawa Sari kemudian mengusulkan kepada Raja Panji Anom agar Putra Mahkota segera berangkat melaksanakan tugasnya.

Transformasi: Tahap kecakapan: berkat usulan sang ibu tiri dan perintah sang ayah tidak lama kemudian Putra Mahkota berangkat. Putra Mahkota diberi surat oleh Danawa Sari agar diserahkan kepada kakeknya. Isi surat itu ialah agar Putra Mahkota dibunuh. Untunglah bagi Putra Mahkota, sebelum ia melakukan perjalanan jauh dan menyerahkan surat itu, surat tersebut dibuka oleh Ki Patih. Ki Patih terkejut membaca isi surat itu. Lalu timbullah niat Ki Patih untuk mengubah isi surat itu. Surat yang semula berisi permohonan pembunuhan, diganti dengan permohonan ilmu kesaktian. Oleh sebab itu, selamatlah Putra Mahkota dari usaha pembunuhan; dan yang diperolehnya justru ilmu kesaktian. Tahap utama: setelah cukup waktunya, dan Putra Mahkota telah menguasai semua ilmu yang diajarkan Danawa Kembar, ia kemudian berkehendak pulang untuk menjumpai ayahnya di kerajaan. Alasan yang dikemukakannya kepada kakeknya ialah karena merasa rindu kepada orang tua. Namun, alasan sebenarnya ialah ingin membuat perhitungan dengan ibu tirinya yang sangat jahat. Itulah sebabnya, sesampainya di kerajaan, Putra Mahkota langsung menantang sang ibu, dengan

mengatakan bahwa “siapa yang berbuat lalim akan mendapat hukuman setimpal”. Lalu bertempurlah Putra Mahkota melawan Danawa Sari. Akhirnya, Putra Mahkota menang dan Danawa Sari tewas. Tahap kegemilangan: dalam tahap ini pahlawan (Putra Mahkota) membuka tabir kejahatan Danawa Sari. Oleh karena itu, Sang Raja yang semula murka akhirnya sadar dan minta maaf kepada Putra Mahkota. Dengan kesadaran sang Raja itulah kemudian Putra Mahkota mencapai puncak kegemilangannya, yaitu selain menjadi orang sakti ia dan ibu kandungnya diangkat derajatnya. Sang ibu diangkat menjadi permaisuri dan ia sendiri kemudian menggantikan ayahandanya menjadi raja.

Situasi akhir: penjahat (Danawa Sari) telah tewas dan kebahagiaan keluarga kerajaan telah tercapai. Dengan ketenangan situasi kerajaan berakhirlah sudah cerita tersebut.

Simpulan

Dari keseluruhan uraian di atas, akhirnya dapat ditarik suatu simpulan seperti berikut. Berdasarkan analisis struktur aktan sekaligus model fungsionalnya dapat dikatakan bahwa alur cerita *Danawa Sari Putri Raja Raksasa* (1963) sangat kompleks karena di dalamnya ditemukan empat pola struktur yang setiap fungsi unsurnya dapat dirunut secara terpisah. Akan tetapi, kendati terdapat empat pola struktur, yang menjadi kerangka (alur) utama cerita adalah pola struktur II, sedangkan tiga pola lainnya hanya merupakan alur sampingan.

Apabila diteliti lebih detail lagi, sebenarnya masih ada kemungkinan hadir pola struktur yang lain, misalnya dengan menempatkan tokoh Ki Patih atau Sembilan Istri pada posisi subjek. Akan tetapi, karena kehadiran tokoh ini tidak menonjol, dalam arti ia tidak sering muncul, posisinya pun terlalu lemah sehingga dalam

pola strukturnya tidak banyak yang dapat diceritakan atau dirunut perannya dalam kaitannya dengan tokoh lain.

Dari analisis di atas dapat disimpulkan pula bahwa cerita rakyat dari Lombok ini bertema moral, yakni siapa yang berbuat jahat akan mendapat hukuman yang setimpal dan siapa yang berbuat kebaikan akan memperoleh kebaikan pula. Tema kebaikan terjelma melalui pola struktur II dan IV dengan bukti bahwa subjek berhasil menjadi penerima; sedangkan tema kejahatan terjelma melalui pola I dan II dengan bukti bahwa subjek tidak berhasil menjadi penerima.

Satu hal lagi yang dapat disimpulkan ialah bahwa ternyata alur cerita rakyat dari Lombok ini tidak sama persis seperti yang dinyatakan dalam teori. Tidak semua tahap terpenuhi dengan cermat. Artinya, banyak tokoh yang tidak seratus persen berperan dalam satu fungsi. Namun, hal itulah yang sebenarnya menjadi bukti bahwa konflik tokoh terasa menonjol karena mereka berperan ganda. Atau, barangkali hal ini menjadi bukti jika cerita-cerita rakyat di Indonesia memiliki ciri khas yang berbeda dengan cerita rakyat Barat. Jika memang demikian, perlulah mulai sekarang kita menggalakkan penelitian-penelitian sejenis yang lebih representatif dan menyeluruh.

Catatan

Perlu diketahui bahwa analisis yang dilakukan ini barulah sampai pada struktur aktan dan berbagai fungsi unsurnya. Hal itu berarti bahwa ini baru sampai pada tahap analisis sintagmatik (sintaksis cerita). Padahal, dalam teorinya Greimas menyarankan bahwa analisis cerita tidak hanya sampai pada unsur-unsur yang berfungsi dalam sintaksis (struktur dalam, aktan) saja, tetapi juga sampai pada para pelakunya (struktur luar). Oleh karena itu, studi semacam ini seharusnya dilanjutkan dengan analisis tokoh.

Ada beberapa hal yang dapat dijadikan pegangan dalam analisis tokoh (Bachmid, 1985), yaitu antara lain (1) tokoh sebagai leksem yang merupakan unsur dari keseluruhan teks, keseluruhan satuan-satuan paradigmatis yang memungkinkan adanya berbagai kiasan (metafora, metonimi, dan sebagainya); (2) tokoh sebagai pengujar yang membentuk situasi pengujaran, dan ini dapat dianalisis menurut hubungan antartokohnya dengan memanfaatkan ragam fungsi bahasa model Jakobson; dan (3) ciri-ciri pembeda tokoh (tanda-tanda semantik) yang dapat dihimpun dan dipergunakan sebagai alat untuk mengetahui tokoh mana yang lebih fungsional dalam struktur cerita.

Novel *Sang Guru*

Karya Gerson Poyk

Studi Struktural Menurut Tzvetan Todorov

Dalam kancah kesusastraan Indonesia modern, Gerson Poyk dapat dikelompokkan sebagai pengarang yang produktif. Selain menulis sajak seperti yang terantologi dalam *Tiga Resita Kecil* dan cerpen yang terkumpul dalam *Mutiara*, *Matias Akankari* (1975), *Oleng-Komoleng*, *Surat-Surat Cinta*, *Alexander Rajagukguk* (1974), *Jerat*, *Di Bawah Matahari*, dan *Nostalgia Nusa Tenggara*, juga menulis novel *Hari-Hari Pertama* (1964), *Cumbuan Sabana* (1979), *Sang Guru* (1971), dan *Potiwolo* (1988). Jadi, sampai saat ini, kiprahnya cukup memberikan arti penting bagi perjalanan sejarah sastra Indonesia modern. Bahkan, sastrawan yang lahir di Namodale, Rote, Timor, pada 16 Juni 1931 ini adalah satu-satunya sastrawan yang berasal dari wilayah Indonesia Timur yang mampu mengedepankan warna dan citra daerahnya. Karena sumbangannya bagi kehidupan sastra Indonesia cukup besar, sudah sepantasnyalah pembicaraan atau studi tentang

karya-karyanya perlu dilakukan. Ini bukan saja penting bagi upaya pemahaman atau apresiasi terhadap karya-karyanya, melainkan juga penting bagi upaya untuk memperkaya studi sastra sekaligus studi sejarah sastra Indonesia modern.

Di dalam studi ini tidak seluruh karya Gerson akan dikaji, tetapi hanya sebuah novelnya *Sang Guru*. Pilihan objek jatuh pada novel ini karena menurut pembacaan awal saya karya ini memiliki ciri yang khas, yaitu alurnya begitu rumit, tokohnya demikian ideal, dan latar ceritanya bersifat lokal (daerah). Oleh sebab itu, sekadar untuk memahami makna pemikiran tokoh yang berada di dalam lingkungan sosial budaya lokal (Ternate) dan sekaligus membuktikan apakah kerumitan alur itu akan berpengaruh terhadap pemikiran tokoh-tokohnya, novel ini akan dicoba untuk dibahas secara agak lebih mendalam.

Beberapa studi mengenai novel *Sang Guru* sudah pernah dilakukan, antara lain oleh Jakob Sumardjo dalam bukunya *Novel Indonesia Mutakhir: Sebuah Kritik* (1982) dan *Pengantar Novel Indonesia* (1983). Akan tetapi, dalam studi itu Jakob Sumardjo belum membahas secara lebih mendalam dan cenderung hanya memberi komentar singkat. Dalam komentarnya Jakob Sumardjo antara lain menyatakan bahwa novel *Sang Guru* sangat menarik, dan dari segi tertentu novel tersebut disejajarkan dengan novel karya Beb Vuyk yang berjudul *Rumah Terakhir di Dunia*. Katanya, kedua novel ini sama-sama bagus dalam usaha mengangkat warna daerah, hanya bedanya, Beb Vuyk mengangkat kehidupan daerah Pulau Buru, sedangkan Gerson Poyk mengangkat kehidupan daerah Ternate. Berkat kepandaian bercerita, Gerson oleh Jakob Sumardjo dikatakan sebagai pengarang yang cukup terbuka dalam memecahkan problematik tokoh-tokohnya. Namun, berbagai pandangan Jakob Sumardjo itu belum mampu meyakinkan kita karena belum ada

bukti-bukti secara eksplisit. Oleh karena itu, melalui studi ini akan dicoba untuk dibuktikan apakah *Sang Guru* memang menarik.

Telah disebutkan bahwa novel *Sang Guru* beralur rumit, bertokoh ideal, dan berlatar lokal. Oleh karena itu, masalah yang akan dibahas di dalam studi ini ialah bagaimanakah kerumitan alurnya, seperti apa tokoh idealnya, dan bagaimana pula jalan pikiran serta gagasannya ketika ia harus berhadapan dengan situasi sosial daerah tertentu. Namun, karena jalan pikiran tokoh dalam sebuah fiksi akan lebih mudah ditangkap jika dipahami lewat penyajian verbal (bahasa), tidak bisa tidak penyajian aspek verbal juga menjadi masalah yang dikaji dalam rangka totalitas struktur sastra (fiksi) sebagai fakta sosial kemanusiaan.

Teori dan Metode

Menurut hemat saya, teori struktural sebagaimana dikembangkan oleh Tzvetan Todorov-lah yang sesuai digunakan untuk memecahkan masalah yang telah disebutkan di atas. Dalam teorinya Todorov (1985:11—13) menyatakan bahwa pada hakikatnya karya sastra (fiksi) terbangun oleh unsur-unsur yang beragam, yaitu unsur yang hadir bersama dan unsur yang tidak hadir (dalam teks). Unsur yang hadir bersama, dalam arti unsur yang pertama kita baca dalam teks, disebut dengan istilah koherensi *in praesentia*; sedangkan koherensi antara unsur yang hadir (dalam teks, bahasa, wujud verbal) dan unsur yang tidak hadir (dalam arti apa yang ada di balik wujud verbal) disebut koherensi *in absentia*. Namun, ada satu hal yang harus diperhatikan, yakni sistem lambang dalam sastra sebagai wacana bahasa. Pada dasarnya, sistem lambang primer (sastra) berbeda dengan sistem lambang sekunder (bahasa) sebagai medium pengungkapannya. Perbedaan itu terletak pada sifatnya yang relatif bebas (berjarak) antara peristiwa atau tokoh-tokohnya dengan

kalimat-kalimat konkret yang mengungkapkannya. Oleh karena itu, koherensi struktur itu ditentukan pula oleh hadirnya aspek verbal sistem sastra (fiksi).

Secara ringkas Todorov (1985:12—13) menjelaskan bahwa dalam pemahaman karya sastra ada tiga jalur yang harus ditempuh, yaitu melalui pembahasan (1) aspek sintaksis, (2) aspek semantik, dan (3) aspek verbal. Aspek pertama untuk meneliti urutan peristiwa secara kronologis dan logis khusus di dalam alur; aspek kedua untuk meneliti tema, tokoh, dan latar, ini sudah berkaitan dengan penafsiran makna atas lambang (verbal, bahasa); dan aspek ketiga untuk meneliti sarana atau alat-alat pengungkapannya seperti sudut pandang, gaya, atau pengujaran. Akan tetapi, di dalam kajian ini tidak semua aspek atau unsur tersebut dibahas, tetapi hanya dibatasi pada unsur yang dominan meskipun dalam pembahasan itu unsur lain tetap disertakan. Jadi, pembahasan hanya difokuskan pada alur, tokoh, dan modus (jarak pandang).

Secara metodologis kajian ini menggunakan metode deduksi, dalam arti analisis berangkat dari batasan-batasan umum (teori struktural Todorov) baru kemudian masuk ke dalam teks (novel); sementara itu, dalam pemahaman maknanya kajian ini menggunakan metode induksi. Data-data pendukung keseluruhan makna dikonklusikan dari teks secara objektif, baru kemudian ditarik generalisasi dan simpulannya. Lebih jelasnya, dalam studi ini digunakan metode dialektif-objektif. Sementara itu, dalam hal cara pengumpulan dan klasifikasi data dilakukan dengan model atau teknik pembacaan aktif dan retroaktif yang hasilnya dicatat dan dideskripsikan.

Pembahasan

1. Aspek Sintaksis: Alur

Novel *Sang Guru* (Pustaka Jaya, 1973) terdiri atas 20 bagian (180 halaman) dan setiap bagian ditandai dengan angka Arab tanpa judul. Berdasarkan penelusuran terhadap satuan teks atau urutan peristiwa atau tata sastranya, dalam novel ini terdapat 69 sekuen. Namun, sejumlah sekuen itu tidak seluruhnya menduduki fungsi utama yang menggambarkan kerangka logis cerita. Jadi, hanya sekitar 22 peristiwa saja yang berfungsi merangkai jalannya alur. Hal tersebut tampak dalam uraian berikut.

Berdasarkan fungsi-fungsi utama sebagaimana telah disebutkan (daftar sekuen dan fungsi utama sengaja tidak dilampirkan, dengan harapan pembaca membaca langsung novel ini), terlihat bahwa kerangka cerita novel *Sang Guru* begitu rumit. Kerumitan itu disebabkan oleh kehadiran tokoh yang tidak ajeg. Ada tokoh yang hadirnya secara tersamar tetapi berkali-kali sehingga mempengaruhi logika cerita dan watak tokoh utamanya. Hal itu tampak jelas misalnya dalam fungsi utama 1 yang mengawali cerita. Dalam fungsi utama 1, yaitu kedatangan si Aku (Ben, Sang Guru) di Ternate dari Surabaya, kehadiran Sofie hanyalah tersamar, dan ia hadir lagi pada fungsi utama 10 ketika selesai menghadiri pertemuan PBB (*Persatuan Bujang Bingung*). Selain itu, sesungguhnya kehadiran tokoh Sofie selalu menyertai perjalanan kisah Ben di sepanjang cerita, tetapi di sisi lain ada peristiwa tersendiri yang terpisah yang di dalamnya Sofie ikut berperan. Hal itu terjadi berulang kali sehingga menyebabkan alur memiliki cabang-cabang yang sebenarnya sulit dipisahkan. Demikian juga tokoh Ismail, Frits, dan Irma.

Secara sederhana kerangka alur novel *Sang Guru* dapat diuraikan seperti berikut. Fungsi utama 1 melukiskan kedatangan si Aku di Ternate. Kedatangan si Aku yang tidak memiliki apa-apa

kecuali semangatnya itulah yang menyebabkan si Aku tinggal di gudang sekolah (fungsi utama 5) berkat bantuan kepala sekolah (fungsi utama 4). Selanjutnya, tempat itu pula yang menyebabkan si Aku berjumpa dengan Ismail (fungsi utama 3) dan Frits (fungsi utama 7). Barulah ketika si Aku sering hadir dalam pertemuan PBB (fungsi utama 9), si Aku bertemu dengan Sofie (fungsi utama 10), gadis guru SKP yang pernah dijumpainya di kapal (fungsi utama 2). Selanjutnya, setelah muncul dengan tiba-tiba ada perang antara Mobrik dan RMS (fungsi utama 12), si Aku mencari Ismail (fungsi utama 13) karena Ismail menghilang akibat rumah dan warungnya terbakar. Setelah Ismail diketemukan, beberapa tokoh seolah membangun kerangka cerita sampai akhir. Hal itu tampak dalam fungsi utama 14 sampai 22 karena selain mereka tidak memiliki tempat tinggal, juga karena Said, anak Ismail, harus dibawa ke Manado akibat kecelakaan. Semua tokoh lalu tinggal di Manado, tidak kembali ke Ternate, karena mereka sudah “terkotak” oleh adanya pemberontakan Permesta.

Di antara fungsi-fungsi utama yang didaftar ada dua fungsi utama yang tidak memiliki hubungan sebab akibat, yakni fungsi utama 12 dan 30 (pertempuran Mobrik melawan RMS dan pemberontakan Permesta). Akan tetapi, tampak bahwa dua fungsi utama itu sangat mempengaruhi butir fungsi utama berikutnya sampai akhir cerita. Demikianlah kerangka logis cerita yang membangun tata sastra (struktur sintaksis) novel *Sang Guru* karya Gerson Poyk.

Sebagaimana diketahui bahwa sesungguhnya di dalam analisis aspek sintaksis ini sulit dilakukan pemisahan antara sekuen yang satu dengan yang lain. Hal itu disebabkan oleh novel terbagi atas beberapa bagian, dan setiap bagian kadang-kadang merupakan cerita tersendiri yang bukan lanjutan dari bagian cerita sebelumnya. Secara teoretis seharusnya hal itu mempermudah pemisahan antarsekuen karena dalam setiap pergantian bagian (bab) terdapat “kertas kosong” atau “ruang kosong” (ini merupakan tanda pergantian sekuen karena

ada loncatan ruang dan waktu tertentu) (Zaimar, 1991:33). Namun, justru karena itulah, kronologi cerita sulit ditelusuri karena peristiwa terkesan terpisah-pisah.

2. Aspek Semantik: Tokoh

Dalam pembahasan ini, analisis tokoh ditekankan pada tokoh utama, yakni sang Guru (Ben), sedangkan tokoh-tokoh lain hanya dibicarakan dalam kaitannya dengan tokoh utama. Analisis tokoh ini berbeda dengan analisis sebelumnya (alur) karena hal ini sudah berkaitan dengan persoalan makna yang terdapat di balik lambang kebahasaan (teks). Yang terpenting dalam hal ini adalah hubungan antara unsur yang hadir dan yang tidak hadir (*in absentia*) sehingga cenderung berupa interpretasi.

Dalam novel ini ditampilkan seorang tokoh bernama Ben, guru sekolah menengah yang sederhana tetapi memiliki sikap dan tujuan yang jelas. Ia datang dari jauh (Rote, Surabaya) ke Ternate tidak lain hanya ingin menyumbangkan tenaganya: jadi guru. Kalau ada sebutan bahwa guru adalah pahlawan, bagi Ben sebutan itu tidaklah penting.

“Aku bersandar di pinggir kapal sambil berpikir dan berangan-angan bahwa di sini nanti hari-hariku akan tiba; di sinilah tenagaku yang masih muda diperlukan orang. Tidak! Aku bukan pahlawan. Rasanya bukan semata-mata orang lain memerlukan aku, tetapi akulah yang memerlukan sesuatu. Tujuanku, kebahagiaanku, harapkanku adalah bahwa di sini, di pulau yang kecil ini, aku akan mendapat sesuap nasi ...” (hlm. 5)

Kutipan di atas menunjukkan bahwa Ben adalah figur ideal seorang guru karena ia merasa bahwa bukan dirinya saja yang diperlukan melainkan ia juga “memerlukan” sesuatu: menyumbangkan tenaga dengan cara mendidik agar orang lain menjadi pintar dan maju. Akan tetapi, sayang bahwa guru ideal itu harus

menghadapi bermacam cobaan yang begitu berat akibat keadaan ekonominya yang belum mapan. Itulah sebabnya, cita-citanya semula yang ingin mengabdikan diri secara penuh menjadi tidak berjalan mulus. Bagaimana mungkin dapat berjalan dengan lancar apabila kondisi ekonominya sendiri masih berantakan? Bagaimana mungkin dapat merasa tenang dan serius mengajar jika gaji atau imbalannya terlalu lama tidak diterima? Kondisi semacam itulah yang menyebabkan Ben terombang-ambing nasibnya. Bahkan, ironis sekali, hanya sekadar untuk makan bersama ibunya, Ben setiap kali harus berutang kepada Ismail, si tukang kebun sekolahnya.

Akibat adanya sistem yang “mengurung” itulah watak tokoh Ben selalu berada dalam “kebimbangan”. Misalnya, karena Ben selalu “diberi” makan oleh pesuruh sekolahnya --sehingga secara implisit terkesan rendah derajatnya--, akhirnya secara tidak langsung ia “bergantung” atau “terikat” oleh Ismail sang pesuruh sekolah itu. Oleh karena itu, wajar jika Ben goyah imannya (yang tentu akan mengubah wataknya) ketika berhadapan dengan dua pilihan penting: (1) harus bertanggung jawab atas biaya pengobatan Said, anak Ismail, padahal ia sendiri tidak punya uang, ataukah (2) melepaskan tanggung jawab itu dengan konsekuensi bantuan dari Ismail akan dihentikan. Hal yang sama terjadi juga ketika Ben akan menikah dengan gadis pilihannya, Sofie. Untuk membiayai perkawinannya, ia pun harus “berdiri” di atas dua pilihan yang sama-sama berat, yaitu (1) pesta meriah dengan uang “kotor”, ataukah (2) pesta sederhana dengan konsekuensi ‘dianggap kurang bertanggung jawab’.

“Begini, bapak dan ibu,” kataku. “Saya ingin kawin cepat-cepat tetapi karena bapak dan ibu melihat keadaan saya—seorang guru yang tidak punya apa-apa, maka saya mohon agar bapak ibu sudikah menerima saya sebagai seorang menantu dengan melalui upacara yang sederhana, tanpa memakan ongkos yang di luar kemampuan saya” kataku.

Keadaan menjadi sunyi. Ayah Sofie menarik nafas dan mengepulkan asap pipa beberapa kali ... ” (hlm. 164)

Kutipan tersebut menunjukkan dengan jelas bahwa ayah Sofie bersikap lain, atau ‘kurang berkenan’ atas kata-kata yang diucapkan si Ben. Kebimbangan itu tampak lagi ketika wajah Sofie cemberut seperti tampak dalam kutipan berikut.

“O.K. Pak,” kataku sambil memandang Sofie. Wajah Sofie cemberut karena ia mengetahui dari mana datangnya uangku untuk membeli pakaian pengantin.” (hlm. 164)

Sikap Sofie berubah menjadi demikian karena memang ia tahu bahwa uang yang akan diperoleh Ben berasal dari penjualan mutiara “kotor”. Dikatakan ‘kotor’ karena mutiara itu adalah barang bukan milik sendiri yang disimpan oleh Ismail.

Dapat dikatakan bahwa watak tokoh Ben dalam novel *Sang Guru* adalah bulat, dalam arti tokoh ini begitu dinamis di sepanjang cerita. Ben mula-mula begitu tegar menghadapi hidup yang keras sebagai guru yang ‘melarat’ tetapi ia begitu cepat berubah bila terjadi peristiwa yang menjepit dirinya. Hal itu tampak ketika ia begitu lama tidak memperoleh jawaban cinta dari Sofie. Pelariannya adalah ia sering pergi ke pesta PBB dan mabok. Demikian juga ketika ia bergabung menjadi tentara untuk menumpas pemberontakan Permesta di Menado. Ia menjadi tentara bukan karena ingin mengabdikan, tetapi hanya ingin meraih status sosial dari warga kelas dua menjadi warga kelas satu. Perubahan-perubahan watak demikian itulah, dengan segala liku-liku kehidupan serta keterjepitannya, yang justru ‘mengedepankan’ makna novel ini.

Satu hal lagi yang perlu dicatat dalam pembicaraan ini adalah makna di balik pemunculan tokoh yang sederhana tetapi dinamis itu. Barangkali figur tokoh demikian ditampilkan dengan tujuan tertentu.

Kita dapat memberi tafsiran bahwa lewat tokoh yang demikian penutur merasa lebih bebas untuk berbicara, misalnya protes-protes sosial akibat adanya kenyataan bahwa gaji guru di daerah terpencil selalu terlambat. Bahkan, dengan dikalahkannya idealisme --Ben yang semula guru akhirnya hanya menjadi tukang parut kelapa-- seolah memberi kesan bahwa betapa pun tingginya idealisme, tetapi jika tidak didukung oleh sarana yang memadai, idealisme hanyalah isapan jempol belaka. Di balik itu, tersirat pula adanya harapan agar hal-hal demikian mendapat perhatian.

Begitulah pembahasan aspek semantik (tokoh) dalam novel *Sang Guru*. Sebenarnya, masih banyak hal yang perlu dibahas dalam kaitannya dengan makna di balik lambang kebahasaan (teks) yang hadir, misalnya tentang pretensi kehadiran tokoh Ben yang Kristen (totok) yang dioposisikan dengan tokoh Ismail yang Islam. Akan tetapi, karena kapasitas tidak memungkinkan, analisis tokoh cukup dibatasi sampai di sini saja. Berikut disajikan pembahasan mengenai aspek verbal yang membangun unsur-unsur novel *Sang Guru*.

3. Aspek Verbal: Modus

Pembahasan aspek verbal pun dibatasi pada satu hal saja, yaitu tentang modus; sedangkan kala, sudut pandang, dan penuturan tidak dibicarakan. Bahkan, modus ini pun lebih dipersempit lagi, terutama mengenai jarak pandangan. Menurut Genette (Todorov, 1985:26—27), jarak pandangan terdiri atas tiga bagian, yaitu (1) wicara yang dinarasikan, (2) wicara yang dialihkan, dan (3) wicara yang dilaporkan.

Berdasarkan pengamatan saksama terhadap *Sang Guru* tampak bahwa jarak pandangan yang paling dominan adalah bentuk *analitik* (yang dialihkan) dan *dramatik* (yang dilaporkan). Dalam bentuk *analitik*, wicara langsung diuraikan oleh penutur; sedangkan dalam bentuk *dramatik*, wicara ditampilkan melalui ujaran atau dialog para

tokoh. Akan tetapi, perlu juga dicatat, di dalam novel itu tampak bahwa penutur lebih “mengedepankan” atau mementingkan jarak pandangan yang analitik. Hal itu terbukti, peristiwa-peristiwa atau satuan cerita yang analitik lebih banyak ditampilkan sebagai satuan yang menduduki fungsi utama. Hal tersebut tampak dalam kutipan berikut.

“Kamar atau gedung yang menampung kami cukup besar tetapi di dalamnya telah berisi dengan lemari-lemari buku, lemari-lemari ilmu alam, ilmu hayat dan sebagainya, dan di sebuah pojok telah bertumpuk-tumpuk alat olah raga seperti lembing, tiang-tiang, dan lain-lain.

...
Tempat masaklah yang kiranya menjadi persoalan. Sekarang kesulitan ini belum terasa sebab kami membeli nasi bungkus” (hlm. 20)

“Tibalah saatnya Ternate harus kutinggalkan. Setelah Said di atas kapal dan setelah ibuku, Sofie, dan Irma mendapat tempat yang baik di dek berdekatan dengan Said, aku dan Frits berdiri di terali memandang pelabuhan, memandang pantai dan rumah-rumah, memandang pohon-pohon kelapa dan gunung. Beberapa saat lamanya aku menjadi lengang dalam kenanganku: seperti mimpi saja aku datang dan pergi.” (hlm.142)

Di samping itu, peristiwa-peristiwa yang dramatik lebih banyak mengungkapkan suasana cerita melalui dialog para tokoh. Kutipan berikut menunjukkan kecenderungan itu.

“Pada suatu hari, ketika kami menghadapi makanan yang terakhir, ibuku bertanya: “apakah masih dapat meminjam atau meminta panjar dari sekolah?”

“Menurut kata kepala sekolah, tidak mungkin,” aku harus berterus terang pada ibu.

“Kapankah kau terima gaji?”

“Masih lama,” kataku.

Mendengar jawabku, ia menggigit-gigit jari dan berkata: “Kalau begitu, juallah beberapa kain batik.”

Aku agak gembira lalu menguatkan hati ibu: “Masih lama datangnya gaji tetapi saya akan minta persekot honor mengajar sore.” (hlm. 21)

“Tetapi kalau sempat, bawalah lebih dulu uang seratus lima puluh yang ibu pinjam dari dia di atas kapal untuk membayar buruh,” kata ibuku, “Kau tidak usah kecewa.” Sofie rupanya mengetahui keadaan kita lalu menyerahkan dengan mengatakan: ini ibu pakai dulu, sebagai pinjaman. Apakah kau pinjam uang padanya ketika ia keluar sebentar dari kamar dan berbicara denganmu?” tanya ibu. (hlm. 58)

Itulah sekadar contoh beberapa peristiwa yang menyangkut persoalan mengenai jarak pandangan yang membatasi kedudukan penutur. Jika diamati dengan lebih saksama, tampak bahwa sarana sastra yang disebut jarak pandangan itu mempunyai fungsi-fungsi sendiri yang mendukung makna keseluruhan. Dalam kaitannya dengan analisis novel ini, dapat dinyatakan bahwa wicara analitik memberi kesan kepada pembaca (implisit) untuk lebih mudah memahami tokoh dan memasuki peristiwa-peristiwa yang diceritakan; sedangkan wicara dramatik memberi kesan agar pembaca berpikir sendiri tentang bagaimana watak-watak tokohnya. Jadi, pembaca diberi kesempatan untuk berpikir, bukan hanya menerima apa adanya seperti yang dilukiskan oleh penutur. Demikian aspek verbal yang memberi ‘bumbu’ kepada aspek sintaksis dan semantik sehingga novel *Sang Guru* terasa ‘mengesankan’.

Simpulan

Dari keseluruhan analisis di atas, akhirnya dapat disimpulkan beberapa hal berikut. Secara sintaksis novel *Sang Guru* terkesan begitu rumit; dan ini disebabkan oleh kehadiran tokoh antagonis yang bertubi-tubi tetapi tersamar. Namun, setelah dideskripsikan

kerangka (cerita) kronologis dan logisnya, alur novel ini sangat sederhana. Bahkan, dapat disimpulkan bahwa alur novel ini adalah lurus, yaitu liku-liku perjalanan seorang guru di daerah terpencil. Sementara itu, secara semantik novel ini begitu idealis, informatif, dan romantik. Dikatakan idealis karena semangat pengabdian Sang Guru begitu besar meskipun pada akhirnya semangat dan idealisme itu “terkalahkan” oleh kondisi sosial-ekonomi setempat. Hal demikian membuktikan bahwa pengarang (Gerson Poyk) seolah memihak pada orang kecil, rakyat bawah, kelas rendah, atau mereka yang terkalahkan. Dikatakan informatif karena novel ini seolah merupakan *glosari* budaya daerah (Ternate) dengan berbagai seluk-beluknya. Dan dikatakan romantik karena di tengah-tengah perjalanan idealisme seorang guru diselipkan pula kisah cinta yang memang tak pernah lepas dari kehidupan manusia (lebih-lebih muda-mudi atau bujangan). Terakhir, dilihat dari sisi aspek verbalnya, novel ini terlalu padat sehingga cerita kurang berkembang. Namun, perlu ditambahkan bahwa justru kepadatan itulah yang menjadikan novel ini “pepal”, sarat dengan trik-trik, yang jika mengikuti pendapat kaum Formalis, hal ini merupakan *literariness* atau *nilai/aspek seni*-nya.

Demikian hasil penelusuran makna novel *Sang Guru* buah karya Gerson Poyk. Pemahaman makna novel ini tentu akan lebih sempurna jika didukung oleh pemahaman terhadap keseluruhan karya dan keseluruhan sistem kepengarangan Gerson. Namun, pemahaman sebagian dari karya Gerson ini bagaimana pun akan tetap bermanfaat karena hasilnya sedikit banyak dapat dipergunakan sebagai salah satu sarana untuk mengetahui gaya ucap khas kesastrawanan Gerson Poyk.

Seno Gumira Adjidarma dan “Pelajaran Mengarang”

Penelusuran Intensi Pengarang dan Studi
Struktural Menurut Sistem Kode Roland Barthes

Judul di atas mengisyaratkan adanya pemahaman terhadap dua hal, yaitu Seno Gumira Adjidarma dan “Pelajaran Mengarang”. Karena Seno Gumira Adjidarma adalah penulis teks cerpen “Pelajaran Mengarang”, jelas bahwa hubungan keduanya sangat dekat. Kedekatan hubungan itu pada gilirannya mengisyaratkan pula bahwa pemahaman terhadapnya dapat disintesis. Oleh karenanya, pendekatan yang dipergunakan dapat ditekankan pada aspek hubungan antara teks (sastra) dan penulis, yang dalam teori sastra sering disebut pendekatan (teori) ekspresif. Akan tetapi, sebagaimana diketahui bahwa dalam dunia penelitian sastra --mungkin juga dunia penelitian ilmiah lainnya-- karya sastra sebagai objek studi sastra tidak bergantung kepada teori, tetapi sebaliknya, objek studi sastra justru menentukan teori.

Pertama-tama seorang peneliti merumuskan masalah yang muncul dari pengamatannya terhadap objek studi (sastra), baru

kemudian memilih teori dan metode analisis yang sesuai dengan objeknya. Pernyataan tersebut dilandasi oleh suatu kenyataan bahwa karya sastra sebenarnya “ada maunya” sendiri. Jadi, tidak sembarang teori dapat diterapkan kepadanya. Oleh karena itu, dalam kajian ini, sebelum bahasan pokok atas cerpen tersebut disajikan, terlebih dahulu dipaparkan sedikit masalah yang berkenaan dengan objeknya, yaitu cerpen “Pelajaran Mengarang”, dan kerangka pendekatan yang akan dipergunakan.

Selintas tentang “Pelajaran Mengarang”

“Pelajaran mengarang” adalah sebuah cerpen Indonesia karya cerpenis muda Seno Gumira Ajidarma. Cerpen tersebut, oleh harian *Kompas* ditetapkan sebagai cerpen terbaik Kompas 1992. Sebagai cerpen terbaik, “Pelajaran Mengarang” kemudian dijadikan sebagai judul kumpulan cerpen yang diterbitkan oleh *Kompas* bersama-sama 16 cerpen terpilih lainnya (Juni, 1993). Cerpen “Pelajaran Mengarang” berkisah tentang seorang bocah berusia 10 tahun, bernama Sandra, murid kelas V Sekolah Dasar. Kisah ringkasnya sebagai berikut.

Suatu ketika, pelajaran mengarang di kelas itu dimulai. Ibu Guru Tati menawarkan tiga judul yang ditulis di papan tulis. Judul pertama *Keluarga Kami yang Berbahagia*, judul kedua *Liburan ke Rumah Nenek*, dan judul ketiga *Ibu*. Sepuluh menit sudah waktu berlalu. Akan tetapi, Sandra belum menulis sepetah kata pun di kertasnya. Ia diam seribu bahasa dan memandang ke luar jendela. Ketika mencoba berpikir tentang judul pertama, Sandra tidak mengerti apa yang harus dibayangkan tentang sebuah keluarga yang bahagia karena ia hanya mendapatkan gambaran tentang rumah yang berantakan, botol bir berserakan, selimut bertebaran, lelaki dewasa keluar masuk

Dua puluh menit sudah waktu berlalu. Sandra juga belum menulis apa pun. Ketika berpikir tentang judul kedua, Sandra tidak tahu gambaran seperti apa seorang nenek karena yang ada di kepalanya hanyalah gambaran seorang wanita yang selalu berdandan di depan cermin, memakai wewangian yang memabukkan, yang oleh ibunya sering dipanggil “Mami”. Dan setiap kali ia pulang dari sekolah, wanita itu selalu membentak-bentak: *“Lewat belakang anak jadah, jangan ganggu tamu mamimu!”* Dan Sandra masih terus diam. Tiga puluh menit waktu berlalu. Ketika Ibu Guru Tati mendekat dan bertanya mengapa kertasnya masih kosong, Sandra mencoba menulis judul ketiga: *Ibu*. Akan tetapi, setelah Ibu Guru Tati berlalu, pikiran Sandra terbayang oleh ibunya yang selalu pulang larut, mabok, merokok, wajah pucat, bangun kesiang, pergi memenuhi janji di hotel nomor sekian, dan seterusnya, dan seterusnya. Itulah sebabnya, Sandra tetap diam. Ia tidak kuasa menuturkan kenyataan yang ia saksikan di rumah.

Enam puluh menit sudah waktu berakhir. Pekerjaan karangan harus dikumpulkan. Di tengah pekerjaan kawan-kawannya Sandra menyelipkan hasil karangannya. Tidak seorang pun tahu jika Sandra hanya menulis satu kalimat: *Ibuku Seorang Pelacur*. Yang tahu hanyalah Ibu Guru Tati jika kelak di rumah memeriksa hasil karangan murid-muridnya. Begitulah akhir kisah Sandra dalam cerpen “Pelajaran Mengarang”. Jika ingin tahu secara lebih detail, silakan baca kisah selengkapnya (lihat lampiran).

Kerangka Pendekatan

Sepanjang sejarahnya, upaya interpretasi sastra secara ekspresif sebenarnya sudah dimulai sejak abad ke-3 SM ketika Longinus mengajukan konsep *The Sublime*, yaitu memberikan keluhuran atau keunggulan kepada diri penyair (Abrams, 1979:22). Menurutny,

penyair adalah sumber keluhuran karena di dalam dirinya terdapat wawasan, daya emosi, dan teknik yang tinggi. Akan tetapi, konsep ini lama tenggelam karena segala bentuk kebudayaan harus sesuai dengan ajaran agama Kristen sehingga keyakinan mengenai manusia sebagai pencipta tidak sah; yang berhak menjadi pencipta hanyalah Tuhan. Pada abad ke-16, pandangan tersebut muncul lagi ke permukaan berkat hadirnya Leonardo da Vinci yang mengemukakan konsep bahwa berkat kemahiran tekniknya manusia mampu menjadi pencipta (Teeuw, 1984:160). Pandangan tersebut semakin kuat hingga abad ke-18 dan ke-19, bahkan telah menjadi keyakinan kaum Romantik (dan Ekspresionis) yang menguasai praktik sastra pada zaman itu. Jadi, menurut mereka, aspek ekspresif yang berkenaan dengan perasaan, jiwa, dan kreativitas penyair (pengarang) menjadi aspek penting dalam interpretasi karya sastra.

Pada awal abad ke-20, perhatian terhadap diri penyair mulai pudar berkat desakan para realis, naturalis, impresionis, simbolis, imajis, dan juga strukturalis. Bahkan, pada tahun 1947, ketika muncul tulisan Wimsatt dan Beardsley *The Intentional Fallacy* dan *The Affective Fallacy*, perubahan radikal terjadi. Mereka berpendapat bahwa mengambil niat penulis sebagai faktor dalam interpretasi sastra adalah dosa berat (Teeuw, 1984:169). Jadi, antara penulis dan karyanya tidak ada hubungan. Oleh karena itu, perhatian para kritikus kemudian beralih ke masalah *point of view* sebagai salah satu cara penghayatan sastra, khususnya dalam hal titik pandang pencerita(an). Itulah sebabnya, muncul istilah penting yang sering dimanfaatkan sampai saat ini, yaitu *implied author* (Chatman, 1980:147—151), instansi naratif, atau *focalization* (Rimmon-Kenan, 1986:71—85). Menghilangnya penulis dalam kerangka interpretasi sastra secara objektif juga diperkuat oleh pandangan Gadamer, ahli hermeneutik, dalam tulisannya *Wahrheit und Methode* (1960) (Teeuw, 1984:174).

Menurutnya, maksud sebuah teks harus dibedakan dengan maksud penulisnya.

Pandangan objektivitas teks sastra itulah yang hingga sekarang menjadi keyakinan kaum strukturalis walaupun tidak lepas dari perdebatan. Hirsch, misalnya, dalam bukunya *Validity in Interpretation* (1979:171—172) menyangkal dengan menyatakan bahwa melepaskan arti teks dari niat penulis tidak mungkin akan memperoleh objektivitas pemahaman. Sebab, menurutnya, interpretasi objektif yang valid dapat dicapai melalui verifikasi penafsiran antara identitas arti teks dan maksud pengarang. Oleh sebab itu, dalam interpretasi karya sastra, harus dibedakan antara *meaning* (arti, sesuai dengan niat pengarang) dan *significance* (makna, hubungan arti dengan yang ada di luar teks), karena *meaning* adalah objek penafsiran demi *meaning* itu sendiri, sedangkan *significance* adalah objek kritik dalam kaitannya dengan nilai atau tolok ukur yang lain (Hirsch, 1979:211). Yang lebih radikal lagi adalah pandangan Juhl dalam bukunya *Interpretation* (1980:45—65). Juhl secara tegas menyatakan bahwa *tesis anti intensional* dari Wimsatt dan Beardsley adalah tidak benar. Baginya, niat penulis adalah esensial dalam interpretasi sastra. Dengan memanfaatkan perbedaan *meaning* dan *significance*, Juhl menegaskan bahwa (1) memahami sastra berarti memahami apa yang diniatkan oleh penulis, (2) penulis ikut bertanggung jawab terhadap proposisi yang ditulis di dalam karyanya, dan (3) hendaknya intensi dipahami sebagai apa yang diniatkan oleh kata-kata yang dipergunakan penulis dalam karyanya.

Kendati dalam interpretasi karya sastra niat penulis tetap dipertahankan, di antaranya oleh Hirsch dan Juhl, kecenderungan ke arah objektivitas teks tetap diyakini oleh para kritikus sastra. Barthes, misalnya, dalam buku *Image, Music, Text* (1984), secara tegas menulis tentang “kematian pengarang” (*The Death of The Author*). Baginya, yang penting dalam interpretasi sastra adalah pencarian ketaksadaran

yang dibangun oleh bahasa teks itu sendiri. Pandangannya itu telah dibuktikan melalui penelitiannya terhadap *Sarrasine* karya Honore de Balzac, seperti tampak dalam bukunya *S/Z* (1974). Barthes menekankan pada lima kode (aksi, teka-teki, budaya, konotasi, dan simbol) dengan membedakan tiga level deskripsi naratif (fungsional, tindakan, dan narasi) (lihat juga Scholes, 1977:154—155). Jadi, jika di dalam sebuah cerita ada sebutan *aku*, menurut Barthes, yang berbicara bukanlah *aku* pengarang, melainkan *aku* gramatik. Sementara itu, Foucault dalam *What is an Author?* (1987:124—142) juga menjelaskan bahwa dalam interpretasi sastra yang penting bukan pengarang, tetapi berbagai prinsip yang memberikan kesatuan, keberkaitan, dan penataan arti yang terkandung dalam kata-kata yang dipergunakan di dalam teks. Jadi, bahasa dan arti kata-kata itulah yang diutamakan, sedangkan niat pengarang dinisbikan.

Yang lebih mutakhir lagi adalah pandangan John M. Ellis dalam bukunya *Against Deconstruction* (1989:113—136), khususnya bab 5 yang membahas *textuality, the play of sign, and the role of the reader*. Ellis menegaskan bahwa dalam interpretasi teks sastra, teks harus dibebaskan dari pengarang, pembaca, dan bahkan dari konvensi bahasa. Menurutnya, *textuality* (ke-teks-an) adalah yang paling utama dalam interpretasi karena teks mampu menjadi subjek dan kontrol bagi pengarang, pembaca, dan beragam konvensi. Jadi, dalam pemaknaan sastra, sang *interpreter* dapat bermain bebas melalui tanda-tanda (*sign*) yang ada di dalam teks dan dapat memulai dari mana dan apa saja. Namun, pandangan Ellis tersebut terlalu sulit untuk diterapkan karena --barangkali-- konsepnya merupakan sintesis dari berbagai macam teori, antara lain *dekonstruksi* (Derrida), *resepsi* (Iser dan Jauss), dan *hermeneutik* (Gadamer).

Demikian selintas perjalanan sejarah (teori) mengenai keberadaan pengarang dan niat atau intensinya. Sebenarnya masih banyak ahli yang memperdebatkan masalah perlu tidaknya intensi

pengarang dalam rangka interpretasi sastra, tetapi hanya untuk sekedar contoh, paparan di atas dianggap cukup. Selanjutnya, dalam kaitannya dengan analisis cerpen “Pelajaran Mengarang” ini, konsep yang akan dipergunakan sebagai dasar pemahaman (makna) adalah konsep Roland Barthes. Jadi, analisis ditekankan pada lima kode --seperti telah disebutkan di atas-- dalam tataran semiotik. Sementara itu, untuk mengetahui partisipasi dalam situasi komunikasi naratifnya, akan dimanfaatkan konsep seperti yang diajukan oleh Chatman dalam bukunya *Story and Discourse* (1980:147--151) yang dipertegas lagi oleh Rimmon-Kenan dalam bukunya *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (1986:86). Dimanfaatkannya konsep tersebut hanyalah dimaksudkan sebagai dasar untuk membuktikan apakah niat atau intensi pengarang merupakan hal penting --atau paling tidak-- dalam interpretasi teks (sastra) modern.

Pembahasan/Analisis

1. Lima Sistem Kode

Dalam memahami makna teks sastra, Barthes pertama-tama membedah teks baris demi baris. Baris demi baris itu dikonkretisasikan menjadi satuan-satuan makna tersendiri. Setelah satuan-satuan makna itu diperoleh, Barthes kemudian mencoba mengklasifikasikan dan merangkum ke dalam lima sistem kode yang memperhatikan setiap aspek signifikan. Kode-kode itu mencakupi aspek sintagmatik dan semantik.

Khusus di dalam analisis ini, teks cerpen tidak akan dibedah baris demi baris, tetapi akan langsung dipusatkan pada lima sistem kode. Langkah ini diambil bukan berarti mengesampingkan prosedur pemaknaan sastra secara struktural (semiotik) seperti yang disarankan oleh Barthes. Alasannya ialah dalam menentukan totalitas makna teks sastra, Barthes lebih memusatkan perhatian pada

lima kode itu daripada satuan-satuan makna yang telah dijabarkan terlebih dahulu. Oleh sebab itu, lima kode itulah yang dipaparkan dan dibahas dalam studi ini. Kelima kode yang dimaksudkan itu sebagai berikut.

(a) Kode Aksi/Tindakan/Proairetik (*Proairetic Code*)

Kode ini merupakan perlengkapan utama teks. Setiap aksi atau tindakan dalam cerita dapat disusun atau disistematisasikan (*codification*), misalnya, mulai dari terbukanya pintu sampai pada petualangan yang lebih jauh. Dalam hal ini, tindakan adalah sintagmatik, berangkat dari titik yang satu ke titik yang lain. Tindakan-tindakan tersebut saling berhubungan walaupun sering tumpang tindih. Pada praktiknya, Barthes menerapkan juga prinsip penyeleksian, yaitu dengan mengenali gerak, aksi, atau peristiwa.

Dalam cerpen “Pelajaran Mengarang”, aksi atau tindakan yang dilakukan oleh tokoh utama (Sandra) tidak banyak, bahkan hanya menempati satu titik, yaitu diam dan duduk di kursi dalam kelas selama 60 menit ketika pelajaran mengarang berlangsung. Akan tetapi, dalam kediamannya pikiran Sandra sangat dinamis karena selama 60 menit itu ia teringat oleh kenyataan-kenyataan yang disaksikannya setiap hari di rumah. Dalam angan-angannya tergambar bahwa ibunya adalah seorang wanita dewasa yang berwajah pucat, mata kuyu, selalu pulang larut malam, bangun selalu kesiangan, selalu pergi memenuhi janji di kamar hotel, dan seterusnya. Sementara itu, gambaran tentang nenek justru tertuju kepada sosok seorang wanita yang oleh ibunya dipanggil “Mami”.

Secara keseluruhan, aksi tokoh mengindikasikan suatu gerak aktif dan dinamis ketika ia harus berhadapan dengan ingatannya tentang kenyataan buruk di rumahnya, dan sebaliknya, aksi tokoh mengindikasikan juga suatu gerak yang pasif dan statis ketika ia

harus berhadapan dengan judul-judul karangan yang ditawarkan oleh Ibu Guru Tati. Hal itu terbukti, selama 60 menit, tindakan Sandra hanya diam, tidak mampu menceritakan dan menuliskan pengalaman hidupnya ke dalam karangan, dan yang dapat dia tulis hanyalah sebuah kalimat: *Ibuku seorang Pelacur*. Oleh sebab itu, kode aksi/tindakan/proairetik yang terdapat di dalam teks cerpen ini cukup bermakna, dan hal itu terlihat melalui oposisi gerak: *diam yang dinamis* atau *dinamis dalam diam*.

(b) Kode Teka-Teki/Hermeneutik (Hermeneutic Code)

Kode ini berkisar pada tujuan atau harapan untuk mendapatkan “kebenaran” atas teka-teki (pertanyaan) yang mungkin muncul di dalam teks. Jika jawaban atas pertanyaan yang muncul dapat ditemukan di dalam teks itu pula, semua itu termasuk ke dalam pembicaraan kode teka-teki. Seperti halnya kode aksi, kode teka-teki juga termasuk aspek sintagmatik.

Kode teka-teki agaknya muncul cukup bagus dalam cerpen “Pelajaran Mengarang”. Siapakah sebenarnya Sandra, seorang bocah kecil berusia 10 tahun yang harus menghadapi kenyataan pahit di rumahnya, tidak diketahui oleh siapa pun, baik oleh teman-teman sekelas maupun oleh Ibu Guru Tati. Sementara itu, siapakah sesungguhnya ibu Sandra yang bernama Marti, apakah dia seorang pelacur sungguhan, juga tidak diketahui oleh siapa pun kecuali Sandra sendiri. Meskipun dalam karangannya Sandra menulis “Ibuku Seorang Pelacur”, teka-teki mengenai siapa sebenarnya Sandra dan siapa ibu Sandra tetap menjadi misteri. Hal demikian terbukti, di akhir cerita, misteri tersebut tetap terjaga, seperti tampak dalam kutipan berikut.

“Di rumahnya, sambil nonton RCTI, Ibu Guru Tati yang belum berkeluarga memeriksa pekerjaan murid-muridnya. Setelah membaca

separuh dari tumpukan karangan itu, Ibu Guru Tati berkesimpulan, murid-muridnya mengalami masa kanak-kanak yang indah.

Ia memang belum sampai pada karangan Sandra, yang hanya berisi kalimat sepotong:

Ibuku seorang pelacur” (hlm.15)

Dengan akhir cerita seperti di atas, identitas mengenai Sandra tidak diketahui oleh Ibu Guru Tati. Jadi, teka-teki mengenai keluarga Sandra hanya diketahui oleh Sandra sendiri, sedangkan teka-teki mengenai Sandra hanya diketahui oleh pembaca (*real reader*).

(c) Kode Budaya (Cultural Code)

Kode ini berkaitan dengan berbagai sistem pengetahuan atau sistem nilai yang tersirat di dalam teks, misalnya adanya bahasa atau kata-kata mutiara, benda-benda yang telah dikenal sebagai benda budaya, stereotip pemahaman realitas manusia, dan sejenisnya. Jadi, kode ini merupakan acuan atau referensi teks. Salah satu kode budaya yang terdapat di dalam cerpen “Pelajaran Mengarang”, misalnya, tampak seperti dalam kutipan berikut.

“Tentu saja Sandra selalu ingat apa yang tertulis dalam *pager* ibunya. Setiap kali *pager* itu berbunyi, kalau sedang merias diri di muka cermin, wanita itu selalu meminta Sandra memencet tombol dan membacakannya.

DITUNGGU DI MANDARIN, KAMAR 505, PKL. 20.00

Sandra tahu, setiap kali *pager* ini menyebut nama hotel, nomer kamar, dan sebuah jam pertemuan, ibunya akan pulang terlambat. Kadang-kadang malah tidak pulang” (hlm.14).

Dalam kutipan tersebut jelas bahwa kehadiran atau sosok ibu Sandra digambarkan sebagai seorang wanita panggilan tingkat tinggi (*high-class*) karena ia dikodifikasi dengan kode-kode budaya seperti yang tersirat dalam kata nama hotel *Mandarin*. Karena hotel

tersebut memiliki kamar nomor 505, yang berarti kamar nomor 5 di lantai 5, jelas bahwa hotel tersebut cukup besar dan megah; dan pada umumnya hotel semacam itu hanya ada di kota besar. Selain itu, frase *memencet tombol* juga mengindikasikan adanya kode budaya mengenai gaya hidup modern karena jarang sekali dijumpai rumah penduduk sederhana yang memiliki *aiphon* (alat komunikasi intern).

(d) Kode Konotatif (Connotative Code)

Kode ini berkenaan dengan tema-tema yang dapat disusun lewat proses pembacaan teks. Jika di dalam teks dijumpai konotasi kata, frase, atau bahkan kalimat tertentu, semua itu dapat dikelompokkan ke dalam konotasi kata, frase, atau kalimat yang mirip. Jika di dalam teks ditemukan sekelompok konotasi, berarti di dalamnya dapat ditemukan tema tertentu. Jika sejumlah konotasi hadir menempel pada, misalnya, nama tokoh tertentu, berarti dapat dikenali pula tokoh dengan ciri-ciri tertentu.

Dalam cerpen “Pelajaran Mengarang”, tokoh Sandra adalah tokoh pendiam yang mencoba melakukan tanggapan terhadap kehidupan di rumahnya melalui pelajaran mengarang di kelas. Kode konotatif yang tampak kuat dalam cerpen ini adalah kode *pemberontakan*. Tokoh Sandra ingin melakukan protes terhadap kekerasan hidup yang dijumpai di rumah, tetapi ia tidak mampu berbuat apa-apa. Oleh sebab itu, di sini terdapat kontras yang sangat menarik, yaitu bahwa walaupun Sandra hanya duduk dan diam, angan-angannya secara dinamis tertuju kepada kepahitan hidup yang dialami, sehingga, akibatnya, ia tidak mampu menulis atau menyelesaikan karangannya. Dengan demikian, konotasinya ialah *kegetiran hidup di rumah berakibat pada kegagalan di kelas*.

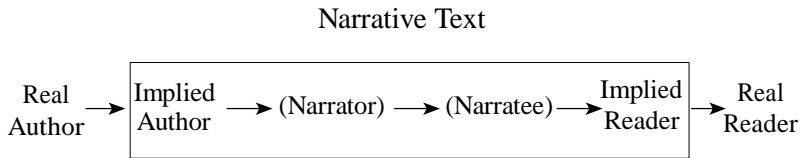
(e) Kode Simbolik (*Symbolic Field*)

Kode simbolik berkaitan dengan tema dalam arti sebenarnya sehingga erat hubungannya dengan kode konotatif, yaitu tema dalam keseluruhan teks cerita. Simbol merupakan aspek pengkodean fiksi yang khas bersifat struktural. Hal tersebut dilandasi oleh suatu gagasan bahwa makna dapat diformulasikan dari berbagai oposisi biner (*binary oppositions*), misalnya, seorang anak dapat (belajar) mengetahui perbedaan antara ayah dan ibunya sehingga ia juga dapat belajar bahwa dirinya berbeda atau sama dengan yang lain. Dalam teks verbal, oposisi simbolik semacam ini dapat dikodekan melalui berbagai istilah retorik.

Cerpen “Pelajaran Mengarang” menyembunyikan suatu klimaks dalam rentetan kilas dan sorot balik. Seorang gadis kecil dengan keperihan dan kepedihannya mencoba meng-*counter* kondisi kehidupan di rumahnya melalui pelajaran mengarang di kelas. Oleh karena itu, terdapat oposisi yang sangat menarik, yaitu antara kepolosan seorang bocah usia 10 tahun dengan kekerasan yang dilihatnya setiap saat di rumah. Selain itu, terdapat juga oposisi antara judul-judul karangan yang ditawarkan oleh gurunya dengan kepahitan yang terbayang-bayang di kepalanya sehingga sang bocah tidak pernah berhasil menyelesaikan karangannya. Ledakan yang tragik terjadi pada bagian akhir ketika disadari bahwa si bocah itu sungguh-sungguh anak seorang pelacur. Akan tetapi, kesadaran demikian dikontraskan dengan ketidaksadaran tokoh lain, misalnya Ibu Guru Tati. Secara simbolik hal itu menunjukkan bahwa kepahitan hidup yang dicoba untuk diungkapkan tidak mampu terungkapkan. Inilah suatu *ironika hidup*, dan *ironi* inilah wujud kode simbolik.

2. Situasi Komunikasi Naratif

Jika kita mengikuti konsep sebagaimana diajukan oleh Chatman (1980:151) dalam diagramnya mengenai situasi komunikasi naratif (*narrative communication situation*) (bdk. Rimmon-Kenan, 1986:86), akan diperoleh gambaran tentang siapa penulis dan pembaca implisitnya (*implied author and implied reader*). Diagram yang dimaksudkan itu tampak seperti berikut.



Real author adalah penulis atau pengarang yang sebenarnya, yaitu penulis dalam arti fisik, manusia (seseorang) yang melakukan tindak penulisan. *Implied author* adalah indikasi tekstual yang menjadi penuntun (juru bicara, juru dongeng, penutur kisah) bagi penulis yang sebenarnya, dalam hal ini misalnya tokoh ‘pembicara’ dalam tataran tekstual. *Narrator* adalah pencerita, yang berbicara, yang menyampaikan cerita. *Narratee* adalah pasangan atau interlokutor *narrator*, kepadanya *narrator* berbicara atau menyampaikan cerita. *Implied reader* adalah jangkauan menyeluruh dari indikasi tekstual yang mengarahkan pembaca yang sebenarnya, dalam hal ini, misalnya, tokoh ‘pembaca’ dalam tataran tekstual. *Real reader* adalah pembaca yang sesungguhnya, pembaca dalam arti fisik, yaitu manusia yang melakukan tindak pembacaan. Istilah-istilah ini antara lain berasal dari Wayne Booth (Chatman, 1980:148), Iser (1987:34), dan Segers (1978:50--52).

Dalam kaitannya dengan cerpen “Pelajaran Mengarang”, yang bertindak selaku *real author* ialah penulis cerpen, yaitu Seno

Gumira Ajidarma (dengan berbagai sistem atau kode budaya yang melingkupinya); yang menempati posisi sebagai *implied author* adalah tokoh utama Sandra; sedangkan *implied reader*, pembaca implisit, atau pembaca yang diharapkan adalah tokoh-tokoh lain seperti Ibu Guru Tati, ibu Sandra sendiri, dan orang-orang di lingkungan rumah Mami atau di “kedai penjual cinta”. Sementara itu, *real reader*-nya ialah pembaca Indonesia (siapa pun) karena teks cerpen tersebut ditulis dalam bahasa Indonesia.

Jika dirunut sesuai dengan diagram di atas, tampak bahwa pengarang nyata (*real author*) dan pembaca nyata (*real reader*) berada di luar tataran teks naratif yang sama sekali tidak terlibat dalam cerita. Khusus di dalam cerpen “Pelajaran Mengarang” --yang dapat dikategorikan sebagai teks modern-- indikasi adanya keterlibatan pengarang memang sama sekali tidak dijumpai dalam teks cerita. Hal itu dapat dibuktikan melalui model penceritaan orang ketiga dengan penyebutan *ia*, *dia*, atau *nama tokoh* secara langsung. Oleh sebab itu, jika dilakukan interpretasi, pemaknaan, atau penelitian terhadap jenis teks sastra semacam itu, masalah pengarang dan beragam intensinya tidak perlu dilibatkan. Makna yang “penuh” --saya kira-- dapat diperoleh dari teks itu sendiri dengan berbagai fenomena ke-teks-annya.

Simpulan

Pendekatan struktural (semiotik) Roland Barthes saya kira cukup dapat dipergunakan untuk menangkap makna cerita dari berbagai aspek. Akan tetapi, bagaimanapun juga, pendekatan itu masih belum sempurna. Kendati keseluruhan (banyak) aspek dapat ditangkap, makna keutuhan atau totalitasnya tetap belum dapat ditangkap. Hal itu disebabkan oleh penafsiran kode-kodenya didasarkan pada aspek yang berbeda-beda. Oleh sebab itu, dalam

hal ini, perlu dimanfaatkan pendekatan-pendekatan lain sebagai pelengkap, misalnya dari Todorov, Genette, atau yang lain.

Studi ini hanyalah sebagai upaya untuk menjelaskan tentang perlu dilibatkan atau tidaknya intensi (niat) pengarang dalam interpretasi sastra. Melalui proses pemahaman sebagaimana diuraikan di atas, tampak bahwa persoalan perasaan, pikiran, jiwa, dan niat pengarang relatif tidak penting. Jadi, dalam pemahaman suatu karya sastra kita “dapat” hanya berpijak pada teks secara mandiri. Namun, perlu disadari bahwa hal itu bukan cara satu-satunya. Cara lain yang juga “sah” untuk dilakukan masih cukup banyak. Dan memang, sastra adalah organisme hidup yang senantiasa mengundang penafsiran sepanjang sejarah.

Pelajaran Mengarang

Cerpen Seno Gumira Adjidarma

PELAJARAN mengarang sudah dimulai.

“Kalian punya waktu 60 menit,” ujar Ibu Guru Tati. Anak-anak kelas V menulis dengan kepala hampir menyentuh meja. Ibu Guru Tati menawarkan tiga judul yang ditulisnya di papan putih. Judul pertama *Keluarga Kami yang Berbahagia*. Judul kedua *Liburan ke Rumah Nenek*. Judul ketiga *Ibu*.

Ibu Guru Tati memandang anak-anak manis yang menulis dengan kening berkerut. Terdengar gesekan halus pena pada kertas. Anak-anak itu sedang tenggelam ke dalam dunianya, pikir Ibu Guru Tati. Dari balik kacamatanya yang tebal, Ibu Guru Tati memandang 40 anak yang manis, yang masa depannya masih panjang, yang belum tahu kelak akan mengalami nasib macam apa.

Sepuluh menit segera berlalu. Tapi Sandra, 10 tahun, belum menulis sepatah kata pun di kertasnya. Ia memandang ke luar jendela. Ada dahan bergetar ditiup angin yang kencang. Ingin rasanya ia lari keluar kelas, meninggalkan kenyataan yang sedang bermain di kepalanya. Kenyataan yang terpaksa diingatnya, karena Ibu Guru Tati menyuruhnya berpikir tentang *Keluarga Kami yang Berbahagia*, *Liburan ke Rumah Nenek*, dan *Ibu*. Sandra memandang Ibu Guru Tati dengan benci.

Setiap kali tiba saatnya pelajaran mengarang, Sandra selalu merasa mendapat kesulitan yang besar, karena ia harus betul-betul mengarang. Ia tidak bisa bercerita apa adanya seperti anak-anak yang lain. Untuk judul apa pun yang ditawarkan Ibu Guru Tati, anak-anak sekelasnya tinggal menulis kenyataan yang mereka alami. Tapi

Sandra tidak, Sandra harus mengarang. Dan kini Sandra mendapat pilihan yang semuanya tidak menyenangkan.

Ketika berpikir tentang *Keluarga Kami yang Berbahagia*, Sandra hanya mendapatkan gambaran sebuah rumah yang berantakan. Botol-botol dan kaleng-kaleng minuman yang kosong berserakan di meja, lantai, bahkan sampai ke atas tempat tidur. Tumpahan bir berceceran di atas kasur yang sepreinya terseret entah ke mana. Bantal-bantal tak bersarung. Pintu yang tak pernah tertutup dan sejumlah manusia yang terus-menerus mendengkur bahkan ketika Sandra pulang dari sekolah.

“Lewat belakang anak jadah, jangan ganggu tamu Mama,” ujar sebuah suara dalam ingatannya, yang ingin selalu dilupakannya.

LIMA belas menit telah berlalu. Sandra tak mengerti apa yang harus dibayangkannya tentang sebuah keluarga yang bahagia.

“Mama, apakah Sandra punya Papa?”

“Tentu saja punya anak setan! Tapi tidak jelas siapa! Dan walaupun jelas siapa, belum tentu ia mau jadi Papa kamu! Jelas? Belajarlah untuk hidup tanpa seorang Papa! Taik kucing dengan Papa!”

Apakah Sandra harus berterus terang? Tidak, ia harus mengarang. Namun ia tidak punya gambaran tentang sesuatu yang pantas ditulisnya.

Dua puluh menit telah berlalu. Ibu Guru Tati mondar-mandir di depan kelas. Sandra mencoba berpikir tentang sesuatu yang mirip dengan *Liburan ke Rumah Nenek* dan yang masuk dalam benaknya adalah gambar seorang wanita yang sedang berdandan di muka cermin. Seorang wanita dengan wajah penuh kerut yang merias dirinya dengan sapuan warna yang serba tebal. Merah itu sangat tebal pada pipinya. Hitam itu sangat tebal pada alisnya. Dan wangi itu sangat memabukkan Sandra.

“Jangan rewel anak setan! Nanti kamu kuajak ke tempatku kerja, tapi awas ya? Kamu tidak usah ceritakan apa yang kamu lihat pada siapa-siapa, ngerti? Awas!”

Wanita itu sudah tua dan menyebalkan. Sandra tak pernah tahu siapa dia. Ibunya memang memanggilnya Mami. Tapi semua orang didengarnya memanggil dia Mami juga. Apakah anaknya begitu banyak? Ibunya sering menitipkan Sandra pada Mami itu kalau ke luar kota sehari-hari entah ke mana.

Di tempat kerja wanita itu, meskipun gelap, Sandra melihat banyak orang dewasa berpeluk-pelukan sampai lengket. Sandra juga mendengar musik yang keras, tapi Mami itu melarangnya nonton.

“Anak siapa itu?”

“Marti.”

“Bapaknya?”

“Mana aku tahu!”

Sandra sampai sekarang tidak mengerti. Mengapa ada sejumlah wanita duduk di ruangan kaca ditonton sejumlah lelaki yang menunjuk-nunjuk mereka.

“Anak kecil kok dibawa ke sini sih?”

“Ini titipan Si Marti. Aku tidak mungkin meninggalkannya sendirian di rumah. Diperkosa orang malah repot nanti.”

Sandra masih memandang ke luar jendela. Ada langit yang biru di luar sana. Seekor burung terbang dengan kepakannya yang anggun.

TIGA puluh menit lewat tanpa permisi. Sandra mencoba berpikir tentang *Ibu*. Apakah ia akan menulis tentang ibunya? Sandra melihat seorang wanita yang cantik. Seorang wanita yang selalu

merokok, selalu bangun siang, yang kalau makan selalu pakai tangan dan kaki kanannya selalu naik ke atas kursi.

Apakah wanita itu ibunya? Ia pernah terbangun malam-malam dan melihat wanita itu menangis sendirian.

“Mama, Mama, kenapa menangis Mama?”

Wanita itu tidak menjawab, ia hanya menangis, sambil memeluk Sandra. Sampai sekarang Sandra masih teringat kejadian itu, namun ia tak pernah bertanya-tanya lagi. Sandra tahu, setiap pertanyaan hanya akan dijawab dengan, “Diam anak setan!” atau “Bukan urusanmu anak jadah!” atau “Sudah untung kamu kukasih makan dan kusekolahkan baik-baik, jangan cerewet kamu anak sialan!”

Suatu malam wanita itu pulang merangkak-rangkak karena mabuk. Di ruang depan ia muntah-muntah dan tergeletak tidak bangun-bangun lagi. Sandra mengepel muntahan-muntahan itu tanpa bertanya-tanya. Wanita yang dikenalnya sebagai ibunya itu sudah biasa pulang dalam keadaan mabuk.

“Mama kerja apa sih?”

Sandra tak pernah lupa, betapa banyaknya kata-kata makian dalam suatu bahasa, yang bisa dilontarkan padanya karena pertanyaan seperti itu.

Tentu, tentu Sandra tahu wanita itu mencintainya. Setiap hari Minggu wanita itu mengajaknya jalan-jalan ke plaza ini dan ke plaza itu. Di sana Sandra bisa mendapatkan boneka, baju, es krim, kentang goreng dan ayam goreng. Dan setiap kali Sandra makan wanita itu selalu menatapnya dengan penuh cinta dan seperti tidak puas-puasnya. Wanita itu selalu melap mulut Sandra yang belepotan dengan es krim sambil berbisik, “Sandra, Sandra...”

Kadang-kadang, sebelum tidur wanita itu membacakan sebuah cerita, dari buku berbahasa Inggris dengan gambar-gambar berwarna. Selesai membacakan cerita, wanita itu akan mencium Sandra dan selalu memintanya berjanji menjadi anak baik-baik.

“Berjanjilah pada Mama, kamu akan jadi wanita baik-baik Sandra.”

“Seperti Mama?”

“Bukan, bukan seperti Mama. Jangan seperti Mama.”

Sandra selalu belajar untuk menepati janjinya dan ia memang menjadi anak yang patuh. Namun wanita itu tak selalu berperilaku manis begitu. Sandra lebih sering melihatnya dalam tingkah laku yang lain. Maka berkelebatan di benak Sandra bibir merah yang terus-menerus mengeluarkan asap, mulut yang selalu berbau minuman keras, mata yang kuyu, wajah yang pucat, dan *pager*...

Tentu saja Sandra selalu ingat apa yang tertulis dalam *pager* ibunya. Setiap kali *pager* itu berbunyi, kalau sedang merias diri di muka cermin, wanita itu selalu meminta Sandra memencet tombol dan membacakannya.

DITUNGGU DI MANDARIN, KAMAR 505, PKL 20.00.

Sandra tahu, setiap kali *pager* ini menyebut nama hotel, nomer kamar, dan sebuah jam pertemuan, ibunya akan pulang terlambat. Kadang-kadang malah tidak pulang sampai dua atau tiga hari. Kalau sudah begitu Sandra akan merasa sangat merindukan wanita itu, tapi, bagitulah, ia sudah belajar untuk tidak pernah mengungkapkannya.

EMPAT puluh menit lewat sudah.

“Yang sudah selesai boleh dikumpulkan,” kata Ibu Guru Tati.

Belum ada secoret kata pun di kertas Sandra. Masih putih, bersih, tanpa setitik pun noda. Beberapa anak yang sampai hari itu belum mempunyai persoalan yang terlalu berarti dalam hidupnya menulis dengan lancar. Beberapa di antaranya sudah selesai dan setelah menyerahkannya segera berlari ke luar kelas.

Sandra belum tahu judul apa yang harus ditulisnya.

“Kertasmu masih kosong Sandra?” Ibu Guru Tati tiba-tiba bertanya.

Sandra tidak menjawab. Ia mulai menulis judulnya: *Ibu*. Tapi begitu Ibu Guru Tati pergi, ia melamun lagi. “Mama, Mama,” bisiknya dalam hati. Bahkan dalam hati pun Sandra telah terbiasa hanya berbisik.

Ia juga hanya berbisik malam itu, ketika terbangun karena dipindahkan ke kolong ranjang. Wanita itu barangkali mengira ia masih tidur. Wanita itu barangkali mengira, karena masih tidur maka Sandra tak akan pernah mendengar suara lenguhannya yang panjang maupun yang pendek di atas ranjang. Wanita itu juga tak mengira bahwa Sandra masih terbangun ketika dirinya terkapar tanpa daya dan lelaki yang memeluknya sudah mendengkur keras sekali. Wanita itu tak mendengar lagi ketika di kolong ranjang Sandra berbisik tertahan-tahan. “Mama, Mama,” dan pipinya basah oleh airmata.

“Waktu habis, kumpulkan semua ke depan,” ujar Ibu Guru Tati.

Semua anak berdiri dan menumpuk karangannya di meja guru. Sandra menyelipkan kertasnya di tengah.

DI rumahnya, sambil nonton RCTI, Ibu Guru Tati yang belum berkeluarga memeriksa pekerjaan murid-muridnya. Setelah membaca separuh dari tumpukan karangan itu, Ibu Guru Tati berkesimpulan, murid-muridnya mengalami masa kanak-kanak yang indah.

Ia memang belum sampai pada karangan Sandra, yang hanya berisi kalimat sepotong:

Ibuku seorang pelacur...

Palmerah, 30 November 1991

Kompas, 5 Januari 1992

Pemahaman Pola Berpikir Jawa Melalui Mitos *Dewi Sri*

Studi Struktural-Antropologis
Menurut Levi-Strauss

Pada dasarnya masyarakat adalah sekelompok orang yang hidup bersama yang menghasilkan kebudayaan. Dapat dikatakan bahwa tidak ada masyarakat yang tidak mempunyai kebudayaan, dan sebaliknya, tidak ada kebudayaan tanpa masyarakat sebagai wadah dan pendukungnya (Soekanto, 1982:165). Oleh karena itu, antara masyarakat dan kebudayaan sangat erat dan bahkan tak terpisahkan. Taylor (Soekanto, 1982:166) merumuskan bahwa kebudayaan adalah kompleks yang mencakup pengetahuan, kepercayaan, kesenian, moral, hukum, adat-istiadat, kemampuan-kemampuan, dan kebiasaan-kebiasaan yang didapatkan oleh manusia sebagai anggota masyarakat. Jadi, kebudayaan terdiri atas segala sesuatu yang dipelajari dari pola-pola kelakuan normatif yang mencakup segala pola berpikir, merasakan, dan bertindak.

Sejalan dengan pernyataan di atas, dapat dikatakan bahwa masyarakat Jawa adalah penghasil atau pencipta utama kebudayaan

Jawa. Karena itu, antara masyarakat Jawa dan kebudayaan Jawa tidak mungkin dapat dipisahkan. Jika dirumuskan sesuai dengan pendapat Taylor, jelas bahwa kebudayaan Jawa mencakup pengetahuan, kepercayaan, kesenian, moral, hukum, adat-istiadat, dan sebagainya yang didapatkan orang Jawa. Jadi, kebudayaan Jawa terdiri atas sejumlah pola kelakuan normatif yang meliputi berbagai tindakan dan pola berpikir Jawa. Koentjaraningrat (1985:5--6) menyatakan bahwa pada hakikatnya kebudayaan terdiri atas tiga wujud, yaitu (1) kompleks ide-ide, gagasan, nilai, norma, dan aturan-aturan, (2) kompleks aktivitas kelakuan berpola dari manusia dalam masyarakat, dan (3) benda-benda hasil karya manusia. Wujud pertama disebut *kebudayaan ideel*, kedua disebut *sistem sosial*, dan ketiga berupa *kebudayaan fisik*. Jika dikaitkan dengan masyarakat Jawa, tiga wujud kebudayaan itu tampak jelas, terbukti bahwa dalam masyarakat Jawa terdapat kepercayaan, kesenian, adat-istiadat, kesusastraan, dan pola-pola berpikir Jawa.

Dalam kaitannya dengan studi ini --studi yang mencoba memahami pola berpikir masyarakat Jawa--, sejumlah pola kelakuan normatif yang tercakup dalam tiga wujud kebudayaan itu tidak semuanya dikaji, tetapi hanya dibatasi pada wujud pertama, yaitu wujud *ideel* kebudayaan Jawa. Pembatasan ruang lingkup ini berangkat dari asumsi bahwa pola berpikir suatu masyarakat (manusia) bukan merupakan hasil aktivitas fisik atau aktivitas yang dapat diobservasi secara permukaan, melainkan merupakan sesuatu yang ada di dalam alam pikiran masyarakat itu sendiri yang berwujud ide-ide abstrak. Ini sejalan dengan pandangan Levi-Strauss (1963:279) bahwa struktur suatu masyarakat tidak berkenaan dengan realita empirik, tetapi berkenaan dengan model-model yang disusun di belakangnya (bdk. Putra, 1984:131). Jika suatu masyarakat menyatakan ide-ide abstraknya lewat tulisan, lokasi kebudayaan *ideel* itu terdapat dalam berbagai karangan atau hasil sastra karya masyarakat yang

bersangkutan (Koentjaraningrat, 1985:5). Oleh karena itu, tepatlah jika pemahaman terhadap pola berpikir masyarakat Jawa dalam studi ini dilakukan melalui mitos atau karya sastra Jawa. Ini berangkat dari asumsi bahwa fungsi mitos antara lain sebagai contoh-contoh atau model-model. Artinya, melalui mitos orang memungkinkan untuk memperoleh suatu penjelasan yang lebih kurang sama tentang dunia berdasarkan aktivitas kreatif dan formatif dari dewa-dewa, pahlawan-pahlawan budaya, dan sebagainya (Honko, 1984:51).

Perlu diketahui bahwa sastra Jawa sangat beragam, baik ditinjau dari *genre* maupun pola-pola isi dan ceritanya. Agaknya tidak mungkin seluruh ragam sastra Jawa itu dikaji dalam studi kecil ini. Oleh karena itu, upaya pemahaman terhadap pola berpikir masyarakat Jawa ini hanya dilakukan melalui salah satu mitos Jawa,¹ yaitu mitos (cerita rakyat, dongeng)² dari daerah Surakarta, khususnya yang berjudul *Dewi Sri*.³ Pengambilan satu mitos ini tidak berarti mitos-mitos lain tidak bermanfaat, tetapi semata hanya sebagai studi kasus karena sangat mungkin pola berpikir masyarakat Jawa dapat dilacak melalui mitos-mitos Jawa lainnya. Selain itu, tampaknya khusus mitos *Dewi Sri* dari Surakarta ini memiliki ciri khas yang berbeda dengan mitos-mitos *Dewi Sri* dari daerah lain (Jawa Barat, Bali, Madura, dan Kalimantan) karena kebanyakan mitos dari daerah lain hanya berkisah tentang asal mula padi.

Sesuai dengan uraian seperti yang dipaparkan di atas, masalah yang kemudian muncul dan harus dijawab dalam studi ini ialah bagaimana pola atau wujud yang menunjukkan arah berpikir masyarakat Jawa itu muncul dalam mitos *Dewi Sri*. Karena

¹ Dalam konteks ini mitos saya anggap sebagai salah satu *genre* sastra, tidak memandang apakah itu tradisional atau modern.

² Cerita rakyat dan dongeng, dalam pembicaraan ini, saya anggap sebagai mitos.

³ Disusun oleh Tim Penyusun Naskah Cerita Rakyat Daerah Jawa Tengah; diterbitkan oleh Proyek Pengembangan Media Kebudayaan Ditjen Kebudayaan Depdikbud; tidak berangka tahun.

pertanyaan ini menunjukkan adanya kaitan erat antara mitos *Dewi Sri* dan konsep berpikir Jawa, kemudian muncul masalah selanjutnya, yaitu bagaimana makna dan fungsi mitos tersebut bagi masyarakat pendukungnya (Jawa). Permasalahan terakhir ini berkaitan dengan suatu keyakinan bahwa sebagai suatu modus komunikasi manusia melalui simbol-simbol, mitos memiliki signifikasi tertentu bagi masyarakat pemiliknya (Kirk *via* Rahmanto, 1993:327).

Selintas tentang Konsep Levi-Strauss

Sesuai dengan latar belakang dan permasalahan seperti yang telah diuraikan, studi ini akan mempergunakan kerangka atau landasan teori struktural sebagaimana telah dirintis oleh seorang antropolog Prancis, Claude Levi-Strauss. Pemanfaatan teori tersebut berangkat dari asumsi bahwa suatu konsep berpikir yang terwujud dalam suatu pola itu pada hakikatnya adalah struktural karena kata “pola” menggambarkan suatu “susunan” (tersusun, disusun). Gambaran semacam itu membayangkan bahwa di dalamnya terdapat suatu struktur yang terbangun atau tersusun dari berbagai unsur.

Di dalam konsep teorinya --yang pernah terkenal pada kurun waktu 1950--1960-an-- Levi-Strauss (1963:55--65) pada dasarnya menggunakan model tertentu di dalam ilmu bahasa karena, menurutnya, bahasa mempunyai makna yang muncul dalam oposisi rangkaian, dan kata-kata yang diucapkan mempunyai relasi dengan yang ada di luar percakapan (bdk. Hawkes, 1978:33; Kurzweil, 1980:16). Oleh sebab itu, bahasa dapat digunakan sebagai model untuk mengetahui pola-pola budaya suatu masyarakat yang terwujud dalam kognisi dan sistem relasinya. Pola-pola inilah yang kemudian menunjukkan adanya usaha menangkap relasi dari pemikiran oposisi berpasangan yang terdapat dalam masyarakat, misalnya baik-buruk, pria-wanita, tinggi-rendah, dan sejenisnya (Koentjaraningrat,

1987:229). Model pemikiran semacam ini senantiasa berada dalam alam pikiran setiap manusia seperti halnya orang (masyarakat) Jawa yang juga memiliki pola berpikir yang menggambarkan lingkungan alam dan kehidupannya.

Dalam analisisnya terhadap mitos, Levi-Strauss (1963:206--230) tidak membedakan model atau alam berpikir orang primitif dengan alam berpikir orang modern karena mereka, baik orang primitif maupun orang modern, sama-sama mempunyai kemampuan untuk mengenal lingkungannya dengan baik, mengenal sumber daya yang mendukungnya, juga mengetahui cara-cara untuk memanfaatkannya. Dengan demikian, pola berpikir masyarakat yang akan dikaji melalui mitos ini adalah pola berpikir masyarakat Jawa tanpa membedakan tradisional ataukah modern.

Demikian secara singkat kerangka teori yang mendasari studi yang mempergunakan objek mitos *Dewi Sri*. Untuk selanjutnya, analisis pola berpikir masyarakat Jawa melalui mitos tersebut akan difokuskan pada unit-unit mitos (*mytheme*), atau satuan-satuan teks (*sekuen*) (Zaimar, 1991:32--33), atau unit-unit naratif cerita (*ceritheme*), baik secara sintaktik (*sintagmatik*) maupun semantik (*paradigmatik*). Yang pertama berkenaan dengan relasi logis antarunit naratif atau hubungan *in praesensia* dan yang kedua berkenaan dengan relasi semantis atau hubungan *in absensia* (Todorov, 1985:11--12). Atau dengan kata lain, yang pertama berkaitan dengan hubungan antara yang hadir bersama dan yang kedua berkaitan dengan hubungan antara yang hadir dan tidak hadir, yaitu hubungan makna dan lambang (tanda-tanda, *signs*) semiotis (bahasa).

Analisis Unit-Unit Naratif dan Penafsirannya

Dalam analisis ini, idealnya seluruh cerita (68 halaman cetak, terdiri atas 16 bagian) ditampilkan secara utuh, tetapi konsekuensinya

akan banyak memakan tempat (halaman). Oleh karena itu, sebagai landasan dasar untuk mengetahui pola-pola berpikir yang ada, cerita akan dipadatkan menjadi beberapa kelompok, dan setiap kelompok pada dasarnya memuat beberapa unit naratif. Unit-unit naratif dalam setiap kelompok itu secara prinsipil merupakan satuan-satuan bermakna yang membangun keseluruhan (*wholeness*, totalitas) struktur (cerita).

1. Kelompok I: *Dewi Sri dan Raden Sadana Meninggalkan Istana*

Dalam kelompok I ini dikisahkan bahwa:

(1) Dewi Sri dan Raden Sadana pergi meninggalkan negeri Purwacarita tanpa pamit. Kepergian Sadana disebabkan karena ia menolak permintaan ayahnya, Prabu Sri Mahapunggung, untuk dijodohkan dengan Dewi Panitra. Sedangkan kepergian Dewi Sri karena ia --saking sayangnya-- bersikeras ingin mencari adiknya. Kepergian dua putra-putri raja inilah yang menyebabkan negeri Purwacarita yang semula tenteram berubah menjadi gempar. Raja, permaisuri, dan seluruh kerabat istana sangat bersedih.

Kisah di atas menggambarkan peristiwa yang terjadi di negeri Purwacarita. Pada mulanya, negeri itu tenteram, damai, dan sejahtera. Namun, karena dengan tiba-tiba dua putra raja pergi tanpa pesan, keadaan negeri menjadi gempar. Raja dan seluruh punggawa kerajaan bersedih. Peristiwa ini menandai bahwa ada suatu pergeseran keadaan, yaitu dari *kedamaian* ke *kesedihan*. Raja yang menjadi pusat, simbol, dan sumber kebahagiaan kosmos (Gesick, 1989), mengalami dukacita. Jadi, akibat ulah dua putra raja, kedamaian kerajaan Purwacarita terancam. Padahal, sebagai organisasi negara, kerajaan dituntut untuk menegakkan *tatatentrem* (Moertono, 1985:45).

Hal lain yang juga tergambar ialah adanya pergeseran sifat manusia, yaitu dari *budi* ke *nafsu*. Raden Sadana, oleh ayahnya ia

sebenarnya akan dibahagiakan, sebab dialah calon pengganti tahta kerajaan. Sebagai calon raja, tentu ia harus menikah terlebih dulu. Namun, karena Sadana hanya menuruti *nafsu*, sama sekali tidak menunjung tinggi *budi*, ia lebih memilih pergi daripada memenuhi permintaan ayahnya. Demikian juga yang dilakukan oleh Dewi Sri. Karena ia dikuasai oleh *nafsu (emosi)*, ia pergi tanpa pesan hanya untuk mencari adiknya. Jadi, sebagai seorang putri *priyayi* Dewi Sri tidak berusaha mengindahkan etika keselarasan sosial (Suseno, 1988:69-81). Jika hal ini dikaitkan dengan pandangan dunia Jawa, tampak bahwa kedamaian, ketenangan, ketenteraman, dan menjunjung tinggi budi (luhur) (lihat Hardjowirogo, 1989:63--66) yang bersifat *imanen-esensial* telah berubah menjadi kesedihan, kegemparan, dan hanya dikuasai oleh nafsu yang bersifat *imanen-eksistensial*.⁴

(2) Masih dalam suasana duka, datanglah ke negeri Purwacarita para raksasa utusan Ditya Pulaswa, raja Medangkamuwung, untuk melamar Dewi Sri. Para raksasa itu mengancam, jika lamarannya ditolak, kerajaan akan dihancurkan. Karena itu, sang raja memerintahkan para raksasa pergi untuk mencari Dewi Sri (dan adiknya). Jika sudah ditemukan, Dewi Sri boleh diperistri oleh raja raksasa Ditya Pulaswa. Dengan beringas akhirnya para raksasa berangkat untuk mencari Dewi Sri. Akan tetapi, Dewi Sri sudah pergi jauh, apalagi adiknya yang sudah lebih dulu pergi..

Kisah ini sesungguhnya masih sama dengan kisah di atas. Hanya bedanya, dalam kisah ini tidak terjadi pergeseran. Sebab, bagaimanapun juga, orang Jawa menganggap bahwa raksasa adalah makhluk yang senantiasa dikuasai nafsu (Suseno, 1988:161; Geertz, 1989:322), sehingga ia menempati bidang kehidupan yang *eksistensial*. Dengan demikian, peristiwa (2) tidak lain hanyalah sebagai penegasan terhadap peristiwa (1) bahwa di dalam kehidupan ini ada bidang yang namanya *baik-buruk*, *alus-kasar*, dan sejenisnya,

⁴ Istilah-istilah ini dipinjam dari P.M. Laksono (1985:29--30).

yang semua itu berdasarkan *rasa* (Ali, 1986:5). Jadi, nafsu yang ada dalam diri raksasa ataupun yang melanda Sadana dan Dewi Sri tidak ada bedanya, ia menempati bidang yang *imanen-eksistensial*.

(3) Konon, sambil berurai air mata, Dewi Sri berjalan terus. Tak sedikit pun merasa takut walaupun di sekelilingnya hutan belantara. Setelah sekian lama, sampailah Dewi Sri di desa Medangwangi. Di desa ini ia berjumpa dengan Ki Buyut Bawada dan istrinya Ken Patani. Sampai di rumah Ken Patani, Dewi Sri duduk dekat *pedaringan* (tempat menyimpan beras). Kemudian berkata, “Wahai Patani, selama dalam perjalanan tak pernah aku merasa lapar. Baru kali inilah seleraku ingin makan. Padahal aku telah bersumpah, bahwa tak akan makan sebelum dapat bertemu dengan adikku Sadana.” Lalu, Ken Patani memasak, dan sebentar kemudian Dewi Sri menikmati masakan Ken Patani. Selesai makan Dewi Sri melanjutkan perjalanan. Tiba di desa Kalimarka, ia berjumpa dengan Buyut Radhima dan Umbul Manggala. Lalu perjalanan sampai di desa Boga, dan Dewi Sri bertemu dengan Buyut Warahas dengan istrinya Ken Pitengan. Kepada Ken Pitengan Dewi Sri sempat memberi petuah agar padi di lumbung terhindar dari hama. Tak lama kemudian Dewi Sri berjalan lagi, dan beberapa desa dilaluinya: Medangwantu, Karanglengki, dan Medanggowong. Dan ia berjumpa pula dengan Buyut Muksala, Buyut Wangkeng, dan Buyut Sondong.

Kisah tersebut menggambarkan perjalanan panjang Dewi Sri. Sejak pergi meninggalkan istana, Dewi Sri sebenarnya bersumpah bahwa ia tidak akan makan (berpuasa, melakukan *distansi*, menjauhi materi) (de Jong, 1985:17) sebelum berjumpa dengan adiknya. Akan tetapi, lagi-lagi *nafsu*-lah yang menggagalkan sumpahnya itu. Ketika melihat beras di *pedaringan*, nafsu makannya timbul. Hal ini membuktikan bahwa ia masih tetap menempati bidang sebagaimana digambarkan dalam kisah (2). Meskipun ia mencoba menegakkan tata cara sebagaimana dilakukan oleh *priyayi* terhadap *wong cilik*, yakni menanamkan nilai-nilai kebaikan (Kartodirdjo, 1993:52--56), seperti ketika ia memberi petuah kepada Ken Pitengan, sebenarnya

ia masih belum bergeser dari posisinya. Ia masih menuruti nafsu keduniaannya daripada yang lain.

(4) Sementara itu, para raksasa masih terus mengejar. Dengan kemampuan inderanya, mereka selalu dapat mengetahui ke mana Dewi Sri pergi. Bahkan, sampai di dekat desa Medanggowong, tempat Dewi Sri berada, para raksasa ditolong oleh burung Wilmuka. Karena merasa pernah berhutang budi, burung Wilmuka (cucu Sang Hyang Antaga) berjanji akan menangkap Dewi Sri untuknya. Dan para raksasa pun setuju. Itulah sebabnya, secepat kilat Dewi Sri segera ditangkap dan dibawa terbang ke angkasa. Dewi Sri dicengkeram dengan kukunya sampai pingsan. Namun, sampai di tengah perjalanan menuju ke Medangkamuwung --kerajaan raksasa Ditya Pulaswa--, Dewi Sri yang pingsan itu ditolong oleh burung Winanteya (burung garuda kesayangan Batara Wisnu, kakek Dewi Sri). Setelah berhasil direbut dari cengkeraman burung jahanam itu, Dewi Sri dibawa turun ke bumi. Sampai di bumi Dewi Sri belum siuman juga, bahkan diduga sudah mati.

Dalam kisah ini tergambar bahwa akibat ulah burung Wilmuka, burung yang dikuasai oleh nafsu-nafsu duniawi, Dewi Sri pingsan (setengah mati). Peristiwa ini menunjukkan bahwa sebenarnya sudah ada tanda-tanda bahwa posisi Dewi Sri akan bergeser dari dunia yang *imanen* ke *transenden*, yaitu dari ikatan duniawi (nafsu) yang *kasar* menuju ke alam lain yang *alus*, alam *kelanggengan*. Akan tetapi, ternyata pergeserannya hanyalah semu karena ia hanya pingsan dan belum sungguh-sungguh mati. Dalam hal ini Dewi Sri belum sampai ke *titiwanci* seperti dalam sikap fatalistik Jawa (Hardjowirogo, 1989:26--32). Apalagi, nanti dalam kelompok di bawah, Dewi Sri hidup kembali dan bahkan dapat berjumpa dengan adiknya (Sadana).

Demikian antara lain kisah dalam kelompok I. Dari beberapa unit naratif yang disusun secara logis --dalam arti sesuai dengan urutan peristiwa secara sintagmatik-- dapat dibuat skema atau pola perubahannya seperti berikut.

<i>Kerajaan</i>	: <i>damai</i>	> <i>gempar</i>
<i>Raja</i>	: <i>tenang</i>	> <i>sedih/gelisah</i>
<i>Hati/nurani</i>	: <i>budi</i>	> <i>nafsu</i>
<i>Dunia</i>	: <i>kelanggengan</i>	> <i>duniawi</i>
Kehidupan : imanen-esensial> imanen-eksistensial		

Skema 1

Berdasarkan skema di atas dapat dinyatakan bahwa pola kehidupan tokoh (Dewi Sri) --yang semua itu berpengaruh terhadap raja dan kerajaan-- telah mengalami pergeseran, yaitu dari *imanen-esensial* ke *imanen-eksistensial*. Atau dengan kata lain, dari dunia yang serba tenang, *sabar, rila*, dan *narima* (de Jong, 1985:18--20) ke dunia yang dikuasai oleh nafsu.

2. Kelompok II: *Pertemuan Dewi Sri dan Raden Sadana*

Kisah-kisah dalam kelompok ini adalah sebagai berikut:

(5) *Kabar kematian Dewi Sri, konon, telah menyebabkan terjadinya angin topan, halilintar menggelegar, dan hujan deras. Karena itulah, Batara Narada serta beberapa bidadari turun ke bumi menjumpai Dewi Sri. Lalu Dewi Sri disiram dengan air merta. Tidak lama berselang Dewi Sri hidup kembali. Setelah seperti sediakala Dewi Sri diajak serta menuju ke hutan Medangagung tempat adiknya, Raden Sadana, berada. Sesampai di hutan itu, akhirnya berjumpalah Dewi Sri dengan adiknya. Perjumpaan tersebut terasa sangat mengharukan. Tidak lama kemudian, Batara Narada, garuda Winanteya, dan para bidadari terbang mengangkasa meninggalkan mereka. Lalu bertanyalah Dewi Sri kepada adiknya, apa yang akan dilakukan, apakah akan segera pulang ke Purwacarita ataukah ingin singgah beberapa lama lagi. Tapi, Raden Sadana menyatakan tidak akan pulang, bahkan ingin tinggal di hutan Medangagung. Terhadap keinginan adiknya itu pun Dewi Sri tidak menghalangi. Lalu mereka berniat membuka hutan dan mendirikan sebuah desa.*

Kisah ini menggambarkan pertemuan antara Dewi Sri dengan Raden Sadana atas bantuan Batara Narada. Meskipun Dewi Sri dan adiknya sudah berjumpa, mereka bahkan tidak hendak pulang ke negerinya, tetapi ingin tetap tinggal di pengembaraan. Hal demikian menandai bahwa kedua putra raja itu sama sekali tidak memikirkan betapa sedihnya ayah-bundanya. Hal itu berarti pula bahwa mereka termasuk orang yang melanggar adat-kebiasaan. Sebagai putra-putri kerajaan mestinya mereka tidak berbuat seenaknya sendiri, dan dengan demikian mereka pantas mendapat hukuman atau kutukan. Oleh karena itu, peristiwa ini belum mengalami pergeseran dari sifat-sifat duniawi sehingga tetap menempati bidang kehidupan yang *imanen-eksistensial*.

(6) Dengan dibantu oleh Buyut Cakut, Buyut Wangkeng, Buyut Sondong, dan beberapa orang lain, Raden Sadana kemudian membuka hutan Medangagung. Pohon-pohon besar ditebangi dan rumah-rumah didirikan. Tak seberapa lama hutan itu telah berubah menjadi sebuah pedukuhan yang baik, bernama dukuh Sri Ngawanti. Namun, saat itu datanglah para raksasa yang mencoba untuk menghancurkan dukuh Sri Ngawanti karena mereka ingin menebus kekalahan yang diderita oleh burung Wilmuka. Raksasa Ditya Kalandaru, Ditya Mayangkara, dan banyak lagi kemudian mengamuk. Akan tetapi, hal itu tidak membuat takut Raden Sadana karena ia memang sakti. Akhirnya, peperangan sengit itu dimenangkan oleh Sadana dan para buyut lainnya. Mereka bersyukur dan gembira atas kemenangan itu.

Kisah ini masih menggambarkan peristiwa yang terjadi di bidang *imanen-eksistensial*. Sebab, bagaimanapun, perang hanyalah mengakibatkan kerusakan dan kehancuran, baik di pihak yang menang maupun yang kalah. Perang bukan merupakan tindakan terpuji, melainkan justru menghancurkan keseimbangan antara *mikro* dan *makro kosmos*. Kendati Sadana berada di pihak yang menang, ia tetap saja belum bergeser dari posisinya semula. Jadi, kisah ini hanyalah berupa penegasan terhadap kisah di atas.

3. Kelompok III: Dewi Sri dan Raden Sadana Terkutuk

Dalam kelompok III ini dikisahkan bahwa:

(7) *Prabu Sri Mahapungung di Purwacarita beserta permaisuri masih berduka cita. Mereka hampir putus asa menanti kedatangan kedua putranya. Lalu berkat petunjuk orang sakti, Dewi Rukmiwati, sang Prabu tahu kedua putranya berada di Sri Ngawanti. Tak lama kemudian diutuslah Patih Mudhabatara dan Arya Nitiradya untuk menjemput Dewi Sri dan Raden Sadana. Tetapi, ketika Ki Patih datang dan meminta agar mereka pulang, mereka tetap menolak. Karena itu, Ki Patih pulang dengan tangan kosong. Sepeninggal Ki Patih, datanglah Batara Narada menjumpai Dewi Sri dan Sadana. Narada menyampaikan titah Batara Guru dan Batara Jagadnata agar kedua putra raja itu pulang ke negerinya. Meski yang meminta seorang dewa, kedua putra raja ini tetap menolak. Itulah sebabnya, Dewi Sri dan Raden Sadana dikutuk oleh dewata bahwa sebelum mereka menjadi bidadari dan dewa, yang memang menjadi keinginannya, terlebih dahulu mereka harus mengalami kehidupan sengsara di dunia.*

Dalam kisah ini digambarkan bahwa berkat kecongkakannya akhirnya Dewi Sri dan Raden Sadana dikutuk oleh dewa. Memang, para dewa tahu bahwa mereka berdua dalam hati ingin menjadi dewa dan bidadari. Karena itu, sebelum mereka benar-benar terkabul keinginannya, mereka harus menjalani hukuman terlebih dahulu, harus mengalami ujian kesengsaraan yang dalam. Oleh sebab itu, dalam kisah ini sudah ada tanda-tanda pergeseran pola hidup, yaitu dari bidang duniawi yang *imanen* ke *transenden*. Namun, karena bentuk kutukan itu belum jelas, kehidupan *transenden* belum juga dicapai. Jadi, Dewi Sri dan Raden Sadana masih menempati bidang kehidupan yang *imanen-eksistensial*.

(8) *Saat itu, pada malam hari, tiba-tiba saja Dewi Sri berubah menjadi ular sawah, dan Raden Sadana berubah menjadi burung sriti. Tampak oleh mereka bahwa pedukuhan yang ia bangun seperti hutan belantara, sementara orang-orang di sana seperti hewan-hewan belaka. Lalu kedua putra raja yang telah jadi hewan itu masing-masing meninggalkan pedukuhan dan pergi entah ke mana. Kejadian tersebut*

tidak satu pun orang tahu sehingga warga pedukuhan itu bingung mengapa tiba-tiba saja Dewi Sri dan Raden Sadana tidak ada. Warga kampung ada yang mencoba mencari ke negeri Purwacarita. Singkat cerita, Dewi Sri yang menjadi ular sawah terus berjalan, sampai jauh dan melewati beberapa kampung, dan jauh pula dari kehidupan dunia manusia yang penuh nafsu. Bahkan, ular sawah itu sempat memberi nasihat dan menggagalkan usaha para dewa ketika hendak membunuh bayi yang dikandung oleh Nyai Wrigu penjelmaan Dewi Tiksnawati ke dunia tanpa izin para dewa. Sementara itu, Raden Sadana yang sudah jadi burung sriti pun terbang jauh dan meninggalkan urusan dunia manusia.

Kisah tersebut menggambarkan bahwa pola kehidupan Dewi Sri dan Raden Sadana sudah bergeser, yaitu dari kehidupan dunia yang *imanen* menuju ke kehidupan yang *transenden*. Pergeseran itu tampak karena keduanya sudah mengalami *distansi* (berjarak) dari kehidupan materi dan mereka harus melakukan *konsentrasi*, dengan *laku* atau *tapa* (de Jong, 1985:17--23). Akan tetapi, pergeseran dari bidang *imanen-eksistensial* itu belum sepenuhnya mencapai ke bidang *transenden yang esensial*, tetapi masih di bidang *transenden-eksistensial*. Dikatakan demikian karena kedua hewan penjelmaan Dewi Sri dan Raden Sadana masih berada di dunia gaib, dalam taraf “pertapaan” atau masih dalam “hukuman”.

Jika disusun dalam sebuah skema akan tampak sebagai berikut.

<i>Kehidupan dunia (fana)</i>	>	<i>Kehidupan kutukan (gaib)</i>
<i>Dunia manusia</i>	>	<i>Dunia binatang/hewan</i>
<i>Dewi Sri</i>	>	<i>Ular Sawah</i>
<i>Raden Sadana</i>	>	<i>Burung Sriti</i>
<i>Material</i>	>	<i>Non-material</i>
<i>Imanen-eksistensial</i>	>	<i>Transenden-eksistensial</i>

Skema 2

4. Kelompok IV: Dewi Sri dan Raden Sadana Menjadi Bidadari dan Dewa

Dalam kelompok ini kisahnya sebagai berikut:

(9) Setelah beberapa kali gagal membunuh bayi Nyai Wrigu, akhirnya Batara Guru tahu bahwa semua itu akibat perbuatan Dewi Sri. Karena itulah, Batara Guru kemudian mengutus para bidadari untuk memanggil Dewi Sri ke kahyangan. Tetapi sampai di sini Dewi Sri belum bersedia ke kahyangan sebab masih tetap ingin menjaga bayi Nyai Wrigu dari bencana. Semua kata-kata yang diutarakan Dewi Sri masuk akal dan benar sehingga para bidadari menerima alasannya mengapa ia tidak bersedia dipanggil ke kahyangan. Itulah sebabnya, bidadari kembali ke kahyangan. Tetapi, sepeninggal para bidadari, Dewi Sri sudah teruwat (berubah), dari ular sawah menjadi manusia. Tidak lama berselang, para bidadari datang lagi dan mengatakan bahwa bayi yang dijaga itu sebenarnya adalah penjelmaan Dewi Tiksnawati yang turun ke dunia tanpa izin. Karena itu, bayi tersebut pantas bila dibencani. Mendengar penjelasan para bidadari akhirnya Dewi Sri menyerah dan bersedia dipanggil Batara Guru. Setelah memberi petunjuk kepada Kyai dan Nyai Wrigu mengenai tata cara bagaimana mengatur hidup di dunia, terbanglah Dewi Sri diiringi oleh para bidadari. Di kahyangan Dewi Sri akhirnya menjadi bidadari.

Kisah tersebut menggambarkan bahwa Dewi Sri sudah benar-benar berpindah dari kehidupan dunia gaib (*tidak abadi, dunia tempat ia dikutuk*) ke dunia lain (*kahyangan, dunia yang abadi*). Oleh karena itu, pola kehidupan bergeser dari bidang *imanen-eksistensial* ke *transenden-esensial* melewati bidang *transenden-eksistensial*.

(10) Sementara itu, Raden Sadana yang berubah menjadi burung sriti terbang dan terbang terus sampai akhirnya ke negeri atas angin, kawasan Hindu. Di daerah baru ini ia bersarang di tempat pemujaan Begawan Brahmanaresi, putra Sang Hyang Guru. Ketika itu, sang begawan sedang bertapa, dan kerisnya kotor oleh tinja burung di atasnya. Itulah sebabnya, sang begawan marah dan hendak berbuat sesuatu terhadap burung itu. Tetapi, aneh sekali, seketika burung itu berubah menjadi pemuda ganteng, bernama Raden Sadana. Singkat cerita, akhirnya Raden Sadana kawin dengan putri sang begawan yang bernama Dewi Laksmiwahni. Beberapa bulan kemudian sang dewi

melahirkan anak perempuan dan diberi nama Dewi Hartati. Namun, begitu anaknya lahir, Raden Sadana moksa tanpa sebab. Ia dipanggil Batara Guru ke kahyangan dan di kahyangan oleh Batara Jagadnata diangkat menjadi dewa yang bernama Sang Hyang Sadana.

Dalam kisah ini dilukiskan bahwa burung sriti telah berubah menjadi manusia. Itu berarti bahwa Raden Sadana telah diruwat. Setelah diruwat ia dipanggil ke kahyangan dan menjadi dewa. Oleh sebab itu, kehidupan Raden Sadana telah bergeser, yaitu dari kehidupan yang *imanen* ke *transenden*. Dari kehidupan dunia yang gaib, dunia cobaan, ke kehidupan dunia yang abadi. Untuk menuju ke kehidupan abadi yang *transenden-esensial*, dari kehidupan dunia yang *imanen-eksistensial*, ia harus terlebih dahulu menjadi burung sriti yang *transenden-eksistensial*. Dalam skema akan terlihat seperti berikut.

<i>Kehidupan gaib</i>	>	<i>Kehidupan abadi</i>
<i>Binatang</i>	>	<i>Dewa</i>
<i>Ular Sawah</i>	>	<i>Dewi Sri</i>
<i>Burung Sriti</i>	>	<i>Sang Hyang Sadana</i>
Transenden-eksistensial	>	Transenden-esensial

Skema 3

5. Kelompok V: Penabur Benih dan Pembagi Kekayaan

Dalam kelompok ini dikisahkan bahwa:

(11) Konon, setelah Dewi Sri menjadi bidadari dengan nama yang sama, dan Raden Sadana menjadi dewa bernama Sang Hyang Sadana, oleh Sang Hyang Guru mereka diberi tugas masing-masing. Kepada Dewi Sri, Hyang Guru berkata, "Setiap tengah malam hingga waktu fajar, kelilingilah bumi ini dengan kendaraan Pedati Sinang

berpengawal Lembu Gumarang serta bercambuk Naga Serang. Di kala engkau mencambukkan Naga Serang, tentu semua benih akan keluar dari situ... Ini semua akan membuat keuntungan seluruh manusia di bumi." Sementara itu, oleh Hyang Guru, Hyang Sadana diberi tugas untuk memberi kekayaan kepada manusia di bumi. Demikianlah akhir kisah Dewi Sri.

Dalam kisah terakhir ini tergambar dengan jelas bahwa kendati Dewi Sri dan Raden Sadana sudah menjadi Dewi (bidadari) dan Dewa, yang berarti menempati bidang kehidupan kelanggengan yang *transenden-esensial*, tetapi oleh Sang Guru mereka ditugasi untuk memberikan kebahagiaan manusia di dunia (*marcapada*) yang bersifat *imanen-esensial*. Dewi Sri ditugasi untuk menabur benih (bukan hanya benih padi, tetapi segala benih) --yang berarti akan mendatangkan *murah-pangan*--, sedangkan Sang Hyang Sadana ditugasi untuk membagi-bagi kekayaan (*rejeki*) --yang berarti akan terjadi *murah-sandhang*-- kepada seluruh umat manusia di bumi. Kebahagiaan semacam ini pula, yaitu *murah sandhang-pangan, tentrem tata tur raharjo*, yang diberikan oleh para dewa kepada negeri Purwacarita sebelum terjadi musibah akibat kepergian Dewi Sri dan Raden Sadana. Jika diskemakan akan terlihat seperti berikut.

<i>Kehidupan abadi</i>	> <i>Kehidupan fana (fana)</i>
<i>Sumber benih (Dewi Sri)</i>	> <i>Penabur benih (pangan)</i>
<i>Sumber kekayaan (R. Sadana)</i>	> <i>Pembagi kekayaan (sandhang)</i>
Transenden-esensial	> Imanen-esensial

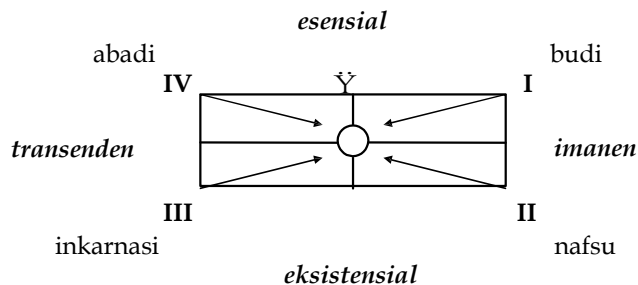
Skema 4

Mitos *Dewi Sri*: Pola Berpikir Melingkar

Dari analisis unit-unit naratif (secara sintakmatis) seperti yang telah dipaparkan di atas, akhirnya dapat disusun pola-pola pergeseran seperti berikut.

Kelompok	Bidang Kehidupan		
I dan II	imanen-esensial	>	imanen-eksistensial (I)
III	imanen-eksistensial	>	transenden-eksistensial (II)
IV	transenden-eksistensial	>	transenden-esensial (III)
V	transenden-esensial	>	imanen-esensial (IV)

Dari skema pola pergeseran tersebut dapat dinyatakan bahwa hidup dan kehidupan dibayangkan bergerak melingkar, yaitu dari bidang I menuju ke II, kemudian ke III, selanjutnya ke IV, dan dari IV kembali ke I. Atau, jika dibuat gambar akan terlihat seperti berikut.



Dari gambar tersebut dapat dinyatakan bahwa bidang I adalah bidang keduniaan (*imanen*) yang menjunjung tinggi budi (*esensial*) dan bidang ini merupakan batas tarik-menarik antara kehidupan abadi dan nafsu duniawi. Bidang II merupakan bidang keduniaan

(*imanen*) yang berlawanan dengan kehidupan abadi, dan jika ingin mencapai kehidupan abadi (*transenden-esensial*) seseorang harus melewati inkarnasi (*transenden-eksistensial*). Bidang III merupakan sarana perubahan untuk menuju kehidupan abadi yang semula berasal dari kehidupan dunia yang penuh nafsu. Sementara itu, bidang IV adalah bidang kehidupan abadi, jauh dari nafsu-nafsu duniawi, dekat dengan budi, dan hanya dapat dicapai melalui inkarnasi, dengan cara melakukan *distansi, konsentrasi, dan representasi*.

Demikian antara lain model atau pola-pola orientasi kehidupan yang terdapat dalam mitos *Dewi Sri*. Akan tetapi, apabila dikaitkan dengan proses atau cara berpikir masyarakat pendukung mitos tersebut, yaitu masyarakat Jawa, khususnya masyarakat Surakarta, pola orientasi kehidupan tersebut masih kurang lengkap karena, seperti ditunjukkan oleh Laksono dalam penelitiannya (1985) terhadap alih ubah model berpikir masyarakat Bagelen (daerah Kulonprogo), orang Jawa masih menambah lagi satu bidang, yaitu bidang O (zero, kosong). Di bidang O inilah orang Jawa dapat mencapai *Manunggaling Kawula-Gusti* (bersatunya manusia-Tuhan), yang berhubungan dengan *Yang Di Atas Sana*, yang tidak bisa diterangkan dengan kata-kata. Karena itu, jika digabungkan dalam gambar di atas, bidang O terletak di antara empat bidang, yaitu di tengah. Bidang O sekaligus terkandung dalam dan mengandung bidang lainnya.

Biasanya, orang (masyarakat) Jawa di bidang tersebut menempatkan tokoh Semar dalam pewayangan (Mulyono, 1978). Memang, bagi masyarakat Jawa wayang merupakan media yang paling cocok untuk menjelaskan pola kehidupannya, dan bahkan sebagai penegas bahwa struktur masyarakat Jawa berbeda dengan struktur masyarakat Hindu. Kalau Hindu mengenal kasta yang membedakan kelas sosial secara tegas, masyarakat Jawa mencoba menyatukan kelas tersebut menjadi sesuatu yang *manunggal* sehingga

tidak berkelas lagi. Jadi, antara raja (*priyayi*) dan rakyat (*wong cilik*) adalah sama, yang membedakan hanyalah fungsinya (Laksono, 1985). Di sini, Semar ditempatkan pada *Titik Pusat Orientasi*, sebagai mediasi penyatuan kelas, karena tokoh tersebut adalah tokoh yang berdimensi ganda, yaitu dewa sekaligus manusia, jelek sekaligus baik, penasihat sekaligus pelayan, dan sebagainya. Karena itu, dia memiliki sifat yang sempurna, merupakan pusat bersatunya sifat transenden, esensial, imanen, dan eksistensial. Demikian antara lain pola-pola berpikir masyarakat Jawa yang dapat digambarkan.

Mitos Dewi Sri: Pembeneran Konsep Berpikir Jawa

Seperti diketahui bahwa masyarakat Jawa, terutama masyarakat tradisional, masih mempercayai adanya *takhayul* atau sering disebut *gugontuhon* (Hardjowirogo, 1989:98). Hal demikian terlihat misalnya ketika kandungan berusia 7 bulan (*mitoni*), anak berusia 5 hari (*separas*), 35 hari (*selapan*), atau hari kematian yang ke-7, ke-40, setahun (*pendhak pisan*), dua tahun (*pendhak pindho*), dan 1000 hari (*nyewu*), selalu diadakan upacara-upacara tertentu. Sebenarnya, hal tersebut tidaklah rasional, tetapi memang demikian pola yang mendasari *alam pikir* orang Jawa. Jika orang Jawa ditanya untuk apa sebenarnya upacara-upacara itu, mereka secara aklamasi akan menjawab untuk *slametan* (demi keselamatan). Artinya, bahwa dalam hidup di dunia yang dituju tidak lain hanyalah *keselamatan*.

Bagi orang Jawa, keselamatan memiliki makna yang lebih dalam karena selamat di dunia (*alam sementara*) berarti selamat pula di akhirat (*alam kelanggengan*). Itulah sebabnya, melalui mediasi *slametan*, orang Jawa --sadar atau tidak-- telah berusaha

menyelaraskan hubungan antara *jagad gedhe* dan *jagad cilik*, dunia *makro* dan *mikro kosmos*.⁵ Jadi, dalam hidupnya ia sudah berpikir tentang mati karena orang Jawa sadar betul bahwa suatu saat nanti ia pasti akan *katimbalan dening Pangeran* (dipanggil Tuhan). Karena itu, ia harus melapangkan jalan untuk memudahkan menghadap Dia yang memberi hidup. Oleh sebab itu, tradisi *slametan* merupakan hal yang istimewa bagi orang Jawa sehingga tidak heran jika sampai sekarang tradisi itu masih hidup subur dalam masyarakat Jawa. Bahkan, lebih tragis lagi, orang Jawa berani berkorban hanya demi *slametan* walaupun kondisi ekonominya tidak memungkinkan. Begitulah *gugontuhon* yang masih tetap dipercayai orang (masyarakat) Jawa.

Dalam hubungannya dengan pernyataan di atas, dapat dinyatakan bahwa walaupun hanya sebagai cerita fiktif belaka, hanya sebagai dongeng *sangu turu* (pengantar tidur), mitos *Dewi Sri* merupakan sarana pembenaran bagi konsep berpikir Jawa. Dikatakan demikian karena mitos tersebut menyampaikan beberapa pesan, yang ternyata pesan tersebut selaras dengan adat-kebiasaan yang dilakukan oleh sebagian besar orang Jawa. Pesan-pesan tersebut misalnya berkenaan dengan asal-usul bilik tengah (*pajangan*) diberi sesaji dan asal-usul tempat penyimpanan beras (*pedaringan*) diberi lampu dan *sajen* (sesaji). Mengenai asal-usul bilik tengah diberi sesaji ini berawal dari ucapan Dewi Sri kepada Ken Patani seperti berikut.

“Patani, di manakah pajanganmu, aku merasa mengantuk dan ingin tidur sebentar. Bersihkanlah tempat itu, dan lengkapilah dengan kasur, guling, dan bantal yang bersusun-susun. Jangan lupa sediakan lampu, kendi berisi air, kinang ayu, kembang boreh, dan bakarlah setanggi...” Kemudian, *“Apabila kamu menyiapkan pajangan, lakukanlah seperti yang telah engkau kerjakan. Malahan sediakan pula tikar sisik-melik dan bantal baraban untuk penangkal.... Setiap malam*

⁵ Masalah *slametan* ini secara panjang lebar telah dibahas oleh Geertz (1989). Geertz melihat bahwa *slametan* merupakan kebiasaan yang dilakukan oleh kalangan abangan. Sebenarnya, dalam realitasnya *slametan* tidak hanya dilakukan oleh kaum abangan, tetapi juga --sadar atau tidak-- oleh santri, kecuali mungkin Muhammadiyah.

Jumat, hendaklah pajangan itu kau bersihkan, gantilah air kendi itu, taruh sesaji kembang boreh, dan bakar setanggi. Siapa saja yang patuh melaksanakan pesanku ini, selama hayatnya akan terpenuhi sandang pangan mereka.” (hlm. 6-7).

Sementara itu, asal-mula *pedaringan* diberi sesaji juga berawal dari ucapan Dewi Sri kepada Biyung Samba seperti berikut.

“Bibi, bila hendak memasak buatlah beberapa masakan yang dapat menyegarkan badanku. Antara lain nasi golong, pecel ayam, dan jangan menir...” Dan setelah semua disiapkan, kemudian, “Tak terhingga terima kasihku kepadamu, Bibi. Hanya pesanku kepadamu, jika ingin terpenuhi sandang pangan, sesajilah di pedaringanmu seperti apa yang telah kau lakukan tadi. Di samping itu, berilah juga pisang ayu, sirih ayu, dan kembang boreh.... Apabila kau gelisah karena tikus, nyalakan lampu terus-menerus jangan sampai padam.” (hlm.11).

Pesan-pesan sebagaimana disampaikan oleh Dewi Sri tersebut pada kenyataannya masih banyak dipercayai oleh orang Jawa. Bahkan di masyarakat Jawa bagian utara (*pesisiran*), pesan-pesan Dewi Sri dalam cerita itu masih dianggap sakral sehingga cerita *Dewi Sri* itu sendiri tidak dapat diceritakan di sembarang tempat. Karena itu, sangat masuk akal jika pesan (*message*) tradisi lisan Jawa *Dewi Sri* dari Surakarta itu termasuk sebagian dari alat membenaran konsep hidup atau alat pembantu pengingat (*mnemonic device*) tindakan masyarakat Jawa.

Sebenarnya, pesan-pesan lain dalam mitos tersebut masih cukup banyak, misalnya bagaimana orang Jawa memperlakukan ular sawah, bagaimana tata-cara mendirikan rumah, bagaimana orang harus menjaga bayi setelah lahir --hal ini sudah diteliti Kats (1915) dalam karangannya *Dewi Cri--*, bagaimana orang Jawa memperlakukan padi setelah menjadi nasi (*panganan*), atau bagaimana orang Jawa menentukan rejekinya berdasarkan nilai angka hari kelahiran yang sering disebut dengan istilah *Pal-Sri-Sedana* (ramalan *sandhang-*

pangan). Akan tetapi, hanya sekadar sebagai bukti pembenaran, contoh di atas dianggap cukup jelas. Bahkan, dalam hal pendirian rumah, misalnya, berbagai persyaratan sesajinya ditaruh pada *empat tiang utama* (sesuai arah mata angin) dan yang paling lengkap ditaruh (ditanam di tanah) persis di tengah (*titik pusat*). Itu semua dilakukan agar di tengah rumah itu penghuninya dijaga oleh *sedulur papat* (*dhanyang kang mbaurekso ing kidul, kulon, lor, lan wetan*) agar selamat dari *marabahaya*. Itulah pola berpikir Jawa, pola yang melingkar (empat) dan bertitik pusat di tengah (satu).

Simpulan

Dari seluruh paparan yang telah dikemukakan dapat diambil beberapa simpulan sebagai berikut. Secara struktural, dapat dinyatakan bahwa struktur mitos *Dewi Sri* memiliki hubungan analogis dengan struktur berpikir masyarakat pendukungnya, yaitu masyarakat Surakarta khususnya dan masyarakat Jawa umumnya. Kendati konsep hidup masyarakat Jawa tidak dapat diamati dengan mata kepala, konsep tersebut dapat dirasakan dalam kehidupan sehari-hari. Sementara itu, melalui penelusuran terhadap arahnya, konsep hidup masyarakat Jawa bersifat melingkar yang berpusat pada satu titik, yaitu pada *sangkan paraning dumadi, suwung awang-uwung*.

Di samping itu, dapat dinyatakan pula bahwa mitos *Dewi Sri* merupakan salah satu wujud aktualisasi pikiran masyarakat Jawa untuk menjelaskan dan bahkan membenarkan tindakan-tindakan mereka. Sebagai upaya untuk mengesahkan tingkah-laku, perbuatan, dan kebiasaan-kebiasaannya, mereka (masyarakat Jawa) menuangkan pikiran-pikiran dan konsep hidupnya ke dalam bidang simbolik, yaitu berupa tradisi lisan, dongeng, cerita rakyat, atau mitos. Dan mitos *Dewi Sri* inilah salah satu buktinya.

Akhirnya, hanya sebagai catatan, karena tokoh Dewi Sri juga terdapat dalam tradisi kebudayaan Hindu, semakin jelas bahwa kebudayaan Jawa berkaitan erat dengan kebudayaan India. Hanya saja, karena mitos padi sudah ada di Indonesia sebelum kedatangan kebudayaan Hindu, mitos *Dewi Sri* dari India hanya bersifat *memperhalus* mitos padi di Indonesia (Pitono, 1962). Sementara itu, dalam penelitiannya terhadap cerita kentrung di Nganjuk, Kediri, dan Tulungagung (Jawa Timur), Hutomo (dalam Moedjanto, 1994:252--253) menyatakan bahwa tokoh Sadana dalam mitos *Dewi Sri* berfungsi sebagai *penjaga kiblat sistem klasifikasi simbolis* dalam cerita kentrung. Katanya, mitos ini berkaitan pula dengan *sinkritisme* antara Jawa (Hindu) dan Islam.

Novel *Olenka* Karya Budi Dharma

Studi Dialogis Menurut Mikhail Bakhtin

Manakala kita membaca *Olenka*, novel karya Budi Dharma yang telah memperoleh empat penghargaan itu (sebagai naskah roman terbaik DKJ 1980, pemenang *Hadiah Sastra* 1983, peraih *SEA Write Award* dari Kerajaan Thailand 1984, dan pemenang *Hadiah Sirikit*), kita pasti akan berjumpa dengan berbagai unsur yang menarik. Dikatakan menarik karena unsur-unsur itu mencerminkan suatu perilaku yang --jika kita mengikuti pendapat Bakhtin (1973:88, 100, 133)-- disebut perilaku karnival (*carnival attitude*). Unsur-unsur itu antara lain (1) petualangan yang fantastik; (2) manusia abnormal, aneh, dan eksentrik; (3) berbagai adegan skandal; (4) utopia sosial dalam bentuk mimpi; (5) dialog filosofis tentang pertanyaan-pertanyaan akhir; (6) komikal, misalnya adanya peristiwa pelecehan terhadap pendeta; (7) campuran berbagai genre seperti puisi, cerpen, novel, syair lagu, surat, dll.; dan (8) adanya sifat jurnalistis dan publisistis, misalnya disebutkannya

nama-nama tokoh populer yang sekarang telah surut dan disertakannya gambar, berita, atau iklan yang diambil dari koran dan majalah.

Menurut Bakhtin (1973:100, 133), karnival merupakan perilaku yang akar-akarnya tertanam dalam tatanan dan cara berpikir primordial dan berkembang dalam kondisi masyarakat kelas. Dalam kondisi masyarakat semacam itu perilaku karnival mencoba memperlakukan dunia sebagai milik semua orang sehingga mereka (siapa pun yang menghuni dunia itu) dapat menjalin kontak (dialog) secara bebas, akrab, tanpa dihalangi oleh tatanan, dogma, atau hierarki sosial. Perilaku tersebut semula berkembang dalam kisah-kisah rakyat karnivalistik (*carnivalistic folklores*), kemudian berpengaruh pada karya-karya sastra klasik genre serio-komik (*serio-comic genre*), di antaranya *Socratic Dialog* dan *Menippean Satire* (abad ke-3 SM), dan jauh sesudah itu (abad ke-18) berkembang pula dalam tradisi novel-novel Eropa. Menurut Bakhtin (1973:88--100), perkembangan itu mencapai puncak pada novel-novel karya Dostoevsky yang olehnya disebut sebagai novel polifonik (*polyphonic novel*).

Bakhtin (1973:100) berkeyakinan bahwa karnival merupakan perilaku yang membuka jalan bagi lahirnya genre (sastra) baru, yaitu novel polifonik (*polyphonic novel*). Novel polifonik adalah novel yang ditandai oleh adanya pluralitas suara atau kesadaran dan suara-suara atau kesadaran itu secara keseluruhan bersifat dialogis (Bakhtin, 1973:4, 34).¹ Menurut Bakhtin (1973:101), perilaku karnival tidak hanya membuka jalan bagi lahirnya novel polifonik dan akan

¹ Yang dimaksud "suara" (*voice*) ialah "sudut pandang terhadap dunia" (Bakhtin, 1973:27), dan yang dimaksud "dialogis" (*dialogical*) ialah "hubungan yang tidak saling melemahkan (suara, tuturan) lain", atau menurut Bakhtin (Todorov, 1984:60--61, Faruk 1994:134), hubungan dialogis merupakan tipe khusus dari hubungan semantik yang bagian-bagiannya dibentuk oleh keseluruhan tuturan yang di balik tuturan itu berdiri subjek-subjek aktual atau potensial, para pencipta tuturan yang bersangkutan.

berhenti setelah mencapai puncak pada karya-karya Dostoevsky, tetapi juga akan terus hidup sampai sekarang dan akan datang. Karena novel *Olenka* menampilkan berbagai unsur karnival seperti yang telah disebutkan, diasumsikan bahwa novel itu merupakan karya karnivalis (*carnivalized literature*) yang cenderung polifonik (banyak suara). Karena sifat dasar novel polifonik adalah dialogis (Bakhtin, 1973:14, 34), diasumsikan pula bahwa *Olenka* memiliki karakteristik dialogis.

Bertolak dari asumsi tersebut, di dalam studi ini seharusnya ada beberapa hal yang perlu dilihat --yaitu sejauh mana *Olenka* terkarnivalisasi, sampai di mana tingkat kepolifonikan, dan bagaimana kedialogisannya-- melalui pembahasan terhadap (1) komposisi/struktur, (2) tokoh dan posisi pengarang, (3) representasi gagasan, dan (4) hubungan/dialog intertekstual. Namun, karena terbatasnya ruangan, dalam studi ini hanya akan dikaji satu hal, khususnya mengenai tokoh dan posisi pengarang. Bagaimanakah hubungan dialogis antartokoh dan bagaimana pula posisi pengarang dalam hubungannya dengan tokoh-tokoh itu? Sebelum pertanyaan ini dijawab, terlebih dahulu dipaparkan secara selintas konsep dialogis Bakhtin.

Selintas tentang Konsep Dialogis Bakhtin

Sebagaimana diketahui bahwa aliran Bakhtin adalah aliran yang dibangun oleh sekelompok sarjana Soviet yang bergerak pada masa akhir Formalisme Rusia awal tahun 1920-an. Di bidang kajian sastra, pada awalnya aliran Bakhtin berusaha mensintesis pandangan Marxisme dan Formalisme (Selden, 1991:12; Jefferson and Robey, 1991:191) dengan menawarkan apa yang disebut poetika sosiologis (*sociological poetics*) (Bakhtin and Medvedev, 1985:30--31). Marxisme berpandangan bahwa studi sastra merupakan studi

ideologis atau studi superstruktur yang dipertentangkan dengan studi sistem produksi ekonomik yang bersifat material (Bakhtin and Medvedev, 1985:3). Oleh sebab itu, Marxisme menempatkan teks sastra ke dalam wilayah ideologis yang sepenuhnya ditentukan oleh struktur ekonomi masyarakat. Dalam hal ini, perkembangan sastra dipandang sebagai cermin pasif atas perkembangan struktur ekonomi yang digerakkan oleh konflik antarkelas. Sementara itu, Formalisme, yang dipengaruhi linguistik Saussure, berpandangan bahwa karya sastra merupakan konstruksi bahasa yang dipahami hanya sebagai konstruksi, atau dengan kata lain, karya sastra hanya merupakan sebuah konstruksi bahasa yang bersifat dinamik (Segers, 1978:36). Oleh karena itu, Formalisme memperlakukan teks sastra sebagai objek studi yang otonom yang keberadaannya lepas dari faktor-faktor di luar dirinya sehingga sastra dipahami sebagai sistem yang tertutup, abstrak, formal, dan memenuhi dirinya sendiri.

Dua pandangan yang berbeda tersebut kemudian disatukan oleh aliran Bakhtin dengan alasan bahwa setiap wilayah ideologis mempunyai “bahasa” sendiri, bentuk dan peralatan teknis sendiri, dan hukum-hukum sendiri bagi refleksi dan pembiasan ideologis terhadap realitas yang umum (Bakhtin and Medvedev, 1985:3). Atau, bagaimanapun ideologi tidak mungkin dipisahkan dari mediumnya, yaitu bahasa (Selden, 1991:13). Hubungan yang erat antara bahasa dan ideologi akhirnya membawa kesusastraan ke dalam lingkaran sosial-ekonomi yang menjadi tanah air ideologi. Akan tetapi, aliran Bakhtin menolak memperlakukan ideologi sebagai fenomena mental yang murni karena, menurutnya, fenomena itu merupakan bagian dari realitas material manusia sehingga ia pun bersifat formal. Di samping itu, aliran Bakhtin juga menolak konsep ilmu bahasa yang objektif dan abstrak karena bahasa --sebagai sistem tanda yang dibangun secara sosial-- merupakan realitas material itu sendiri (Volosinov,

1986:9--11). Oleh karena itu, bahasa dipahami sebagai fenomena sosial dan karya sastra dipahami sebagai fenomena ideologis.

Berdasarkan alasan di ataslah akhirnya aliran Bakhtin menawarkan sebuah konsep yang selanjutnya dikenal sebagai teori dialogis (Faruk, 1994:129--141). Teori itu tidak sekedar dibangun atas dasar gabungan antara pandangan Marxisme dan Formalisme, tetapi dibangun berdasarkan sebuah gagasan yang lebih mendasar yang berkaitan dengan konsep filsafat antropologis khususnya mengenai *otherness* 'orang lain' (Bakhtin dalam Todorov, 1984:94). Menurut konsep tersebut, pada dasarnya manusia tidak dapat dipisahkan dari orang lain. Dikatakan demikian karena manusia umumnya mengagumi dirinya dari sudut pandang orang lain, manusia memahami dan memperhitungkan kesadarannya lewat orang lain, dan manusia secara intens juga meramal dan memahami kehidupannya di dataran kesadaran orang lain. Itulah sebabnya, lahir sebuah anggapan bahwa segala sesuatu di dalam hidup pada dasarnya merupakan dialog (Bakhtin dalam Todorov, 1984:94--97).

Bertolak dari konsep di atas aliran Bakhtin kemudian berkeyakinan bahwa pada dasarnya ada perbedaan yang esensial antara objek ilmu alam dan ilmu kemanusiaan (Bakhtin dalam Todorov, 1984:15). Objek ilmu alam adalah benda mati yang tidak mengungkapkan diri dalam wacana dan tidak mengkomunikasikan apa-apa, sedangkan objek ilmu kemanusiaan adalah "roh" yang mengungkapkan dirinya dalam wacana sehingga tidak terlepas dari masalah resepsi, transmisi, dan interpretasi wacana (orang) lain. Karena objek ilmu kemanusiaan (*humaniora*) bersifat demikian, pemahaman atas objek tersebut hanya dapat dilakukan melalui sebuah pemahaman dialogis yang mencakupi penilaian dan respon (Bakhtin dalam Todorov, 1984:16).

Kekhasan ilmu *humaniora* adalah orientasinya pada pikiran-pikiran, makna-makna, dan signifikasi-signifikasi yang datang dari

orang lain (Bakhtin dalam Todorov, 1984:17). Oleh sebab itu, ilmu humaniora dapat dimasuki atau dapat dipelajari hanya melalui teks karena teks merupakan realitas langsung yang di dalamnya pikiran-pikiran dapat membentuk dirinya. Karena pikiran-pikiran di dalam teks dapat membentuk dirinya, jelas bahwa objek humaniora bukan sekedar manusia, melainkan juga manusia selaku penghasil teks. Selaku penghasil teks, objek tersebut tentu tidak lagi sekedar berperan sebagai objek, tetapi juga sebagai subjek. Oleh sebab itu, di dalam humaniora subjek berhadapan dengan subjek sehingga terbangun sebuah dialog.

Karena di dalam humaniora objek sekaligus berperan sebagai subjek, objek tersebut tentu tidak dapat direduksi menjadi sesuatu yang bersifat fisik semata sehingga pemahaman terhadap hal itu senantiasa bersifat dialogis. Dikatakan demikian karena pemahaman mengenai objek selalu mengimplikasikan suatu jawaban terhadap objek (tuturan) lain (Bakhtin dalam Todorov, 1984:19--20). Akan tetapi, persoalan pemahaman ini tidak dapat dianggap berada di atas teks (metateks), tetapi sejajar dengan teks (interteks). Prinsip inilah yang kemudian melahirkan sebuah gagasan bahwa kriteria (tolok ukur) suatu pemahaman adalah kedalaman, yaitu upaya menembus ketidakterbatasan makna-makna simbolik (Bakhtin dalam Todorov, 1984:22--23).

Telah dikatakan bahwa objek ilmu humaniora adalah manusia yang mengekspresikan dirinya dalam wacana. Namun, karena ilmu humaniora terdiri atas bermacam-macam, akhirnya muncul cara pandang yang bermacam-macam pula. Atas dasar itulah, khusus di bidang linguistik (ilmu bahasa), aliran Bakhtin menawarkan ilmu atau cara pandang lain yang disebut translinguistik (Bakhtin dalam Todorov, 1984:24). Apabila objek linguistik adalah bahasa dengan berbagai unsurnya (fonem, morfem, proposisi), objek translinguistik adalah wacana yang pada tahap selanjutnya direpresentasikan

dalam tuturan-tuturan individual (bdk. Holquist dalam Morson, 1986:59--70). Jika objek linguistik bersifat objektif dan abstrak, objek translinguistik bersifat unik, konkret, dan selalu terikat konteks sosial (Bakhtin dalam Todorov, 1984:25--26).

Karena sifat objeknya demikian, pemahaman makna wacana atau tuturan barulah dimungkinkan apabila ia diletakkan dalam kerangka interaksi berbagai organisme. Dikatakan demikian karena makna selalu terikat oleh komunitas; dalam arti bahwa tuturan tidak lahir secara eksklusif khusus bagi pembicara, tetapi selalu merupakan hasil interaksi dari seluruh peserta dialog. Pendek kata, tuturan hanya dapat hidup dalam hubungan dialogis bagi para penuturnya (Bakhtin, 1973:151; bdk. Volosinov, 1986:86). Artinya, tuturan baru bermakna apabila masuk ke dalam hubungan (dialogis) yang bagian-bagiannya dibentuk oleh keseluruhan tuturan yang di balik tuturan itu berdiri subjek-subjek atau para pembuat tuturan yang bersangkutan (Bakhtin dalam Todorov, 1984:61).

Telah dikemukakan bahwa --sebagai objek translinguistik-- tuturan selalu terikat oleh konteks sosial. Itulah sebabnya, makna atau tema tuturan tidak hanya ditentukan oleh berbagai komponen linguistiknya, tetapi juga oleh aspek situasi yang berupa sejumlah interaksi yang terjadi antara pembicara dan pendengar (Bakhtin dalam Todorov, 1984:47). Hal itulah yang menyebabkan tuturan tidak terlepas dari sifat intertekstual (relasi dialogis) karena di balik seluruh interaksi itu (yang tidak pernah netral) terdapat makna yang selalu merupakan jawaban atas pertanyaan-pertanyaan (Bakhtin dalam Todorov, 1984:48--54). Akan tetapi, kadar intertekstualitas suatu tuturan berbeda-beda sehingga dari berbagai jenis tuturan (wacana) dapat ditentukan adanya tuturan monologis dan tuturan dialogis. Tuturan dikatakan monologis apabila di dalamnya tidak terdapat suara lain selain suara pengarang; sedangkan tuturan dikatakan dialogis apabila di dalamnya selain ditemukan suara pengarang juga

ditemukan suara lain, atau, di dalamnya terdapat kombinasi suara-suara (Bakhtin dalam Todorov, 1984:63--64).

Menurut Bakhtin (Todorov, 1984:63--66), tuturan monologis tampak jelas dalam genre puisi karena umumnya di dalam puisi tidak ditemukan suara lain kecuali suara penyair. Sementara itu, tuturan dialogis tampak jelas di dalam prosa, terutama novel, karena novel memiliki kadar intertekstual paling tinggi dan intens. Di dalam novel, relasi dialogis menjadi suatu peristiwa wacana itu sendiri, yaitu menghidupkan dan mendramatisasikannya dari dalam ke seluruh aspeknya. Di dalam novel, objek yang paling fundamental adalah “manusia” yang berbicara dan wacananya. Hanya saja, yang terpenting bukan citra manusia itu sendiri, melainkan citra bahasa, sehingga yang tampak adalah interaksi dialogis bahasa-bahasa atau wacana-wacana.

Berdasarkan pemikiran itulah Bakhtin (Todorov, 1984:86--89) kemudian memberikan perhatian khusus pada genre novel. Sebagai sebuah wacana, novel tidak hanya merepresentasikan objek, tetapi sekaligus menjadi objek representasi. Dikatakan demikian karena di dalam novel ada kecenderungan untuk mereproduksi bermacam-macam wacana, bahasa, atau suara-suara. Hanya saja, kadar wacana-wacana itu berbeda-beda. Ada wacana yang membuat garis bentuk yang tegas terhadap wacana lain (*linear*), ada pula wacana yang mencairkan atau mendekonstruksi ketertutupan wacana lain (*pictural*) (Bakhtin dalam Todorov, 1984:69--73). Di dalam wacana linear, heterologi sosial tetap berada di luar novel sehingga wacana itu cenderung monologis (monofonik), serius, dan hierarkis; sedangkan di dalam wacana pictural heterologi masuk dan tinggal di dalamnya sehingga wacana itu cenderung dialogis (polifonik), akrab, tanpa tatanan dan hierarki, siapa pun dapat menjalin kontak secara bebas, sehingga semua itu tampak bagaikan pesta rakyat (*carnival*) (Bakhtin dalam Todorov, 1984:77--78).

Kenyataan demikian itulah yang menyebabkan Bakhtin (1973:83--109) berani berkesimpulan bahwa novel-novel Dostoevsky sangat berbeda dengan novel-novel Tolstoy dan lain-lainnya. Kalau novel-novel karya Tolstoy dan yang lain dikatakan monologis (monofonik), dan menyuarakan satu suara (otoriter), novel-novel karya Dostoevsky dikatakan dialogis (polifonik), dan menyuarakan banyak suara (demokratis). Kalau dunia yang tergambar di dalam novel Tolstoy dan yang lain cenderung ketat, serius, hierarkis, dan resmi, dunia yang tergambar di dalam novel Dostoevsky cenderung bebas, komikal, dan karnivalistik.

Telah dikatakan bahwa objek humaniora bukanlah sekedar objek, melainkan juga subjek. Oleh karena itu, di dalam humaniora subjek berhadapan dengan subjek sehingga terbangun suatu dialog. Karena kodrat objeknya demikian, humaniora tidak akan menjadi suatu aktivitas ilmiah, tetapi hanya sebagai aktivitas pemahaman. Pemahaman (*understanding*) adalah suatu transposisi yang tetap mempertahankan dua kesadaran atau lebih yang tidak dapat disatukan (Bakhtin dalam Todorov, 1984:22). Karena itu, seluruh pemahaman adalah dialogis (*all understanding is dialogical*) karena selalu mengimplikasikan adanya suatu jawaban terhadap objek atau tuturan lain.

Tokoh dan Posisi Pengarang

Tokoh-tokoh di dalam novel polifonik bukanlah merupakan objek perkataan pengarang, melainkan merupakan subjek bagi dirinya sendiri (Bakhtin, 1973:4). Dalam hal ini, kesadaran pengarang menjadi kesadaran lain (asing) yang berdiri sendiri, tetapi pada saat yang sama kesadaran itu tidak terobjektifikasi, tidak tertutup, dan tidak menjadi objek kesadarannya sendiri. Oleh karena itu, para tokoh bebas bersuara, dalam arti mereka mampu berdiri di samping,

mampu tidak sependapat, dan mampu memberontak si pengarang (Bakhtin, 1973:4). Atau, para tokoh memiliki kebebasan penuh dalam bertutur yang seakan-akan mereka hadir di sepanjang tuturan pengarang dan dengan cara yang unik mereka juga bergabung dengan tokoh-tokoh lain (Bakhtin, 1973:4--5).

Bakhtin (1973:38) menjelaskan pula bahwa di dalam novel polifonik tokoh bukan merupakan perwujudan realitas yang memiliki ciri sosial yang tetap, ciri-ciri individual yang khusus, bukan pula merupakan figur tertentu yang dibentuk oleh ciri-ciri objektif sebagai jawaban atas pertanyaan “siapakah dia”, melainkan merupakan sudut pandang tertentu dalam hubungannya dengan dunia dan dengan tokoh itu sendiri. Atau, tokoh adalah suatu penilaian yang diberikan orang dalam hubungannya dengan diri dan realitas di sekitarnya. Jadi, hal penting yang perlu dilihat bukan cara yang digunakan tokoh untuk menampakkan diri pada dunia, melainkan bagaimana dunia tampak bagi tokoh dan bagaimana tokoh tampak bagi dirinya sendiri (Bakhtin, 1973:38). Oleh sebab itu, yang harus dikarakterisasi bukanlah lingkungan tokoh yang khusus atau pelukisan yang tetap, tetapi seluruh kesadarannya.

Hal demikian mengindikasikan bahwa unsur atau elemen yang membentuk pelukisan tokoh bukanlah fakta-fakta empirik (diri dan lingkungannya), melainkan signifikansi fakta-fakta itu bagi tokoh untuk kesadarannya sendiri. Itulah sebabnya, semua hal yang bersifat objektif (posisi sosial, kebiasaan, keyakinan, penampilan fisik, dan sebagainya) yang biasa digunakan pengarang untuk melukiskan “siapakah dia” menjadi objek refleksi diri tokoh sendiri, menjadi subjek kesadarannya sendiri (Bakhtin, 1973:38-39). Jadi, walaupun kesadaran diri tokoh menjadi subjek visi dan representasi pengarang, dalam hal ini pengarang tidak mempertahankan visi dirinya sendiri secara eksklusif, tetapi memperkenalkan semua itu ke visi tokoh, ke kesadaran diri tokoh (Bakhtin, 1973:39).

Selain itu, bukan hanya realitas diri tokoh yang dibawa masuk ke dalam proses kesadaran diri dan ditransfer dari visi pengarang ke visi tokoh, melainkan juga dunia eksternal dan cara-cara hidup di sekitarnya. Dalam hal ini pengarang tidak lagi berada di luar bidang yang sama sebagaimana tokoh, tidak pula berada di samping atau di luar dirinya dalam suatu dunia yang tidak menyatu dalam diri pengarang. Oleh karena itu, pengarang tidak dapat menjadi faktor kausal (genetis) yang menentukan tokoh. Kesadaran lain dapat berdiri setara pada bidang yang sama dengan seluruh kesadaran tokoh; demikian juga sudut pandang lain dapat berdiri setara dengan sudut pandangnya. Hanya dunia objektif (dunia kesadaran setara yang lain) yang dapat diposisikan secara berlawanan oleh pengarang menjadi seluruh kesadaran tokoh (Bakhtin, 1973:40).

Tokoh dalam novel polifonik tahu segala hal tentang dirinya sendiri (Bakhtin, 1973:42). Dikatakan demikian karena tokoh berpikir banyak tentang apa yang dipikirkan orang lain tentang dirinya, sementara pikiran, kesadaran, dan sudut pandang orang lain tentang dirinya tetap dijaga dan diakui di dalam pikirannya sendiri. Namun, di samping dijaga dan diakui, pikiran, kesadaran, dan sudut pandang orang lain tentang dirinya juga diinterupsi dan disangkal dengan catatan-catatan dari orang lain. Jadi, dalam hal ini, tokoh mendengarkan setiap tuturan tentang dirinya oleh orang lain, dia melihat segala sesuatunya melalui kesadaran orang lain, dan dia mempertimbangkan semua itu dari sudut pandang orang lain (Bakhtin, 1973:43).

Dalam novel polifonik, posisi pengarang dan tokoh berada dalam hubungan dialogis, dan hubungan itu memperkuat kebebasan dan independensi tokoh. Bagi pengarang, tokoh bukanlah “dia” atau “aku”, melainkan “kau”, yaitu “aku” lain yang setara dengannya (Bakhtin, 1973:51). Selain itu, tokoh bukan menjadi objek dunia pengarang yang bisu, dunia yang tidak bersuara, melainkan menjadi

pembawa ungkapan yang sarat nilai. Intensi pengarang tentang diri tokoh merupakan intensi yang menyangkut ungkapan (kata) tentang ungkapan (kata). Ungkapan itu diorientasikan pada tokoh seakan sebagai sebuah ungkapan sehingga terarah secara dialogis kepada tokoh (Bakhtin, 1973:52). Di samping itu, masing-masing memiliki tatanan dan logika yang inheren tetapi tidak (sepenuhnya) tunduk pada kemauannya (sendiri). Oleh karena itu, kebebasan tokoh menjadi sebuah aspek intensi pengarang. Namun, ungkapan tokoh yang diciptakan oleh pengarang disusun sedemikian rupa sehingga bebas mengembangkan logikanya sendiri dan bebas pula sebagai ungkapan pribadi lain, sebagai suatu ungkapan pribadi tokoh sendiri (Bakhtin, 1973:53).

Dalam novel polifonik kesadaran pengarang selalu muncul dan aktif. Namun, kesadaran itu tidak menggeser kesadaran lain, tetapi dekat dan menyatu dengan kesadaran lain yang tidak terbatas dan tidak terakhir (Bakhtin, 1973:55). Kesadaran lain tidak dapat dianalisis atau ditentukan seperti objek-objek, tetapi dihubungkan secara dialogis: memikirkan orang lain berarti mengkonversi diri dengan mereka. Oleh sebab itu, aktivitas yang besar dan intens sangat diperlukan pengarang. Pengarang tidak perlu menyatakan kembali diri dan kesadarannya sendiri, tetapi harus memperluas, memperdalam, dan menyusun kembali kesadarannya sehingga dapat masuk ke kesadaran orang lain. Aktivitas kepengarangan, yang mengintensifkan pikiran orang lain, hanya mungkin atas dasar hubungan dialogis dengan kesadaran dan sudut pandang orang lain (Bakhtin, 1973:56).

Tokoh-tokoh dan dunianya dalam novel polifonik juga tidak menutup diri (self-enclosed) satu sama lain, tetapi dengan berbagai cara saling berpotongan, saling berhubungan, saling bertukar kebenaran, saling berdebat, bersepakat, berdialog, bahkan saling membahas masalah secara bersama-sama (Bakhtin, 1973:59). Akan tetapi,

di antara mereka tidak saling mensubordinasi, yang satu tidak merasa lebih superior daripada yang lain, tetapi berada dalam posisi ekualitas (setara), sehingga kebenaran-kebenaran yang muncul saling berkonfrontasi secara dialogis membentuk sebuah dialog besar yang disusun oleh pengarang; sementara pengarang sendiri turut serta di dalamnya. Dengan demikian, setiap kata akan ber-suara ganda: tidak hanya suara pengarang yang didengar, tetapi juga suara-suara (tokoh) lain. Sebuah konflik pendapat (mikrodialog) dapat didengar dalam setiap ungkapan sehingga setiap ungkapan merupakan gema dari sebuah dialog besar (great dialog) (Bakhtin, 1973:59).

Demikian selintas konsep tentang tokoh dan posisi pengarang dalam novel polifonik. Selanjutnya, bagaimanakah hubungan tokoh satu dengan tokoh lain di dalam *Olenka*? Apakah di antara mereka terjadi hubungan dialogis ataukah hanya monologis? Bagaimana pula hubungan tokoh-tokoh itu dengan pengarang? Apakah tokoh-tokoh hanya menjadi corong suara pengarang atau mampu berdiri setara sehingga terjadi hubungan dialogis? Jawaban atas beberapa pertanyaan ini dipaparkan dalam pembahasan berikut.

Dialog Antartokoh

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

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

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

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

Kenyataan itulah yang menyebabkan dunia dan kehidupan Fanton (dan Olenka) dan tiga anak jembel, juga kehidupan Fanton dan pendeta pinggir-jalan, hanya hadir secara berdampingan dalam sebuah dunia yang menyatu (tunggal) dan terobjektivisasikan

(*objectified*), dan kontak di antara mereka pun hanya terjadi secara eksternal, yaitu di dalam kesadaran pengarang. Atau, karakter dan dunia mereka (tiga anak jembel dan pendeta) yang *self-enclosed* tersebut hanya dapat terhubung, tersatukan, tersejajarkan, dan terinterpretasikan di dalam kesadaran pengarang. Karena di dalam novel ini kehadiran kehidupan tiga anak jembel dan kehidupan pendeta pinggir-jalanan hanya memiliki ikatan eksternal, yaitu di dalam kesadaran pengarang, tidak dapat dielakkan bahwa dalam pembahasan dialog atau hubungan antartokoh ini keduanya “terpaksa” dikesampingkan. Hal ini dilakukan dengan pertimbangan bahwa keduanya akan lebih relevan apabila dibicarakan dalam hubungannya dengan posisi pengarang (lihat uraian di bawah).

Sebagaimana dikatakan bahwa di dalam *Olenka* terdapat empat tokoh yang signifikan. Akan tetapi, dari empat tokoh tersebut juga hanya dapat dilihat adanya empat hubungan, yaitu hubungan antara Fanton dan Olenka, Fanton dan Wayne, Fanton dan M.C., dan antara Wayne dan Olenka. Sementara itu, antara Olenka dan M.C. tidak ada hubungan sama sekali, demikian juga antara Wayne dan M.C. Benar bahwa Olenka hampir saja masuk ke dalam kesadaran M.C., yaitu ketika M.C. meminta agar Fanton mengakui siapakah sebenarnya perempuan yang ada di hati Fanton pada saat Fanton mendesak M.C. untuk menerima pinangannya seperti tampak dalam kutipan berikut.

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

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

Dia menjawab, “Setelah saya mengetahui siapa dia, berbicara dengannya, dan mengetahui sikapnya terhadap sampean, baru saya bersedia mempertimbangkan tawaran sampean.” (hlm. 203)

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

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

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

sama, yang semua itu untuk mendukung sebuah “dialog besar” yang ditampilkan --atau diciptakan pengarang-- di dalam novel.

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

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

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

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

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

Dalam kutipan tersebut terlihat jelas bahwa Olenka tahu betul tentang kebodohan Wayne. Wayne adalah korban pertentangan antara intuisi dan logika sehingga dalam hidupnya selalu merasa rendah diri dan menabrak-nabrak kesulitan. Kesulitan inilah yang antara lain menyebabkan ia gagal menjadi pengarang yang benar-benar pengarang, termasuk gagal membina hubungan keluarga dengan Olenka, istrinya. Akan tetapi, bagaimanapun Olenka tetap mencintai Wayne --karena ia memang suaminya-- dengan alasan bahwa Olenka sendiri juga tidak terlepas dari kesulitan, kelemahan, dan kesengsaraan sebagaimana dialami oleh Wayne. Sementara itu, apa yang dialami dan dirasakan Olenka juga sama dengan apa yang

dialami dan dirasakan Fanton selama (ketika) ia menjalin hubungan dengan Olenka (istri Wayne).

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

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

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

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

Mereka sadar pula bahwa “kesatuan jasmani dan rokhani” atau “kesatuan dunia dan akhirat” sebagaimana dikutip dari sajak John Donne tentang “Kutu” dan “Burung Phoenix” (subbagian 1.11, hlm.

49--54) itu sangat penting, tetapi karena ada “kekuatan lain” yang mengharuskan mereka berpisah, akhirnya mereka pun tidak dapat mengelak untuk berpisah. Oleh karena itu, ketika Fanton berusaha terus “mengejar” Olenka, --dan tindakan ini dibenarkan karena di sisi tertentu Fanton memiliki “kemauan bebas”--, hasil yang diperoleh Fanton bukanlah suatu keadaan “bersatu” dengan Olenka, melainkan justru keadaan sakit jiwa (*nausea*).

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

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

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

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

diketahuinya. Dia akan sering berpura-pura, seperti halnya berpura-pura tidak mencintai saya. Kesibukannya bukanlah mempertanyakan mengapa dia mempunyai prinsip, tetapi mempertanyakan apakah prinsipnya benar. Saya tidak senang.' (hlm. 203--204)

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

Kenyataan demikian menunjukkan bahwa pada hakikatnya masing-masing tokoh --dalam hubungan antara Fanton, Olenka, dan Wayne, juga antara Fanton dan M.C.-- memiliki “kebenaran” tertentu dan “kebenaran” itu dipahami satu sama lain. Atau, dengan berbagai cara “kebenaran” tokoh satu terikat oleh sarana hubungan yang dialogis dengan “kebenaran” tokoh lain. Hanya saja, karena dunia dan kehidupan tokoh-tokoh di dalam *Olenka* semuanya hanya digambarkan oleh satu mulut, yaitu mulut narator (Fanton) dengan cara monolog dramatik,² jelas bahwa semua “kebenaran” itu juga hanya dapat dipahami sesuai dengan apa yang dipahami oleh narator.

² Berdasarkan pengamatan dapat dikatakan bahwa sesungguhnya tokoh-tokoh seperti Olenka, Wayne, dan M.C. tidak pernah hadir ke hadapan pembaca. Yang dihadapi pembaca hanyalah seorang narator (Fanton) yang sedang bercerita (kepada pembaca atau kepada dirinya sendiri) tentang perjalanan hidupnya bersama Olenka, Wayne, dan M.C., dan lain-lain. Oleh sebab itu, pembaca hanya menjadi pendengar, dan pengetahuan pembaca tentang tokoh-tokoh lain itu terbatas pada apa yang diceritakan oleh narator. Itulah sebabnya, novel ini dikatakan sebagai sebuah monolog dramatik.

Dari kenyataan tersebut muncul suatu pertanyaan mendasar yang perlu dijawab. Apakah “kebenaran” yang diungkapkan oleh para tokoh melalui monolog dramatik narator itu dapat eksis sebagai sebuah “kebenaran” yang berdiri setara dengan “kebenaran-kebenaran” lain, termasuk “kebenaran” pengarang, ataukah semua itu justru “dibunuh” oleh pengarang sehingga yang ada hanya “kebenaran” pengarang? Pertanyaan ini barulah dapat dijawab setelah diketahui bagaimana posisi pengarang.

Posisi Pengarang

Sebagaimana diketahui bahwa di dalam *Olenka* suara pengarang dapat didengar baik di dalam maupun di luar teks. Di dalam teks, suara pengarang terdengar ketika menjadi provokator (*anakrisis*) yang mendorong terciptanya perpindahan nada atau peralihan peristiwa (*modulasi*), di samping terdengar pula di bagian-bagian tertentu yang mengharuskan pembaca membuka bagian catatan (bagian VII, hlm. 225--232). Sementara itu, di luar teks, suara pengarang dapat diidentifikasi dan didengar melalui beberapa keterangan yang ditulis di bawah gambar, berita, atau iklan yang diambil dari koran dan majalah yang ditampilkan di halaman 25, 41, 43, 58, 63, 125, 151, 190, dan 209.

Berdasarkan kenyataan di atas dapat dikatakan bahwa di dalam *Olenka* pengarang menduduki posisi ganda. Di saat tertentu ia berada di dalam dan berhubungan dengan tokoh-tokoh, tetapi di saat lain ia berdiri di luar dan bersama-sama dengan pembaca menyaksikan tokoh-tokoh. Ketika berada di dalam dan berhubungan dengan tokoh, pengarang kadang-kadang menjaga jarak dengan tokoh, tetapi kadang-kadang juga menyatu dengan tokoh. Dalam hubungannya dengan kehadiran tiga anak jembel, misalnya, pengarang tidak menjaga jarak, tidak memperluas sudut pandangnya, dan tidak

mengkonversikan diri ke dalamnya, tetapi menyatu dengannya. Oleh sebab itu, tokoh-tokoh tidak dapat memecahkan kerangka yang telah mantap yang diciptakan oleh pengarang melalui kehadiran tiga anak jembel tersebut. Pada awal kisah (subbagian 1.1) oleh pengarang dunia tiga anak jembel diperkenalkan seperti berikut.

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

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

Hal demikian membuktikan bahwa dunia tiga anak jembel adalah dunia murni milik pengarang yang di dalam novel ini digunakan untuk menentukan perjalanan hidup tokoh (Fanton dan Olenka). Dengan adanya tiga anak jembel, Fanton "diharuskan"

bertemu dengan Olenka, bahkan juga dengan Wayne dan Steven, dan keharusan tersebut tidak lain adalah kehendak pengarang. Hal itu berarti bahwa pengarang mengobjektivikasi dunia dan kehidupan tokoh-tokoh, sehingga, akibatnya tokoh-tokoh tidak mampu merespon dunia atau sudut pandang pengarang. Itulah sebabnya, dunia yang tergambar di dalamnya adalah dunia monologis, bukan dunia dialogis. Dalam dunia semacam itu tokoh-tokoh tidak diberi hak untuk menolak dan menyangkal karena semuanya telah “ditentukan” oleh pengarang.

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

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

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

Olenka adalah suatu dosa. Jadi, dengan adanya suara pendeta --yang mewakili “lembaga formal keagamaan tertentu”--, Fanton “diharuskan” untuk berpisah dari Olenka (subbagian 1.12, hlm. 55--60). Hal ini berarti bahwa perjalanan hidup Fanton telah diatur atau diobjektifikasi oleh pengarang dengan menggunakan seperangkat “aturan atau dogma-dogma agama”.

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

Hal serupa tampak pula pada sikap, perilaku, dan atau pengetahuan Fanton yang luar biasa. Di sisi tertentu pengarang tidak membuka jarak sehingga Fanton identik dengan pengarang. Bahkan ada kecenderungan bahwa pengarang mengobjektifikasi sikap dan perilaku Fanton. Hal ini terlihat pada peristiwa berikut. Fanton bukanlah tipe orang (manusia) Indonesia, melainkan tipe orang Bloomington, Indiana, Amerika Serikat, dan ia bukan pula pemeluk Islam (hlm. 143). Akan tetapi, ia digambarkan sangat akrab dengan ayat-ayat suci Alquran, bahkan juga akrab dengan sajak-sajak

Chairil Anwar, salah seorang penyair Indonesia terkemuka. Kutipan di bawah ini menunjukkan hal tersebut.

‘Sudah sering saya berlutut, menengadah ke langit, merundukkan kepala saya, dan menempelkan kening saya ke tanah, akan tetapi saya tetap merasakan adanya kekurangan. Saya tahu, seperti yang pernah saya lihat sepintas lalu dalam Kitab Suci Al Qur’an, bahwa Tuhan mempunyai kekuasaan penuh atas segala-nya. Siapa yang akan dimaafkannya, dan siapa pula yang akan dihukumnya, adalah tergantung pada Tuhan sendiri. Akan tetapi saya juga tahu, bahwa “apakah engkau menunjukkan atau menyembunyikan apa yang ada dalam pikiranmu, Tuhan akan memintamu untuk mempertanggungjawabkannya.”⁵³ Dan saya harus mempertanggungjawabkannya. Maka, dalam usaha saya untuk menjadi pemeluk teguh, saya menggumam, “Tuhanku, dalam termangu, aku ingin menyebut nama-Mu.”⁵⁴ ‘ (hlm. 215)

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

Kendati demikian, kalau dicermati lebih seksama, di dalam kutipan di atas tersirat adanya jarak tertentu antara pengarang dan tokoh (Fanton). Memang Fanton mengaku bahwa walaupun sudah sering berlutut dan menempelkan kening ke tanah, tetapi masih tetap merasa ada yang kurang. Kekurangan inilah yang dilihat oleh pengarang sehingga ia (pengarang) menawarkan seperangkat dogma yang diambil dari Kitab Suci Alquran. Akan tetapi, tersirat pula

bahwa Fanton belum menerima apa yang ditawarkan pengarang karena pernyataan yang berbunyi “Tuhan mempunyai kekuasaan penuh atas segalanya” yang terdapat di dalam Kitab Suci Alquran itu hanya merupakan pernyataan yang “pernah dilihat sepintas lalu” saja. Hal ini berarti bahwa Fanton melakukan suatu perdebatan secara dialogis dengan pengarang walaupun, pada akhirnya, ia sepakat dengan pengarang dan akan “mempertanggungjawabkan” segala perbuatannya.

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

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

Akan tetapi, pemahaman akan objek-objek di sekitar diri tokoh atau apa saja yang dialami tokoh menjadi tidak berarti sama sekali karena ternyata semuanya “dimentahkan” oleh pengarang dengan adanya penjelasan di dalam catatan akhir seperti berikut.³

³ Catatan akhir ini seluruhnya berjumlah 54 buah (bagian VII, hlm. 225--232).

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

Keterangan atau penjelasan serupa juga dicantumkan di bawah gambar, berita, atau iklan yang diambil dari surat kabar dan majalah yang disertakan di dalam *Olenka* halaman 25, 41, 43, 58, 63, 125, 151, 190, dan 209.⁴ Berikut contoh gambar (iklan film) yang disertai keterangan penjelas dari pengarang yang terdapat di halaman 125. Gambar tersebut diambil dari *Surabaya Post*, Kamis, 29 Juli 1982, sebuah surat kabar yang terbit di Surabaya.

Bahkan, keterangan dan penjelasan yang dicantumkan di bawah gambar, berita, atau iklan tersebut tidak hanya mengobjektivikasi dunia fiksi, dunia tokoh-tokoh, tetapi juga mengobjektivikasi dunia pembaca. Dalam hal ini pembaca “dipaksa” untuk menerima apa yang disuguhkan oleh pengarang. Seolah-olah hanya ada sebuah “kebenaran”, yaitu kebenaran pengarang, walaupun, tentu saja, pembaca dapat pula menolaknya.

Catatan ini sebagian besar berupa keterangan sumber rujukan yang diambil dari karya-karya sastra (novel, cerpen, puisi), surat kabar, majalah, buku teks, mitos, kitab suci, dan sebagainya. Melalui catatan ini pengarang berusaha memberikan penjelasan tentang apa saja yang tidak diketahui oleh pembaca, bahkan tidak diketahui pula oleh tokoh-tokoh.

⁴ Diyakini pula bahwa seluruh gambar, berita, atau iklan yang ditampilkan di halaman 25, 41, 43, 58, 63, 125, 151, 190, dan 209 itu baru disertakan ke dalam novel menjelang novel itu diterbitkan, sama seperti esai yang berjudul “Asal-Usul Olenka”. Indikasinya ialah ada salah satu gambar --seperti yang dikutip di atas-- yang diambil dari sebuah koran (*Surabaya Post*) yang terbit pada tanggal 29 Juli 1982; padahal *Olenka* telah selesai ditulis pada akhir tahun 1979 dan telah memenangkan lomba pada tahun 1980.

Simpulan

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

Kendati demikian, ada hal penting yang perlu dicatat. Andaikata disepakati bahwa semua keterangan yang berada di luar dunia fiksi itu disingkirkan dari konteks novel, niscaya dunia novel akan terbangun secara dialogis. Artinya, dunia yang tergambar di dalamnya bukan hanya dunia pengarang, melainkan juga dunia tokoh-tokoh, dunia kita (manusia) pada umumnya. Kalau demikian halnya, kecenderungan *Olenka* sebagai novel polifonik tidak hanya ditandai oleh adanya "heteroglosia" yang terhimpun di dalamnya, tetapi juga oleh bagaimana teks, bahasa, atau genre tersebut "bersuara" secara bersama-sama di dalamnya.

Suara Azan dan Lonceng Gereja **Karya A. Hasjmy**

Studi Pragmatik

Suara Azan dan Lonceng Gereja adalah sebuah roman karya A. Hasjmy yang diterbitkan oleh Syarikat Tapanuli, Medan, tahun 1939. Karena roman ini dianggap penting, terutama karena menyuarakan semangat juang keagamaan (Islam) yang tinggi, tahun 1978 diterbitkan kembali oleh Bulan Bintang, Jakarta. Dibandingkan dengan roman-roman karyanya yang lain, seperti *Sayap Terkulai* (1936), *Bermandi Cahaya Bulan* (1937), *Melalui Jalan Raya Dunia* (1938), *Di Bawah Naungan Pohon Kemuning* (1940), *Dewi Fajar* (1943), dan *Tanah Merah* (1980), roman *Suara Azan dan Lonceng Gereja* karya tokoh Pujangga Baru ini memiliki ciri khas tersendiri. Ciri khas itu terlihat dalam permasalahan yang digarap, yaitu masalah pencarian kebenaran di antara dua agama yang berbeda (Islam dan Kristen).

Dapat dikatakan bahwa secara umum karya-karya A. Hasjmy, baik puisi, cerpen, maupun roman, secara keseluruhan bernafaskan

keagamaan (Islam). Bahkan, sebagai sastrawan Islam, pengarang kelahiran Mukin Montari, Seulimeum, Aceh, 31 Januari 1914 ini secara tegas menyatakan bahwa tugas sastrawan adalah sebagai *khalifah Allah* (Hasjmy, 1984). Namun, nafas atau semangat juang keislaman dalam roman yang dibahas ini berbeda dengan nafas keislaman dalam karya-karya lainnya. Kalau dalam karya lainnya Islam hanya dimanfaatkan sebagai latar belakang sosio-budaya, dalam *Suara Azan dan Lonceng Gereja* Islam dimanfaatkan sebagai “alat propaganda”. Hal itu tampak pada adanya penampilan dua agama yang dioposisikan. Melalui oposisi itu pengarang mencoba membuktikan bahwa salah satu di antaranya adalah yang paling “benar”. Sifat “propaganda” itulah yang pertama kali menarik minat sehingga studi roman setebal 144 halaman ini dikerjakan.

Dalam khazanah studi sastra Indonesia, pembicaraan terhadap karya-karya A. Hasjmy sudah pernah dilakukan, antara lain oleh J.U. Nasution dan Rasjid Sartuni seperti tampak dalam buku *A. Hasjmy: Tokoh Angkatan Pujangga Baru* (1981). Namun, sayang sekali bahwa dalam studi itu roman-roman karyanya tidak semua dibahas, dan yang lebih banyak dibahas adalah puisi dan cerpen-cerpennya. Bahkan, roman yang dikaji ini sama sekali tidak dibicarakan dengan alasan ketika dilakukan pengumpulan data roman tersebut tidak ditemukan. Oleh karena itu, dalam kesempatan ini, penulis akan membahas roman ini secara lebih mendalam, khususnya dari sudut tinjauan pragmatis. Namun, sebelum sampai pada pembahasan pokok, berikut disajikan selintas ihwal bagaimana studi pragmatik. Untuk memudahkan pemahaman bagaimana kerangka pokok cerita disajikan pula ringkasan cerita roman tersebut.

Selintas tentang Studi Pragmatik

Sebagai salah satu unsur sastra, sifat propaganda bukanlah merupakan unsur estetik, melainkan unsur ekstra-estetik atau unsur

ekstrinsik. Dengan demikian, metode pendekatan yang dipergunakan sebagai “pisau pembedah” dalam studi ini adalah metode pragmatik, sebuah metode yang dalam pengkajian sastra menekankan telaahnya pada hal-hal, nilai-nilai, atau fungsi-fungsi yang berkaitan erat dengan faktor pembaca (*audience*) (Abrams, 1979:6--7 dan 1981:36--37). Dalam pendekatan ini karya sastra hanya dianggap sebagai sarana untuk menyampaikan tujuan (fungsi) kepada pembaca sehingga pemahaman terhadapnya ditekankan pada tujuan-tujuan, fungsi-fungsi, atau nilai-nilai yang hendak disampaikan oleh karya sastra kepada pembaca. Jika dikaitkan dengan pandangan Horace (Wellek dan Warren, 1968:30; Teeuw, 1984:51) yang mengatakan bahwa fungsi sastra adalah gabungan dari *dulce* “manis, menyenangkan” dan *utile* “berguna, bermanfaat”, penelitian terhadap tujuan atau fungsi sastra cenderung mengarah kepada fungsi *utile*, bukan *dulce*. Hal ini didasari oleh anggapan bahwa karya sastra mengandung tujuan atau manfaat, yaitu membina, mendidik, dan membentuk pribadi pembaca.

Ringkasan Cerita

Di Tanah Abang, Jakarta Raya, terdapatlah sebuah keluarga yang kaya raya. Penghuninya, T. Syaifuddin dan Mariam serta anaknya bernama Amiruddin. Saat itu Amir berusia 20 tahun. T. Syaifuddin adalah bekas pejuang Aceh dua puluh tahun yang lalu yang diasingkan ke Jawa (Betawi). Dalam pengasingan ia memperoleh biaya hidup dari pemerintah Belanda. Karena saat ini hidup di kota Metropolitan, jelas bahwa Amir berpergaulan bebas. Amir mencintai seorang gadis bernama Ramayati yang beragama Kristen, dan hampir setiap malam begadang ke tempat-tempat ramai, seperti disko, bar, dan sejenisnya. Akibat pergaulan ala Eropa Amir yang berasal dari

lingkungan Islam akhirnya berubah. Ia tidak lagi rajin ke masjid, membaca Kitab Suci, dan tidak lagi sembahyang.

Suatu ketika, di saat liburan, oleh sang ayah Amir diperintah pergi ke Aceh dengan maksud selain berkunjung ke rumah saudara-saudaranya juga berkunjung ke tempat-tempat bersejarah seperti yang pernah diceritakan oleh sang ayah. Lalu pergilah Amir dengan menumpang kapal Van de Bele dari Tanjung Priok. Di kapal, bertemulah Amir dengan Yusuf, dan kebetulan mereka sama-sama akan pergi ke Aceh. Sesampai di Aceh, Amir mulai sadar, ternyata banyak juga pemuda Islam yang juga pandai ilmu-ilmu Barat. Berkat bantuan Yusuf, Amir lalu banyak bergaul dengan para pemuda, antara lain dengan Rusdy, salah seorang tokoh SPI (Serikat Pemuda Islam). Suatu ketika, Amir diajak Rusdy hadir dalam kongres SPI, kongres yang membahas persoalan Islam. Di sinilah Amir mulai tertarik untuk belajar Islam dengan sungguh-sungguh. Semula ia risih mendengar suara azan atau orang membaca Alquran, namun berkat anjuran pamannya sendiri, akhirnya Amir rajin ke masjid. Banyak sudah pengalaman yang didapat selama liburan di Aceh.

Setelah liburan berakhir, kembalilah Amir ke Betawi. Di kota ini ia mulai berubah menjadi muslim sejati. Ia banyak belajar dari buku-buku Islam, sembahyang di masjid, dan membaca ayat-ayat suci. Selain itu, ia juga belajar menjadi penulis di koran dan majalah. Atas kesadarannya itu Amir kemudian mengirim surat kepada Ramayati, gadis pujaannya dulu, dan ia mengatakan bahwa tindakannya selama ini salah. Oleh sebab itu, ia memutuskan hubungan cintanya karena ia menganggap bahwa berbeda agama tidak mungkin dapat hidup dalam satu rumah tangga. Agaknya, dengan penjelasan Amir, Ramayati juga menyadari kekeliruannya selama ini, sehingga ia berjanji akan tekun pada agamanya sendiri.

Tidak lama kemudian orang tua Amir tiada. Tinggallah Amir sebatangkara karena memang tidak mempunyai saudara. Lalu

berniatlah Amir pergi ke Sumatra. Ia berjumpa dengan Ramayati untuk terakhir kalinya di depan gereja. Ternyata Ramayati juga rajin ke gereja. Ia berpamitan untuk berpisah selamanya kendati dalam hati mereka saling memendam cinta. Sesampai di Medan, Amir kemudian menjadi wartawan, bahkan menjadi redaktur sebuah penerbitan Islam. Ia banyak menulis resensi film, salah satunya ialah film Kris Mataram. Ia menilai bahwa film itu terlalu membahayakan.

Telah sekian lama Amir bekerja sebagai wartawan. Suatu ketika, Amir pergi meliput berita ke gereja Peleisweg bersama temannya bernama Imran. Ia bermaksud menulis tentang gereja. Karena itulah ia berwawancara dengan Pendeta. Banyak sekali pertanyaan Amir yang tidak dapat dijawab oleh Pendeta. Karena Pendeta sangat sibuk, Amir kemudian dipertemukan dengan suster baru. Di sinilah Amir terkejut karena ternyata suster baru itu adalah Ramayati, bekas pacarnya dulu di Betawi. Mereka kemudian saling bercerita mengenai keadaannya masing-masing.

Sepulang dari gereja, Amir kemudian menulis tentang Kristen. Dengan dimuatnya tulisan Amir, akhirnya terjadilah polemik. Banyak penulis lain yang menanggapi tulisan Amir. Namun, di antara para penulis itu, yang paling aktif menanggapi tulisan Amir adalah penulis dengan inisial R (Ramayati). Dengan begitu Amir semakin bersemangat sehingga ia menulis dan menulis lagi dan tulisannya selalu ingin menunjukkan bahwa Islam lebih unggul. Dengan tulisan berjudul Kenabian Muhammad Diakui Kitab Suci Kristen, Amir ingin membuktikan bahwa Muhammad adalah nabi yang terakhir, dan itu diakui dan diharapkan oleh Nabi Isa. Berkat tulisan-tulisan Amir, selain sering dikirim buku-buku Islam, iman Ramayati menjadi goyah. Lama-lama Ramayati sadar sehingga ia jarang lagi membaca Injil dan jarang pula pergi ke gereja. Bahkan, suatu ketika, Ramayati menulis surat kepada Amir, yang isinya meminta agar

Amir bersedia menunjukkan jalan kebenaran. Di sini pulalah cinta mereka bersemi lagi.

Kondisi demikian membuat Amir merasa gembira. Karena itulah ia mencari jalan terbaik agar gadis pujaannya menyadari kekeliruannya. Jalan yang ditempuh Amir adalah dengan menulis cerita berjudul *Disinari Kalimat Suci* yang kemudian dimuat di *Suara Islam*. Cerita ini berisi tentang kisah hidup dan cinta Amir. Karena Ramayati membaca dan memahami isi cerita itu, kemudian ia memutuskan akan menempuh hidup baru seperti yang dikisahkan dalam cerita itu. Menjelang Natal, Ramayati sakit keras dan dirawat di rumah sakit milik kaum Kristen. Lima hari kemudian Ramayati masuk Islam. Dengan berpindahnya agama itu kemudian Amir dan Ramayati menikah. Namun, sayang sekali, tidak lama berselang, Ramayati meninggal.

Pembahasan/Analisis

Dapat dikatakan bahwa roman ini sarat dengan “makna”. Di dalam roman ini penuh dengan saran, nasihat, anjuran, atau tegasnya penuh dengan nilai-nilai yang bersifat membina atau mendidik. Nilai-nilai itulah, jika dipandang dari sisi pragmatis, yang bermanfaat bagi kita (pembaca). Apabila ditelusuri secara lebih rinci, roman karya pengarang Aceh yang pernah menjabat sebagai guru, wartawan, Kepala Jawatan di Departemen Sosial, Dekan Fakultas Dakwah IAIN Jami'ah Ar-raniri Darussalam, dan pernah jadi Gubernur Kepala Daerah Propinsi Daerah Istimewa Aceh ini memuat berbagai aspek pragmatik. Berbagai aspek pragmatik itu antara lain sebagai berikut.

1. Buruknya Pergaulan Bebas

Seperti diketahui bahwa kota Jakarta (Betawi) adalah kota metropolitan, kota yang telah terselubung oleh adat dan kebudayaan

Barat (Eropa). Oleh karena itu, nilai-nilai tradisi, termasuk nilai keagamaan semakin tercerabut dari akarnya. Kenyataan ini menimpa pula pada diri Amir, tokoh utama roman ini, karena sejak kecil ia hidup di tengah kota yang heterogen ini. Amir yang lahir dari kalangan Islam tidak lagi patuh pada ajaran Islam, tetapi telah tersesat ke jurang kenistaan. Bersama dengan gadis pujaannya, Ramayati, yang beragama Kristen, Amir setiap malam begadang, antara lain ke Tanjung Priok, Prinsen Park, Dacca Park, atau ke Wilhemmina. Keadaan kota yang dapat menghancurkan budi itu digambarkan oleh pengarang seperti berikut.

“Dalam kota yang penuh godaan inilah hidup Amiruddin dan Ramayati, bahkan beribu pemuda lainnya, baik yang masih duduk di bangku pelajaran ataupun yang di luaran, baik pemuda terpelajar atau pemuda pasaran. Mereka hidup di bawah naungan langit yang keruh, dalam kekaburan udara yang kotor. Di kiri kanan mereka berdengung suara dayaan yang memanggil-manggil, berderu lagu godaan yang menghancurkan budi. Setiap masa dan waktu mereka diganggu oleh berbagai gangguan. Terjerumuslah siapa-siapa yang tiada kuat tanah perpijakannya dan tergilinglah siapa-siapa yang tiada sempat melarikan diri di muka roda yang berbahaya itu.” (hal. 26).

Agaknya, kegiatan Amir yang demikian itu dipahami betul oleh ayahnya, T. Syaifuddin, mantan pejuang Aceh yang mengasingkan diri ke Jakarta. Oleh sebab itu, dengan alasan agar Amir mengunjungi famili di Aceh, Amir sengaja disuruh pergi ke Aceh agar ia menyadari kekeliruannya selama ini di Jakarta. Mengapa demikian, karena selain Aceh merupakan daerah muslim yang taat juga merupakan daerah yang sudah modern. Karena itu, tidak heran jika pemuda-pemuda Aceh selain beragama kuat juga mampu menguasai ilmu-ilmu modern ala Barat. Orang tua Amir berharap agar anaknya bergaul dengan para pemuda Aceh, dengan demikian ia akan menyadari kesalahannya.

Realitas seperti di atas mengisyaratkan kepada kita (pembaca) bahwa sebaiknya di dalam kehidupan kita tidak boleh meninggalkan nilai-nilai keagamaan karena nilai-nilai keagamaan pada dasarnya dapat dipergunakan sebagai sarana memperkuat iman. Karena itu, diharapkan agar kita dapat mengantisipasi berbagai eksese negatif yang muncul akibat adanya penetrasi budaya Barat.

2. Keterbukaan Islam

Memang benar apa yang diharapkan oleh orang tua Amir. Ketika sampai di Sumatra, oleh Yusuf, pemuda kenal-annya ketika di kapal, Amir diajak ke berbagai pertemuan dan perkumpulan yang membahas bermacam persoalan keagamaan Islam. Di sinilah Amir menyadari bahwa ternyata dugaannya semula bahwa pelajar Islam itu hanya tahu soal Islam, tetapi tidak mengerti ilmu modern, tidak benar. Bahkan ia kagum karena dalam kenyataannya pemuda-pemuda Islam mampu berbicara masalah ekonomi, politik, dan sebagainya. Karena itu, Amir dalam kekagumannya bergumam seperti di bawah ini.

“Di sinilah terletak kesalahan besar pada kawan-kawan kita yang belajar di sekolah Barat. Kebanyakan mereka lekas benar menjatuhkan sangkaan yang tidak baik kepada Islam dan pelajar-pelajarnya, padahal mereka tidak mengerti hakikat Islam dan tidak pernah bergaul dengan pelajar-pelajarnya.

Mereka akan melihat bahwa si santri itu menjadi pemuka politik, pengatur ekonomi, pemimpin sosial, pemimpin surat kabar, pengarang yang ternama, dan seterusnya....” (hal. 36--37).

Berkat kesadarannya itu Amir kemudian giat menghadiri berbagai pertemuan dan kongres, antara lain kongres yang dipimpin oleh Rusdy, kongres Serikat Pemuda Islam. Mendengar pidato Rusdy yang bersemangat Islam, Amir semakin sadar dan ia berjanji pada diri

sendiri kelak akan mem-pelajari Islam dengan sungguh-sungguh. Ia menganggap bahwa Islam ternyata sangat terbuka.

Janji tersebut tetap dipegang teguh oleh Amir kendati ia telah kembali ke Jakarta. Oleh karena itu, setelah sampai di Jakarta Amir tidak segera mengunjungi pacarnya, Ramayati, tetapi lebih banyak merenungi diri dan mencari cara terbaik untuk belajar Islam. Oleh sebab itu, kemudian ia membeli Alquran, buku tauhid, fikih, dan buku-buku tentang Islam lainnya. Buku-buku itu mulai di- bacanya dengan tekun. Selain itu, kadang-kadang ia juga berkunjung kepada ulama dan berguru kepada mereka.

“Maka mulailah dia mempelajari hakikat Islam dengan perantaraan buku-buku Islam dalam bahasa yang dapat dibacanya seperti dalam bahasa Indonesia, Belanda, dan Inggris. Dibelinya tafsir Alquran dalam bahasa Inggris, demikian juga tauhid dan fikihnya.

Selain itu, sering juga ia datang berguru kepada seorang ulama Islam yang luas pemahannya.... Tidak cukup dengan itu, bahkan dimasukinya sebuah pergerakan pemuda Islam yang terdiri kaum terpelajar, yang bernama YIB dalam mana, dia dapat memperluaskan paham dan pengertiannya tentang Islam dan hukum-hukumnya.” (hal. 64).

“... di mana dia bertukar pikiran dengan pelajar-pelajar dan kaum terpelajar yang telah sadar.... Maka berlangganlah dia dengan kursus bahasa Arab yang dikeluarkan oleh “Kemajuan Islam” di Yogyakarta, dan sebagai tambahannya belajar pula pada seorang ulama muda yang ahli dalam bahasa itu.” (hal. 68--69).

Setelah Amir rajin belajar Islam, kesadaran sejatinya mulai tampak, dan ia semakin tekun beribadah.

“Kadang-kadang Amirruddin tidak tidur lagi sampai pagi. Puas berzikir dan bertasbih, dia membaca Alqur-an. Sekalipun hanya satu-satu yang diketahui artinya, namun nyaman juga perasaannya demi membaca kitab suci itu. Amirruddin telah jadi orang Islam yang sebenarnya.” (hal. 70).

3. Perpisahan yang Membahagiakan

Berkat ketekunannya terhadap pelajaran Islam akhirnya Amir tidak lagi bebas bergaul dengan Ramayati dan juga kawan-kawan lainnya. Acara-acara pergi ke disko sudah tidak pernah dilakukan. Perubahan pada diri Amir rupanya diketahui pula oleh Ramayati sehingga ia menyadari tindakannya yang selama ini tidak benar. Karena itu, ketika Amir mengirim surat kepadanya, yang isinya menyatakan Amir tidak mungkin lagi melanjutkan hubungannya, terutama disebabkan oleh perbedaan agama, Ramayati pun dapat menerima apa yang dikatakan Amir.

“Sekarang Yati, saya telah insyaf benar-benar akan pengertian dan kepentingan rumah tangga dalam kehidupan ini. Tiap-tiap rumah tangga, Yati, musti didirikan atas dasar yang tentu dan mempunyai bentuk yang tentu pula. Dalam ingatan saya terlintas rumah tangga yang akan kita dirikan itu, bagaimanakah gerakan bentuk dan ragamnya? Sampai di sini pikiran saya tertumbuk, teringat bahwa kepercayaan kita tiada sama dan pendirian kita berlainan.

....
Sudah tentu, menurut kemauan Engkau supaya dibangun rumah tangga kita di atas dasar Kristen, sedang kehendak saya di atas dasar Islam. Engkau bermaksud menyemarakkan dengan simbol palang salib, sedang saya dengan simbol bulan sabit.” (hal. 77).

Berkat kata-kata Amir demikian Ramayati akhirnya menyadari keadaannya dan kemudian membalas surat Amir, yang antara lain berbunyi sebagai berikut.

“Seperti Engkau Amir, akan tetap bernaung di bawah lindungan sayap agamamu, begitu juga saya akan tetap dalam kepercayaan agama saya. Karena sekarang, saya belum mendapat sebab-sebab yang menyebabkan saya meninggalkan agama saya dan masuk agama lain. Dalam pada itu, Amir, saya akan terus menyelidiki kepercayaan-kepercayaan dari agama lain.” (hal. 81).

“Melalui dua pucuk surat itulah Amir dan Ramayati berpisah. Namun, perpisahan mereka bukan perpisahan yang menyedihkan, melainkan perpisahan yang justru membahagiakan. Di satu pihak, Amir berpisah ingin mencari jalan kebahagiaan sendiri dengan cara Islam, dan di lain pihak, Ramayati berpisah ingin mencari kebahagiaan secara Kristen. Itulah sebabnya, dalam perpisahan itu mereka sama-sama sadar. Dengan kesadaran itu keduanya saling mendoakan. Berkat kesadarannya pula mereka harus berpisah kendati masing-masing masih saling mencintai.

Ada satu lagi yang perlu saya sampaikan kepadamu, Amir, yaitu: bahwa cintaku kepadamu belum padam dan tidak akan padam-padam. Saya tetap mencintai supaya Engkau hidup beruntung dan berbahagia. Karena cintaku yang tetap bernyala-nyala itulah, maka telah mengambil satu ketetapan, yaitu akan menjadikan diri saya seorang anak gereja, anak gereja yang telah memutuskan pertalian hatinya dengan segala kesenangan dunia. Keputusan ini saya ambil, Amir, untuk menjaga supaya cintaku padamu tetap terpelihara. Biarlah dalam biara gereja, tempat saya bersamadi, biarlah di sana, Amir, saya mendoakan engkau pagi dan petang supaya mendapat keberuntungan dalam hidup.” (hal. 82).

Pernyataan dalam akhir surat Ramayati itu menunjukkan bahwa dirinya masih tetap mencintai Amir, dan melalui jalan gereja ia akan selalu berdoa agar Amir mendapatkan kebahagiaan. Hanya sayangnya, di saat Amir telah menyadari kesalahan dan kekhilafannya, orang tua Amir meninggal. Ia tinggal sebatangkara karena tidak memiliki saudara satu pun. Karena itu, Amir kemudian berniat pergi meninggalkan Jakarta menuju Sumatra untuk mencari pekerjaan.

4. Keseimbangan *Teknik* dan *Budi*

Sejak di Jakarta, Amir memang telah bercita-cita menjadi seorang wartawan. Baginya, menjadi wartawan adalah pekerjaan yang cocok karena dengannya ia dapat melayani beribu umat manusia. Karena itu, ketika pergi ke Sumatra, ia langsung melamar

pekerjaan di sebuah surat kabar Islam di Medan. Setelah sekian lama akhirnya ia menduduki jabatan sebagai redaktur. Karena semangat juang Islamnya senantiasa menggelora, dalam tulisan-tulisannya Amir selalu menekankan pentingnya perbaikan budi. Ia berpikir bahwa perbaikan budi merupakan sarana utama dalam kehidupan. Jadi, selain memerlukan kemajuan, dalam arti kemajuan ilmu dan teknologi, manusia juga memerlukan budi yang baik. Hal demikian tampak dalam percakapannya dengan Imran, teman sekerjanya, sebagai berikut.

“Dan kita harus ingat”, kata Amir, “bahwa bila budi dan batin telah tercemar segala apa tiada berguna lagi. Lihat, saudara, orang yang hidup di abad teknik, yang mengagung-agungkan teknik, sedang soal batin dan jiwa dibiarkan ternoda, apakah yang telah dialaminya? Bukankah mereka itu yang lebih dulu digiling roda angkara murka? Kehancuran dunia dewasa ini, adalah akibat dari kemajuan teknik yang telah demikian tingginya, sehingga orang melupakan yang lain-lain; lupa akan dirinya sebagai manusia yang sepatutnya memakai sifat kemanusiaan. Kita sekarang telah menjadi budak teknik, sehingga untuk memuja-muja teknik mau kita menjualkan kehormatan dan kemuliaan batin kita; mau kita meleburkan ketinggian roh kita. Ingat, Saudara, bahwa teknik yang bukan terkendali peribudi yang tinggi akan menjadi racun dunia, yang akan mematikan segala bibit kemanusiaan dan kesopanan....” (hal. 94).

Kata-kata Amir seperti di atas muncul ketika ia terlibat dialog panjang dengan Imran, yaitu dialog mengenai baik buruknya film Kris Mataram. Menurut Imran, film itu bagus dari segi tekniknya, sedangkan yang lain-lainnya tidak. Namun, menurut Amir, film itu dipandang sebagai film yang berbahaya karena terlalu mengagungkan teknik-tekniknya, sedangkan unsur moralitas dan agamanya sama sekali dihiraukan. Oleh karena itu, Amir berkeinginan menulis resensi terutama dari segi moral dan etikanya. Amir melihat bahwa segi moral dan etika (juga agama) perlu ditonjolkan

dan “dikedepankan”, dan ia juga tidak segan-segan membuat kritik pedas terhadap film-film yang hanya menonjolkan segi teknik saja.

5. Kebenaran Agama Islam

Sebagai wartawan Islam, Amir tidak henti-hentinya menegaskan atau mempropagandakan bahwa Islam adalah agama terakhir. Menurutny, agama inilah yang wajib menjadi pegangan bagi seluruh umat di dunia. Oleh karena itu, dalam tugas peliputannya, suatu ketika ia pergi ke gereja untuk mengadakan wawancara dengan Pendeta. Hasil wawancara itu kelak akan ditulis dan dimuat di korannya. Dari hasil dialognya dengan Pendeta, Amir berkesimpulan bahwa Islam tetap merupakan agama yang paling unggul. Hal itu terbukti lewat berbagai pertanyaan Amir yang tidak mampu dijawab dengan baik oleh Pendeta.

Sepulang dari gereja Amir kemudian menulis artikel dengan judul Dosa-Dosa Yesus Menurut Kaca Mata Kristen. Artikel itu dimuat dalam Suara Islam. Berkat tulisan itu muncul berbagai tanggapan, antara lain dari Ramayati (memakai nama samaran R). Tulisan Ramayati dimuat di majalah Kristen di Tarutung. Karena tulisannya banyak mendapat tanggapan, Amir justru lebih bersemangat untuk menulis terus karena ia menilai hal itu merupakan suatu dialog yang sehat. Akhirnya, Amir menulis artikel berjudul Kenabian Muhammad Diakui Kitab Suci Kristen. Dalam karangan itu Amir menerangkan antara lain sebagai berikut.

“...kitab Injil yang asli, yang belum dirobah oleh tangan manusia, mengakui kedatangan seorang Nabi lagi sesudah Isa a.s., sebagai Nabi penutup ... bukan saja dalam Injil, tetapi dalam kitab-kitab suci yang lain juga ada dinyatakan tentang kedatangan Muhammad s.a.w., datang sebagai nabi yang akhir.” (hal. 117).

Di pihak lain, tulisan-tulisan selanjutnya masih membahas perihal kehadiran Nabi Muhammad sebagai Nabi terakhir. Jadi, Nabi yang terakhir itulah yang dianggap sebagai yang paling sempurna (periksa hal. 118--121).

Berkat tulisan-tulisan Amir iman Ramayati goyah karena setelah mempelajari buku-buku Islam ia mengakui kebenaran kata-kata Amir. Oleh sebab itu, Ramayati kemudian mengirim surat kepada Amir, yang isinya minta agar Amir bersedia menunjukkan jalan kehidupan yang terbaik. Dengan datangnya surat itu, Amir sangat gembira sehingga tidak lama kemudian ia mengirim lagi buku-buku mengenai ajaran Islam. Akhir surat itu antara lain berbunyi sebagai berikut.

“Amirruddin!

Saya sekarang telah tiba di persimpangan jalan.... Akh, alangkah baik kalau engkau datang menunjuki saya, jalan mana yang akan saya tempuh. Demikianlah penderitaan dan peperangan yang bercabul dalam hati saya.” (hal. 128).

Kendati dengan sadar Ramayati telah memohon kepada Amir agar ditunjukkan jalan kehidupan yang terbaik, Amir tidak secara langsung menyuruh Ramayati agar berpindah agama. Amir sengaja membiarkannya belajar sendiri dan agar dengan kesadarannya ia memilih jalan hidupnya sendiri. Jalan yang ditempuh Amir agar Ramayati cepat menyadari dirinya ialah dengan cara menulis cerita (roman) yang kemudian dimuat dalam Suara Islam. Roman itu berjudul Disinari Kalimat Suci. Roman tersebut menceritakan kisah cintanya sendiri, yaitu kisah cinta antara dua remaja yang berbeda agama. Tokoh lelakiinya beragama Islam dan tokoh wanitanya beragama Kristen. Akhir dari kisah itu ialah si wanita menurut kemauan si lelaki dan bersedia masuk Islam.

Akibat dari pikiran-pikirannya yang tidak seimbang Ramayati kemudian jatuh sakit. Ketika dirawat di rumah sakit ia selalu ditengok dan ditunggu oleh Amir. Penyakit jantung yang dideritanya semakin parah dan agaknya tidak mungkin lagi dapat disembuhkan. Menjelang Natal, peristiwa besar terjadi, bahwa Ramayati menyatakan masuk Islam kendati ia masih tergeletak di rumah sakit.

“Amir...”, ujar Ramayati dengan sayunya, “malam ini adalah malam besar kami kaum Kristen. Karena itu, baiklah di malam ini saya melahirkan suatu kebenaran yang telah menyinari hati dan roh saya. Nah, Amir, panggillah itu beberapa orang Islam dan suster penjaga zal ini, supaya mereka mendengar apa yang akan saya tuturkan.”

....
Telah sekian lama saya menderita kesempitan, menderita sebagai terkurung dan terjerat oleh roh dan jiwa. Penderitaan saya itu telah mengantarkan saya ke tilam kesakitan ini.

....
“Sebenarnya hati dan jiwa saya telah beberapa bulan yang lalu menjadi jiwa yang Islam, hati yang muslim.

....
Mulai sekarang saya tiada berhak lagi memakai salib dan Injil ini. Nah, tolong kembalikan benda ini kepada orang yang berhak memakainya...” (hal. 140--141).

Kata-kata Ramayati inilah yang telah mengubah statusnya dari orang Kristen menjadi orang Islam. Dengan berubahnya status itu Ramayati kemudian minta dinikahi Amir, dan Amir pun tidak menolak. Di rumah sakit itu pula akad nikah terjadi, dan resmiah dua orang ini menjadi suami-istri. Akan tetapi, sayangnya bahwa tidak lama berselang Ramayati meninggal dunia untuk selamanya. Kendati demikian, Amir tetap tegar dan bangga karena ia telah berhasil meyakinkan Ramayati bahwa Islam merupakan ajaran agama yang terakhir dan pantas menjadi pedoman bagi seluruh umat di bumi. Sesuai dengan siklusnya, bahwa yang terakhir itulah yang paling

sempurna, karena yang terakhir merupakan penyempurnaan dari yang sudah ada.

Simpulan

Dari seluruh uraian di atas, akhirnya dapat disimpulkan beberapa hal berikut. Pertama, sebagai roman yang bernafaskan Islam, *Suara Azan dan Lonceng Gereja* merupakan roman “propaganda”, yaitu propaganda agama (Islam). Kedua, kendati di dalam roman ini disajikan suatu kontroversi antara dua agama, dapat dipastikan bahwa roman ini tidak mengandung unsur “sara”. Makna atau amanat yang muncul justru terwujud dalam suatu anjuran agar siapa pun yang menganut dan mempercayai suatu agama tertentu harus benar-benar meyakini dan mendalami agamanya. Ketiga, sebagai roman religius yang sarat makna, setidaknya-tidaknya roman ini mengungkapkan nilai yang bermanfaat bagi pembaca.

Dengan ditampilkannya berbagai peristiwa, pernyataan, dan ungkapan yang berkaitan dengan (1) buruknya pergaulan bebas, (2) keterbukaan Islam, (3) perpisahan yang membahagiakan, (4) keseimbangan antara teknik dan budi, dan (5) kebenaran agama Islam, semua ini dimaksudkan sebagai sarana pengajaran, pembinaan, dan pengembangan pribadi manusia (pembaca). Dengan berbagai nilai sebagaimana disarankan oleh teksnya (karya sastra) diharapkan kita atau pembaca dapat lebih memahami hidup ini secara lebih baik, lebih manusiawi, dan lebih bermakna. Demikian makna pragmatik atau ekstra-estetik roman karya A. Hasjmy yang berjudul *Suara Azan dan Lonceng Gereja*, walaupun dari sisi estetika sastranya, roman ini tidak begitu menarik karena berbagai unsur struktur formalnya sangat sederhana dan konvensional.

Olenka, Chairil Anwar, dan Sartre

Studi Intertekstual

Di dalam bagian ini hendak ditelaah hubungan antara novel *Olenka*, sajak-sajak Chairil Anwar, dan pemikiran Sartre tentang eksistensialisme. Hal ini dilakukan dengan pertimbangan bahwa di dalam *Olenka* ditemukan adanya teks atau karya lain, di antaranya sajak-sajak karya Chairil Anwar dan novel karya Sartre. Sesungguhnya teks atau karya lain yang “dikutip” di dalam *Olenka* cukup banyak (14 novel, 6 cerpen, 10 sajak, 9 majalah, 5 surat kabar, 2 drama, 4 film, kitab suci, guntingan berita atau gambar di koran, dan sebagainya). Oleh sebab itu, apabila ingin diperoleh pemahaman *Olenka* dengan lebih optimal, idealnya seluruh teks itu harus dibaca. Namun, hal itu tidak mungkin dilakukan karena studi ini bersifat terbatas (waktu, biaya, sarana, dan kemampuan). Oleh karena itu, khusus untuk kepentingan studi ini, teks-teks lain tersebut sengaja diseleksi, dan hanya teks yang berasal dari Chairil Anwar dan Sartre yang kemudian dibahas.

Studi yang memfokuskan perhatian pada hubungan antara teks yang satu dan teks yang lain itulah yang di dalam bidang kritik sastra disebut studi intertekstual. Oleh sebab itu, di dalam studi ini, studi yang mencoba menelaah hubungan *Olenka* dengan sajak-sajak Chairil Anwar dan novel Sartre, dipergunakan teori atau pendekatan intertekstual. Agar pemahaman atau telaah mengenai hubungan tersebut dapat dilakukan dengan mudah dan lebih terarah, berikut disajikan terlebih dahulu konsep dan prinsip intertekstual secara ringkas.

Selintas tentang Konsep dan Prinsip Intertekstual

Karya sastra, apa pun jenis atau *genre*-nya, yang lahir dari tangan kreatif pengarang, pada dasarnya selalu berada di tengah-tengah konteks atau tradisi kebudayaannya. Atau dengan kata lain, bagaimanapun karya sastra tidak lahir dari situasi kosong budaya (Teeuw, 1980:11). Dalam hal ini, budaya tidak hanya berarti teks-teks kesastraan yang telah ada sebelumnya, tetapi juga seluruh konvensi atau tradisi yang mengelilinginya. Karena diyakini tidak lahir dari situasi kosong budaya itulah, dipastikan bahwa karya sastra memiliki hubungan erat dengan karya-karya lainnya. Dan hubungan itu harus dipahami secara lebih luas karena hubungan itu tidak hanya dapat berupa persamaan (penegasan, pengukuhan, penerusan), tetapi juga perbedaan (penyimpangan atau penolakan terhadap sesuatu yang telah ada). Hal ini sesuai dengan prinsip bahwa karya sastra selalu berada dalam ketegangan antara konvensi dan inovasi (Teeuw, 1980:12) karena aspek kreativitas memang merupakan ciri utama dalam proses penciptaan sastra.

Dasar pemikiran itulah yang mengindikasikan bahwa dalam memahami karya sastra (yang lahir kemudian, yang disebut karya atau teks *transformatif*) harus mempertimbangkan hubungannya

dengan karya sastra lain (yang lahir sebelumnya, yang disebut *hipogram*) (Riffaterre, 1978:23). Hal itu dilakukan tidak lain hanya untuk memperoleh pemahaman (makna) yang lebih penuh atau lebih sempurna atas karya sastra. Mengapa? Karena, seperti kata Riffaterre yang sering dikutip oleh banyak ahli (Teeuw, 1983:65; Pradopo, 1995:167), karya sastra (sajak) baru bermakna penuh (lebih bermakna) setelah dihubungkan dengan karya sastra (sajak) lain karena pada hakikatnya karya sastra merupakan respon (serapan, olahan, mosaik kutipan, transformasi) terhadap apa yang telah ada dalam karya sastra lain (Kristeva dalam Culler, 1977:139). Respon dari teks hipogram yang dapat berupa kata, frase, kalimat, bentuk, gagasan, dan sejenisnya itu di dalam teks transformatif diolah secara kreatif sehingga kita (pembaca) sering tidak ingat lagi akan hipogramnya.

Perlu diketahui bahwa intertekstualitas bukanlah sekadar fenomena yang berkaitan dengan pengidentifikasian kehadiran teks pada teks lain, melainkan juga berkaitan dengan masalah interpretasi. Dikatakan demikian karena kehadiran teks lain dalam suatu teks akan memberi corak atau warna tertentu pada teks itu. Dan interpretasi itu setidaknya berkaitan dengan pertanyaan mengapa teks lain diserap, apa fungsinya, bagaimana sikap pengarang terhadap teks lain yang diserap, dan apakah pengarang menerima, menegaskan, menentang, ataukah menolak (Junus, 1985:89). Di sinilah kemudian muncul maksud atau ideologi tertentu berkenaan dengan teks yang ditulisnya. Jika ditinjau lebih jauh lagi, beberapa pertanyaan itu sesungguhnya berhubungan dengan proses resepsi (penerimaan) teks, yaitu bagaimana seseorang (pengarang) memperlakukan teks. Oleh sebab itu, intertekstualitas pada dasarnya identik dengan teori resepsi sastra, yaitu teori yang menitikberatkan pada respon pembaca.

Demikian selintas tentang konsep dan prinsip dasar intertekstual. Selanjutnya, sesuai dengan konsep tersebut, dengan metode

intertekstual (perbandingan teks), hubungan *Olenka* dengan teks-teks lain (sajak-sajak Chairil Anwar dan pemikiran Sartre) dibahas dalam dua pasal berikut.

Olenka dan Chairil Anwar

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

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

Seandainya benar ungkapan tersebut dikutip dari sajak yang berjudul “Yang Terampas dan Yang Putus” yang dimuat dalam

kumpulan tersebut, hal itu pun sama sekali tidak menunjukkan adanya suatu hubungan. Dinyatakan demikian karena sajak “Yang Terampas dan Yang Putus” adalah sajak yang melukiskan perasaan mencekam si aku lirik ketika menghadapi kematian yang seolah sudah begitu dekat (Waluyo, 1987:217). Perhatikan kutipan lengkap sajak berikut.

YANG TERAMPAS DAN YANG LUPUT

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

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

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

Tubuhku diam dan sendiri, cerita dan peristiwa berlalu beku.

1949

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

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

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

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

terdialogisasikan ke dalam novel. Hal demikian dapat diamati dalam kutipan lengkap sajak berikut.

CATETAN TH. 1946

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

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

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

1947

Dilihat dari judulnya (yang menunjuk pada tahun 1946), sajak tersebut jelas berkaitan erat dengan situasi Indonesia pada saat itu. Ketika itu terjadi konfrontasi antara Indonesia dan Belanda yang ingin menguasai kembali Indonesia (Pradopo, 1993:196). Bertolak dari keadaan itulah penyair mengemukakan harapan-harapannya agar dapat mengisi kemerdekaan ini dengan baik. Cara yang dapat dilakukan adalah dengan bekerja keras agar kita dapat memperbaiki

hidup setelah sekian lama tercekam ketakutan. Jadi, intinya, sajak tersebut berisi harapan dan optimisme masa depan agar kita (aku lirik, penyair, dan kita semua) dapat menjadi manusia yang berarti (Aminuddin, 1987:203).

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

Hal di atas berbeda dengan sajak-sajak lainnya. Sajak “Derai-Derai Cemara”, misalnya, betul-betul masuk ke dalam kesadaran tokoh. Sajak tersebut terdiri atas 3 bait, masing-masing bait terdiri atas 4 baris. Secara lengkap sajak tersebut seperti berikut.

DERAI-DERAI CEMARA

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

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

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

1949

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

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

Tampak bahwa dua baris sajak Chairil Anwar tersebut dimanfaatkan untuk membangun suasana tertentu agar kesengsaraan dan kehancuran hidup Olenka --sebelum dia akhirnya menyerah-- terasa

lebih dalam. Hanya saja, di dalam gambaran tersebut terasa ada semacam “manipulasi” atau “penyelewengan” makna sajak. Atau, dalam konteks itu terasa ada perbedaan yang mendasar antara apa yang dimaksudkan penyair dalam sajak dan apa yang dimaksudkan pengarang dalam novel. Akan tetapi, justru karena itulah, hubungan *Olenka* dengan sajak “Derai-Derai Cemara” karya Chairil Anwar tidak sekedar bersifat transformatif atau hipogramatik, tetapi juga dialektis.

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

Telah dikatakan bahwa di dalam konteks novel telah terjadi “penyelewengan” makna sajak. Kalau tindakan “penyerahan diri” di dalam sajak didukung oleh sikap penuh optimistik akibat dari penerimaannya terhadap adanya proses perubahan yang tidak terelakkan dalam diri manusia, tindakan “penyerahan diri” di dalam

novel justru disertai dengan sikap dan rasa pesimistik akibat dari ketidaksadarannya akan proses perubahan dalam hidup. Dengan demikian, dapat dikatakan bahwa gambaran “penyerahan diri” Olenka (kepada Tuhan) hanya ditampilkan sebagai sebuah gambaran “penyerahan semu”.

Kendati demikian, “penyelewengan” makna sajak di dalam novel (dari optimis menjadi pesimis, dari yakin menjadi cemas, dari siap menjadi takut) tidaklah dapat dianggap sebagai suatu kesalahan karena justru itulah suatu kreativitas. Terlebih lagi, jika diamati secara keseluruhan, perasaan “cemas” dan “takut” yang dilukiskan itu justru memberikan gambaran yang jelas tentang eksistensi tokoh (Olenka) yang di dalam novel ini memang ditampilkan sebagai sosok manusia yang senantiasa berada dalam “jurang” antara *hidup* dan *mati* atau --menurut konsep filsafat Heidegger-- antara *ada* dan *tiada* (Dagun, 1990:80--81).

Hal serupa tampak pula pada ungkapan yang dikutip dari sajak “Doa”. Tampak bahwa ungkapan sajak “Doa” tidak hanya dihimpun atau didialogisasikan ke dalam novel secara transformatif atau hipogramatik, tetapi juga secara dialektis atau dialogis. Sajak tersebut tidak hanya menjadi kerangka dasar, latar, atau sumber inspirasi, tetapi juga “diolah” secara kreatif. Di dalam *Olenka* sajak “Doa” diberi tafsiran makna baru, sementara makna dan nuansa sajak aslinya tidak hilang atau tidak terobjektivisasikan. Perhatikan kutipan lengkap sajak “Doa” berikut.

DOA

Kepada Pemeluk teguh

Tuhanku

Dalam termangu

Aku masih menyebut namaMu

Biar susah sungguh
mengingat Kau penuh seluruh

cayaMu panas suci
tinggal kerdip lilin di kelam sunyi

Tuhanku
aku hilang bentuk
remuk

Tuhanku

aku mengembara di negeri asing

Tuhanku
di pintuMu aku mengetuk
aku tidak bisa berpaling

13 Nopember 1943

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

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

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

Di dalam konteks tersebut sangat terasa bahwa makna sajak yang oleh Budiman (1976:29) dikatakan sebagai “si Ahasveros (Chairil Anwar) telah menemukan rumahnya, yaitu di pintu (haribaan) Tuhan” itu masih tetap terpertahankan. Pada mulanya di hadapan Tuhan “aku” merasa ragu, “termangu”, tetapi kini merasa pasti, karena tanpa Tuhan “aku hilang bentuk, remuk”. Itulah sebabnya, “aku masih (terus) menyebut nama-Mu” karena memang “aku tidak bisa berpaling”. Di dalam konteks ini tampak jelas bahwa “saya”, baik Fanton maupun orang lain yang mendengarkan cerita Fanton dan menuliskannya, mengidentifikasikan dirinya dengan “aku” si Ahasveros itu.

Kendati demikian, dalam konteks yang sama terasa pula bahwa ada niat atau intensi baru yang muncul. Hal ini tampak terutama pada penambahan kata “ingin” (dari “aku hilang bentuk, remuk” menjadi “Saya juga ingin remuk dan hilang bentuk”) dan penggantian kata “masih” menjadi “ingin” (dari “aku masih menyebut namaMu” menjadi “aku ingin menyebut nama-Mu”). Penambahan dan penggantian kata itu memperlihatkan bahwa ada tafsiran baru atas makna sajak. Kalau di dalam konteks sajak si “aku” telah yakin akan “menemukan” apa yang diinginkan (yaitu Tuhan) dengan cara

“menyerahkan diri secara total”, di dalam konteks novel “saya” belum menemukan apa-apa karena semua itu baru sampai pada tahap “keinginan”. Inilah nuansa baru *Olenka* sebagai hasil dari proses dialognya dengan sajak “Doa”. Terlihat jelas bahwa di dalam novel ini pengarang bermaksud memperlihatkan sosok seorang manusia (“saya”) yang --menurut istilah Faruk (1988:139)-- senantiasa berada dalam peradaban yang mengalami disintegrasi.

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

Dari paparan ringkas mengenai hubungan *Olenka* dengan sajak-sajak Chairil Anwar di atas akhirnya dapat dikatakan bahwa di antara keduanya ada unsur penerimaan dan penolakan. Artinya, ada beberapa unsur sajak yang diterima sekaligus ditolak oleh *Olenka*. Hal itu berarti bahwa keduanya mencerminkan adanya persamaan dan perbedaan. Persamaannya adalah baik “aku lirik” dalam sajak maupun “saya” dalam novel sama-sama mempersoalkan kehidupan yang dijalaninya. Dengan kata lain, mereka sama-sama berhadapan dengan *absurditas hidup*. Sementara itu, perbedaannya tampak ketika keduanya dihadapkan pada masalah “kematian”. Kalau di dalam sajak

si “aku lirik” penuh kesiapan, tanpa rasa cemas, di dalam novel tokoh “saya” terus berada dalam kebimbangan, penuh ketidakpastian.

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

Olenka dan Sartre

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

Bertolak dari kenyataan tersebut, dalam pembahasan ini hendak dilihat bagaimana hubungan *Olenka* dengan *La Nausee* karya Sartre. Namun, sampai pada tahap ini muncul suatu masalah. Masalahnya adalah --karena adanya kendala tertentu-- tidak diperoleh data novel karya Sartre. Oleh sebab itu, khusus untuk studi ini, hanya “teks” yang berupa konsep eksistensialisme Sartre yang dijadikan titik-tolak pembahasan. Cara ini sah adanya karena --sesuai dengan prinsip intertekstual-- istilah “budaya” dalam pernyataan “tidak ada karya sastra yang lahir dari situasi kosong budaya” (Teeuw, 1980:11) tidak

hanya menunjuk pada budaya dalam bentuknya yang konkret seperti teks-teks kesastraan, tetapi juga pada konvensi, tradisi, atau gagasan tertentu yang berkembang dalam suatu masyarakat. Oleh sebab itu, pembahasan hubungan *Olenka* dengan Sartre berikut hanya ditopang oleh “data” yang berupa pemikiran tentang eksistensialisme yang telah ditulis oleh para ahli dalam buku-buku filsafat.

Seperti diketahui bahwa pemikiran Sartre bermuara pada konsep kebebasan (Dagun, 1990:106). Bahkan Sartre menganggap bahwa manusia tidak lain adalah kebebasan (Berten, 1996:96). Bagi Sartre, kebebasan itu mutlak. Tanpa kebebasan, katanya, eksistensi hanya menjadi suatu penjelmaan yang *absurd* (Hassan, 1992:139). Oleh sebab itu, dikatakan bahwa pada diri manusia eksistensi itu mendahului esensi. Dalam novel *La Nausee* (Dagun, 1990:96), Sartre juga menyatakan bahwa sejak lahir manusia itu tidak memiliki apa-apa. Itulah sebabnya --seperti telah menjadi kodratnya-- manusia mempunyai kebebasan untuk menentukan pilihan-pilihan dan tindakannya.

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

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

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

Hal tersebut sejalan dengan apa yang dikatakan Sartre (Dagun, 1990:97--105; Berten, 1996:94--96) bahwa pada diri manusia ada dua macam keber-ada-(*etre*)-an, yaitu “ada-dalam-diri” (*l’etre-en-soi*) dan “ada-untuk-diri” (*l’etre-pour-soi*). “Ada-dalam-diri” adalah ada di dalam dirinya sendiri, artinya ia ada begitu saja, tanpa dasar, tanpa diciptakan, tanpa diturunkan dari sesuatu yang lain. Ada semacam ini tidak aktif, tetapi juga tidak pasif. Ia hanya menaati prinsip identitas, dalam arti tidak mempunyai hubungan dengan keberadaannya. Ada semacam ini tidak memiliki alasan untuk ada seperti yang terjadi pada benda-benda. Cara berada seperti inilah yang dikatakan --oleh Sartre-- memuakkan (*nauseant*).

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

Menurut Sartre (Hassan, 1992:134), manusia tidak lain adalah rencananya sendiri. Ia meng”ada” hanya sejauh ia memenuhi dirinya

sendiri. Itulah sebabnya, manusia tidak lain adalah kumpulan tindakannya, ia adalah hidupnya sendiri. Akan tetapi, hal demikian mengandung pengertian bahwa manusia harus bertanggung jawab terhadap dirinya sendiri. Apa pun jadinya eksistensinya, apa pun makna yang hendak diberikan kepada eksistensinya, tidak lain adalah dirinya sendiri yang bertanggung jawab. Oleh sebab itu, setiap pilihan yang dijatuhkan terhadap alternatif yang dihadapinya adalah pilihannya sendiri. Hal demikian berarti bahwa manusia tidak berhubungan dengan kekuatan yang berada di luar dirinya, termasuk kekuatan Tuhan, karena segalanya dipilih, ditentukan, dan dipertanggungjawabkan sendiri.

Keyakinan itulah yang agaknya tergambar pada diri Fanton dalam novel *Olenka*. Fanton sebenarnya berkali-kali mengaku bahwa di luar dirinya ada kekuatan yang lebih besar, lebih agung, dan lebih murni. Akan tetapi, pengakuan itu hanya sebatas pengakuan belaka karena kenyataan menunjukkan bahwa berkali-kali pula ia “menolak” suara-suara yang terdengar dari seorang pendeta pinggir-jalan (hlm. 27, 42--44, 54, dll.). Itulah sebabnya, ia terus memperlihatkan kebebasannya dan ingin terus “bersatu” dengan Olenka meskipun akhirnya gagal.

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

‘Entah mengapa, saya merasa yang saya lakukan masih kurang. Saya ingin pasrah dan menyerahkan diri, akan tetapi saya merasa ada

sesuatu dalam diri saya yang belum siap saya ajak. Rasanya berlutut dan menengadah belum cukup. Terdorong oleh keinginan untuk menunjukkan kekecilan saya, untuk pasrah dan menyerahkan diri, setelah berlutut saya membongkok dan menempelkan kening saya di rerumputan. Ada perasaan segar menyelinap di lubuk hati saya. Meskipun demikian ada juga perasaan serba salah. Ada sesuatu yang rasanya kurang mengena....' (hlm. 69--70)

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

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

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

Benar bahwa sesuai dengan keberadaan-untuk-dirinya, setiap manusia, tidak terkecuali Fanton, bebas bertindak apa pun sesuai

dengan pilihannya sendiri. Akan tetapi, menurut Sartre (Berten, 1996:97; Hassan, 1992:136), justru karena semuanya harus dipilih sendiri, dilakukan sendiri, dan dipertanggungjawabkannya sendiri, manusia akhirnya selalu berada dalam keadaan gelisah dan cemas. Perhatikan kegelisahan Fanton berikut.

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

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

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

Kegelisahan dan kecemasan semacam itu muncul karena manusia (termasuk Fanton dan Olenka) terbebani oleh "keharusan" untuk memilih dan menentukan tindakannya sendiri. Apakah pilihannya itu tepat atau tidak, pasti atau tidak, semuanya tidak dapat dijawab dengan kepastian. Yang pasti hanyalah keputusan

menjatuhkan pilihan itu tidak bisa lain kecuali menjadi tanggung jawab sendiri. Hal ini pula yang menyebabkan manusia takut dan cemas akan kematian karena kematian --yang oleh Sartre dianggap *absurd*--adalah akhir dari kebebasan.

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

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

Sikap yang sesungguhnya palsu itulah yang oleh Sartre (Dagun, 1990:107) disebut sebagai sikap penipuan diri. Namun, di balik semua itu, sikap menipu diri dilakukan tidak lain juga untuk menghindari tanggung jawab terhadap diri sendiri yang tujuannya untuk mengurangi kecemasan, kesukaran, dan rasa tidak enak yang menyertai tindakan atau pemenuhan tanggung jawabnya. Demikian juga kiranya sikap Fanton. Ia menulis lima surat masturbasi juga

hanya untuk mempertahankan diri, untuk mengorek diri sendiri, dan untuk menipu diri sendiri.

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

Fanton bersikap (menipu diri) demikian karena dalam sepanjang hidupnya ia senantiasa merasa cemas. Kecemasan ini bukan hanya karena keinginannya untuk menikah dan punya anak baik dari Olenka maupun M.C. ditolak, melainkan juga karena di dalam dirinya muncul pertanyaan mengapa manusia harus lahir, bertemu, kawin, punya anak, tua, dan akhirnya berpisah. Baginya, semua ini tidak dapat dimengerti, dan perubahan-perubahan yang dialaminya seolah telah ditentukan. Hal demikian inilah yang membuat dirinya muak (*nausee*). Demikian antara lain hubungan atau proses dialog *Olenka* dengan pemikiran Sartre.

Dari paparan ringkas di atas akhirnya dapat dikatakan bahwa dunia dan kehidupan yang digambarkan di dalam *Olenka* sesungguhnya berpusat pada oposisi (konflik) antara kebebasan dan keterbatasan. Akan tetapi, oposisi tersebut tampak tidak diakhiri (*unfinalized*), tetapi dibiarkan terbuka tanpa akhir. Hal ini mengindikasikan bahwa *Olenka* merupakan ajang pertarungan dua pemikiran yang berbeda tetapi tidak saling meniadakan. Artinya, satu hal dikedepankan, tetapi hal lain tidak dinegasikan atau tetap dipertahankan.

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

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

Simpulan

Dari seluruh paparan di atas akhirnya, sekali lagi, dapat dinyatakan bahwa *Olenka* ditulis antara lain untuk merespon atau menanggapi “pemikiran” Chairil Anwar dan Sartre. Dalam hal ini, sajak-sajak Chairil Anwar dan konsep filsafat Sartre menjadi hipogram bagi *Olenka*. Sebagai teks atau karya transformatif, *Olenka* tidak sekadar meniru, meneruskan, atau menegaskan, tetapi juga menyangkal beberapa pemikiran yang ada di dalam sajak-sajak Chairil dan pemikiran Sartre. Demikianlah apa yang dapat ditangkap dan dinikmati ketika membaca *Olenka*. Tanpa membaca dan menghubungkannya dengan Chairil Anwar dan Sartre, barangkali dari *Olenka* kita tidak akan menangkap dan memperoleh kenikmatan seperti yang kita rasakan sekarang ini.

Cerpen “Dinding Waktu” Karya Danarto

Studi Stilistika

Dalam studi ini hendak ditelaah sebuah cerpen Indonesia berjudul “Dinding Waktu” karya Danarto dari sudut tinjau stilistika. Cerpen “Dinding Waktu” selesai ditulis oleh Danarto di Jakarta pada hari Sabtu, tanggal 16 Desember 1989, kemudian dipublikasikan di *Kompas* Minggu, 21 Januari 1990. Selanjutnya cerpen tersebut dimuat dalam antologi *Gergasi* (Pustaka Firdaus, 1993) bersama-sama dengan dua belas cerpen Danarto lainnya. Cerpen yang dipilih sebagai bahan telaah untuk studi ini adalah cerpen yang dimuat di *Kompas* Minggu (lihat lampiran).

Pengertian tentang stilistika, gaya bahasa, dan lingkup telaahnya dalam makalah ini tidak akan disajikan secara panjang lebar, tetapi hanya diuraikan secara ringkas. Maksudnya adalah agar studi ini tidak terkesan teoretis, tetapi lebih sebagai telaah praktis. Oleh karena itu, setelah pengertian stilistika, gaya bahasa, dan lingkup telaahnya diuraikan secara ringkas, pembahasan langsung masuk ke aspek-

aspek stilistik cerpen “Dinding Waktu”. Aspek stilistik (gaya bahasa) yang dianalisis pun tidak mencakupi keseluruhannya, tetapi hanya dibatasi pada aspek yang dominan.

Stilistika, Gaya Bahasa, dan Lingkup Telaahnya

Stilistika (*stylistics*) adalah (1) ilmu yang menyelidiki bahasa yang dipergunakan dalam karya sastra; ilmu interdisipliner antara linguistik dan kesusastraan; (2) penerapan linguistik pada penelitian gaya bahasa (Kridalaksana, 1982:157). Beberapa pengertian itu dapat diringkaskan demikian: *stilistika* adalah ilmu tentang gaya (bahasa). Stilistika itu sesungguhnya tidak hanya merupakan studi gaya bahasa dalam kesusastraan, tetapi juga dalam bahasa pada umumnya. Namun, seperti dikemukakan oleh Turner (1977:7), bagaimanapun stilistika adalah bagian dari linguistik yang memusatkan perhatiannya pada variasi penggunaan bahasa, terutama bahasa dalam kesusastraan (bdk. Junus, 1989:xvii).

Telah dikatakan bahwa stilistika adalah ilmu tentang gaya bahasa (*style*). Dari definisi tersebut kemudian muncul pertanyaan: apakah *gaya bahasa*? Gaya bahasa adalah (1) pemanfaatan kekayaan bahasa oleh seseorang dalam bertutur atau menulis; (2) pemakaian ragam tertentu untuk memperoleh efek tertentu; (3) keseluruhan ciri bahasa sekelompok penulis sastra (Kridalaksana, 1982:49--50; Mas, 1990:13--14). Dalam buku *On Defining Style*, Enkvist (Junus, 1989:4) menyatakan bahwa gaya adalah (1) bungkus yang membungkus inti pemikiran yang telah ada sebelumnya; (2) pilihan antara berbagai-bagai pernyataan yang mungkin; (3) sekumpulan ciri pribadi; (4) penyimpangan norma atau kaidah; (5) sekumpulan ciri kolektif; dan (6) hubungan antarsatuan bahasa yang dinyatakan dalam teks yang lebih luas daripada kalimat.

Seperti diketahui bahwa stilistika dapat menjadi “jembatan” yang menghubungkan antara kritik sastra di satu pihak dan linguistik di pihak lain. Hubungan itu tercipta karena stilistika mengkaji wacana sastra dengan orientasi linguistik. Stilistika mengkaji cara sastrawan dalam menggunakan unsur dan kaidah bahasa serta efek yang ditimbulkan oleh penggunaannya itu. Stilistika meneliti ciri khas penggunaan bahasa dalam wacana sastra, ciri yang membedakannya dengan wacana nonsastra, dan meneliti deviasi terhadap tata bahasa sebagai sarana literer. Atau dengan kata lain, stilistika meneliti fungsi puitik bahasa (Sudjiman, 1993:3).

Secara umum, lingkup telaah stilistika mencakupi diksi atau pilihan kata (pilihan leksikal), struktur kalimat, majas, citraan, pola rima, dan matra yang digunakan seorang sastrawan atau yang terdapat dalam karya sastra (Sudjiman, 1993:13--14). Atau, aspek-aspek bahasa yang ditelaah dalam studi stilistika meliputi intonasi, bunyi, kata, dan kalimat sehingga lahirlah gaya intonasi, gaya bunyi, gaya kata, dan gaya kalimat (Pradopo, 1993:10).

Dalam studi stilistika, kemungkinan cara pendekatan yang dapat digunakan ada dua macam, yaitu (1) menganalisis sistem linguistik karya sastra yang dilanjutkan dengan interpretasi ciri-cirinya dilihat dari tujuan estetis karya sastra sebagai makna total, dan (2) mengamati deviasi dan distorsi terhadap pemakaian bahasa yang normal (dengan metode kontras) dan berusaha menemukan tujuan estetisnya (Wellek dan Warren, 1990:226). Meskipun berbeda titik pijaknya, pendekatan kedua itu pada dasarnya tidak bertentangan dengan pendekatan pertama.

Demikian antara lain pengertian singkat tentang stilistika, gaya bahasa, lingkup telaah, dan kemungkinan cara pendekatannya. Selanjutnya, dalam telaah stilistika cerpen “Dinding Waktu” ini aspek-aspek gaya bahasa dianggap sebagai tanda (*sign*) yang dalam proses semiotik merupakan media komunikasi antara pengarang

dan pembaca. Oleh karena itu, aspek pengarang dan pembaca dalam pembahasan gaya bahasa berikut tidak diabaikan. Sementara cara analisisnya dilakukan dengan model pendekatan seperti yang dikemukakan oleh Wellek dan Warren di atas.

Pembahasan/Analisis

Danarto, dalam karya-karya cerpennya, tampaknya memiliki gaya yang khas dalam memanipulasi atau memanfaatkan sarana bahasa sebagai media ekspresinya. Pilihan kata (diksi, pilihan leksikal), kelompok kata (frase), dan kalimat-kalimatnya terasa sangat sesuai dengan “tema-tema besar” yang dikemukakannya. Atau sebaliknya, gagasan-gagasan yang ditampilkan Danarto terasa lebih eksplisit karena didukung oleh penggunaan bahasa yang tepat (*tepat* artinya tidak harus *benar*). Karena itu, sarana bahasa yang dimanfaatkannya sering memiliki implikasi yang besar terhadap gambarannya tentang peristiwa, tokoh, latar, dan sarana-sarana sastra lainnya.

Ketika membaca cerpen “Dinding Waktu”, segera terasa bahwa pembaca dihadapkan pada suatu “dunia” yang aneh, “dunia” yang ganjil. Keanehan dan keganjilan itu tidak hanya dijumpai pada saat membaca judul yang terdiri atas dua kata (*dinding* dan *waktu*) yang secara gramatik dan semantik menyimpang dari konvensi, tetapi juga sampai pada kalimat-kalimat terakhir cerpen. Menurut kaidah bahasa yang lazim, kata *dinding* dan *waktu* tidak pernah dapat disatukan karena yang pertama bersifat *konkret* (sesuatu yang dapat ditentukan batasnya) dan yang kedua bersifat *abstrak* (yang tidak dapat dilacak batas-batasnya). Karena itu, keduanya menyimpang baik secara gramatik maupun semantik, yang dalam istilah stilistika disebut gaya bahasa *anomali*.

Kendati demikian, dua kata terpisah yang disatukan itu justru melahirkan efek tertentu, yaitu merujuk pada “kebenaran” bahwa

sesungguhnya antara yang *nyata* dan yang *tidak nyata* (konkret dan abstrak) tidak dapat dipisahkan secara jelas atau tidak memiliki batas yang tegas. Artinya, secara ontologis *nyata* (konkret) itu dapat dikatakan *tidak nyata* (abstrak) karena memang tidak ada sesuatu pun yang abadi (kecuali Tuhan, Zat Tertinggi); dan sebaliknya, *tidak nyata* itu pun sesungguhnya merupakan *kenyataan* bahwa itu *tidak nyata*. Hal tersebut tampaknya memang aneh dan ganjil, tetapi memang demikianlah pandangan mistisisme.

Dalam kaitannya dengan itu, agaknya pilihan kata pada judul tersebut menjiwai isi cerpen secara keseluruhan (total). Jika dieksplisitkan, isi cerpen itu berangkali dapat diabstraksikan dengan kata-kata seperti ini: *dalam kefanaan ada kekekalan*, *dalam keabadian ada kesementaraan*, *dalam mati kita hidup*, dan *dalam hidup kita mati*. Pernyataan semacam itu oleh pengarang telah ditampilkan secara tersurat dalam sebuah kalimat (bagian akhir) seperti berikut.

“... *Dia memusnahkan tubuhnya supaya mudah menuju kekekalan, untuk menjadi pemenang abadi*”

Apabila diamati lebih lanjut, dalam gambaran “dunia” yang aneh dan ganjil itu --sebagaimana terkristal pada judul cerpen yang aneh dan ganjil itu pula--, keanehan dan keganjilan itu semakin terasa dalam karena secara analitik pengarang membangun ide-ide transendentalnya (dalam uraian isi) dengan sarana linguistik yang mengandung intensitas yang tinggi. Intensitas yang tinggi itu tidak hanya tampak pada pemanfaatan kata atau frase yang berulang-ulang (*repetisi*), tetapi juga pada sarana-sarana retorik yang berlebihan (*hiperbol*), ungkapan-ungkapan yang padat (*asindeton*), pernyataan yang bertentangan (*oksimoron*), dan kiasan yang menginsankan atau menghidupkan benda-benda mati (*personifikasi*). Untuk lebih jelasnya dapat diamati kutipan paragraf pertama berikut.

*'Dalam peperangan yang sudah berlangsung selama seribu tahun itulah saya menjumpai seongkok batu besar di tengah-tengah medan pertempuran. Saya yang telah memfossil, tua renta, dengan sisa-sisa tenaga dalam usia 1350 tahun, berlindung di balik batu besar itu dari tembakan, semburan api, maupun ledakan bom. Saya bukan tentara, bukan pula wartawan, melainkan penonton biasa. Penonton perang. Ya, sayalah penonton perang yang fanatik dari zaman ke zaman. Sejak berabad-abad yang silam ketika untuk menikmati tontonan pertandingan sepak bola yang indah memerlukan kekejaman,'*¹

Dalam kutipan tersebut (kalimat pertama dan kedua) tampak jelas ada sesuatu yang sangat dilebih-lebihkan (*hiperbol*), aneh, dan ganjil, karena selamanya belum pernah ada (walaupun menurut sejarah) perang yang sudah berlangsung *selama seribu tahun*, kecuali hanya dalam mitos-mitos wayang. Kalaupun ada, jelas bahwa hal itu hanya ada dalam bayangan, secara imajiner saja. Di samping itu, tokoh yang berinisial *saya yang telah memfossil, tua renta, dan berusia 1350 tahun* itu juga merupakan sesuatu yang sangat berlebihan karena sepanjang sejarahnya tidak pernah ada manusia yang berusia setua itu, apalagi telah memfossil tetapi dapat hidup segar bugar.

Dalam kaitan itulah, dapat ditafsirkan bahwa tokoh *saya* dalam cerpen itu bukan merupakan manusia atau persona biasa seperti yang dipertegas oleh adanya repetisi (*bukan dan penonton perang*) seperti tampak dalam kalimat tiga, empat, dan lima, melainkan merupakan *subjek* tertentu yang menghadapi *objek* yang berupa pe(perang)an itu. Oleh karena *subjek* pada dasarnya adalah tetap merupakan *subjek*, yang selamanya tidak pernah berubah fungsi, dan peperangan (*objek*) juga selamanya merupakan bentuk konkret dari kekejaman, yang setiap saat dapat terjadi, sejak berabad-abad yang silam, maka *saya* yang berfungsi sebagai *subjek* itu pun akhirnya

¹ Cetak miring (*cursif*), cetak tebal (*bold*), cetak tebal miring, dan garis bawah pada kutipan (yang berlaku juga untuk kutipan-kutipan selanjutnya) dibuat oleh penulis (peneliti).

justru merasakan peperangan sebagai tontonan yang indah bagi tontonan sepak bola. Karena itu, tepatlah pemanfaatan gaya bahasa oksimoron seperti tampak dalam kalimat keenam yang berbunyi *yang indah memerlukan kekejaman itu*.

Keganjilan, keanehan, dan ketidakjelasan batas antara yang nyata dan yang *tidak nyata* seperti yang telah dinyatakan di atas semakin tampak eksplisit jika diamati kutipan paragraf kedua berikut.

'Jutaan mayat tentara bertumpuk makin mempertinggi dataran pertempuran. Onggokan rongsokan mesin-mesin perang telah pernah menjadi gunung. Lembah dan danau dibentuk oleh ledakan-ledakan bom. Dan bukit-bukit patung berbagai bentuk diciptakan oleh pesawat-pesawat yang menghujam bumi, ratusan ribu jumlahnya. Dan sepasang mata yang tak lelah-lelahnya ini menikmati dengan rasa kekudusan yang dalam seluruh palagan, medan pertempuran, yang amat sangat haus darah itu. Lewat mata, pikiran ini telah merekam segala emosi tradisi perang yang sangat panjang, menjalar-jalar di saraf-saraf zaman. Mengakibatkan tiap bangsa memperpanjang waktu memperpanjang ruang.'

Kalimat pertama dan kedua di atas jelas mengandung sesuatu yang berlebihan (*hiperbol*). Suasana perang semakin mengerikan karena mayat korban perang tak terhitung lagi jumlahnya, pokoknya jutaan, sehingga makin mempertinggi dataran pertempuran. Kata *makin* dalam kalimat pertama itu mengindikasikan bahwa perang tidak pernah usai, tetapi terus bergelora, sehingga mesin-mesin rongsokan bekas senjata perang pun bertumpuk *menjadi gunung* (kalimat kedua). Berapa ribukah jumlah mesin perang sehingga rongsokannya bertumpuk menjadi gunung? Pikiran kita juga bertanya seberapa besarkah bom-bom yang diledakkan sehingga mampu membentuk lembah dan danau? (kalimat ketiga). Agaknya ini merupakan suatu penanda bahwa sebenarnya hidup ini tidak lain adalah suatu keganjilan, suatu keanehan, karena ternyata masih banyak hal yang selamanya misterius, masih banyak yang sama sekali

tidak dapat kita ketahui. Namun, itu tampaknya merupakan isyarat bahwa sesungguhnya manusia adalah makhluk yang sangat terbatas.

Keganjilan di atas pun semakin tinggi frekuensinya karena adanya kata ulang yang bertubi-tubi (*mesin-mesin, ledakan-ledakan, bukit-bukit, pesawat-pesawat, tak lelah-lelahnya, menjalar-jalar di saraf-saraf*). Kata-kata ulang itu menunjukkan jamak, yang berarti menunjukkan pula bahwa perang yang dipersonifikasikan sebagai *amat sangat haus darah* itu tidak pernah berhenti, tetapi jalan terus susul-menyusul. (Kata ulang yang bertubi-tubi muncul juga pada kolom keempat dalam paragraf yang dimulai dengan *Ledakan-ledakan pun susul-menyusul*). Karena itu, sangat tepat jika di akhir paragraf kedua itu muncul repetisi (*memperpanjang waktu, memperpanjang ruang*) yang menunjukkan bahwa *subjek* atau manusia-lah yang sebenarnya berperan utama; dalam arti bahwa kehancuran manusia itu sesungguhnya diciptakan oleh manusia dan untuk manusia sendiri.

Kalau diamati, pernyataan terakhir itu berkaitan erat dengan ungkapan pada paragraf berikutnya yang menggambarkan sifat ambisius manusia, makhluk yang tidak abadi dan tidak kekal ini. Karena itu, perang dijadikan sebagai arena judi yang hasil kemenangannya pun hanya untuk diri sendiri. Hasil (hadiah) yang ditawarkan sangat menggiurkan, yaitu seperti yang dilukiskan dengan gaya bahasa asindeton berikut (*uang, perusahaan, manusia, binatang, atau apa saja yang diperjudikan*). Gaya bahasa yang berupa paralelisme, repetisi, dan asindeton yang lebih mempertegas sifat-sifat kefanan manusia tampak jelas dalam kutipan berikut (paragraf ketiga).

‘... Peserta penonton ini terdiri dari berbagai lapisan sosial. Kebanyakan para jutawan. Di antaranya para pedagang, pengusaha, konglomerat, para pangeran, raja, bahkan ada juga ratu. Jika sepi perang, kami penonton menyelenggarakan, mengongkosnya, dan

mengakhirinya. Tragedi dan kebahagiaan cumalah bikinan-bikinan belaka.'

Kalimat terakhir yang mengandung gaya bahasa sinisme atau bahkan sarkasme tersebut menunjukkan --seperti telah dikemukakan di depan-- perang yang identik dengan kekejaman itu sesungguhnya hanyalah diciptakan oleh dan untuk manusia sendiri (yang dalam cerpen ini adalah *penonton, saya, kami*). Karena itu, perang dan kekejaman akhirnya dirasakan bukan lagi sebagai sesuatu yang naif, melainkan sebagai hal yang biasa. Bahkan, jika tidak ada perang, manusia seolah merindukannya (*menyelenggarakan, mengongkosi, mengakhiri*, dan seterusnya), ingin menikmati betapa eloknya perang, betapa menggairkannya perang. Hal demikian misalnya secara eksplisit terlukis di dalam kalimat yang mengandung gaya bahasa oksimoron berikut (paragraf empat).

'... Angkasa penuh peluru berseliweran, bumi kejatuhan bom berledakan. Betapa eloknya kekejaman, betapa nikmatnya keporakporandaan.'

'... diam rapat-rapat menutup mulut untuk meresapi suara-suara simfoni perang yang menggairahkan.'

Demikian antara lain variasi bahasa yang gunakan Danarto secara analitik dalam cerpen "Dinding Waktu" yang berlatarkan perang itu. Gaya bahasa hiperbol, repetisi, asindeton, dan oksimoron dimanfaatkan sebagai penambah dan penyangat intensitas ketegangan sehingga terciptalah "jarak" yang tak terbatas dalam hal waktu dan ruang, atau dalam hal masa kini, masa lalu, dan masa depan. Karena itu, "saya" yang *nyata* (sebagai penonton perang) dan yang *tidak nyata* (sebagai subjek) pun tidak dapat diketahui batasnya. Dalam diri *aku* (manusia) mungkin telah tercipta semacam oposisi biner yang tak terelakkan: jauh-dekat, mati-hidup, tunggal-ganda, masa lalu-masa

kini, masa kini-masa depan, keutuhan-keterpecahan, nyata-tidak nyata, terbatas-tidak terbatas, abadi-tidak abadi, dan seterusnya.

Apa yang tersirat dalam dimensi-dimensi oposisional itulah yang mengindikasikan bahwa apa saja yang ada di “dunia” ini sebenarnya serba mungkin, entah itu mungkin dalam tingkat ideal (dunia ide) ataupun tingkat empirik (dunia nyata). Karena itu, tidak mengherankan jika dalam cerpen “Dinding Waktu” ini Danarto menciptakan tokoh ibu yang telah ditinggal mati oleh tujuh puluh anaknya dan mampu menjelma menjadi *batu*. Walaupun sudah menjadi batu, si *ibu yang batu* itu masih sangat lancar berdialog dengan *saya* si penonton perang. Penginsanan (*personifikasi*) *batu* seperti layaknya manusia (yang mampu berbicara dan bahkan merasa sangat bahagia setelah berhasil beralih bentuk menjadi batu) ini tampak eksplisit dalam kalimat-kalimat dramatik sejak pertengahan sampai akhir cerita.

Hanya sekedar contoh, perhatikan kalimat-kalimat personifikasi dalam kutipan-kutipan berikut.

“Sudah puaskah kalian menonton?” Tiba-tiba satu suara terdengar. Kami terkejut. Kami bertolehan

“Saya belum puas menonton, sebelum ribuan tahun menonton,” jawab saya sekenanya sambil mendongak

“Suara ini datang dari bongkahan yang sedang melindungimu.” Mendengar suara ini, kami jadi ribut”

“Siapa Anda dan kenapa teronggok di sini?” Kamera-kamera pun berebut tempat.

“Sesungguhnya saya seorang ibu ...” jawab batu itu.

“Seorang ibu yang batu?” potong seorang wartawan

“Saya seorang ibu dari tujuh puluh anak. Laki-laki lima puluh dan perempuan dua puluh. Semuanya sudah musnah dalam peperangan seribu tahun ini. Yang laki-laki gugur satu per satu sebagai pejuang. Yang perempuan gugur sebagai perawat, satu per satu di garis paling depan.”

Di samping memanfaatkan kalimat-kalimat personifikatif seperti di atas, dalam cerpen ini Danarto juga mempergunakan gaya humor, misalnya tampak dalam kutipan (bagian akhir cerita) berikut.

"Para wartawan itu tertegun. Lalu beramai-ramai mereka berteriak:

"Ibu, jadikan kami batu."

"Jadilah!" seru ibu batu itu.

Dan mendadak para wartawan itu menjelma batu, teronggok dingin dan diam

"Ibu batu itu tidak sportif!" teriak salah satu penonton.

"Dia harus dikenai kartu merah!"

"Dia penonton berbahaya"

Dalam suasana perang itu kalimat *Dia harus dikenai kartu merah* sangat tidak sesuai dengan konteksnya karena kalimat itu hanya ada dalam konteks permainan sepak bola. Akan tetapi, kalimat tersebut ternyata memiliki efek tertentu yang menakjubkan yang berfungsi sebagai humor untuk mengendorkan frekuensi ketegangan. Hal semacam inilah yang merupakan salah satu ciri khas Danarto dalam bercerita kepada pembaca. Di saat-saat tertentu ia sering mengajak pembaca untuk berolah pikir secara serius, tetapi di saat lain ia tidak pernah lupa memberikan *surprising*-nya.

Simpulan

Dari seluruh pembahasan akhirnya dapat disimpulkan bahwa cerpen "Dinding Waktu" karya Danarto kaya akan gaya bahasa, baik gaya bahasa berdasarkan struktur kata dan kalimat maupun gaya bahasa berdasarkan langsung tidaknya makna. Gaya bahasa berdasarkan struktur kata-kata yang secara dominan dimanfaatkan adalah repetisi, sedangkan gaya bahasa berdasarkan maknanya adalah hiperbol, oksimoron (bersifat retorik), dan personifikasi (bersifat kiasan). Semua gaya bahasa tersebut berfungsi mempertinggi

frekuensi suasana ketegangan sesuai dengan tokoh-tokohnya yang memang berada di dalam situasi dan latar perang.

Kendati demikian, dalam cerpen itu Danarto memiliki gaya yang unik dalam membangun situasi dan suasana perang. Ketegangan dan keseriusan yang diciptakannya akhirnya dicairkannya sendiri dengan gaya humor sehingga terkesan bahwa cerita ini hanya *main-main*. Namun, memang itulah ciri khas Danarto sebagai pengarang cerpen. Ia lebih suka “bercerita tentang hal yang serius dengan santai (main-main) daripada bercerita secara serius mengenai hal yang main-main”. Akhirnya, dapat dikatakan bahwa nyata sekali cerpen-cerpen Danarto, termasuk cerpen yang berjudul “Dinding Waktu” ini, merangsang pembaca untuk menggali makna lebih dalam yang lebih dari sekedar apa yang tersurat di dalam konvensi bahasanya.

Dinding Waktu

Cerpen Danarto

Dalam peperangan yang sudah berlangsung selama seribu tahun itulah saya menjumpai seongkok batu besar di tengah-tengah medan pertempuran. Saya yang telah memfosil, tua renta, dengan sisa-sisa tenaga dalam usia 1350 tahun, berlindung di balik batu besar itu dari tembakan, semburan api, maupun ledakan bom. Saya bukan tentara, bukan pula wartawan, melainkan penonton biasa. Penonton perang. Ya, sayalah penonton perang yang fanatik dari zaman ke zaman. Sejak berabad-abad yang silam ketika untuk menikmati tontonan pertandingan sepak bola yang indah memerlukan kekejaman, ini dalam runtun waktu yang ditata pasti oleh mesin-mesin peradaban yang piawai, melahirkan tradisi cara menonton yang keji, dan brutal.

Jutaan mayat tentara bertumpuk makin mempertinggi dataran pertempuran. Onggokan rongsokan mesin-mesin perang telah menjadi gunung. Lembah dan danau dibentuk oleh ledakan-ledakan bom. Dan bukit-bukit patung berbagai bentuk diciptakan oleh pesawat-pesawat yang menghunjam bumi, ratusan ribu jumlahnya. Dan sepasang mata yang tak lelah-lelahnya ini menikmati dengan rasa kekudusan yang dalam seluruh *palagan*, medan pertempuran, yang amat sangat haus darah itu. Lewat mata, pikiran ini telah merekam segala emosi tradisi perang yang sangat panjang, menjalar-jalar di saraf-saraf zaman. Mengakibatkan tiap bangsa memperpanjang waktu, memperpanjang ruang.

Sebagai penonton, kami punya tradisi yang unik. Kami tidak menjagoi salah satu atau salah dua angkatan perang --sejumlah bala tentara perang, memang berlaga bersamaan-- kami menjagoi diri

kami sendiri. Siapa di antara kami dalam waktu yang ditentukan menurut perjanjian, yang selamat keluar dari medan perang, inilah yang menggaet hadiah berupa uang, perusahaan, manusia, binatang, atau apa saja yang diperju-dikan. Peserta penonton ini terdiri dari berbagai lapisan sosial. Kebanyakan para jutawan. Di antaranya para pedagang, pengusaha, konglomerat, para pangeran, raja, bahkan ada juga ratu. Jika sepi perang, kami penonton, menyelenggarakannya, mengongkosinya, dan mengakhirinya. Tragedi dan kebahagiaan cumalah bikin-bikinan belaka.

Sepanjang siang, sepanjang malam pertempuran berkobar. Satu dua penonton --lawan-lawan saya-- di antaranya seorang konglomerat, merangkak berlepotan lumpur, ikut berlindung di samping saya. Sejumlah wartawan dengan tustel dan kamera videonya yang dibalut lumpur menggapai dinding batu, berlindung di sisi yang lain. Angkasa penuh peluru berseliweran, bumi kejatuhan bom berledakan. Betapa eloknya kekejaman, betapa nikmatnya keporakporandaan. Geledak sekali-kali mengisyaratkan adanya kekuasaan tertinggi, menggelegar di langit, menikahi dentuman peperangan. Di balik batu besar ini kami teronggok bersatu dengan lumpur, diam rapat-rapat menutup mulut untuk meresapi suara-suara simfoni perang yang menggairahkan.

“Sudah puasakah kalian menonton?” Tiba-tiba satu suara terdengar. Kami terkejut. Kami bertolehan ke semua penjuru mencari sumber suara. Tapi tak ada seorang pun, kecuali kami yang diam terpaku.

“Saya belum puas menonton, sebelum ribuan tahun menonton,” jawab saya sekenanya sambil mendongak, kalau-kalau sumber suara ada di atas.

“Suara ini datang dari bongkahan yang sedang melindungimu.” Mendengar suara ini, kami jadi ribut. Naluri wartawan perang yang senantiasa siap dalam keadaan jaga maupun tidur, mereka

berloncatan ke depan batu mengambil jarak. Mereka sangat terkesiap oleh batu yang bisa berbicara. Dengan sigap kamera-kamera video mulai bekerja, diarahkan ke batu besar itu.

“Hallo! Inilah wartawan perang Anda di garis depan!” seorang penyiar mulai berbicara di depan kamera video sejawatnya, yang langsung berhubungan dengan stasiun pusat, dan menyiarkannya ke seluruh pelosok negeri.

“Ya, hallo! Inilah penyiar pandangan mata perang Anda yang gigih!” seorang wartawan perang lain mulai bekerja.

“Hei! Jangan lupa, medan perang masih berkobar! Inilah berita tentang batu. Wartawan perang Anda siap mewawancarainya,” celetuk wartawan yang lain sambil mengarahkan *mikena* ke arah bongkahan batu besar di depannya itu.

“Siapa Anda dan kenapa teronggok di sini?” Kamera-kamera pun berebut tempat.

“Sesungguhnya saya seorang ibu ...” jawab batu itu.

“Seorang ibu yang batu?” potong seorang wartawan. Kamera-kamera makin sibuk mencari posisi yang paling baik untuk pengambilan gambar.

“Saya seorang ibu dari tujuh puluh anak. Laki-laki lima puluh dan perempuan dua puluh. Semuanya sudah musnah dalam peperangan seribu tahun ini. Yang laki-laki gugur satu per satu sebagai pejuang. Yang perempuan gugur sebagai perawat, satu per satu di garis paling depan.”

Ledakan-ledakan pun susul-menyusul di sisi-sisi wawancara itu. Lumpur-lumpur berhamburan ke mana-mana, menghajar tubuh dan kamera para wartawan. Serta-merta stasiun pusat memperingatkan wartawannya supaya menghindarkan kamera dan mikrofon dari lumpur yang bercucuran ke udara. Saya dan satu dua penonton lainnya terperangah menyaksikan hiburan yang paling menakjubkan dalam sejarah panjang tontonan perang.

“Bagaimana datangnya keputusan ibu untuk menjelma batu?”

“Kesedihan susul-menyusul dengan penderitaan. Saya tak mungkin dapat menanggung penderitaan atas musnahnya puluhan anak saya. Pada puncak kesedihan dan derasny air mata, lalu saya menginginkan menjelma batu. Maka jadilah saya batu.”

“Lalu ibu sekarang jadi lebih bahagia?”

“Rasanya saya menjadi lebih baik.”

“Aneh sekali. Sebagaimana perang ini cuma bikin-bikinan, penderitaan tidak lebih jauh daripada itu. Kenapa masih ada juga kesedihan?”

“Tadinya saya pikir juga demikian. Seorang ibu bisa mengawani anak-anaknya ke medan perang dengan gembira. Tapi ketika anak-anaknya tertelungkup di lumpur dan tidak bangun-bangun, kesedihan itu benar-benar ada. Hanya dengan menjelma batu, saya jadi beku terhadap apa saja yang pernah saya kenal. Senjata apa saja sekarang ini sudah tidak mampu lagi membuat saya jatuh sedih. Suasana, ruang, waktu sudah musnah. Semuanya menjadi tidak ada.”

Para wartawan itu tertegun. Lalu beramai-ramai mereka berteriak:

“Ibu, jadikan kami batu.”

“Jadilah!” Seru ibu batu itu.

Dan mendadak para wartawan itu menjelma batu, teronggok dingin dan diam. Melihat pemandangan ini, kami para penonton, meronta seketika. Kami berlarian menghindari batu-batu itu dengan kecut.

“Ibu batu itu tidak sportif!” teriak salah satu penonton. “Dia harus dikenai kartu merah!”

“Dia penonton berbahaya. Dia memusnahkan tubuhnya supaya mudah menuju kekekalan, untuk menjadi pemenang abadi,” teriak yang lain.

Kami berlarian terus menghindari batu-batu itu, di antara gelegar dan desingan.***

Jakarta, 16 Desember 1989
(*Kompas*, Minggu, 21 Januari 1990)

CATATAN AKHIR

Mengilmiahkan Kritik: Kenapa Tidak?

Prof. Dr. Suminto A. Sayuti

Sastra sebagai salah satu bagian dari aktivitas kultural tentu saja memiliki jenjang-jenjang kehidupan intelektual. Shils (1981)¹ mencatat bahwa jenjang kehidupan intelektual dalam kebudayaan dapat dibedakan menjadi tiga kelompok, yakni kelompok produktif (sastrawan), kelompok reproduktif (kritikus/peneliti sastra), dan kelompok penerima budaya (apresiator). Ketiga kelompok itu memiliki peranan yang sama pentingnya, sesungguhnya, dalam menghidupsuburkan dan memajukan sastra suatu masyarakat (bangsa).

Akan tetapi, seperti sudah sering diungkap dan dibicarakan, tampaknya baru (baca: hanya!) kelompok pencipta atau pengarang yang dianggap sebagai kelompok intelektual. Kelompok ini terdiri atas para pengarang yang senantiasa berjuang mencoba mencari untuk menemukan jalan baru, cara pengungkapan baru yang belum pernah

¹ Lihat E. Shils (1981). "Kaum Cendekiawan" (terjemahan Dick Hartoko), dalam Dick Hartoko 1981. *Golongan Cendekiawan. Mereka yang Berumah di Angin*. Jakarta: Obor.

dipakai pengarang sebelumnya. Ambisi mereka adalah mencoba menancapkan tonggak-tonggak sejarah kesastraan. Sementara itu, seperti pernah dikeluhkan oleh Hoerip (1984),² kelompok kritikus yang berperan sebagai intelektual reproduktif, yang menjembatani para pengarang dengan kelompok pembacanya, pada umumnya dianggap sama sekali tidak memberikan sumbangan apa-apa.

Tidak (belum?) diperhitungkannya kelompok reproduktif tentu saja berakibat munculnya kesenjangan antara kelompok pencipta di satu pihak dan kelompok pembaca di pihak yang lain. Sebagai akibatnya, karya-karya yang baik dan bernilai seni tinggi pun kurang atau tidak mendapat sambutan dari para pembaca secara sewajarnya. Gambaran semacam ini akhirnya akan membawa akibat ditudingnya dunia kritik sebagai dunia yang lemah dan melarat.³ Dengan demikian, perkembangan dan penemuan norma baru dalam sastra pun menjadi lemah pula.

Sesungguhnya, ketidakseimbangan antara ketiga wilayah dalam membangun kehidupan sastra seperti dilukiskan di atas dapat kita asumsikan sebagai salah satu faktor yang menyebabkan keterpencilan sastra kita. Akan tetapi, jika hal tersebut disederhanakan, tampaknya lemah atau vakumnya kritik bukanlah satu-satunya faktor yang menyebabkan keterpencilan itu. Bagaimana kritik itu diterima oleh pembaca juga merupakan faktor yang perlu diperhitungkan. Kritik kita melarat, tidak berwibawa, compang-camping, vakum, dan seterusnya itu menurut siapa, menurut kelompok pembaca yang mana?

² Lihat Satyagraha Hoerip, 1984. "Sastra dan Kemiskinan Intelektual Kita", *Kompas*, 21 Februari 1984.

³ Menurut Budi Darma dalam makalahnya "Menyederhanakan Kritik Sastra" (Seminar Sastra di Sarjanawiyata Tamansiswa Yogyakarta, 23 Maret 1989), kritik sastra kita cenderung dikeluhkan karena keadaannya yang compang-camping, melarat, dan tidak berwibawa. Kurang lebih empat tahun berikutnya, dalam makalahnya yang berjudul "Sastra Indonesia Sedang Koma" (Seminar Sastra di IKIP PGRI Semarang, 23 Mei 1993), Bambang Sadono SY mengatakan bahwa salah satu tanda kemandegan kreativitas sastra Indonesia adalah miskinnya kritik dan sekaligus kritikus.

Kritik sastra, hampir tidak pernah terlepas dari masalah penilaian. Oleh karena itu, masalah ini pun harus diperhitungkan. Unsur penilaian dalam kaitan ini melibatkan subjektivitas pembaca, artinya, dalam melakukan penilaian pembaca merujuk, seringkali, sistem norma sastranya sendiri atau kelompoknya yang begitu dipengaruhi oleh latar belakang sosio-kultural dan cakrawala penerimaannya terhadap sastra.

Perbedaan sistem norma masing-masing kelompok pembaca mengakibatkan perbedaan titik tolak pandangan atau penerimaan terhadap karya sastra. Apabila pandangan dan penerimaan terhadap karya sastra itu direfleksikan dalam bentuk karya (telaah kritis), niscaya juga akan menunjukkan sejumlah perbedaan. Jadi, bertolak pada rentangan pemikiran sederhana di atas, akan terlihatlah bahwa terdapat kaitan yang tak terpisahkan antara penilaian di satu pihak dan sistem norma sastra di pihak yang lain. Oleh karena itu, apabila kritik sastra kita dewasa ini disinyalir melarat, compang-camping, tidak berwibawa, dan tidak dapat memberikan kontribusi apa pun dalam perkembangan sastra kita, kiranya perlu disimak kembali bagaimanakah kritik itu sendiri. Artinya, bagaimanakah proses yang terjadi pada pembaca tatkala menilai karya sastra. Dalam konteks inilah kiranya sejumlah fenomena yang sering dilontarkan dalam kaitannya dengan kritik sastra kita akan menemukan relevansinya.

Pada hakikatnya kritik merupakan studi sastra yang berkenaan dengan pembatasan, pengkelasan, penganalisisan, dan penilaian karya sastra (Abrams, 1981).⁴ Di samping itu, kritik mungkin juga akan berupa pencarian kesalahan, pujian, perbandingan, atau penikmatan. Dalam kaitan ini dikenal adanya *theoretical criticism*,

⁴ Abrams, M.H. (1981). *A Glossary of Literary Terms*. New York: Holt, Rinehart, and Winston.

yang berupaya menetapkan prinsip-prinsip dasar yang bersifat umum, perangkat istilah yang koheren, perbedaan-perbedaan, dan kategori-kategori yang diterapkan untuk mempertimbangkan dan menafsirkan karya-karya sastra, misalnya kriteria (patokan atau norma-norma) yang melaluinya karya-karya sastra dan penulisnya dinilai; dan *applied criticism*, yang berkenaan dengan pembicaraan terhadap karya-karya dan pengarang-pengarang tertentu; prinsip-prinsip teoretik yang mengendalikan analisis dan evaluasi di sini biasanya bersifat implisit.

Jika dipertimbangkan dari segi cara kerjanya dalam menimbang dan menjelaskan karya sastra, apakah menggunakan referensi dunia luar, pembaca, pengarang, atau menggunakan referensi karya itu sendiri sebagai sebuah keseluruhan (*unified whole*), dikenal adanya kritik mimetik, kritik pragmatik, kritik ekspresif, dan kritik objektif. Yang pertama memandang karya sastra sebagai suatu imitasi, refleksi, atau representasi dunia dan kehidupan manusia. Kriteria utama yang diterapkan pada suatu karya ialah “kebenaran” representasinya mengenai objek-objek yang direpresentasikan atau yang seharusnya direpresentasikan.

Kritik pragmatik memandang karya sastra sebagai sesuatu yang disusun untuk mencapai efek-efek tertentu pada *audiens*, misalnya efek kenikmatan estetis atau efek pedagogis tertentu. Kritik ini cenderung menimbang nilai suatu karya berdasarkan keberhasilannya mencapai tujuan itu. Selanjutnya, kritik ekspresif memperlakukan karya sastra terutama dalam hubungannya dengan pengarang. Kritik ini mendefinisikan puisi sebagai suatu ekspresi, luapan atau ungkapan perasaan; atau sebagai produk imajinasi penyair yang beroperasi dalam persepsi, pikiran, dan perasaannya. Kritik ini cenderung menimbang karya sastra dengan cukup tidaknya karya itu mengungkapkan visi atau pikiran individual penyair, yang sering tampak dalam karya sebagai bukti temperamen dan pengalaman

penyair yang telah dipaparkan sendiri di dalam karya itu, baik secara sadar maupun tidak.

Yang terakhir, kritik objektif, mendekati karya sastra sebagai sesuatu yang berdiri bebas dari pengarang, audiens, dan dunia yang melingkupinya. Kritik ini memerikan karya sastra sebagai objek yang mencukupi dirinya sendiri atau sebagai dunia dalam dirinya sendiri; yang hendaknya dianalisis dan ditimbang dengan kriteria intrinsik seperti kompleksitas, koherensi, keseimbangan, integritas, dan interrelasi elemen-elemennya.

Pada hemat saya, tarik-menarik yang paling mengemuka dalam dunia kritik sastra kita adalah antara kritik akademik dan kritik nonakademik. Kritik akademik, disebut demikian karena kritikusnyanya berasal dari lingkungan akademi atau perguruan tinggi, demikian pula sosialisasi hasil kritiknya: biasanya terbatas pada lingkup tertentu dan kurang dikenal secara luas. Ia mungkin berupa risalah atau laporan hasil penelitian. Sebaliknya, kritik nonakademik, karena yang melakukan adalah sastrawan murni; sosialisasinya lebih luas jangkauannya, baik lewat forum-forum maupun media massa.

Akan tetapi, kenyataan yang tidak dapat dihindarkan ialah bahwa sejumlah akademikus sastra adalah juga para sastrawan. Mereka adalah orang-orang “rangkap jabatan”, misalnya saja, untuk menyebut sejumlah nama, Sapardi Djoko Damono, Budi Darma, Rahayu Prihatmi, Bakdi Sumanto, Faruk, dan Rachmat Djoko Pradopo. Justru dari mereka terlahir karya-karya kritik yang berwibawa, tidak compang-camping, dan kaya. Hanya saja, orang-orang semacam itu jumlahnya terbatas dan konsistensi kerjanya dalam hal untuk selalu mengikuti pertumbuhan dan perkembangan sastra, karena berbagai hal, juga sering dianggap mengecewakan,

terutama oleh kalangan para sastrawan pemula. Objek telaah mereka sangatlah selektif.

Pada umumnya telaah-telaah yang dikerjakan oleh para akademikus di luar tipe nama-nama yang telah disebutkan di atas cenderung menjadi “tidak akademis” karena hasilnya tidak menunjukkan “dunia pemikiran” seperti pernah diharapkan oleh Budi Darma, tetapi lebih menunjukkan “dunia pertukangan”. Sebaliknya, telaah yang dikerjakan oleh non-akademikus seperti Gunawan Mohammad dan Linus Suryadi A.G., untuk sekedar menyebut contoh, hasilnya sangat boleh jadi akan bersifat “akademis” dan dapat dipertanggungjawabkan. Apakah dengan demikian, jika kritik sastra perlu disederhanakan --lagi-lagi seperti diharapkan Budi Darma-- yang perlu disederhanakan adalah faktor metodologis dan kerangka berpikir kita selama ini, yang menyebabkan kritik yang ada cenderung kering dan mandul, dan oleh karenanya, tidak berwibawa?

Kritik atau telaah akademis kita sementara ini, seperti juga tampak jelas pada telaah-telaah Tirta Suwondo yang terhimpun dalam buku ini, memang, harus diakui, tampak terlampaui mendewakan teori dalam rangka membangun kerangka berpikir, yang pada akhirnya akan menentukan pula aspek metodologisnya: terlampaui deduktif. Akibatnya, kritik menjadi terkesan bersifat teknis. Kesuntukan para akademikus kita, seorang di antaranya adalah penulis buku ini, pada permasalahan teori, kerangka berpikir, dan metodologi pada dasarnya merupakan tanda-tanda adanya kecenderungan ke arah meng-“ilmiah”-kan kritik. Situasi semacam ini niscaya, sedikit banyak, juga dikondisikan oleh lingkungan akademik, yang sebagai sebuah sistem senantiasa menuntut adanya kualifikasi “ilmiah”, apa pun makna istilah itu. Apakah hal yang semacam ini salah? Pada hemat saya, tidak. Mengilmiahkan kritik, kenapa tidak!

Hingga kini masih diyakini bahwa hubungan antara kritik dan teori sastra sangat erat. Teori dipandang sebagai “sebagian modal” bagi kerja kritik. Sementara, pada dasarnya kritik merupakan pangkal dari teori karena teori tanpa data merupakan teori yang mustahil. Hal ini tentu dapat dipahami karena dengan teori, sesungguhnya kita menggunakan patok-patok tertentu agar kerja kritik kita tidak menjadi *nggladrah*. Sangat boleh jadi, tanpa kejelasan teori yang dipakai, kritik akan menjadi sangat ke sana kemari dan memberikan kesan *ngawur*. Hal ini misalnya tampak pada telaah-telaah di media massa yang dilakukan oleh penulis yang sedang *magang* menjadi pengamat sastra. Oleh karena itu, adalah wajar dan sah apabila kita mengemukakan kerangka teori tertentu, sepanjang tidak dikultuskan dan didewakan, dalam memberikan pertimbangan atau telaah terhadap suatu karya sastra, terlebih lagi bagi teori yang sudah dapat kita internalisasikan. Jika demikian, niscaya tujuan yang akan dicapai lewat kerja kritik itu pun menjadi jelas pula.

“Para orang terhormat” di luar perguruan tinggi (sastra) memang hampir tidak pernah secara eksplisit menggunakan teori apa dan hasil kritiknya malahan, sering, amat baik; dan biasanya lebih memuaskan para sastrawan karena dapat memberikan umpan-balik, di samping sering juga dipakai sebagai rujukan para akademikus sastra. Akan tetapi, mereka adalah orang-orang yang sudah menginternalisasikan dunia sastra sebagai dunia pemikiran baginya. Dan pada hemat saya, mereka juga menggunakan teori, hanya saja teorinya tidak diletakkan pada posisi yang eksklusif dan tidak memutlakkan adanya satu teori tertentu: karya sastranyalah yang tetap dikedepankan, dan dengan begitu, mereka cenderung menggunakan pola berpikir induktif. Di samping itu, mereka selalu membaca kehidupan dengan baik dalam segala aspeknya, termasuk selalu mengikuti perkembangan sastra yang ada hingga kini. Hanya saja, yang sering menjadi perbincangan hangat: mereka cenderung

hanya tertarik pada karya-karya “besar” dan cukup memberikan tantangan. Bagi saya hal ini sah saja. Memilih karya yang akan ditelaah dan dibicarakan adalah *private domain* bagi sang kritikus, di samping kenyataan bahwa karya yang tidak memberikan alternatif dan tantangan memang kurang menarik perhatian para kritikus, siapa pun mereka.

Kritik macam apa pun, bagi saya, tetap memiliki signifikansi dan relevansinya sendiri-sendiri, termasuk kritik atau telaah yang dilakukan Tirto Suwondo dalam dan lewat buku ini. Pembicaraan terhadap karya sastra dengan menggunakan sudut pandang teoretik tertentu secara terus-menerus, bahkan, pada gilirannya dapat dipandang sebagai salah satu upaya untuk menemukan kritik yang ideal yang sesuai dengan hakikat teks-teks sastra di Indonesia. Bukankah kita pernah meributkan pentingnya teori dan kritik “produksi dalam negeri” seperti yang kita lakukan di Universitas Bung Hatta, Padang, beberapa tahun yang lalu? Jalan menuju ke sana antara lain dapat ditempuh melalui kerja semacam dilakukan Tirto Suwondo. Sebab, dengan cara demikian, akan tampak kepada kita, seberapa jauh suatu teori yang kita pinjam dari Barat memiliki kecocokan dengan hakikat karya-karya sastra kita.

Balong, Pakembinangun, 5 Februari 1999

DAFTAR PUSTAKA

- Abrams, M.H. 1979. *A Glossary of Literary Term*. Ithaca: Holt, Rinehart and Winston.
- , 1981. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: Oxford University Press.
- Ajidarma, Seno Gumira. 1993. *Pelajaran Mengarang*. Jakarta: Kompas.
- Ali, Fachri. 1986. *Refleksi Paham Kekuasaan Jawa dalam Indonesia Modern*. Jakarta: Gramedia.
- Aminuddin. 1987. *Pengantar Apresiasi Karya Sastra*. Bandung: Sinar Baru.
- Anderson, Benedict R.O.G. 1983. "Masa Kegelapan dan Masa Terang Benderang". Dalam Anthony Reid dan David Marr (ed.). *Dari Raja Ali Haji hingga Hamka*. Jakarta: Grafiti Press.
- Bachmid, Talha. 1985. "Pendekatan Struktural pada Sebuah Lakon Modern: *Kapai-Kapai* Karya Arifin C. Noer". Dalam *Majalah Pembinaan Bahasa Indonesia*, Nomor 3, Thn. VI, September 1985.

- Bakhtin, Mikhail. 1973. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Translated by R.W. Rotsel. USA: Ardis.
- Bakhtin, M. M. and Medvedev, P. N. 1985. *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction Sociological Poetics*. Translated by Albert J. Wehrle. Cambridge: Harvard University Press.
- Baried, Siti Baroroh dkk. 1985. *Unsur Kepahlawanan dalam Sastra Klasik*. Yogyakarta: Proyek Penelitian Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah.
- Barthes, Roland. 1974. *S/Z*. Translated by Richard Miller. New York: Hill and Wang.
- , 1981. "Theory of The Text". Dalam Young, Robert (ed.). *Untying The Text: A Post Structuralist Reader*. Boston, London, and Henley: Routledge & Kegan Paul.
- , 1984. "The Death of the Author." Dalam *Image, Musix, Text*. Translated by Stephen Heath. New York: Hill and Wang.
- Berten, K. 1996. *Filsafat Barat Abad XX (Jilid II) Prancis*. Jakarta: Gramedia.
- Budiman, Arief. 1976. *Chairil Anwar: Sebuah Pertemuan*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Burger, D.H. 1983. *Perubahan-Perubahan Struktur dalam Masyarakat Jawa*. Jakarta: Bhratara.
- Chatman, Seymour. 1980. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Culler, Jonathan. 1977. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. London: Routledge & Kegan Paul.
- , 1981. "Beyond Interpretation". Dalam *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. London and Henley: Routledge & Kegan Paul.

- , 1982. "Literature and Linguistics". Dalam Jean-Pierre Barricelli and Joseph Gibaldi (ed.). *Interrelations of Literature*. New York: The Modern Language Association of America.
- , 1985. "The Identity of the Literary Text". Dalam Mario J. Valdes and Owen Miller (ed.). *Identity of the Literary Text*. Toronto: University of Toronto Press.
- Dagun, Save M. 1990. *Filsafat Eksistensialisme*. Jakarta: Rineka Cipta.
- Damono, Sapardi Djoko. 1984. *Sosiologi Sastra: Sebuah Pengantar Ringkas*. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.
- , 1986. "Chairil Anwar Kita." Dalam Eneste (ed.). *Chairil Anwar: Aku Ini Binatang Jalang*. Jakarta: Gramedia.
- Danarto. 1990. "Dinding Waktu". Dalam *Kompas*, 21 Januari 1990.
- Darma, Budi. 1983. *Olenka*. Jakarta: Balai Pustaka.
- , 1990. "Perihal Studi Sastra". Dalam *Basis*, Agustus 1990.
- , 1995a. "Kritik Sastra dan Karya Sastra". Dalam Sahid, Nur (pen.). *Harmonium*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- , 1995b. "Stagnasi Kritik Sastra". Dalam Sahid, Nur (pen.). *Harmonium*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- de Jong, S. 1985. *Salah Satu Sikap Hidup Orang Jawa*. Yogyakarta: Kanisius.
- Eagleton, Terry. 1988. *Teori Kesusasteraan: Satu Pengenalan*. Terjemahan Muhammad Haji Salleh. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Ellis, John M. 1989. *Against Deconstruction*. New Jersey: Princeton University Press.
- Eneste, Pamusuk (ed.). 1986. *Chairil Anwar: Aku Ini Binatang Jalang*. Jakarta: Gramedia.
- , 1988. *Ikhtisar Kesusasteraan Indonesia Modern*. Jakarta: Djambatan.

- Faruk. 1988. "Novel Indonesia Mutakhir: Menuju Teori yang Relevan." Dalam Esten, Mursal (ed.). *Menjelang Teori dan Kritik Susastra Indonesia yang Relevan*. Bandung: Angkasa.
- , 1994. *Pengantar Sosiologi Sastra: Dari Strukturalisme Genetik sampai Postmodernisme*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Foucault, Michel. 1974. "What is an Author?" Dalam *The Order Things*. London: Tavistock Publications.
- Geertz, Clifford. 1989. *Abangan, Santri, Priyayi dalam Masyarakat Jawa*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Gesick, Lorraine. 1989. *Pusat, Simbol, dan Hierarki Kekuasaan*. Jakarta: Obor.
- Goldmaan, Lucien. 1975. *Toward A Sociology of The Novel*. London: Tavistock Publications.
- , 1980. *Method in The Sociology of Literature*. Oxford: Basil Blackwell.
- Hakim, Zainal. 1996. *Edisi Kritis Puisi Chairil Anwar*. Jakarta: Dian Rakyat.
- Hardjowirogo, Marbangun. 1989. *Manusia Jawa*. Jakarta: Haji Mas Agung.
- Harnaeni. 1986. *Damarwulan*. Bandung: Citra Budaya.
- Hasjim, Nafron. 1984. *Hikayat Galuh Digantung*. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.
- Hasjmy, A. 1978. *Suara Azan dan Lonceng Gereja*. Jakarta: Bulan Bintang.
- , 1984. *Apa Tugas Sastrawan sebagai Khalifah Allah?* Surabaya: Bina Ilmu.
- Hassan, Fuad. 1992. *Berkenalan dengan Eksistensialisme*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Hastjarja, Pudja Eddie. 1984. "Variasi Sistem Nilai Budaya Jawa". Dalam *Basis*, Nomor 1, Thn. XXXIII, Januari 1984.

- Hawkes, Terence. 1978. *Structuralism and Semiotics*. London: Methuen & Co. Ltd.
- Hirsch, E. D. 1979. *Validity in Interpretation*. New Heaven and London: Yale University Press.
- Honko, Lauri. 1984. "The Problem of Defining Myth". Dalam Dundes, Alan (ed.). *Sacred Narrative: Reading in the Theory of Myth*. Berkley: University of California Press.
- Indriani, Ratna dkk. 1992/1993. *Cerita Rakyat dalam Majalah Berbahasa Jawa*. Yogyakarta: Proyek Penelitian dan Pembinaan Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah.
- Iser, Wolfgang. 1987. *The Act of Reading*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Jassin, H.B. 1996. *Chairil Anwar Pelopor Angkatan 45*. Jakarta: Grasindo.
- Jefferson, Ann dan David Robey (ed.). 1988. *Teori Kesusasteraan: Perkenalan secara Perbandingan*. Terjemahan Mochtar Ahmad. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- , 1991. (second edition). *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*. London: Batsford Ltd.
- Juhl, P. D. 1980. *Interpretation: An Essay in the Philosophy of Literary Criticism*. New Jersey: Princeton University Press.
- Junus, Umar. 1983. *Karya sebagai Sumber Makna: Pengantar Strukturalisme*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- , 1985. *Resepsi Sastra*. Jakarta: Gramedia.
- , 1986. *Sosiologi Sastra: Persoalan Teori dan Metode*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- , 1989. *Stilistik: Satu Pengantar*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.

- Kartodirdjo, Sartono, dkk. 1988. *Berbagai Segi Etika dan Etiket Jawa*. Yogyakarta: Proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Jawa.
- , 1993. *Perkembangan Peradaban Priyayi*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Koentjaraningrat. 1985. *Kebudayaan, Mentalitas, dan Pembangunan*. Jakarta: Gramedia.
- , 1987. *Sejarah Teori Antropologi I*. Jakarta: Universitas Indonesia.
- Kridalaksana, Harimurti. 1982. *Kamus Linguistik*. Jakarta: Gramedia.
- Kuntowijoyo. 1988. "Sastra Priyayi sebagai Sebuah Jenis Sastra Jawa". Dalam *Basis*, Nomor 9, Thn. XXXVII, September 1988.
- Kurzweil, Edith. 1980. *The Age of Structuralism: Levi-Strauss to Foucault*. New York: Columbia University Press.
- Laksono, P.M. 1985. *Tradisi dalam Struktur Masyarakat Jawa: Kerajaan dan Pedesaan*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Lefevere, Andre. 1977. *Literary Knowledge: A Polemical and Programmatic Essay on Its Nature, Growth, Relevance, dan Transmission*. Assen, The Netherlands: Van Gorcum & Comp. B.V.
- Levi-Strauss, Claude. 1963. *Structural Anthropology*. New York: Basic Books.
- Lotman, Jurij. 1977. *The Structure of the Artistic Text*. Translated by University of Michigan. Ann Arbor: University of Michigan.
- Mas, Keris (Sasterawan Negara). 1990. *Perbincangan Gaya Bahasa Sastera*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Moedjanto, G. 1987. *Konsep Kekuasaan Jawa*. Yogyakarta: Kanisius.
- , (ed.). 1994. *Tantangan Kemanusiaan Universal*. Yogyakarta: Kanisius.

- Moertono, Soemarsaid. 1985. *Negara dan Usaha Bina-Negara di Jawa Masa Lampau: Studi tentang Masa Mataram II Abad XVI sampai XIX*. Jakarta: Obor.
- Morson, Gary Saul (ed.). 1986. *Bakhtin: Essays and Dialogues on His Work*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Mulyono, Sri. 1978. *Apa dan Siapa Semar*. Jakarta: Gunung Agung.
- , 1979. *Simbolisme dan Mistikisme dalam Wayang*. Jakarta: Gunung Agung.
- Nasution, J.U. dan Sartuni, Rasjid. 1981. *A. Hasjmy: Tokoh Angkatan Pujangga Baru*. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.
- Petterson, Lee. 1985. "The Logic of Textual Criticism and the Way of Genius". Dalam Jerome J. McGann (ed.). *Textual Criticism and Literary Interpretation*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Piegaud, T.G.H. 1967. *Literature of Java: Synopsis of Javanese Literature, 900--1900 A.D.*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Poerbatjaraka, R. M. Ng. 1952. *Kapustakan Jawi*. Jakarta: Jambatan.
- Poyk, Gerson. 1973. *Sang Guru*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Prabowa, Dhanu Priyo. 1995. "Damarwulan versi Harnaeni: Suatu Tanggapan Pengarang untuk Bacaan Anak-Anak." Dalam *Bahasa dan Sastra*, Nomor 1, Tahun XIII, 1995.
- Pradopo, Rachmat Djoko. 1993. *Pengkajian Puisi*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- , 1993. "Stilistika". Makalah Penataran Sastra di Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.
- , 1995. *Beberapa Teori Sastra, Metode Kritik, dan Penerapannya*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Propp, Vladimir. 1975. *Morphology of the Folktale*. Translated by Laurence Scott. USA: University of Texas Press.

- , 1984. *Theory and History of Folklore*. Translated by Ariadna Y. Martin et.al. Minneapolis USA: University of Minnesota Press.
- , 1987. *Morfologi Cerita Rakyat*. Terjemahan Noriah Taslim. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Putra, Hedy Shri Ahimsa. 1984. "Strukturalisme Levi-Strauss: Sebuah Tanggapan". Dalam *Basis*, Nomor 4, April 1984.
- Rahmanto, B. 1993. "Ke Arah Pemahaman Lebih Baik tentang Mitos". Dalam *Basis*, Nomor 9, September 1993.
- Ricoeur, Paul. 1985. "The Text as Dynamic Identity". Dalam Mario J. Valdes and Owen Miller (ed.). *Identity of the Literary Text*. Toronto: University of Toronto Press.
- , 1987. "What Is a Text? Explanation and Understanding". Dalam Vassilis Lambropoulos, David Neal Miller (ed.). *Twentieth Century Literary Theory*. New York: State University of New York Press.
- Riffaterre, Michael. 1978. *Semiotics of Poetry*. Bloomington & London: Indiana University Press.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. 1986. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London and New York: Methuen.
- Sastrowardoyo, Subagio. 1980. *Sosok Pribadi dalam Sajak*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Schleifer, Ronald. 1987. *A.J. Greimas and the Nature of Meaning: Linguistics, Semiotics, and Discourse Theory*. London & Sydney: Croom Helm.
- Scholes, Robert. 1977. *Structuralism in Literature: An Introduction*. New Heaven and London: Yale University Press.
- Segers, Rien T. 1978. *The Evaluation of Literary Texts*. Lisse: The Peter de Ridder Press.

- Selden, Raman. 1991. *Panduan Pembaca Teori Sastra Masa Kini*. Terjemahan Rachmat Djoko Pradopo. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Soekanto, Soerjono. 1982. *Sosiologi: Suatu Pengantar*. Jakarta: Rajawali.
- Sudjiman, Panuti. 1993. *Bunga Rampai Stilistika*. Jakarta: Pustaka Utama Grafiti.
- Sumardjo, Jakob. 1982. *Novel Indonesia Mutakhir: Sebuah Kritik*. Yogyakarta: Nur Cahaya.
- , 1983. *Pengantar Novel Indonesia*. Jakarta: Karya Unipress.
- Sudewa, A. 1989. "Fungsi Serat Piwulang dalam Politik Kerajaan". Yogyakarta: Proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Jawa.
- Suseno, Frans Magnis. 1988. *Etika Jawa: Sebuah Analisa Falsafi tentang Kebijaksanaan Hidup Jawa*. Jakarta: Gramedia.
- Swingewood, Alan and Laurenson, Diana. 1972. *Sociology of Literature*. London: Paladin.
- Teeuw, A. 1980. *Tergantung pada Kata*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- , 1983. *Membaca dan Menilai Sastra*. Jakarta: Gramedia.
- , 1983. "Teori Sastra dan Penelitian Sastra". Makalah Lokakarya Pengembangan Metode Pengajaran Fakultas Sastra UGM.
- , 1984. *Sastra dan Ilmu Sastra: Pengantar Teori Sastra*. Jakarta: Pustaka Jawa.
- , 1991. "The Text". Dalam Ras, J. J. and Robson, S. O. (ed.). *Variation, Transformation, and Meaning: Studies on Indonesian Literatures in Honour of A. Teeuw*. Leiden: KITLV Press.
- Tim Penyusun Naskah Cerita Rakyat Daerah Jawa Tengah. t.t. *Dewi Sri*. Jakarta: Proyek Pengembangan Media Kebudayaan Departemen P dan K.

- Todorov, Tzvetan. 1984. *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*. Translated by Wlad Godzich. Manchester: Manchester University Press.
- . 1985. *Tata Sastra*. Terjemahan Okke K.S. Zaimar dkk.. Jakarta: Jambatan.
- Turner, G.W. 1977. *Stylistics*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Uhlenbeck, E.M. 1991. "Linguistics, Interpretation, and the Study of Literature". Dalam Ras, J. J. and Robson, S. O. (ed.). *Variation, Transformation, and Meaning: Studies on Indonesian Literatures in Honour of A. Teeuw*. Leiden: KITLV Press.
- Volosinov, V. N. 1986. *Marxism and the Philosophy of Language*. Translated by Ladislav Matejka and I. R. Titunik. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Waluyo, Herman J. 1987. *Teori dan Apresiasi Puisi*. Jakarta: Erlangga.
- Wellek, Rene dan Austin Warren. 1968. *Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace & World Inc.
- . 1990. *Teori Kesusastraan*. Terjemahan Melani Budianta. Jakarta: Gramedia.
- Zaimar, Okke K. S. 1991. *Menelusuri Makna Ziarah Karya Iwan Simatupang*. Jakarta: Intermassa.
- . 1992. "Analisis Dongeng Damarwulan dan Panji Semirang." Dalam *Lembaran Sastra*, Nomor 14, Februari 1992.

SUMBER TULISAN

1. “Studi Ilmiah Sastra”, dimuat *Al-Qalam* (Jurnal Penelitian dan Kajian Ilmiah Universitas Ahmad Dahlan Yogyakarta), Edisi 35--36, April--Agustus 1999.
2. “Posisi Teks dalam Teori dan Studi Sastra”, dimuat *Horison*, Thn. XXXIV, No. 11, November 1999.
3. “Dari Krisis Politik sampai Legitimasi Kekuasaan: Studi Sosiologis tentang Sastra, Masyarakat, dan Raja di Jawa Abad XVIII dan XIX”, naskah pemenang I Sayembara Mengarang Esai Sastra Ultah Horison Ke-31, dimuat *Horison*, Thn. XXXII, No. 9, September 1997.
4. “Cerita Rakyat *Damarwulan*: Studi Fungsi Pelaku dan Penyebarannya Menurut Vladimir Propp”, dimuat *Widyaparwa* (Majalah Ilmiah Bahasa dan Sastra Balai Penelitian Bahasa Yogyakarta), No. 48, Maret 1997.
5. “Cerita Rakyat *Danawa Sari Putri Raja Raksasa*: Studi Struktural Menurut A. J. Greimas”, makalah diskusi ilmiah sastra yang diselenggarakan oleh Balai Penelitian Bahasa,

- 27 Agustus 1994, dimuat **Widyaparwa** (Majalah Ilmiah Bahasa dan Sastra Balai Penelitian Bahasa Yogyakarta), No. 43, Oktober 1994.
6. “Novel *Sang Guru* Karya Gerson Poyk: Studi Struktural Menurut Tzvetan Todorov”, dimuat dalam **Al-Qalam** (Jurnal Ilmiah Kependidikan IKIP Muhammadiyah Yogyakarta), Edisi 24, Desember 1994.
 7. “Seno Gumira Adjidarma dan “Pelajaran Pengarang”: Penelusuran Intensi Pengarang dan Studi Struktural Menurut Sistem Kode Roland Barthes”, dimuat **Bahasa dan Sastra** (Majalah Ilmiah Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa), Thn. XIV, No. 3, 1996.
 8. “Pemahaman Pola Berpikir Jawa Melalui Mitos *Dewi Sri*: Studi Struktural-Antropologis Menurut Levi-Strauss”, dimuat **Kebudayaan** (Majalah Ilmiah Departemen Pendidikan dan Kebudayaan), Thn. VII, No. 14, 1997/1998.
 9. “Novel *Olenka* Karya Budi Darma: Studi Dialogis Menurut Mikhail Bakhtin”, makalah lepas, belum pernah dipublikasikan.
 10. “*Suara Azan dan Lonceng Gereja* Karya A. Hasjmy: Studi Pragmatik”, dimuat dalam **Pangsura** (Jurnal Pengkajian dan Penelitian Sastra Asia Tenggara), Brunei Darussalam, Bilangan 11/Jilid 6, Edisi Juli--Disember 2000.
 11. “*Olenka*, Chairil Anwar, dan Sartre: Studi Intertekstual”, makalah lepas, belum pernah dipublikasikan.
 12. “Cerpen “Dinding Waktu” Karya Danarto: Studi Stilistika”, dimuat dalam **Bahasa dan Sastra** (Majalah Ilmiah Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa), Thn. XVI, No. 7, 1998.

Biodata Penulis

Tirto Suwondo, lahir di Purwodadi, Grobogan, Jawa Tengah, pada 1962. Tamat SD (1973) di Geyer (Grobogan), SMEP (1976), SMEA (1980) di Sragen, S-1 (1986) di FPBS IKIP Muhammadiyah Yogyakarta (sekarang Universitas Ahmad Dahlan), dan S-2 di Program Pascasarjana UGM (2000). Tahun 1982 bekerja di Balai Bahasa Yogyakarta dan sejak tahun 1988 diangkat sebagai peneliti hingga sekarang.

Sejak masih kuliah (diawali ketika mendirikan sekaligus menjadi pemimpin redaksi majalah kampus *Citra*) aktif menulis artikel, resensi, dan *features* tentang sastra, budaya, dan pendidikan. Tulisan-tulisannya (ilmiah, semi-ilmiah, dan populer) telah dipublikasikan di berbagai media massa regional maupun nasional. Bahkan juga mempublikasikan beberapa esainya di *Pangsur* (Jurnal Pengkajian Sastra Asia Tenggara) terbitan Brunei Darussalam. Pernah menjadi wartawan majalah *Detik* (1988), harian *Media Indonesia* (1989--1991), dan majalah wanita *Kartini* (1991--1993). Beberapa kali

menjuarai lomba penulisan esai, di antaranya juara I lomba mengarang esai sastra majalah *Horison* (1997) dan juara III lomba penulisan esai sastra Dewan Kesenian Yogyakarta (2000). Selain menjadi anggota dewan redaksi majalah *Poetika* (majalah ilmiah kesastraan), hingga kini masih aktif menjadi editor buku di beberapa penerbit di Yogyakarta.

Buku-buku hasil penelitiannya (kelompok) yang telah terbit *Nilai-nilai Budaya Susastra Jawa* (Pusat Bahasa, 1994); *Sastra Jawa Modern Periode 1920 sampai Perang Kemerdekaan* (Pusat Bahasa, 1996); *Karya Sastra Indonesia di Luar Penerbitan Balai Pustaka* (Pusat Bahasa, 1997); *Ikhtisar Perkembangan Sastra Jawa Modern Periode Prakemerdekaan* (Gadjah Mada University Press, 2001); *Ikhtisar Perkembangan Sastra Jawa Modern Periode Kemerdekaan* (Kalika, 2001); dan *Sastra Jawa Balai Pustaka 1917–1942* (Mitra Gama Widya, 2001). Buku karya sendiri yang telah terbit *Suara-Suara yang Terbungkam: Olenka dalam Perspektif Dialogis* (Gama Media, 2001). Buku cerita anak-anak yang telah terbit *Sang Pangeran dari Tuban* (1996) dan *Gagalnya Sebuah Sayembara* (1998).