



BRIN
BADAN RISET
DAN INOVASI NASIONAL

Tirto Suwondo

STUDI SAS TRA

Teori & Aplikasi

Buku ini tidak diperjualbelikan



STUDI SAS TRA

Teori & Aplikasi

Buku ini tidak diperjualbelikan

Tersedia untuk diunduh secara gratis: penerbit.brin.go.id



Buku ini di bawah lisensi Creative Commons Attribution Non-commercial Share Alike 4.0 International license (CC BY-NC-SA 4.0).

Lisensi ini mengizinkan Anda untuk berbagi, mengopi, mendistribusikan, dan mentransmisi karya untuk penggunaan personal dan bukan tujuan komersial, dengan memberikan atribusi sesuai ketentuan. Karya turunan dan modifikasi harus menggunakan lisensi yang sama.

Informasi detail terkait lisensi CC-BY-NC-SA 4.0 tersedia melalui tautan:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Tirto Suwondo

STUDI SAS TRA

Teori & Aplikasi

Penerbit BRIN

Buku ini tidak diperjualbelikan

© 2023 Tirto Suwondo

Katalog dalam Terbitan (KDT)

Studi Sastra: Teori & Aplikasi/Tirto Suwondo–Jakarta: Penerbit BRIN, 2023.

xxiii + 259 hlm.; 14,8 × 21 cm

ISBN 978-623-8052-87-5 (e-book)

1. Sastra Indonesia
2. Studi Sastra
3. Teori Sastra

810

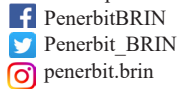
Copy editor : Sarah Fairuz
Proofreader : Sonny Heru Kusuma & Anton Winarko
Penata isi : Dyah Arum Kusumastuti
Desainer sampul : Dyah Arum Kusumastuti

Cetakan pertama : 2011

Cetakan kedua : 2023



Diterbitkan oleh:
Penerbit BRIN, Anggota Ikapi
Direktorat Repositori, Multimedia, dan Penerbitan Ilmiah
Gedung B. J. Habibie, Jl. M.H. Thamrin No. 8,
Kb. Sirih, Kec. Menteng, Kota Jakarta Pusat,
Daerah Khusus Ibukota Jakarta 10340
E-mail: penerbit@brin.go.id
Website: penerbit.brin.go.id



DAFTAR ISI

DAFTAR GAMBAR.....	vii
DAFTAR TABEL	ix
PENGANTAR PENERBIT.....	xi
KATA PENGANTAR.....	xiii
PRAKATA	xxi
BAGIAN 1 SASTRA SEBAGAI SEBUAH STUDI ILMIAH	1
Bab 1 Studi Ilmiah Sastra.....	3
Bab 2 Posisi Teks dalam Teori dan Studi Sastra.....	15
BAGIAN 2 BEBERAPA ALTERNATIF STUDI SASTRA	27
Bab 3 Dari Krisis Politik sampai Legitimasi Kekuasaan: Studi Sosiologis tentang Sastra, Masyarakat, dan Raja di Jawa Abad XVIII dan XIX	29
Bab 4 Cerita Rakyat <i>Damarwulan</i> : Studi Fungsi Pelaku dan Penyebarannya Menurut Vladimir Propp	47
Bab 5 Cerita Rakyat <i>Danawa Sari Putri Raja Raksasa</i> : Studi Struktural Menurut A.J. Greimas.....	65
Bab 6 Novel <i>Sang Guru</i> Karya Gerson Poyk: Studi Struk- tural Menurut Tzvetan Todorov	85

Bab 7	Seno Gumira Ajidarma dan “Pelajaran Mengarang”: Penelusuran Intensi Pengarang dan Studi Struktural Menurut Sistem Kode Roland Barthes.....	97
Bab 8	Pemahaman Pola Berpikir Jawa melalui Mitos <i>Dewi Sri</i> : Studi Struktural-Antropologis Menurut Levi- Strauss	111
Bab 9	Novel-Novel Indonesia Karya Suparto Brata: Studi Sastra Pascakolonial.....	133
Bab 10	<i>Suara Azan dan Lonceng Gereja</i> Karya A. Hasjmy: Studi Pragmatik.....	157
Bab 11	Kesusastraan Indonesia-Yogyakarta: Studi Sistem Makro-Sastra Menurut Ronald Tanaka.....	175
Bab 12	Cerpen “Dinding Waktu” Karya Danarto: Studi Stilistika	195
Bab 13	Novel <i>Pasar</i> Karya Kuntowijoyo: Studi Struktural dan Pragmatik.....	207
BAGIAN 3 CATATAN AKHIR		225
Bab 14	Menuju Studi Sastra Kolaboratif.....	227
DAFTAR PUSTAKA		231
LAMPIRAN		243
Lampiran 3	Pelajaran Mengarang Cerpen Seno Gumira Ajidarma.....	243
Lampiran 4	Dinding Waktu Cerpen Danarto	249
INDEKS		251
SUMBER TULISAN.....		255
TENTANG PENULIS.....		257

DAFTAR GAMBAR

Gambar 5.1	Aktan-Aktan Greimas dalam <i>Three Spheres of Opposed</i>	69
Gambar 5.2	Tahap-Tahap Operasi Fungsional Greimas	70
Gambar 5.3	Bagan Aktan Danawa Sari (Subjek) yang Bertujuan Awal Meningkatkan Kesaktian (Objek) ..	74
Gambar 5.4	Bagan Aktan Panji Anom (Subjek) yang Menginginkan Putra Mahkota (Objek dan Penolong)	76
Gambar 5.5	Bagan Aktan Danawa Sari (Subjek) yang Ingin Melenyapkan Putra Mahkota (Objek)	78
Gambar 5.6	Bagan Aktan Putra Mahkota (Subjek dan Penerima) yang Berguru Ilmu Kesaktian (Objek)	81
Gambar 7.1	Diagram Situasi Komunikasi Naratif	107
Gambar 8.1	Skema 1: Perubahan Naratif Kelompok I.....	119
Gambar 8.2	Skema 2: Perubahan Naratif Kelompok III.....	123
Gambar 8.3	Skema 3: Perubahan Naratif Kelompok IV.....	124
Gambar 8.4	Gambar 8.4 Skema 4: Perubahan Naratif Kelompok V	125
Gambar 8.5	Gambar 8.5 Pola Pergeseran Melingkar Mitos <i>Dewi Sri</i>	126

DAFTAR TABEL

Tabel 4.1	Fungsi dan Lambang dalam Dongeng.....	50
Tabel 8.1	Pola Pergeseran Mitos <i>Dewi Sri</i>	126

Buku ini tidak diperjualbelikan

PENGANTAR PENERBIT

Sebagai penerbit ilmiah, Penerbit BRIN mempunyai tanggung jawab untuk menyediakan terbitan ilmiah yang berkualitas. Upaya tersebut merupakan salah satu perwujudan tugas Penerbit BRIN untuk turut serta mencerdaskan kehidupan bangsa sebagaimana yang diamanatkan dalam pembukaan UUD 1945.

Buku ini merupakan pengembangan dari buku sebelumnya yang telah terbit pada 2011 oleh Gama Media Yogyakarta. Buku ini diterbitkan kembali oleh Penerbit BRIN dengan metode pengemasan ulang. Penerbitan kembali dengan akses terbuka bertujuan agar buku ini dapat diakses lebih luas oleh publik. Buku ini menyajikan beberapa cara pemahaman (pemaknaan) sastra dengan menggunakan sudut pandang (teori) tertentu. Keistimewaan buku ini terdapat pada rumusan konsep dasar teori sastra dan alternatif metodologisnya apabila diterapkan pada karya sastra. Hadirnya buku ini selain diharapkan dapat memberikan kontribusi positif bagi pengembangan bidang studi, kritik, dan/atau apresiasi sastra, juga bisa memberikan manfaat bagi semua pihak demi tumbuh dan berkembangnya studi sastra di masa depan. Akhir kata, kami mengucapkan terima kasih kepada semua pihak yang telah membantu proses penerbitan buku ini.

Penerbit BRIN

Buku ini tidak diperjualbelikan

KATA PENGANTAR

Sastra sebagai salah satu bagian dari aktivitas kultural tentu saja memiliki jenjang-jenjang kehidupan intelektual. Shils (1981) 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 menghidup-suburkan dan memajukan sastra suatu masyarakat (bangsa).

Akan tetapi, seperti sudah sering diungkapkan dan dibicarakan, tampaknya 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 dan cara pengungkapan baru yang belum pernah dipakai pengarang sebelumnya. Ambisi mereka adalah mencoba menancapkan tonggak-tonggak sejarah kesastraan. Sementara itu, seperti pernah dikeluhkan oleh Hoerip (1984), 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 berakibat ditudingnya dunia kritik sebagai dunia yang lemah dan melarat¹. Dengan demikian, perkembangan dan penemuan norma baru dalam sastra pun menjadi lemah pula.

Sesungguhnya, ketidakseimbangan antara ketiga wilayah dalam membangun kehidupan sastra seperti yang telah dilukiskan 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?

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, sering kali, sistem norma sastranya sendiri atau kelompoknya yang begitu dipengaruhi oleh latar belakang sosio-kultural dan cakrawala penerimaannya terhadap sastra.

¹ Menurut Budi Darma dalam makalah “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. Empat tahun berikutnya, dalam makalah berjudul “Sastra Indonesia Sedang Koma” (Seminar Sastra di IKIP PGRI Semarang, 23 Mei 1993), Bambang Sadono SY mengatakan bahwa salah satu tanda kemandekan kreativitas Sastra Indonesia adalah miskinnya kritik dan sekaligus kritikuskus.

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 tersebut, 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). Di samping itu, kritik mungkin juga akan berupa pencarian kesalahan, pujian, perbandingan, atau penikmatan. Dalam kaitan ini dikenal adanya *theoretical criticism*, 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, maupun 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 inter-relasi 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 kritikusnya 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 non akademik karena yang melaku-

kan adalah sastrawan murni, sosialisasinya lebih luas jangkauannya, baik lewat forum-forum maupun media massa.

Akan tetapi, kenyataan yang tidak dapat dihindarkan 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 sekadar 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) maka yang perlu disederhanakan adalah faktor metodologis dan kerangka berpikir kita selama ini, yang menyebabkan kritik yang ada cenderung kering dan mandul sehingga menjadi tidak berwibawa?

Kritik atau telaah akademis kita sementara ini, seperti juga tampak jelas pada telaah-telaah Tirto Suwondo yang terhimpun dalam buku ini, memang harus diakui tampak terlampau mendewakan teori dalam rangka membangun kerangka berpikir, yang pada akhirnya akan menentukan pula aspek metodologisnya, yaitu terlampau 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? Menurut 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 dapat dipahami karena dengan teori, sesungguhnya kita menggunakan patok-patok tertentu agar kerja kritik kita terarah. Sangat boleh jadi, tanpa kejelasan teori yang dipakai, kritik akan menjadi sangat ke sana ke mari. 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 pihak (kritikus) 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.

Prof. Dr. Suminto A. Sayuti

Guru Besar Universitas Negeri Yogyakarta

PRAKATA

Hingga saat ini, kehidupan dan perkembangan studi (kritik) sastra di Indonesia belum mencapai kondisi yang menggembirakan. Hal demikian tidak berlebihan karena realitas menunjukkan bahwa keberadaan studi sastra hanya bagai riak kecil di tengah samudra luas karya sastra. Hal ini terbukti, jika sedang diadakan lomba (sayembara) mengarang sastra, misalnya, banjir naskah pun jauh lebih bergemuruh bagi lomba penulisan karya sastra daripada lomba penulisan esai atau kritik sastra.

Bukti lain dapat dilihat di ruang-ruang publikasi sastra media massa. Esai atau kritik sastra hanya sekali-dua kali muncul di tengah riuh rendah kehadiran karya sastra (puisi atau cerpen). Padahal, seluruh mahasiswa sastra di berbagai perguruan tinggi, di satu sisi diwajibkan menulis esai (kritik) sastra, ilmiah, dan/atau populer. Di sisi lain, jarang diwajibkan menulis karya sastra. Namun, kenyataan justru menunjukkan sebaliknya. Fenomena ini sesungguhnya telah lama kita sadari, tetapi selalu mengalami kemacetan jika hendak diperdebatkan. Kendati demikian, kita tidak perlu berprasangka buruk, apalagi menuding siapa yang harus dipersalahkan, lebih-lebih dikambinghitamkan.

Kehadiran buku ini sama sekali tidak dimaksudkan sebagai *counter* atas fenomena tersebut, tetapi semata untuk mengisi sudut-sudut kecil di ruang-ruang kosong khususnya di bidang studi, kritik, dan/atau apresiasi sastra. Maksud tersebut bukan tanpa alasan karena buku ini memang sekadar memberikan beberapa alternatif cara pemahaman (pemaknaan) sastra dengan menggunakan sudut pandang (teori) tertentu, sementara cara lain masih begitu banyak. Kendati demikian, cukuplah bagi kita sebagai sebuah rangsangan untuk dengan suntuk memasuki dunia studi sastra. Diharapkan di masa depan para ahli sastra segera melahirkan buku-buku serupa.

Buku ini terdiri atas tiga bagian. *Pertama*, pendahuluan berisi paparan keberadaan studi sastra sepanjang sejarah, mulai dari awal kemunculannya sampai tantangan yang dihadapi dan harapan akan ditemukannya model studi sastra yang ideal. Selain itu, juga diuraikan bagaimana kedudukan (posisi) teks sastra dalam sejarah perkembangan teori dan studi sastra. *Kedua*, berisi beberapa alternatif (model) studi sastra, mulai dari studi sosiologis versi Hippolyte Taine sampai dengan model lanjutan yang dikembangkan oleh kaum strukturalis, seperti Vladimir Propp, A.J. Greimas, Tzvetan Todorov, Roland Barthes, dan Levi-Strauss. Selain itu, dipaparkan pula model studi pascakolonial (Homi K. Bhabha), sistem makro-sastra (Ronald Tanaka), stilistika (G.W. Turner), dan pragmatik (M.H. Abrams). *Ketiga*, catatan akhir berisi refleksi dan harapan akan berkembangnya studi sastra di masa depan.

Buku ini sebelumnya telah diterbitkan oleh Gama Media Yogyakarta (2011). Dalam penerbitan ulang ini sedikit dilakukan perubahan. Tulisan yang berkaitan dengan studi dialogis (Bakhtin) dan studi intertekstual diganti dengan tulisan tentang studi pascakolonial dan studi sistem makro-sastra. Selain itu juga ditambahkan satu tulisan yang berkaitan dengan studi struktural-pragmatik. Penggantian dua tulisan itu dilakukan karena secara lebih detail substansi keduanya dapat dibaca pada buku *Membaca Olenka dalam Perspektif Bakhtin* (Suwondo, 2022) terbitan Penerbit BRIN. Perubahan lain juga tampak pada bagian penutup. Pada terbitan sebelumnya bagian

penutup (catatan akhir) diisi dengan tulisan Prof. Dr. Suminto A. Sayuti yang pada terbitan ini dipindahkan sebagai kata pengantar.

Ucapan terima kasih penulis sampaikan kepada Prof. Dr. Suminto A. Sayuti (Guru Besar Universitas Negeri Yogyakarta) yang telah memberikan kata pengantar untuk buku ini, juga kepada teman-teman sejawat (UGM, UAD, Balai Bahasa DIY, Pusat Riset Bahasa, Sastra, dan Komunitas BRIN) yang turut memberikan sumbang saran bagi penulis untuk menerbitkan ulang buku ini. Tidak lupa ucapan terima kasih penulis sampaikan kepada Penerbit BRIN yang bersedia menerbitkan ulang buku ini. Semoga buku ini bermanfaat bagi semua pihak demi tumbuh dan berkembangnya studi sastra di masa depan.

Penulis

Buku ini tidak diperjualbelikan

Buku ini tidak diperjualbelikan

Bagian

1

SASTRA SEBAGAI SEBUAH STUDI ILMIAH

Buku ini tidak diperjualbelikan

BAB 1

Studi Ilmiah Sastra

A. Pengantar

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 makin 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 karya sastra itu sendiri. Dalam memahami sastra, orang cenderung hanya memotong-motong sastra dari sudut ilmu lain (Lefevre, 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”, tetapi dalam realitasnya hal itu justru makin 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 (Lefevre, 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 (Lefevre, 1977, 32). Pernyataan itu berdasarkan suatu kenyataan bahwa teori sastra tidak terpenggil 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, receptions-aesthetic, dan deconstructions (Culler, 1981, 9, 12–14). Akan tetapi, lahirnya berbagai aliran itu bukan tanpa risiko karena kemunculannya secara bertubi-tubi justru menunjukkan adanya ketidakmantapan konsep. Bertolak dari realitas itulah pihak lain menganggap bahwa studi sastra kurang konsisten dan 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 beberapa kelemahan yang melanda bidang studi sastra.

Sebagai pencinta 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. Oleh karena itu, ada kewajiban bagi kita untuk menengok dan mempertanyakan kembali berbagai masalah yang berkaitan dengan hal-ihwal studi ilmiah sastra. Masalah-masalah yang dimaksudkan itu, antara lain berkenaan dengan (1) hakikat karya sastra sebagai objek studi ilmiah dan (2) hakikat studi ilmiah sastra. Sebenarnya, masalah yang berkenaan dengan hal-ihwal studi ilmiah sastra tidak hanya itu, tetapi khusus untuk kepentingan penjelasan ini, dua hal itulah yang dirasakan cukup penting untuk dibicarakan. Setelah itu, akan dibicarakan pula harapan-harapan terhadap studi ilmiah sastra masa mendatang.

B. Hakikat Sastra sebagai Objek Studi Ilmiah

Lefevere (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, atau drama).

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, Lefevere (1977, 52–55) menyatakan bahwa karya sastra yang dapat menjadi objek studi sastra adalah karya yang bernilai. Artinya, karya tersebut meskipun sederhana, tetapi mampu menguraikan beragam pengalaman manusia baik dalam dimensi perseorangan maupun dimensi sosial. Selain itu, 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 *kitsch*. 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 betapa pun 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, 8), 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, 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.

C. Hakikat Studi Ilmiah Sastra

Seperti diketahui bahwa tujuan ilmu pengetahuan, termasuk di dalamnya studi sastra, adalah untuk mencapai suatu kebenaran atau setidaknya yang paling mendekati kebenaran (Popper *via* Lefevre, 1977, 10). Dalam disiplin ilmu pengetahuan, kebenaran itu dapat diakui sebagai kebenaran jika 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 (Lefevre, 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 pada umumnya. Persyaratan dan langkah-langkah metodologis itu, antara

lain perumusan masalah (berdasarkan fakta, bebas dari prasangka), perumusan dan pengujian hipotesis, analisis data berdasarkan teori dan metode, interpretasi objektif, dan penarikan simpulan. Akan tetapi, harus diakui bahwa semua itu bergantung antara lain pada objek studi ilmu yang bersangkutan. Oleh karena itu, dalam studi sastra, keilmiahannya ditentukan pula oleh objeknya, yaitu karya sastra.

Sampai tahap inilah muncul persoalan yang paling mendasar. Melihat bahwa objek studi sastra 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. Kepekaan tidak dapat diartikulasikan dan diformulasikan dengan jelas, keilmiahannya studi sastra tidak eksplisit, tetapi implisit. Bagaimanapun, 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 inkuiri, masalah, hipotesis terselubung, dan jawaban terhadap inkuiri 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 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 tersebut, 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, 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 pernyataan-pernyataan tentang sastra. Disiplin yang membuat pernyataan-pernyataan 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 yang telah disebutkan,, 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 prinsipiell tidak jauh berbeda dengan tahap-tahap dalam ilmu pengetahuan umumnya. Melihat bahwa titik berat studi sastra terletak pada esensi karya sastra itu sendiri, yaitu 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.

D. Studi Ilmiah Sastra yang Diharapkan

Seperti telah dipaparkan 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 demikian yang makin 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 masing-masing. 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 itu, 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 de Man (1986, 19) telah memberikan argumentasi bahwa bagaimanapun tidak akan ada yang mampu menolak teori karena makin teori itu ditolak, makin tumbuh suburlah teori tersebut, tidak memedulikan apakah ketumbuhsuburannya itu merupakan sebuah kemenangan atautkah justru kehancuran.

Demikian sekadar 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, yaitu 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 telah ditunjukkan, 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.

E. Penutup

Dari berbagai penjelasan dalam bab ini akhirnya dapat direkonstruksi kembali secara singkat perihal studi ilmiah sastra. 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.

Selanjutnya mengenai keraguan-keraguan, seperti yang disebutkan 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 konseptual, tidak objektif, dan hasilnya tidak dapat diuji secara intersubjektif.

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 sepatasnyalah jika pihak lain menganggap studi sastra tidak ilmiah.

Demi tercipta model studi ilmiah sastra yang ideal di masa mendatang, para teoretisi, praktisi, dosen, dan pencinta sastra umumnya wajib mencermati, memahami, dan mengevaluasi kembali apa-apa yang sudah ada saat ini. 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 (sastra) kita?

BAB 2

Posisi Teks dalam Teori dan Studi Sastra

A. Pengantar

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. Hal yang menjadi tolok ukur penilaian dan interpretasi karya sastra (*literary work*) adalah persoalan orisinalitas, genialitas, kreativitas, dan individualitas pengarang (penulis), bukan karya sastra itu 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 dan 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 kebergantungan yang tinggi dengan wilayah di luarnya, misalnya dengan teks-teks lain (interteks) atau dengan respons-respons 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, 1983b, 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.

B. 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 kacanya 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 (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 ekstratekstual 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 estetis 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 esai 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. Dapat dikatakan pula bahwa “daya tarik teks sastra pada dasarnya terletak pada ketiadaan identitasnya”. Diketahui bahwa teks sastra sulit diidentifikasi, atau jika dapat diidentifikasi, identifikasi tersebut tetap bersifat dinamik sehingga, 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.

C. Posisi Teks: Dari Formalisme sampai Dekonstruksi

Telah dikemukakan bahwa formalisme lahir sebagai suatu reaksi terhadap aliran romantisme (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, yaitu 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 *prosede*”. Karena itu, di dalam menilai karya sastra, yang terpenting adalah *prosede* 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 *prosede* 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 mendob-

rak 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 sastra 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 sastra 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. 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* (konkretisasi), terjadi berkat peran serta aktif pembaca (penerima). Dengan demikian, pembaca melakukan lebih dari sekadar mengisi ruang kosong dalam teks yang dibaca karena ia bertindak mengongkretkan, 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, Jaus dan Iser, yang mencoba memulai arah baru dalam studi sastra. Mereka mengajukan sebuah teori yang disebut estetika resepsi (Jaus, 1974; Isser, 1987). 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 (*aesthetic 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 konkretisasi, jelas bahwa hal itu mengandung bahaya karena masalah tersebut

bisa menghilangkan teks itu sendiri sebagai justifikasi terakhir bagi keseluruhan konkretisasi. 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 tersebut 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 tinggallah 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 mengadakannya 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 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 berposisiional, 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

Buku ini tidak diperjualbelikan

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, intertekstual 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.

D. Penutup

Dari seluruh uraian pada bab ini 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).

Bagian

2

**BEBERAPA
ALTERNATIF STUDI
SASTRA**

Buku ini tidak diperjualbelikan

BAB 3

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

A. Pengantar

Studi ini bermaksud mengkaji sastra dalam masyarakat Jawa pada abad ke-18 dan ke-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 itu, titik kekuasaan berpusat di tangan raja (Moedjanto, 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, *framework* atau pendekatan yang digunakan adalah sosiologi sastra, khususnya dengan paradigma yang dikembangkan oleh seorang naturalis Prancis Hippolyte Taine (Swingewood & Laurenson, 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 & Laurenson, 1972, 33; Junus, 1986, 19; Damono, 1984, 19). Bagi Taine, sastra bukanlah sekadar permainan imajinasi yang pribadi sifatnya, melainkan merupakan rekaman tata cara zamannya. Oleh karena itu, masyarakat tertentu dapat diklaim sebagai sumber atau asal-usul (genetik) penciptaan dan kelahiran sastra. Dengan demikian, disadari atau tidak, sastra selalu menyesuaikan atau disesuaikan dengan cita rasa masyarakat pembacanya. Dengan paradigma inilah ketiga pertanyaan tersebut dicoba untuk dijawab dalam pembahasan berikut.

B. Sastra dalam Masyarakat Jawa

Beberapa referensi historis menunjukkan bahwa kesusastraan Jawa berkembang justru berkat peran istana (kerajaan) dalam kancah politik dan ekonomi makin mundur. Hal itu disebabkan oleh hadirnya Kompeni Belanda yang makin lama makin menggeser kekuasaan politik kerajaan. Kerajaan makin 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 dkk., 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 memercayakan 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 makin 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 hormat kepada Belanda, seperti layaknya seorang bawahan. Meskipun raja Belanda tidak berada di Jawa, yang kemudian harus dihormati adalah Gubernur Jenderal, Residen, dan Gubernur (Kartodirjo dkk., 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 makin 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 menaikkan tahta 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 dkk., 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. Ketergantungan kerajaan makin 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 menggubah 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 permulaan sastra keraton Jawa Tengah bagian selatan adalah tahun 1726–1749, kemudian mengalami perkembangan tahun 1788–1820, selanjutnya 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, melainkan 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, yaitu *Wedhatama*, *Tripama*, dan *Wirawiyata*; serta karya Paku Buwana IV, yaitu *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*, *tarikah*, *hakikat*, dan *makrifat* (Mulyono, 1979, 59). Namun, yang tetap ditekankan di dalamnya adalah tata cara bagaimana seseorang harus berjiwa besar, pemaaf, rela, dan pasrah, juga 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, takwa, 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 lan 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. Hal 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 kesatriaian.

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 kesetiannya pada raja dengan mengorbankan seluruh jiwa raga. Hal demikian sangat penting karena di dalamnya tecermin 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 kesatriaian bagi prajurit kerajaan, tetapi juga etika kewanitaan, seperti tampak dalam *Candrarini* dan *Wulang Estri*. *Candrarini* menekankan moral wanita dalam hidup berumah 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 Gubernur. 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 makin 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, 1985, 10). Namun, gambaran singkat yang telah dipaparkan membuktikan bahwa sastra Jawa berkaitan erat dengan masyarakat istana, terutama kehidupan raja dengan segala kewenangannya. Dilihat dari pesan-pesan yang muncul, raja sangat dimungkinkan memengaruhi penciptaan karya sastra karena raja memiliki wewenang penuh untuk mengatur segala kehidupan masyarakat. Oleh karena itu, sebelum dibahas mengenai bagaimana raja memengaruhi penciptaan sastra, ada baiknya dilihat dulu bagaimana kedudukan raja dalam masyarakat Jawa.

C. 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, p. 100). Dia juga digambarkan sebagai *lensa pembakar yang memusatkan cahaya matahari dan mengarahkannya ke bawah*

Buku ini tidak diperjualbelikan

(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 perintahan 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.

D. 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, *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 pengabdian secara penuh. Dengan cara demikian, kedudukan Paku Buwana IV sebagai raja akan tetap eksis.

Hal serupa dilakukan oleh Paku Buwana IX dalam mengubah *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 mengharap agar sikap tersebut dimiliki oleh para prajurit perangnya. Jika prajurit telah bersikap satria sehingga memiliki kekuatan yang luar biasa, kedudukan raja pun sulit digeser oleh lawan-lawannya karena dengan mudah lawan-lawannya dapat dihancurkan oleh prajurit yang satria, 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 menentangnya. 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 tersebut. 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, ketenteraman, 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 (*asmaulhusna*).

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 & Marr, 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 mengungkap 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 makin tak bermoral. Melalui penggabungan 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 memengaruhi 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 menyapkan 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, 1985, 10), bahkan menjadi kegemaran kaum bangsawan. 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 diteladankan. Nilai luhur seperti itu mencerminkan pula tindakan yang dilakukan oleh seorang raja yang bijak dan berwibawa untuk mencapai suatu harmoni kosmik.

E. Penutup

Dari kajian saksama seperti yang diuraikan pada bab ini, tampak jelas bahwa hubungan sastra, masyarakat, dan raja di Jawa pada abad ke-18 dan ke-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 makin 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 diciptakan di luar keraton pun, langsung ataupun tidak, cenderung untuk 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 ke-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 memilih mana yang baik untuk dilakukan dan mana yang buruk yang sepatutnya ditinggalkan.

BAB 4

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

A. Pengantar

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 mengungkapkkan 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, Yogyakarta, bahkan luar negeri), cerita *Damarwulan* sering menjadi bahan kajian bagi para ahli sastra dan sejarah. Beberapa di antaranya 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. Hal 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, 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, fairy tale*).

B. Selintas tentang Teori Struktural Vladimir Propp

Propp, lengkapnya Vladimir Jakovlevic Propp, lahir 17 April 1895 di St. Petersburg, Rusia, 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, p. 115; Jefferson & Robey, 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. Formalisme menekankan perhatiannya pada penyimpangan (*deviation*) melalui unsur naratif *fabula* dan *suzjet* dalam karya-karya individual untuk mencapai nilai kesastraan (*literariness*) sastra, sedangkan 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 memengaruhi 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 *fairy tale*, 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 sebagaimana ditunjukkan pada Tabel 4.1.

Tabel 4.1 Fungsi dan Lambang dalam Dongeng

	FUNGSI	LAMBANG
1	<i>Absentation</i> 'ketiadaan'	β
2	<i>Interdiction</i> 'larangan'	Υ
3	<i>Violation</i> 'pelanggaran'	δ
4	<i>Reconnaissance</i> 'pengintaian'	ε

	FUNGSI	LAMBANG
5	<i>Delivery</i> 'penyampaian (informasi)'	S
6	<i>Fraud</i> 'penipuan (tipu daya)'	η
7	<i>Complicity</i> 'keterlibatan'	Θ
8	<i>Villainy</i> 'kejahatan'	A
8a	<i>Lack</i> 'kekurangan (kebutuhan)'	a
9	<i>Mediation, the connective incident</i> 'perantara- raan, peristiwa penghubung'	B
10	<i>Begining counteraction</i> 'penetralan (tindakan) dimulai'	C
11	<i>Departure</i> 'keberangkatan (kepergian)'	↑
12	<i>The first function of the donor</i> 'fungsi per- tama donor (pemberi)'	D
13	<i>The hero's reaction</i> 'reaksi pahlawan'	E
14	<i>Provision or receipt of a magical agent</i> 'peneri- maan 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 ter-kenali'	O
24	<i>Unfounded claims</i> 'tuntutan yang tak men- dasar'	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

	FUNGSI	LAMBANG
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).

Sumber: Propp (1975)

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

Buku ini tidak diperjualbelikan

melalui bukunya *Theory and History of Folklore* (1984) yang merupakan kumpulan karangan menjelang akhir hayatnya (1970).

Selanjutnya, sebelum sampai pada pembahasan tentang fungsi pelaku, skema, pola cerita, dan penyebarannya, berikut disajikan terlebih dahulu ringkasan (sinopsis) cerita *Damarwulan*.

C. 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. Minakjingga memaksa agar pinangannya diterima, timbullah niat Kencanawungu untuk menenyapkan 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 bersemadi. 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. Kepala Minakjingga dipenggal oleh Damarwulan dan akan dibawa ke Majapahit sebagai bukti. Namun, ketika Damarwulan 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 Majapahit.

D. Fungsi Pelaku, Skema, dan Pola Cerita

Dalam analisis ini, khusus mengenai fungsi-fungsi pelaku, yang disajikan hanya definisi pokok 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.

1. Situasi Awal (Lambang: c)

Hal 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.

2. Kejahatan (Lambang: A)

Diceritakan bahwa Kencanawungu adalah seorang ratu yang sangat cantik. Kecantikannya termasyhur 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*.

3. 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).

4. 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 bersemadi memohon kepada dewa agar diberi petunjuk. Dalam semadinya 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 (*connective 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*.

5. Penetralan (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.

6. 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.

7. 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*.

8. 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*.

9. Penerimaan Unsur Magis (Alat Sakti) (Lambang: F)

Setelah 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.

10. 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.

11. 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.

12. 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) berikut.

13. Kepulangan (Lambang: ↓)

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

14. 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 (tengkuluk)

Damarwulan dipukul. Dalam keadaan pingsan, kedua orang itu mengira kalau Damarwulan telah tewas dan Damarwulan dibuang ke jurang.

15. Penyelamatan (Lambang: Rs)

Kendati dipukul dan dilemparkan ke jurang oleh Layang Seta dan Layang Kunitir, 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 Kunitir, 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*.

16. Tuntutan yang Tidak Mendasar (lambang: L)

Dengan barang bukti berupa kepala Minakjingga, Layang Seta dan Layang Kunitir 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.

17. Tugas yang Sulit (Berat) (Lambang: M)

Di hadapan Kencanawungu, Damarwulan menghadapi masalah yang sulit karena ia tidak berhasil membawa barang bukti, dan 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 memercayai 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.

18. 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.

19. Penyingkapan (Tabir) Kepalsuan (Lambang: Ex)

Setelah Layang Seta dan Layang Kunitir 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.

20. 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:), yaitu: *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.

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

Setelah unsur-unsur penting serta unsur-unsur penjelasnya ditunjukkan (lihat fungsi-fungsi pelaku pada subbab ini), 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 yang telah disebutkan, secara keseluruhan (*tale as a whole*) cerita *Damarwulan* dapat dipolakan seperti berikut.

I. A8-----K

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

III. Pr-----Ex

Keterangan untuk simbol pola-pola tersebut adalah sebagaimana uraian berikut.

- 1) I. A8--K adalah munculnya kejahatan sampai dengan berakhirnya kejahatan karena Minakjingga berhasil dibunuh, ini berarti bahwa kebutuhan atau kekurangan (keinginan) Kencanawungu terpenuhi.
- 2) II. a6....C adalah munculnya keinginan (kebutuhan) Kencanawungu akan seseorang (yang dapat membantu kesulitannya) sampai ditemukannya Damarwulan.

- 3) 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.
- 4) III. Pr--Ex adalah munculnya kejahatan Layang Seta dan Layang Kumitir sampai dengan terbukanya tabir kecurangan mereka.

E. 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.

F. Cara-Cara Pengenalan Pelaku

Berdasarkan pengamatan secara cermat terhadap cerita *Damarwulan* diperoleh beberapa model atau cara pengenalan pelaku. 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 rang-

sangan tersendiri. Sebagai contoh, pengenalan Damarwulan (berupa deskripsi kepergiannya dari padepokan Begawan Tunggulmanik) 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*.

G. Penutup

Dari seluruh pembahasan dalam bab ini, 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 sepiantasnya 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).

BAB 5

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

A. Pengantar

Danawa Sari Putri Raja Raksasa merupakan suatu cerita rakyat dari daerah Lombok, Provinsi Nusa Tenggara Barat. Pada mulanya cerita ini berupa sastra lisan, tetapi kemudian diceritakan kembali oleh Sagimun M.D. dalam bentuk tulisan. Oleh karena itu, cerita 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 Rakjat* 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 mengeksikasikan 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 menyebarluaskan ratusan cerita rakyat dari dan ke berbagai daerah.

Cerita-cerita itulah yang pada akhirnya memperkaya khazanah sastra Nusantara (Indonesia).

Hal tersebut agaknya merupakan suatu realitas yang menggem-birakan. Namun, saat ini muncul fenomena baru berkenaan dengan eksistensi sastra Nusantara. Fenomena itu timbul karena belum adanya keseimbangan tujuan dalam kaitannya dengan pemasyarakat-an 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.

Dalam hal ini, masalah yang akan dibahas adalah struktur dan berbagai fungsi unsurnya maka teori yang dipergunakan dalam studi ini adalah teori struktural. Selain itu, karena objek kajiannya adalah cerita rakyat, teori yang diterapkan adalah teori struktural seba-gaimana 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 untuk 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.

B. 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.

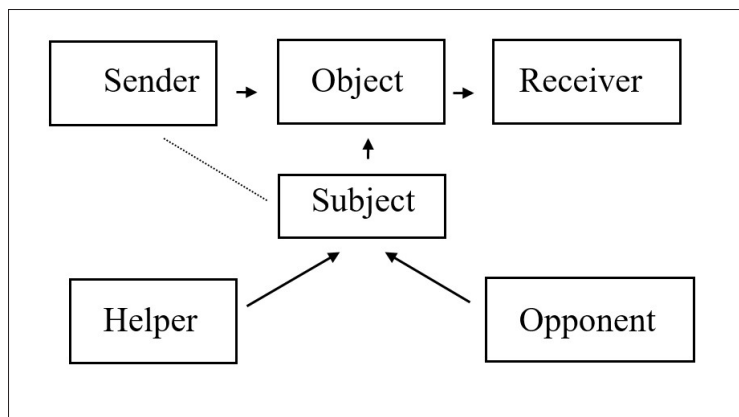
Sesungguhnya yang pada awalnya mengembangkan teori struktural berdasarkan penelitian atas dongeng adalah Vladimir Propp, seperti tampak dalam bukunya *Morphology of the Folk Tale* (1958, 1968, 1975, edisi aslinya 1928 dalam bahasa Rusia) yang kemudian diterjemahkan oleh Noriah Taslim menjadi *Morfologi 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 dikelompok-kelompokkan 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, p. 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. 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 beginning 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, p. 94; Scholes, 1977, p. 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 pada Gambar 5.1.



Gambar 5.1 Aktan-Aktan Greimas dalam *Three Spheres of Opposed*

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 Gambar 5.2.

I	II			III
Situasi Awal	Transformasi			Situasi Akhir
	Tahap Kecakapan	Tahap Utama	Tahap Kege- milangan	

Gambar 5.2 Tahap-Tahap Operasi Fungsional Greimas

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 kausalitas karena hubungan antaraktan itu ditentukan oleh fungsi-fungsinya dalam membangun struktur (tertentu) cerita.

C. 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 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, ia 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.

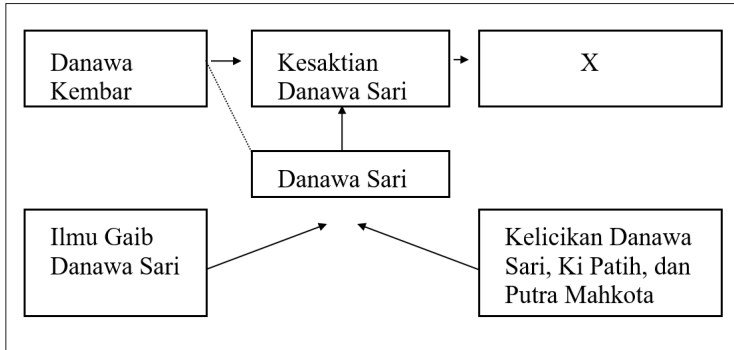
Setelah Danawa Sari tewas, barulah Putra Mahkota melepaskan ayahandanya dan menjelaskan perkara sebenarnya. Berkat cerita itu sang Raja menjadi sadar lalu minta maaf kepada putranya. Akhirnya, setelah sembilan istri Raja itu bisa melihat seperti sedia kala, dan ibu kandung Putra Mahkota diangkat menjadi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

D. Struktur Aktan dan Fungsional

Perhatian utama analisis struktur aktan dan fungsional berikut ini ditekankan pada tokoh dan berbagai fungsinya karena pada hakikatnya hanya tokohlah yang menjiwai cerita dan mampu membangun hubungan antar unsur 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



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

Gambar 5.3 Bagan Aktan Danawa Sari (Subjek) yang Bertujuan Awal Meningkatkan Kesaktian (Objek)

Dalam bagan pada Gambar 5.3 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.

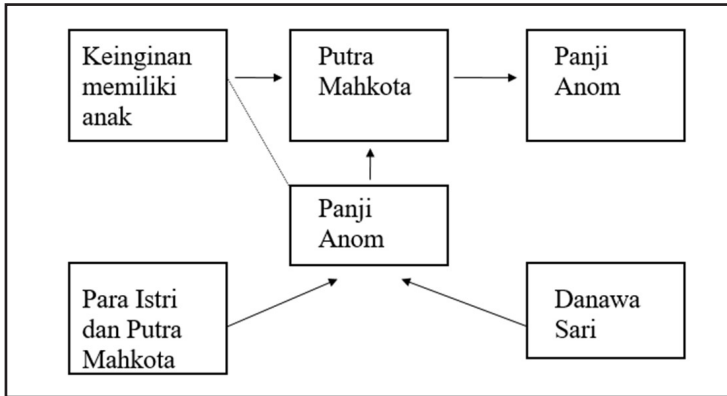
b. Struktur Fungsional

Situasi awal: cerita dimulai dengan adanya keinginan raja raksasa Danawa Kembar untuk menggembelng 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 dijalaninya 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



Gambar 5.4 Bagan Aktan Panji Anom (Subjek) yang Menginginkan Putra Mahkota (Objek dan Penolong)

Berdasarkan Gambar 5.4, 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.

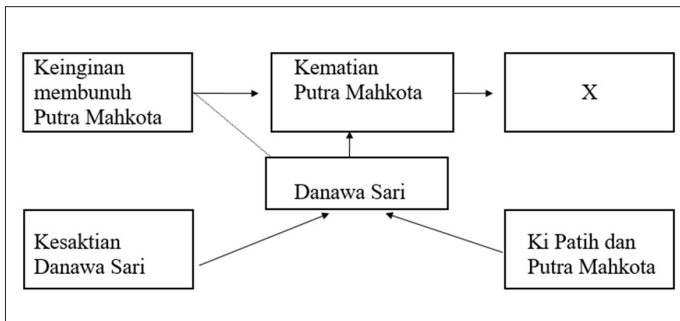
Transformasi: Tahap kecakapan: cerita bergerak terus sampai pada keberangkatan sang pahlawan. Panji Anom sebagai pahlawan berangkat melaksanakan tugasnya, yakni ke pantai Tanjung Menangis bersama sembilan orang istrinya. Keberangkatan mereka diiringi oleh sekalian punggawa kerajaan beserta seluruh rakyatnya. 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 yang 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



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

Gambar 5.5 Bagan Aktan Danawa Sari (Subjek) yang Ingin Melenyapkan Putra Mahkota (Objek)

Pada Gambar 5.5 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

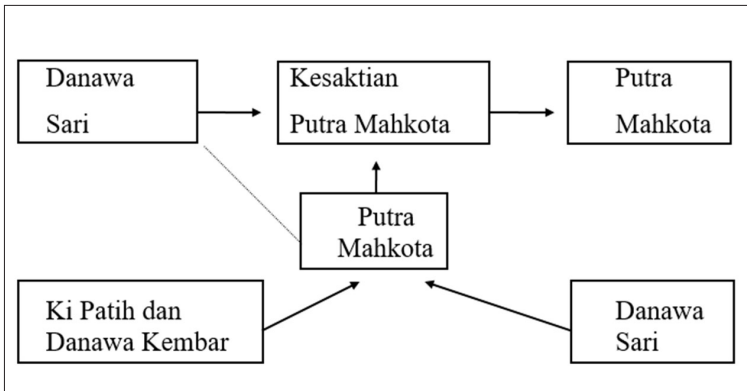
Situasi awal: pola alur ini dimulai dari situasi Danawa Sari sudah menjadi istri Raja Panji Anom. Oleh karena anak yang akan menjadi putra mahkota bukan anaknya sendiri, melainkan anak tiri, timbullah keinginan untuk membunuh calon putra mahkota itu. Keinginannya itu dilakukan dengan cara menyusun siasat 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.

4. Pola IV: Putra Mahkota sebagai Subjek

a. Bagan Aktan



Gambar 5.6 Bagan Aktan Putra Mahkota (Subjek dan Penerima) yang Berguru Ilmu Kesaktian (Objek)

Dari bagan ini dapat dirunut peran-perannya sebagai berikut. Danawa Sari (pengirim) bermaksud mengirimkan Putra Mahkota (subjek) kepada ayahnya, Danawa Kembar, untuk berguru ilmu kesaktian. Akan tetapi, maksud Danawa Sari agar Putra Mahkota mendapat ilmu kesaktian (objek) itu hanyalah pura-pura belaka, dan karena itu, Danawa Sari sendirilah yang menghalangi maksudnya itu (penentang). Meskipun Putra Mahkota telah diperdaya oleh Danawa Sari, ia tetap berhasil mendapatkan apa yang diinginkannya, yakni ilmu kesaktian karena siasat jahat Danawa Sari telah diantisipasi oleh Ki Patih (penolong). Akhirnya, ilmu kesaktian dikuasai oleh Putra Mahkota (penerima) berkat gembleran Danawa Kembar kakeknya (penolong).

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 mengirim 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 pulang untuk menjumpai ayahnya di kerajaan. Alasan yang dikemukakan 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 zalim 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 berakhir sudah cerita tersebut.

E. Penutup

Dari keseluruhan uraian pada bab ini, 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 tersebut 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, 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.

F. Catatan

Perlu diketahui bahwa analisis yang dilakukan ini barulah sampai pada struktur aktan dan berbagai fungsi unsurnya. Artinya, 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 antar tokohnya 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.

BAB 6

Novel *Sang Guru* Karya Gerson Poyk: Studi Struktural Menurut Tzvetan Todorov

A. Pengantar

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 tulisan ini dikerjakan (1993), 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 Poyk akan dikaji, tetapi hanya sebuah novelnya *Sang Guru*. Pilihan objek jatuh pada novel ini karena menurut pembacaan awal 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 Sumardjo antara lain menyatakan bahwa novel *Sang Guru* sangat menarik, dan dari segi tertentu novel tersebut di-sejajarkan 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 Sumardjo dikatakan sebagai pengarang yang cukup terbuka dalam memecahkan problematik tokoh-tokohnya. Namun, berbagai pandangan 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 gagasan 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.

B. Selintas tentang Studi Struktural Model Todorov

Menurut hemat saya, teori struktural sebagaimana dikembangkan oleh Tzvetan Todorov-lah yang sesuai digunakan untuk memecahkan masalah yang telah disebutkan pada subbab 6.A. 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 (sintaksis) untuk meneliti urutan peristiwa secara kronologis dan logis khusus di dalam alur; aspek kedua (semantik) untuk meneliti tema, tokoh, dan latar, ini sudah berkaitan dengan penafsiran makna atas lambang (verbal, bahasa); dan aspek ketiga (verbal) untuk meneliti sarana atau alat-alat pengungkapannya, seperti sudut pandang, gaya, pengujaran, dan sejenisnya. Akan tetapi, di dalam studi 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 model 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-interpretatif-objektif. Sementara itu, dalam hal cara pengumpulan dan klasifikasi data dilakukan dengan model atau teknik pembacaan aktif dan retroaktif yang hasilnya dicatat dan dideskripsikan.

C. Aspek Sintaksis, Semantik, dan Verbal

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 sekuens. Namun, sejumlah sekuens 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 sekuens 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 ajek. Ada tokoh yang hadirnya secara tersamar tetapi berkali-kali sehingga memengaruhi 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 Bu-jang Bungung). 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 memengaruhi 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 sekuens 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 antar sekuens karena dalam setiap pergantian bagian (bab) terdapat “kertas kosong” atau “ruang kosong” (ini merupakan tanda pergantian sekuens 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 menjadi 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, harapanku adalah bahwa di sini, di pulau yang kecil ini, aku akan mendapat sesuap nasi ...” (Poyk, 1973, 5)

Kutipan tersebut menunjukkan bahwa Ben adalah figur ideal seorang guru karena ia merasa bahwa bukan dirinya saja yang diperlukan, melainkan ia juga “memerlukan” sesuatu, yaitu 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.

Kedaaan menjadi sunyi. Ayah Sofie menarik nafas dan mengepulkan asap pipa beberapa kali” (Poyk, 1973, 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.” (Poyk, 1973, 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 mabuk. Demikian juga ketika ia bergabung menjadi tentara untuk menumpas pemberontakan Permesta di Manado. 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 ‘mendedepankan’ 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” (Poyk, 1973, 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.” (Poyk, 1973, 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.” (Poyk, 1973, 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. (Poyk, 1973, 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".

D. Penutup

Dari keseluruhan analisis pada bab ini akhirnya dapat disimpulkan beberapa hal berikut. Secara sintaksis novel *Sang Guru* terkesan begitu rumit karena 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. Dikatakan romantik karena di tengah-tengah perjalanan idealisme seorang guru diselipkan pula kisah cinta yang memang tak pernah lepas dari kehidupan manusia (lebih-lebih mudamudi 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. Harus dipahami bahwa pemahaman makna novel ini masih sangat terbatas karena perspektif yang digunakan terbatas pada tiga aspek (alur, tokoh, dan modus). Padahal aspek-aspek struktur novel itu masih cukup banyak sehingga jika dikehendaki untuk memperoleh makna yang lebih lengkap (luas) harus dilakukan pemahaman terhadap aspek-aspek lainnya. Demikian juga, pemahaman makna akan lebih sempurna jika didukung oleh pemahaman terhadap keseluruhan karya dan keseluruhan sistem kepengarangan Gerson Poyk. 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.

BAB 7

Seno Gumira Ajidarma dan “Pelajaran Mengarang”: Penelusuran Intensi Pengarang dan Studi Struktural Menurut Sistem Kode Roland Barthes

A. Pengantar

Judul bab ini mengisyaratkan adanya pemahaman terhadap dua hal, yaitu Seno Gumira Ajidarma dan “Pelajaran Mengarang”. Karena Seno Gumira Ajidarma 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 pengamatan 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 permasalahan yang berkenaan dengan objeknya, yaitu cerpen “Pelajaran Mengarang”, dan kerangka pendekatan yang akan dipergunakan.

B. Selintas tentang “Pelajaran Mengarang”

“Pelajaran mengarang” adalah sebuah cerpen Indonesia karya cerpenis 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 sepatah 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 menggendong perempuan, dan sebagainya. Ia masih tetap diam.

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”. Setiap kali ia pulang dari sekolah, wanita itu selalu membentak-bentak: “*Lewat belakang anak jadah, jangan ganggu tamu mamimu!*” 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, mabuk, 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).

C. Dari Intensi Pengarang ke Studi Struktural-Semiotik

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). Menurutnya, 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 dan 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 makin kuat hingga abad ke-18 dan ke-19, bahkan telah menjadi keyakinan kaum ro-

mantik (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). Pandangan Juhl lebih

Buku ini tidak diperjualbelikan

radikal lagi dalam bukunya *Interpretation: An Essay in the Philosophy of Literary Criticism* (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

Buku ini tidak diperjualbelikan

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 pemakaian 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 sekadar contoh, paparan tersebut 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 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.

D. Lima Sistem Kode dan Situasi Komunikasi Naratif

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” (Ajidarma, 1993, 15)

Dengan akhir cerita seperti itu, 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” (Ajidarma, 1993, 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, frasa *memencet tombol* juga mengindikasikan adanya kode budaya mengenai gaya hidup modern karena jarang sekali dijumpai rumah penduduk sederhana yang memiliki *aipho*n (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, frasa, atau bahkan kalimat tertentu, semua itu dapat dikelompokkan ke dalam konotasi kata, frasa, 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. 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)

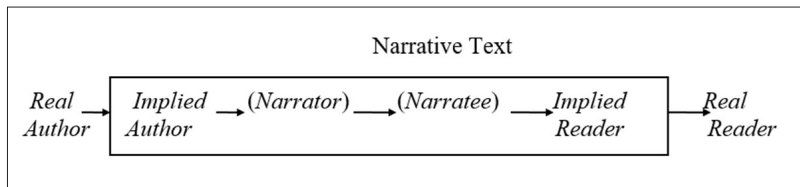
Kode simbolik berkaitan dengan tema dalam arti sebenarnya sehingga erat hubungannya dengan kode konotatif, yaitu tema dalam keseluruhan teks cerita. Simbol merupakan aspek pengodean fiksi yang khas bersifat struktural. Hal tersebut dilandasi oleh suatu gagasan bahwa makna dapat diformulasikan dari berbagai 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 simbolis 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 mengonter 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 dan kekerasan yang dilihatnya setiap saat di rumah. Selain itu, terdapat juga oposisi antara judul-judul karangan yang ditawarkan oleh gurunya dan kepahitan yang terbayang-bayang di kepalanya sehingga sang bocah tidak pernah berhasil menyelesaikan karangannya. Ledakan yang tragis 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 simbolis 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* dan *implied reader*). Diagram yang dimaksudkan itu tampak seperti Gambar 7.1.



Gambar 7.1 Diagram Situasi Komunikasi Naratif

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). 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 pada Gambar 7.1, 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.

E. Penutup

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 pelengkapannya, 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.

BAB 8

Pemahaman Pola Berpikir Jawa melalui Mitos *Dewi Sri*: Studi Struktural-Antropologis Menurut Levi-Strauss

A. Pengantar

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 mencakupi 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 dengan 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,² yaitu mitos (cerita rakyat, dongeng)³ dari daerah Surakarta, khususnya yang berjudul *Dewi Sri*.⁴ 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, 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*. 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 signifikansi tertentu bagi masyarakat pemilikinya (Kirk via Rahmanto, 1993, 327).

² Dalam konteks ini mitos dianggap sebagai salah satu genre sastra, tidak memandang apakah itu tradisional atau modern.

³ Cerita rakyat dan dongeng, dalam pembicaraan ini, dianggap sebagai mitos.

⁴ Cerita rakyat dan dongeng, dalam pembicaraan ini, dianggap sebagai mitos. Diterbitkan oleh Proyek Pengembangan Media Kebudayaan Ditjen Kebudayaan Depdikbud, tidak berangka tahun.

B. Selintas tentang Konsep Levi-Strauss

Sesuai dengan latar belakang dan permasalahan seperti yang telah dikemukakan, 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.

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 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 absentia* (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).

C. Unit-Unit Naratif dan Penafsirannya

Idealnya, dalam analisis ini 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 prinsipiel 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 tersebut 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 sebenarnya akan dibahagiakan oleh ayahnya, sebab dialah calon pengganti tahta kerajaan. Sebagai calon raja, tentu ia harus menikah terlebih dulu. Namun, karena Sadana hanya menuruti *nafsu*, sama sekali tidak menjunjung 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 priayi 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.⁵

(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

⁵ Istilah-istilah ini dipinjam dari P. M. Laksono (1985, 29–30).

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 sebelumnya. 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, 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 *priayi* terhadap *wong cilik*, yakni menanamkan nilai-nilai kebaikan (Kartodirdjo dkk., 1993, 52–56), seperti ketika ia memberi petunjuk 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 berikutnya, 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 dan dapat dibuat skema atau pola perubahannya seperti Gambar 8.1.

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

Gambar 8.1 Skema 1: Perubahan Naratif Kelompok I

Berdasarkan Skema 1 (Gambar 8.1) tersebut 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, *riila*, 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 sedih ayah-bundanya. Hal itu menandakan 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 (5) sebelumnya.

3. Kelompok III: Dewi Sri dan Raden Sadana Terkutuk

Dalam kelompok III ini dikisahkan sebagai berikut.

(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 sebagaimana Gambar 8.2.

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

Gambar 8.2 Skema 2: Perubahan Naratif Kelompok III

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. Namun, 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 dibencanai. 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 gagah, bernama Raden Sadana. Singkat cerita, akhirnya Raden Sadana kawin dengan putri sang begawan yang bernama Dewi Laksmiawahni. 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 Gambar 8.3. berikut.

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

Gambar 8.3 Skema 3: Perubahan Naratif Kelompok IV

5. Kelompok V: Penabur Benih dan Pembagi Kekayaan

Dalam kelompok ini dikisahkan sebagai berikut.

(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 (rezeki) 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 Gambar 8.4.

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

Gambar 8.4 Skema 4: Perubahan Naratif Kelompok V

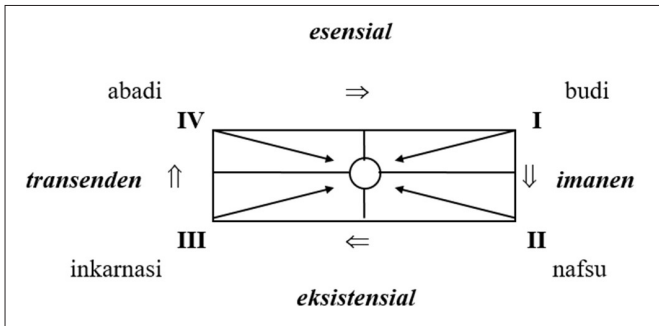
D. Mitos *Dewi Sri*: Pola Berpikir Melingkar

Dari analisis unit-unit naratif (secara sintaktatis), seperti yang telah dipaparkan sebelumnya, akhirnya dapat disusun pola-pola pergeseran seperti Tabel 8.1.

Tabel 8.1 Pola Pergeseran Mitos Dewi Sri

	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 Gambar 8.5.



Gambar 8.5 Pola Pergeseran Melingkar Mitos Dewi Sri

Dari Gambar 8.5 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 (*imanan*) 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. Hindu mengenal kasta yang membedakan kelas sosial secara tegas, sedangkan masyarakat Jawa mencoba menyatukan kelas tersebut menjadi sesuatu yang *manunggal* sehingga tidak berkelas lagi. Jadi, antara raja (*priayi*) 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.

E. Mitos *Dewi Sri*: Pembeneran Konsep Berpikir Jawa

Seperti diketahui bahwa masyarakat Jawa, terutama masyarakat tradisional, masih memercayai adanya *takhayul* atau sering disebut *gugontuhon* (Hardjowirogo, 1989, 98). Hal demikian terlihat misalnya ketika kandungan berusia 7 bulan (*mitoni*), anak berusia 5 hari (*sepasar*), 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*.⁶ Jadi, dalam hidupnya ia sudah berpikir tentang mati karena orang Jawa sadar betul bahwa suatu saat nanti ia pasti akan *katimbangan 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

⁶ 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.

subur dalam masyarakat Jawa. Bahkan, lebih tragis lagi, orang Jawa berani berkorban hanya demi *slametan* walaupun kondisinya tidak memungkinkan. Begitulah gugontuhon yang masih tetap dipercayai orang (masyarakat) Jawa.

Dalam hubungannya dengan pernyataan tersebut, dapat dinyatakan bahwa walaupun hanya sebagai cerita fiktif belaka, dan 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 setangi...” Kemudian, “Apabila kamu menyiapkan pajangan, lakukanlah seperti yang telah engkau kerjakan. Malahan sediakan pula tikar sisik-melik dan bantal baraban untuk penangkal.... Setiap malam Jumat, hendaklah pajangan itu kau bersihkan, gantilah air kendi itu, taruh sesaji kembang boreh, dan bakar setangi. Siapa saja yang patuh melaksanakan pesanku ini, selama hayatnya akan terpenuhi sandang pangan mereka.” (Proyek Pengembangan Media Kebudayaan Ditjen Kebudayaan Depdikbud, t.t., 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.” (Proyek Pengembangan Media Kebudayaan Ditjen Kebudayaan Depdikbud, t.t., 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 pembenaran konsep hidup atau alat pembantu pengingat (*mnemonic device*) tindakan masyarakat Jawa.

Sebenarnya, pesan-pesan lain dalam mitos tersebut masih cukup banyak, misalnya cara orang Jawa memperlakukan ular sawah, bagaimana tata-cara mendirikan rumah, cara orang harus menjaga bayi setelah lahir (hal ini sudah diteliti Kats (1915) dalam karangannya *Dewi Sri*, bagaimana orang Jawa memperlakukan padi setelah menjadi nasi (*panganan*), atau bagaimana orang Jawa menentukan rezekinya 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).

F. Penutup

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 simbolis, 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, makin 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. Sementara itu, dalam penelitiannya terhadap cerita kentrung di Nganjuk, Kediri, dan Tulungagung (Jawa Timur), Hutomo (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.

BAB 9

Novel-Novel Indonesia Karya Suparto Brata: Studi Sastra Pascakolonial

A. Pengantar

Sebagai sebuah produk budaya, karya sastra merupakan salah satu media alternatif paling efektif guna mengekspresikan berbagai persepsi tentang karakter kehidupan sehari-hari masyarakat (Ashcroft dkk., 2003, xxi). Demikian juga karya sastra Indonesia yang menjadi media ekspresi beragam persepsi tentang kehidupan sehari-hari masyarakat Indonesia. Novel *Siti Nurbaya* (1920) Marah Rusli, misalnya, secara efektif berhasil mengekspresikan suara pegawai pribumi dalam sistem birokrasi kolonial Belanda dalam menghadapi pemerintah dan masyarakat setempat (Minangkabau) (Faruk, 2007, 360). Begitu juga novel *Burung-Burung Manyar* (1981) Mangunwijaya yang mencoba mengekspresikan sikap untuk mendekonstruksi narasi besar revolusi di Indonesia (Allen, 2004, 243). Karena itu, pemahaman persepsi tentang karakter kehidupan sehari-hari manusia dalam masyarakat yang pernah berada di bawah kekuasaan kolonial secara efektif dapat dilakukan melalui karya sastra yang merepresentasikan beragam efek atau dampak kolonisasi.

Dalam konteks kehidupan sastra Indonesia, Suparto Brata adalah salah seorang di antara sekian banyak sastrawan yang menaruh perhatian besar pada upaya merepresentasikan berbagai tindakan atau praktik kekuasaan kolonial (Belanda dan Jepang). Dalam novel *Saksi Mata* (2002), misalnya, ia menggambarkan beragam dampak kekuasaan kolonial Jepang di Indonesia hingga menjelang kemerdekaan. Dalam novel triloginya, *Gadis Tangsi* (2004), *Kerajaan Raminem* (2006), dan *Mahligai di Ufuk Timur* (2007), ia juga mengekspresikan beragam karakter kehidupan manusia di bawah bayang-bayang kekuasaan pada masa kolonial Belanda, Jepang, dan Kemerdekaan. Hal serupa terlihat dalam novelnya *Mencari Sarang Angin* (2005) dan *Republik Jungkir Balik* (2009). Karena itu, pemahaman bagaimana praktik kekuasaan kolonial itu berpengaruh terhadap karakter kehidupan manusia dalam masyarakat Indonesia, antara lain dapat dilakukan melalui penelitian terhadap novel-novel karya Suparto Brata.

Dalam konteks studi ilmu humaniora, kajian tentang berbagai produk budaya yang lahir dari pengalaman kolonisasi atau dihasilkan oleh masyarakat yang pernah mengalami imperialisme/kolonialisme termasuk ke dalam kajian pascakolonial (Ashcroft dkk., 2003, xxiii). Perhatian utama kajian pascakolonial ialah berbagai praktik kekuasaan yang antara lain terepresentasikan dalam beragam aspek, seperti eksotisme, bahasa, identitas, interaksi silang budaya, gender, resistansi, dan sejenisnya (Barry, 2010, 225–230). Karena novel-novel Suparto Brata lahir dari suatu masyarakat (Indonesia) yang pernah mengalami penjajahan (imperialisme dan kolonialisme), terutama penjajahan Belanda dan Jepang (Muljana, 2008), penelitian terhadapnya pun termasuk ke dalam kajian pascakolonial sehingga dituntut pula digunakan landasan teori (pendekatan) pascakolonial.

Berkenaan dengan hal di atas, kajian ini secara khusus membahas novel-novel (berbahasa) Indonesia karya Suparto Brata dengan menggunakan pendekatan pascakolonial. Akan tetapi, di dalam kajian ini tidak semua masalah yang menjadi lingkup kajian pascakolonial dibahas, tetapi dibatasi pada masalah praktik kekuasaan yang berkaitan dengan eksotisme, bahasa, identitas, dan resistansi yang terjadi akibat

berlangsungnya relasi kuasa (penjajah dan terjajah). Pembatasan ini didasari oleh suatu anggapan bahwa keempat masalah tersebut merupakan aspek penting yang menandai ciri pascakolonialitas novel Suparto Brata.

Penelitian terhadap karya sastra Indonesia telah banyak dikerjakan oleh para ahli, tetapi penelitian dengan pendekatan (strategi pembacaan) pascakolonial, sejauh pengamatan peneliti sampai hari ini (2012), baru ada beberapa, di antaranya oleh Watson (1972) dengan judul tesis *The Sociology of Indonesian Novel 1920–1955*, Allen (2004) dengan judul disertasi *Reading Matters: An Examination of Plurality of Meaning in Selected Indonesian Fiction 1980–1995*, Faruk (2007) dengan judul *Belunggu Pasca-Kolonial: Hegemoni dan Resistensi dalam Sastra Indonesia*, dan Winet (2010) dengan judul disertasi *Indonesian Postcolonial Theatre: Spectral Genealogies and Absent Faces*. Sementara itu, kajian yang secara khusus membahas karya-karya Suparto Brata dengan pendekatan pascakolonial telah dilakukan oleh Puryanti (2005), Sungkowati (2010, 2011), dan Mawadah (2009).

Baik langsung maupun tidak, beberapa penelitian di atas memiliki relevansi dengan penelitian ini. Watson (1972), misalnya, dalam penelitiannya mengungkap pertalian antara berbagai kecenderungan dalam sastra Indonesia dengan kebijakan kebahasaan dan kesastraan kolonial Belanda. Demikian juga dengan Faruk (2007) yang meneliti novel-novel kolonial karya pengarang Belanda dan novel-novel karya pengarang pribumi pada masa kolonial. Di dalam penelitiannya Faruk mengungkap bagaimana praktik kekuasaan penjajah Belanda yang berlangsung sejak abad ke-18 itu direpresentasikan dalam beberapa novel kolonial mulai dari *Robinson Crusoe* (1875) karya Daniel Defoe sampai dengan *Siti Nurbaya* (1920) karya Marah Rusli. Hal serupa tampak pula dalam penelitian Allen (2004) dan Winet (2010). Dalam disertasinya Allen mengungkap corak dan karakteristik karya (novel) tiga pengarang ternama Indonesia (Pramoedia Ananta Toer, Mangunwijaya, dan Putu Wijaya), sedangkan Winet dalam disertasinya mengungkap praktik kekuasaan kolonial yang masih mendominasi karya-karya teater dan panggung teater di Indonesia.

Hanya saja, dalam kaitannya dengan kajian ini, beberapa penelitian tersebut hanya relevan dalam hal teori (strategi pembacaan) karena objek yang dikaji bukan novel-novel Indonesia karya Suparto Brata. Beberapa kajian yang berkait erat dengan penelitian ini ialah kajian yang dilakukan oleh Puryanti (2005), Sungkowati (2010, 2011), dan Mawadah (2009). Kendati demikian, kajian Puryanti (2005) secara khusus hanya membahas masalah modernitas dan lokalitas dalam novel *Mencari Sarang Angin*, demikian juga Sungkowati (2010) yang membahas ambivalensi dan pretensi sejarah dalam novel *Mencari Sarang Angin*. Sementara, kajian Sungkowati (2011) hanya membahas citra Belanda dalam novel *Gadis Tangsi, Kerajaan Raminem*, dan *Mencari Sarang Angin*, sedangkan kajian Mawadah (2009) hanya membahas semangat nasionalisme dalam novel *Gadis Tangsi*. Oleh sebab itu, di satu sisi beberapa kajian tersebut berbeda dengan penelitian ini dan di sisi lain penelitian ini bersifat memperkaya dan melengkapi hasil-hasil kajian tersebut.

Sesungguhnya masih ada kajian lain yang mengungkap pasca-kolonialitas dalam sastra Indonesia, misalnya terlihat dalam buku antologi esai *Sastra Indonesia Modern: Kritik Pascakolonial* (2008) hasil suntingan Keith Foulcher dan Tony Day. Kajian-kajian dalam buku antologi itu semula merupakan bahan diskusi pada lokakarya di Universitas Sidney Australia tahun 1998. Selain itu, ada pula artikel “Moving Pictures: Western Marxism and Vernacular Literature in Colonial Indonesia” karya Foulcher yang dimuat dalam buku *Chewing Over the West: Occidental Narratives in Non-Western Readings* (2009) hasil suntingan Jedamski. Akan tetapi, satu hal yang perlu dicatat ialah bahwa beberapa kajian yang dituangkan dalam buku-buku tersebut tidak ada satu pun yang membahas novel-novel karya Suparto Brata.

Kajian atas karya sastra Indonesia untuk mengungkap praktik kekuasaan kolonial yang berpengaruh terhadap karakter kehidupan masyarakat Indonesia pada saat ini tetap relevan karena hal yang sama juga masih terjadi di berbagai negara lain. Hal tersebut, misalnya, tampak pada paparan mengenai terjadinya perubahan karakter kehidupan masyarakat pascakolonial di Italia (Triulzi, 2006), mengenai

perjuangan politik dan nasib para pengungsi serta kaum marginal di Timur Tengah (Barbaour, 2007), mengenai efek kolonialisme di Malaysia (Syazliyati dkk., 2009), mengenai dampak kolonisasi di Puerto Rico (Azevedo, 2010), dan mengenai masih dirasakan adanya dekarakterisasi akibat terjadinya imperialisme dan kolonialisme di Afrika (Pinto, 2010; Zhaoguo, 2011; Maleki & Navidi, 2011). Oleh karena itu, kajian terhadap karya-karya sastra Indonesia (khususnya novel karya Suparto Brata) dengan sudut tinjau pascakolonial untuk mengungkap praktik kekuasaan kolonial di Indonesia dengan berbagai implikasinya tetap relevan dan layak untuk dikerjakan.

B. Selintas tentang Studi Sastra Pascakolonial

Sebagai disiplin ilmu yang bersistem, teori (kritik) pascakolonial baru menemukan bentuknya pada 1990-an. Beberapa buku yang berpengaruh terhadap keberterimaan konsep teori pascakolonial, menurut Barry (2010, 223), di antaranya *Orientalism* (Said, 1978), *Other World* (Spivak, 1987), *The Empire Writes Back* (Ashcroft, 1989), *Nation and Narration* (Bhabha, 1990), *Culture and Imperialism* (Said, 1993), *The Location of Culture* (Bhabha, 1994). Dalam perjalanan sejarahnya teori pascakolonial muncul sebagai reaksi atas berbagai pernyataan universal yang dibangun oleh ilmuwan humanisme liberal. Dari sini muncullah berbagai dikotomi, seperti Barat-Timur, putih-hitam (ras), penjajah-terjajah, pusat-pinggiran, kita-mereka, sampai pada suatu simpulan bahwa Barat (Eropa) identik dengan “baik” dan Timur (non-Eropa) dianggap “orang lain” (*the other*) dan identik dengan “buruk” yang semuanya itu terwujud dalam praktik imperialisme dan kolonialisme. Mengenai praktik kekuasaan yang demikian telah diungkap secara gamblang oleh Said dalam bukunya *Orientalism* (1978).

Dapat dikatakan bahwa teori pascakolonial adalah seperangkat gagasan yang mengarahkan perhatian pada hubungan antara kebudayaan dan imperialisme (Ryan, 2011, 265). Adapun yang dimaksud imperialisme adalah praktik, teori, dan sikap dari suatu pusat metropolitan yang menguasai suatu wilayah yang jauh dengan

kolonialisme, yaitu dibangunnya permukiman di wilayah-wilayah yang jauh itu sebagai salah satu konsekuensinya yang niscaya (Said, 2010, 6–10). Dengan kata lain, teori pascakolonial merupakan studi yang didasarkan pada fakta historis kolonialisme Eropa dan aneka dampak atau efek material yang ditimbulkannya (Foulcher & Day, 2008, 2–5; Aschroft dkk., 2003, 307–308).

Teori pascakolonial mencakup tiga kemungkinan perhatian, yakni pada (1) kebudayaan masyarakat yang pernah mengalami penjajahan, (2) respons perlawanan atau wacana tandingan masyarakat terjajah terhadap penjajah tanpa menghilangkan perhatian pada adanya ambivalensi, dan (3) segala bentuk marginalitas yang diakibatkan oleh kapitalisme (Barry, 2010, 226–228). Karena itu, penelitian dengan menggunakan teori pascakolonial berusaha mengungkap (1) representasi kekuasaan penjajah yang terselubung di balik teori, sikap, dan praktiknya yang seakan tidak mengandung pretensi kekuasaan, (2) representasi kekuasaan penjajah di balik praktik, sikap, dan teori masyarakat terjajah yang mengarah pada usaha pembebasan dari kekuasaan penjajah, dan (3) representasi perlawanan atau resistansi masyarakat terjajah di balik teori, sikap, dan praktik yang seakan patuh pada penjajah (Faruk, 2007, 14–18).

Berdasarkan konsep tersebut, kajian atas novel-novel Indonesia karya Suparto Brata ini dipusatkan pada satu hal, yaitu bagaimana praktik kekuasaan kolonial (mencakup eksotisme, bahasa, identitas, dan resistansi) diekspresikan atau direpresentasikan dalam novel. Sementara itu, karena studi kualitatif ini bertujuan untuk memperoleh hasil berupa deskripsi data verbal (Bogdan & Taylor, 1992), yakni tentang sesuatu (praktik kekuasaan) yang ada di dalam teks (novel), metode analisis yang digunakan adalah analisis isi dengan asumsi bahwa data dianalisis secara interaktif dan atau dialogis. Selanjutnya, berikut disajikan hasil dan pembahasan terhadap novel-novel karya Suparto Brata.

C. Eksotisme, Bahasa, Identitas, dan Resistansi

1. Eksotisme

Eksotisme adalah istilah yang berkaitan dengan sudut pandang (Barry, 2010, 226). Dalam konteks kajian pascakolonial sudut pandang ini dipergunakan si penjajah (Barat) untuk mengidentifikasi si terjajah (Timur). Terjajah dianggap sebagai *the other* yang berbeda dengan dirinya (penjajah). Karena dirinya menganggap Barat adalah sumber peradaban, dengan begitu ia merasa “lebih beradab”, kemudian Timur dianggap “tidak beradab” sehingga perlu diberadabkan. Dari anggapan itulah kemudian Timur menjadi objek representasi, menjadi wacana, menjadi lapangan pengetahuan (oleh orientalis) yang semata untuk membangun konstruksi bahwa dirinya (Barat) lebih unggul, lebih teratur, dan lebih bermoral. Karena itu, Timur bagaikan “kanvas” yang dapat dilukisi dan suatu saat dapat dihapus kembali sesuai dengan selera mereka. Dengan begitu, Timur dianggap sebagai ruang atau wacana yang selalu menarik, yang selalu minta perhatian, yang selalu eksotis.

Walaupun terbungkus secara rapi sebenarnya novel-novel Suparto Brata masih menggambarkan hal tersebut. Dalam *Gadis Tangsi*, misalnya, tampak perilaku masyarakat tangsi Lorong Belawan, Medan, terkecuali tokoh Teyi, digambarkan sebagai masyarakat yang jauh dari nilai keteraturan, kebaikan, dan keberadaban (di sini perihal seks dan ungkapan kasar menjadi suatu hal yang biasa). Bahkan, dalam tindakan yang paling sederhana pun, misalnya ketika penjaga tangsi membunyikan lonceng pagi hari, gambaran bagus berada pada pihak Belanda dan gambaran buruk berada pada pihak pribumi. Perhatikan kutipan berikut.

Tiit-to-teet tet-to-tet-tiit-toooooot, to-tiit-to-teet tet-to-tet-tiit-toooooot!!

Nah, terompet pertama sudah berbunyi. Waktu bangun telah tiba. Itu bunyi terompet tiupan Landa Dawa. Begitu nyaring, iramanya teratur, halus, dan panjang. Landa Dawa memang jago meniup terompet. Berbeda dengan tiupan Sudarmin, misalnya, yang bunyinya terasa tersengal-sengal, patah-patah, dan sering kali hilang tiba-tiba. (Brata, 2004, 1)

... Sudarmin belajar meniup terompet untuk menggantikan Landa Dawa apabila prajurit Belanda itu berhalangan. Sependengar Teyi, bunyi tiupan Sudarmin jelek sekali. Patah-patah. Masih untung Landa Dawa sabar mengajari Sudarmin meniup terompet. Andai kata yang mengajar Teyi, sudah sejak awal latihan itu dihentikan. Sudarmin dinilai Teyi sangat goblok. (Brata, 2004, 8).

Gambaran buruk demikian yang kemudian melahirkan perbedaan dikotomis bahwa penghuni tangsi termasuk ke golongan masyarakat yang tidak teratur, marginal, tidak tahu adat, yang berbeda dengan Belanda. Sebab, Belanda digambarkan sangat bijak, tegas, teratur, dan berkuasa menentukan segalanya.

Bahkan, perbedaan dikotomis (relasi dominatif) yang sama juga tampak di lingkungan golongan lain, seperti Cina (pedagang). Jadi, dalam relasi ini, posisi terendah ditempati golongan pribumi, kemudian Timur Asing (Cina), dan posisi tertinggi diduduki golongan Belanda. Selanjutnya, gambaran perilaku tersebut tidak hanya terlihat ketika mereka masih berada di lingkungan tangsi Lorong Belawan, tetapi juga misalnya perilaku buruk Manguntaruh, Dasiyun, dan Dumilah, setelah mereka berada di Jawa (Ngombol, Bagelen) pada saat Raminem dan Teyi (ketika Jepang berkuasa) telah berhasil membangun kerajaan (kekayaan) sebagaimana digambarkan dalam novel *Kerajaan Raminem* dan *Mahligai di Ufuk Timur*.

Gambaran yang eksotis, yang inferior, yang selalu menarik perhatian, yang setiap saat dapat dipertunjukkan sesuai selera mereka (penjajah), terlihat juga pada bagaimana tata nilai budaya tradisional keraton (Jawa) dibenturkan dengan nilai-nilai budaya asing. Bagaimana perilaku Jepang (Tuan Ichiro) terhadap keluarga besar Mas Suryohartono, priayi asal Solo, termasuk perilaku semena-mena

terhadap tokoh Bulik Rum dalam *Saksi Mata*, merupakan tindakan yang tidak menghargai keberadaan nilai budaya (tata krama) yang selama ini dijunjung tinggi oleh masyarakat. Hal ini terlihat jelas pada peristiwa penangkapan Mas Suryohartono dan Mas Darkiman oleh Tuan Ichiro dan kemudian dikurung di penjara Kenpeitai. Padahal, tuduhan bahwa mereka menyembunyikan Mas Wiradad, suami Bulik Rum, pejuang gigih yang melawan penjajah Jepang, sama sekali tidak terbukti.

Sementara itu, dalam novel *Mencari Sarang Angin*, gambaran eksotis telah tampak sejak awal. Ketika tokoh Darwan mendapat panggilan dari Tuan Ayat, pimpinan *Dagblad Express* di Surabaya, ia membayangkan akan menjumpai tempat yang mewah. Sebab, dilihat dari sifat berita dan tulisan-tulisannya, surat kabar itu tidak hanya sekadar menyajikan berita, tetapi juga menganalisis sehingga pembaca diajak untuk berpikir, dan karena itu pula, keluarga Prawirakusuman berlangganan. Namun, setelah tiba di Surabaya, ternyata Darwan menjumpai kenyataan yang berlawanan. Perhatikan kutipan berikut.

Dengan perasaan itu Darwan melangkah masuk menyeberangi halaman yang luas, dan sampailah pada serambi depan yang sepi. Kecewa sedikit. Gedung itu kosong. Ruang depan di balik serambi itu bisa dilihat dari pintu raksasa yang menganga. Di dalamnya terdapat beberapa buah meja tulis yang suram, dan berpelitur gelap. Di atas meja, dan juga di mana-mana di ruangan itu, berserakan dan bertumpukan kertas, buku, dan map. Ah, tak terpelihara. (Brata, 2005, 2)

Kendati awalnya kecewa, beberapa saat kemudian Darwan tidak lagi kecewa karena memang ia telah bertekad untuk mencapai cita-cita memajukan bangsa Jawa. Sebagai keturunan darah biru dan berpendidikan Belanda ia benar-benar ingin mandiri, tidak bergantung pada kekayaan Ramanya, ingin membaur dan merakyat dengan segala konsekuensinya (Brata, 2005, 78).

Gambaran keadaan surat kabar *Dagblad Express* tersebut menjadi lebih eksotis lagi karena semua artikel (tulisan) dalam surat kabar

itu tidak mendapatkan penghargaan yang semestinya. Banyak artikel Darwan, juga artikel wartawan lain, tidak diberi honor, dan walaupun diberi honor, jumlahnya sangat kecil. Hal tersebut berbeda dengan tulisan-tulisan berbahasa Belanda yang dimuat di koran Belanda yang selalu dihargai tinggi. Demikian memang perlakukan terhadap segala hal yang berbau pribumi, dan pribumi senantiasa berada dalam bayang-bayang kegelapan akibat tekanan kekuasaan kolonial. Berkat kekuasaannya kolonial memandang pribumi sebagai sebuah komunitas yang seolah mirip dengan “binatang piaraan”.

Selain hal di atas, perilaku serupa juga terlihat pada bagaimana perlakuan Jepang terhadap tokoh Mbak Yayi, wartawan *Dagblad Expres*, rekan kerja Darwan, yang disiksa hingga ajal tiba akibat dituduh sebagai mata-mata Belanda. Hanya saja, gambaran (buruk) demikian memang tidak secara langsung muncul dari tindakan penguasa kolonial sehingga terkesan keburukan semacam itu seolah akibat tindakan kaum pribumi sendiri. Peristiwa kematian tokoh Yayi, misalnya, bukanlah langsung akibat siksaan prajurit Jepang, tetapi oleh kaum pribumi yang menjadi antek Jepang. Karena itu, Jepang seolah tetap dalam keadaan bersih. Pola semacam itu yang memang digunakan penguasa agar mereka tetap menempati posisi sebagai yang dominan (baik). Terlebih lagi, pada masa itu, Jepang memang terang-terangan mengaku dirinya adalah “saudara tua” atau sebagai pelindung dan cahaya Asia.

Dari gambaran ringkas tersebut dapat dikatakan bahwa sebenarnya dalam benak penjajah, Timur (Indonesia dan/atau Jawa) dianggap sebagai ruang representasi untuk mengonstruksi dan membesarkan kekuasaannya. Dengan tetap menilai bahwa orang Timur adalah “orang lain” yang berbeda dengan dirinya, akhirnya Timur dianggap sebagai sesuatu yang menarik, yang eksotis, yang memerlukan teladan, walaupun teladan itu memiliki konsekuensi dan dampak yang menyakitkan.

2. Bahasa

Berkenaan dengan persoalan bahasa, penjajah Belanda berbeda dengan penjajah Inggris. Penjajah Inggris secara tegas mewajibkan masyarakat terjajah untuk menggunakan bahasa penguasa (Inggris), misalnya di Australia, Selandia Baru, Amerika (Kanada), dan Jamaika, tetapi, tidak demikian halnya dengan penjajah Belanda di Indonesia. Hal inilah yang oleh para ahli kajian pascakolonial disebut koloni hunian dan koloni taklukan (Ashcroft dkk., 2003, 17–18). Australia, Selandia Baru, Kanada, dan Jamaika menjadi koloni hunian bangsa Inggris, sementara Indonesia menjadi koloni taklukan bangsa Belanda. Dalam koloni *hunian* penjajah langsung menguasai dan bertempat tinggal di daerah jajahan, sedangkan dalam koloni *taklukan* penjajah tidak bertempat tinggal di tanah jajahan, tetapi kembali ke negeri masing-masing setelah masing-masing daerah jajahan memperoleh kemerdekaan secara politik.

Karena Hindia Belanda (Indonesia) hanya menjadi koloni taklukan, bahasa yang hidup di Hindia Belanda (Indonesia) hingga sekarang tidak hilang (musnah). Sebab, ketika Belanda menjajah Indonesia (Nusantara), Belanda memberi ruang yang luas bagi bahasa Melayu dan bahasa daerah. Hal ini terbukti, sekolah-sekolah di masa penjajahan, misalnya *sekolah ongko loro* bagi rakyat biasa, bahasa daerah tetap menjadi bahasa pengantarnya, sedangkan sekolah untuk priayi, misalnya HIS atau MULO, di samping bahasa Belanda juga masih diberlakukan bahasa Melayu dan bahasa daerah. Itu sebabnya, Indonesia sampai kini tetap memiliki bahasa Melayu (Indonesia), selain memang sejak lama telah menjadi *lingua-franca* di Nusantara dan akhirnya menjadi bahasa nasional, tidak seperti di Australia, Selandia Baru, Kanada, atau Jamaika yang akhirnya sampai sekarang tetap berbahasa Inggris.

Dalam seluruh novel Suparto Brata yang ditulis dalam bahasa Indonesia memang muncul bahasa lain, khususnya bahasa Belanda, Jawa, dan sedikit bahasa Jepang. Namun, kehadiran bahasa Belanda, Jepang, dan Jawa tidak menampakkan adanya ketumpangtindihan

(kreolisasi) karena masing-masing dipergunakan dalam konteks tertentu. Misalnya saja, bagi tokoh-tokoh yang masuk ke dalam golongan hibrida, campuran, atau Indo, tokoh tersebut tetap menempatkan bahasa itu sebagai sarana komunikasi tertentu. Bahasa Belanda digunakan jika berhadapan dengan Belanda, bahasa Jepang digunakan jika berhadapan dengan Jepang, demikian juga bahasa Jawa digunakan di lingkungan komunitas Jawa. Karena itu, bagi tokoh pribumi yang mampu berbahasa Belanda, seperti Teyi dalam *Gadis Tangsi*, *Kerajaan Raminem*, dan *Mahligai di Ufuk Timur*, atau *Darwan dan Yayi* dalam *Mencari Sarang Angin*, atau Rumsari yang pandai berbahasa Jepang dalam *Saksi Mata*, atau Edi Pratama yang pandai berbahasa Melayu (Indonesia) dalam *Republik Jungkir Balik*, semata-mata bahasa yang mereka pergunakan adalah untuk mencapai tujuan tertentu dalam konteks tertentu pula.

Mengapa Teyi (dalam *Gadis Tangsi*) yang hanya berasal dari masyarakat biasa (penjual pisang goreng, anak Wongsodirjo, seorang tentara KNIL) giat belajar bahasa dan tata krama Jawa yang halus kepada Putri Parasi? Tidak lain karena sejak bertemu dengan Putri Parasi ia berkeinginan untuk menjadi priayi dan ingin masuk ke dalam lingkungan keraton Surakarta. Bahkan, ia berharap suatu saat dapat menjadi istri Raden Mas Kus Bandarkum (adik Putri Parasi). Mengapa Teyi juga giat belajar bahasa Belanda kepada Putri Parasi? Tidak lain karena ia merasa dengan mampu berbahasa Belanda akan mendapat perlakuan yang baik dari orang Belanda dan Cina/Jepang. Hal itu terbukti, dengan kemampuannya berbahasa Belanda, Teyi berhasil bergaul dekat dengan orang-orang Belanda dan selalu mendapat bantuan jika sedang menemui kesulitan. Selain itu, dengan kemampuannya berbahasa Belanda dan berpenampilan sopan serta berpakaian rapi ia dihargai oleh orang-orang (toko) Jepang pada saat ia berbelanja, padahal sebelumnya ketika masuk toko ingin membeli pita ia dicurigai sebagai pencuri dan bahkan ditangkap.

“Mengapa hamba ditangkap, Gusti? Bukankah uang hamba sembilan sen, cukup juga untuk membeli pita itu?”

“Penampilan, Teyi. Penampilan dan sopan santun. ... Sopan santun di toko harus dijaga. Meskipun uangmu cukup, tidak bisa kamu diterima sebagai pembeli di toko ini kalau kamu berpakaian sebagai penjual pisang goreng di tangsi. ...

“Ya. Hampir semuanya orang Belanda. Atau berpakaian cara Belanda. Baik laki-laki maupun perempuan. Hanya orang Belanda yang boleh masuk ke toko ini? Mengapa kita juga boleh masuk?”

“Penampilan, Teyi, penampilan. Meskipun kita mengenakan kain dan kebaya, dan hanya kamu yang telanjang kaki, mereka tidak berani mengusir kita. Kita tampil terpelajar, sederajat dengan pengunjung lain. Kita bicara bahasa Belanda kepada pelayan toko, bahasa yang juga digunakan oleh para pembeli bangsa Belanda! Bahasa menunjukkan bangsa, berbahasa secara benar menunjukkan keluhuran martabat kita.” (Brata, 2004, 207–208)

Demikian juga, dengan kemampuannya bertingkah laku dan berbahasa Jawa yang halus Teyi mendapat perlakuan yang baik di lingkungan Keraton Surakarta. Hal itu terbukti, ketika berkunjung ke lingkungan keluarga Raden Mas Kus Bandarkum di Ndalem Keraton Surakarta, Teyi diterima dengan sangat baik. Bahkan, Teyi telah dianggap sebagai calon keluarga besar keraton sehingga di lingkungan itu ia diminta langsung menempati kamar Raden Mas Kus Bandarkum. Pendek kata, melalui proses peniruan (mimikri) bahasa dan tingkah laku demikian Teyi seolah telah berhasil menduduki tempat yang sejajar dengan mereka (Belanda dan elite keraton).

Hal serupa tampak pada tokoh Darwan dalam *Mencari Sarang Angin*. Dengan kemampuannya berbahasa Belanda (dan Melayu), dan ia berasal dari keraton Solo dan berpendidikan Belanda, Darwan memperoleh kemudahan bergaul dengan orang-orang Belanda, misalnya Steffy van Dal. Bahkan, ia sebagai wartawan koran berbahasa Jawa *Dagblad Expres* mendapatkan kesempatan yang sangat luas untuk menulis artikel di koran berbahasa Belanda. Sebagai orang yang pandai berbahasa Melayu Darwan juga selalu mendapat perlakuan yang baik dari penguasa Jepang. Demikian juga tokoh Kuntara dalam *Saksi*

Mata dan tokoh Edi Pratama dalam *Republik Jungkir Balik*. Dengan kemampuannya berbahasa Jepang, Kuntara, seorang pelajar SMP, selalu diperlakukan dengan baik oleh Jepang (Tuan Ichiro), bahkan ia menjadi penghubung antara tentara Jepang dan masyarakat pribumi. Semantara itu, dengan kemampuannya berbahasa Melayu dan Jepang Edi Pratama juga mendapatkan perlakuan yang baik dari para serdadu Jepang. Karena itu, melalui proses peniruan (mimikri) bahasa itu pula, tokoh-tokoh tersebut mampu menempati posisi yang istimewa.

Kendati demikian, di balik kemampuan berbahasa (Belanda/Jepang) tersebut, mereka tetap menempatkan bahasa sendiri sebagai upaya mempertahankan identitasnya. Bahkan, dalam novel-novelnya, Suparto Brata lebih mengedepankan nilai-nilai lokal (pribumi) melalui banyak ungkapan bahasa yang bernilai budaya Jawa. Hal ini merupakan salah satu usaha untuk mempertahankan kesadaran nasional dalam rangka "melawan" (resistensi) penjajah. Hal ini misalnya terlihat pada ungkapan Tuan Ayat, pemimpin redaksi *Dagblad Express*, yang disajikan dalam penerbitan korannya untuk memberi semangat pada bangsa.

... Lalu, pada hari penerbitan lain juga ada selitan nasihat begini:
... *Boekti sing tjeta sak tjetane jen sawidjining oewong terpeladjar sedjati, jaikoe jen dheweke faham lan migoenake ... basane dhewe.*
(Bukti yang jelas bahwa seseorang itu terpelajar sejati adalah bila dia paham dan menggunakan bahasanya sendiri). (Brata, 2005, 150).

Hanya saja, ada satu hal yang perlu dicatat berkenaan dengan persoalan bahasa dalam konteks pascakolonial di Indonesia. Bukti menunjukkan bahwa negara yang dulu dijajah dan menjadi koloni hunian serta bahasa pribumi diganti dengan bahasa penjajah pada akhirnya justru menjadi negara yang maju, misalnya terjadi di Australia, Selandia Baru, dan Kanada. Sementara, negara yang dulu dijajah dan hanya menjadi koloni taklukan (bahasa pribumi tetap diberi ruang untuk hidup) terbukti sampai sekarang tetap menjadi negara yang kalah bersaing dengan negara-negara maju. Berkaitan dengan hal ini,

pertanyaan yang dapat diajukan ialah, apakah ini merupakan strategi penjajah agar masyarakat terjajah tetap bodoh sehingga terus dapat dikuasai? Barangkali jawabnya memang demikian karena dengan tetap berada dalam bahasa dan tradisinya masyarakat terjajah tidak akan mampu menduduki derajat dan kepandaian yang sama dengan penjajah. Karena itu, masyarakat terjajah akan tetap berada dalam posisinya yang marginal dan mudah dikuasai.

3. Identitas

Identitas merupakan masalah penting dalam karya sastra pascakolonial. Pada umumnya karya sastra pascakolonial menyajikan tokoh-tokoh yang beridentitas ganda akibat terjadi benturan budaya penjajah dan terjajah. Tokoh-tokoh dengan identitas ganda inilah yang sering digunakan penulis (pengarang) sastra pascakolonial untuk melakukan eksperimen resistansinya. Dari tokoh semacam ini dapat diketahui bagaimana usaha resistansinya berhasil atau tidak. Dari beragam tindakan tokoh-tokoh hibrida semacam itu dapat disinyalir apakah tujuan kritik sastra pascakolonial yang menginginkan “manusia di seluruh dunia diperlakukan secara sama dan manusiawi” itu tercapai. Melalui tokoh-tokoh hibrida pengarang berusaha menunjukkan bahwa sebenarnya masyarakat yang marginal dan terpinggirkan perlu diperlakukan secara adil serta diberi ruang untuk bersuara. Hanya persoalannya, dalam relasi kuasa (penjajah-terjajah) yang masih terus terjadi (hingga kini), apakah pihak yang terpinggirkan itu memiliki ruang untuk dapat bersuara? Pertanyaan inilah yang selalu dilontarkan oleh Spivak (1988), seorang tokoh kritik pascakolonial dari India (Edkins & Williams, 2009, 317–328), dalam artikelnya yang terkenal *Can the Subaltern speak?*

Dalam trilogi *Gadis Tangsi*, tokoh-tokoh yang beridentitas ganda tampak pada Teyi, Putri Parasi, Kapten Sarjubehi, dan Kus Bandarkum. Sebagai wakil masyarakat marginal (melalui proses mimikri) Teyi belajar bahasa Belanda agar dirinya mendapat perlakuan yang baik dari Belanda, dan ia berusaha belajar bahasa dan adat istiadat keraton agar dirinya dapat masuk ke lingkungan priayi di keraton

(Surakarta). Sementara itu, Kapten Sarjubehi (dan istrinya Putri Parasi) dan Kus Bandarkum yang berasal dari lingkungan keraton mencoba masuk ke dalam struktur pemerintahan kolonial (menjadi tentara KNIL) karena memang pada masa itu dalam proses kolonisasinya pemerintah Belanda berusaha masuk ke struktur pemerintahan tradisional (keraton). Oleh sebab itu, wajar bila Kapten Sarjubehi, menantu pembesar Keraton Surakarta, menjadi tentara KNIL sebagai kaki tangan kolonial dalam memperkuat kekuasaannya.

Sementara itu, tokoh hibrida yang beridentitas ganda tampak pula pada tokoh Darwan dalam *Mencari Sarang Angin*. Tokoh Darwan berasal dari lingkungan istana Surakarta, berpendidikan Belanda, dan dirinya kelak mestinya menjadi pewaris istana yang penuh kenikmatan dan kekayaan. Akan tetapi, karena ada sebab tertentu, yakni diduga (dituduh) memiliki hubungan cinta dengan Raden Ajeng Kundarti (istri termuda ayahnya), akhirnya ia lebih memilih meninggalkan istana dan menjadi jurnalis *Dagblad Expres* di Surabaya. Dengan pergi meninggalkan istana, selain ingin menghindari tuduhan itu, ia memang bermaksud menerapkan pengetahuannya saat belajar di Belanda bahwa sebenarnya pemikiran feodal adalah pemikiran yang sudah tidak cocok lagi di era modern ini. Oleh sebab itu, Darwan ingin mengubah pemikiran feodal dan masuk ke dalam pemikiran kerakyatan sehingga ia bergabung dengan koran *Dagblad Express* yang memang memiliki tujuan kerakyatan.

Darwan mengangguk. Ia sebenarnya sudah membiasakan hal itu dalam menulis untuk *Dagblad Express*. Tetapi dalam praktik bicara, rasanya masih sulit. Apalagi dengan Slamet yang baru dikenal dan umurnya jelas lebih tua daripada dirinya. Canggung, merasa kurang sopan, dan berdosa. Tapi, Darwan harus merombak perasaan itu karena ia sadar bahwa pemikiran bangsa Jawa baru mulai tumbuh, mau melangkah maju menuju tingkat kesetaraan bersama, dan membedakan taraf hidup dari cara berpikrinya, bukan dari derajat keturunan atau kekayaan warisannya. Dan, Darwan ingin ikut saham dalam menuntun memajukan bangsanya itu. (Brata, 2005, 5)

Oleh sebab itu, dalam konteks ini, Darwan berada dalam persilangan konsep antara nilai budaya keraton, nilai rasionalitas budaya Barat, dan nilai-nilai kerakyatan dan kesetaraan dalam masyarakat Jawa. Akibat dari benturan nilai itulah identitas Darwan menjadi sangat ambivalen, menjadi tidak jelas keberpihakannya: apakah berpihak pada pola keningatannya, ke-Barat-annya, atau pada sikap kerakyatan dan nasionalismenya. Hal ini berbeda dengan identitas Yayi, Tuan Ayat, bahkan dengan Rokhim yang jelas dan tegas berpihak pada sikap nasionalismenya. Identitas yang ambivalen ini lebih terasa lagi ketika (pada masa pemberontakan PKI) Darwan harus berperan sebagai jurnalis yang wajib bertindak adil dan objektif.

Berbeda dengan identitas dalam novel-novel tersebut, tokoh-tokoh seperti Bulik Rum dan Mas Wiradad dalam *Saksi Mata* lebih tegas dan jelas. Meskipun Bulik Rum yang berasal dari kalangan istana itu terkesan memiliki hubungan baik dengan Tuan Ichiro, tentara Jepang yang menjadi direktur pabrik karung Asko, dan bahkan bersedia menjadi gundiknya, tetapi sesungguhnya ia dalam keadaan terpaksa. Dalam keterpaksaannya bersedia menjadi gundik itu ia memiliki tujuan lain, yakni ingin mewujudkan cita-cita membantu Mas Wiradad, suaminya, dalam usaha memerangi penjajah Jepang. Usahanya itu sebagian telah ia wujudkan, misalnya berhasil mencuri dokumen penting dan berhasil pula membawa bom yang meledak di markas Tuan Ichiro. Karena itu, baik Bulik Rum maupun Mas Wiradad, keduanya secara tegas berpihak pada kaum terjajah yang ingin segera melenyapkan penjajah dan segera pula memperoleh kemerdekaan penuh sebagaimana telah dijanjikan oleh Jepang pada sidang istimewa Teikoku Ginkai di Tokyo 17 September 2604 (Brata, 2002, 4). Hal serupa terlihat pula pada tokoh Kuntara, tokoh utama novel ini, seorang remaja (pelajar SMP), yang walaupun berhubungan dekat dengan Tuan Ichiro dan Pak Okada (gurunya, sekaligus pembunuh Bulik Rum), ia tetap berkeras hati ingin mewujudkan cita-cita Mas Wiradad untuk segera melenyapkan penjajah.

“Aku akan menghancurkan Tuan Ichiro dan Pak Okada. Aku akan menghancurkan kekuasaan pemerintah Balatentara Dai

Nippon!” gema suara dalam hati. Bukan! Bukan janji Kuntara.
Itu ucapan Mas Wiradad! (Brata, 2002, 288)

Tidak berbeda dengan tokoh-tokoh dalam *Saksi Mata*, tokoh dalam *Republik Jungkir Balik* juga demikian. Identitas yang jelas tampak pada hampir semua tokoh, seperti Saputra dan anak Kartijo (Eka Pratama, Siti Pertiwi, Edi Pratama) yang ingin Indonesia segera merdeka dan bebas secara penuh. Sebab, mereka merasa, dengan terus dikuasai penjajah, baik Belanda, Jepang, maupun Inggris, masyarakat Indonesia akan terus mengalami kesengsaraan. Namun, yang juga penting dalam konteks itu, di samping ingin segera melenyapkan penjajah, mereka juga ingin masyarakat pribumi terus belajar, karena hanya dengan belajar mereka dapat menjadi pintar sehingga mudah mencapai apa yang dicita-citakan.

Demikian antara lain beberapa identitas (dan perpindahan tempat) yang tersaji dalam novel pascakolonial Suparto Brata. Pada umumnya identitas ganda atau hibrida itu menjadi karakteristik penting dalam sastra pascakolonial sehingga karya semacam ini dapat digunakan sebagai sarana untuk membongkar wacana dominan dalam relasi kuasa yang tidak seimbang. Hanya saja, terkadang karakteristik itu justru menjadi penghalang atas usaha resistansi karena sikapnya yang ambivalen. Sebab, sebagai tokoh yang berdimensi ganda, ia (mereka) selalu mendapat perlakuan yang tidak semestinya akibat keberadaannya selalu dicurigai. Kecurigaan demikian, misalnya, bisa muncul terhadap orang (tokoh) seperti Teyi dalam novel *Gadis Tangsi* yang karena kemampuannya berbahasa Belanda ia dicurigai (oleh orang-orang di lingkungannya) sebagai gundik (*munci*) antek Belanda.

4. Resistansi

Resistansi merupakan karakteristik penting dalam konteks kritik pascakolonial. Bahkan, jika dipahami dari sisi keberadaannya, resistansi menjadi karakteristik terpenting dalam karya sastra pascakolonial. Sebab, ditilik dari tujuannya, karya pascakolonial adalah karya yang

merepresentasikan dan memberi ruang yang luas bagi kaum terpinggirkan (*sub-altern*) untuk memperoleh hak dan kedudukan yang sama dengan yang lain. Pertanyaan yang muncul kemudian adalah: bagaimana pola resistansi atau perlawanan terhadap wacana dominan itu direpresentasikan oleh Suparto Brata dalam novel-novel Indonesia ciptaannya?

Hasil pengamatan menunjukkan bahwa Suparto Brata merepresentasikan sikap resistansi itu ke dalam beberapa bentuk. Identitas dalam novel-novel itu terkategori ke dalam beberapa kelompok, yakni kelompok penjajah Belanda, penjajah Jepang, dan kelompok elite tradisional keraton, sikap resistansinya pun mengarah pada kelompok-kelompok tersebut. Resistansi terhadap penjajah Belanda dan Jepang oleh elite keraton tampak pada trilogi novel *Gadis Tangsi*, *Saksi Mata*, dan *Mencari Sarang Angin* karena sebagian tokohnya menghendaki penjajah segera lenyap dari bumi Indonesia. Dalam trilogi novel *Gadis Tangsi*, misalnya, tokoh Kus Bandarkum, meskipun ia berasal dari lingkungan istana yang *nota bene* istana adalah pihak yang begitu dekat dengan penjajah Belanda, tetapi ketika Jepang berkuasa di Indonesia Kus Bandarkum masuk ke dalam tentara PETA dan bersama tentara Jepang ikut mengusir penjajah Belanda. Demikian juga Bulik Rum dan Mas Wiradad dalam *Saksi Mata*. Meskipun berasal dari lingkungan istana, keduanya juga gigih memperjuangkan agar Indonesia segera merdeka. Hal serupa tampak pada tokoh Darwan dalam *Mencari Sarang Angin* yang meskipun berasal dari lingkungan istana Surakarta (melalui perjuangannya sebagai wartawan) ia ingin segera menjadikan masyarakat pribumi pandai agar cepat terbebas dari belenggu penjajahan.

Demikian antara lain bentuk resistansi terhadap penjajah oleh elite keraton. Sementara itu, bentuk resistansi yang dilakukan oleh kelompok masyarakat biasa terhadap kelompok elite keraton tampak pada tokoh Teyi dalam trilogi *Gadis Tangsi*. Hal demikian terlihat pada proses mimikri Teyi dengan belajar tata krama dan bahasa Jawa *adiluhung* dengan tujuan agar dirinya dapat masuk ke dalam kelompok elite keraton. Keberhasilan Teyi masuk ke dalam tata nilai budaya keraton

membuktikan bahwa eksklusivitas keraton dapat dibongkar sehingga budaya priayi sesungguhnya bukanlah bersifat sangat tertutup karena dengan cara-cara atau syarat tertentu elite priayi dapat dimasuki atau dicapai oleh orang biasa dari luar keraton.

Berbeda dengan hal tersebut, resistansi terhadap budaya elite priayi oleh elite priayi itu sendiri tampak pada tokoh Putri Parasi dalam *Gadis Tangsi* dan tokoh Darwan dalam *Mencari Sarang Angin*. Resistansi yang dilakukan oleh Putri Parasi ialah kesediaannya meninggalkan istana untuk mengikuti suaminya yang bertugas di tangsi Lorong Belawan. Dengan meninggalkan istana, meninggalkan kemewahan, kebangsawanan, kekayaan, dan keagungan berarti ia berani melawan adat istiadat yang dipegang kuat oleh tradisi keraton. Hal ini tampak pada kutipan berikut.

Tidak bisa lain, keluarga bangsawan Jayaningratan terpaksa menuruti kemauan Gusti Bendara Raden Ayu Kus Parasi Sarjubehi. Maka ia pun pindah ke Medan hanya ditemani oleh Ninek Jidan, pengasuhnya sejak bayi. Suaminya, setelah menyiapkan loji di Tangsi Lorong Belawan, disuruh menjemput ke Surakarta.

“Selamat tinggal kemewahan, kebangsawanan, kekayaan, keagungan hidup yang keropos.” (Brata, 2004, 110)

Hal serupa tampak pada tokoh Darwan dalam *Mencari Sarang Angin*. Kepergian Darwan ke Surabaya untuk “mencari sarang angin” (menjadi wartawan yang bergaji kecil) dan bersedia hidup susah sebagaimana dialami oleh rakyat biasa, berarti ia telah berani melawan budaya feodal yang selama ini telah mendidiknya. Hal itu bukanlah tanpa tujuan karena melalui tindakan itu Darwan ingin menerapkan pengetahuan modernnya bahwa sesungguhnya manusia hidup di dunia harus memperoleh hak hidup yang sama.

Demikian agaknya resistansi yang direpresentasikan oleh Suparto Brata dalam novel-novelnya. Kalau dilihat secara keseluruhan sebenarnya bentuk resistansi itu tidak direpresentasikan secara radikal

karena bagaimanapun, baik Belanda, Jepang, maupun elite keraton, sama-sama memiliki kelebihan dan kekurangan. Baik langsung maupun tidak Belanda, Jepang, dan elite keraton juga memberikan andil bagi kemajuan pribumi, demikian juga sebaliknya. Belanda, misalnya, dianggap sebagai jembatan bila seseorang ingin maju dan sebagai sumber keteraturan, begitu pula Jepang yang dinilai sebagai penjajah yang mempercepat pribumi menjadi pintar akibat pendidikan (ketentaraan) yang diberikan olehnya. Karena itu, melalui novel-novelnya, Suparto Brata berusaha menciptakan sisi lain sebagai upaya membebaskan manusia (masyarakat) dari segala bentuk kesengsaraan dan ketidakadilan. Perhatikan ungkapan dalam *Mencari Sarang Angin* berikut.

... Fanatik tidak mau memahami kenyataan hidup dari sudut pandang orang lain? Itulah kebodohan bangsa. Kalau mau memakmurkan negeri, mau menyejahterakan bangsa, kebodohan itulah yang harus diberantas. Bangsa diberi pendidikan berbahasa yang baik, bertingkah yang budiman, dan berilmu pengetahuan yang luas, serta dibudayakan membaca dan menulis. Bukan menyamaratakan kaya-miskin dan menyeragamkan paham atau kepercayaan hidup melalui perebutan kekuasaan dan tindakan keras begini. Paham dan kepercayaan hidup tidak bisa dipaksakan kepada setiap orang karena tiap anak bangsa bebas memilih dan punya budaya sendiri yang tumbuh dari hati nurani. ... (Brata, 2005, 711)

Dari kenyataan demikian akhirnya dapat dikatakan bahwa resistansi yang dilakukan Suparto Brata adalah resistansi yang ambivalen karena perlawanan yang ditekankan olehnya adalah perlawanan terhadap kebodohan setiap orang (setiap anak bangsa). Bertolak dari adanya kebodohan itulah Suparto Brata, baik tersirat maupun tersurat, menganjurkan agar setiap orang, termasuk kita (kaum pribumi), banyak belajar dan terus belajar. Sebab, hanya dengan belajar kita akan dapat meraih cita-cita, dapat menyamakan diri dengan pihak lain, tidak dikuasai atau dijajah pihak lain. Anjuran seperti ini memang realistis karena tidak dipungkiri sampai saat ini masih terus

berlangsung beragam bentuk penjajahan, bukan hanya penjajahan politik melainkan juga penjajahan kultural.

D. Penutup

Dari seluruh bahasan pada bab ini, dapat dinyatakan beberapa hal berikut.

Pertama, dalam konteks sastra Indonesia modern, novel-novel Suparto Brata dapat dikategorikan sebagai karya pascakolonial sehingga pemahamannya, antara lain, dapat dilakukan dengan strategi pembacaan pascakolonial. Hal yang menandai kategori itu ialah bahwa di dalamnya dapat dikenali adanya representasi sikap, perilaku, dan praktik-praktik kehidupan serta relasi kuasa yang mencerminkan bahwa hal itu merupakan dampak dari imperialisme (Barat) dan kolonialisme (terutama Belanda).

Kedua, ditinjau dari sudut praktik kekuasaan yang direpresentasikan (yang mencakupi eksotisme, bahasa, identitas, dan resistansi), dapat dinyatakan bahwa Suparto Brata menyajikan hal itu secara lebih terbuka sehingga konsekuensinya menjadi ambigu. Ambiguitas ini, di satu sisi menjadi suatu kelebihan, tetapi di sisi lain menjadi kelemahan. Kelebihan itu dapat dicermati melalui suatu kenyataan bahwa memang kecenderungan dominan dalam suatu relasi kekuasaan adalah sangat sulit (bahkan tidak mungkin) dihindarkan, dan walau di satu sisi harus dilawan tetapi di sisi lain juga dibutuhkan. Analogi demikian memberi gambaran bahwa Indonesia barangkali tidak akan dapat menjadi seperti sekarang jika pada masa itu tidak ada penjajahan, begitu pun sebaliknya. Sementara itu, kelemahannya, berkat ambiguitas tersebut, novel-novel Suparto Brata tampak tidak tegas dalam memberikan ruang bagi kaum *subaltern* untuk bersuara dan memperjuangkan hak dan kedudukan sebagaimana diharapkan oleh Gayatri Chakravorty Spivak.

Demikian simpulan yang dapat ditarik dari bahasan terbatas dalam bab ini. Oleh karena masalah yang dibahas terbatas, simpulan ini pun bersifat tentatif. Barangkali simpulan ini akan menjadi lain

jika semua masalah yang menjadi lingkup kritik pascakolonial dibahas secara menyeluruh tidak hanya eksotisme, bahasa, identitas, dan resistansi, tetapi juga, misalnya ras dan tubuh (gender), interaksi silang budaya (adopsi, adaptasi, adepsi), proses mimikri, ambivalensi, lokalisasi, nasionalitas, transnasional, dan sebagainya. Kendati demikian, bahasan di atas tersebut cukup menjadi bukti bahwa kehadiran novel karya Suparto Brata memperkaya khazanah sastra pascakolonial di Indonesia.

BAB 10

Suara Azan dan Lonceng Gereja Karya A. Hasjmy: Studi Pragmatik

A. Pengantar

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 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, napas atau semangat juang keislaman dalam roman yang dibahas ini berbeda dengan napas keislaman dalam karya-karya lainnya. Dalam karya lainnya Islam hanya dimanfaatkan

sebagai latar belakang sosio-budaya, sedangkan 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 telah 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. Sudut tinjau pragmatis dipilih dengan pertimbangan bahwa, dalam pembacaan secara saksama, pengarang melalui roman ini tampak memiliki tendensi (tujuan) yang kuat untuk memengaruhi (meyakinkan) para pembacanya. Oleh karena itu, dapat dikatakan bahwa, dalam konteks ini, hubungan antara sastra (roman) dan pembaca begitu penting dan dalam hal ini karya sastra ditempatkan dalam kerangka memenuhi fungsinya bagi pembaca.

Sebelum sampai pada pembahasan pokok, berikut terlebih dahulu disajikan selintas ihwal bagaimana studi pragmatik. Untuk memudahkan pemahaman bagaimana kerangka pokok cerita, disajikan pula ringkasan cerita roman tersebut.

B. Selintas tentang Studi Pragmatik

Pragmatik adalah studi tentang tindakan dalam hubungannya dengan karya sastra. Jika mengacu pada pertanyaan Austin (1962), *how to do things with words* 'apa yang sebenarnya dilakukan jika mengatakan sesuatu' (van Zoest, 1993, 37), studi pragmatik menekankan

perhatian pada tindakan apa yang sesungguhnya dilakukan dalam kaitannya dengan karya sastra. Singkat kata, pragmatik adalah studi tentang penggunaan tanda (Seung, 1982, 76–80). Berkait hal ini Carnap (Seung, 1982, 79) menyatakan bahwa pragmatik, termasuk pragmatik sastra, merupakan studi yang paling konkret dan menjadi basis bagi semua linguistika karena studi tersebut melibatkan konteks keberadaan tanda (karya sastra).

Sebagai sebuah studi yang paling konkret, pragmatik menempati posisi penting dalam pembagian triadik tanda dalam model semiotik Peirce. Berkait konsep triadik ini Morris (Seung, 1982, 76) memperkenalkan tiga elemen signifikasi (hubungan semiosis), yakni sarana tanda (*the sign vehicle*), yang dituju (*the designatum*), dan penafsir (*the interpreter*). Sejalan dengan itu Morris kemudian membedakan tiga dimensi semiosis, yakni dimensi sintaktis, semantis, dan pragmatis (Noth, 1990, 50–52; Schiffrin, 2007, 269; Zaimar, 2009, 18). Dimensi sintaktis adalah relasi formal tanda dengan tanda lainnya, dimensi semantis adalah relasi tanda dengan objeknya, dan dimensi pragmatis adalah relasi tanda dengan penafsir atau pembacanya (van Zoest, 1990, 3; Recanati, 2006, 443–444; Zaimar, 2014, 32).

Dalam perkembangannya kemudian perihal penggunaan tanda secara pragmatis masih menimbulkan masalah. Karena itu, Austin (Seung, 1982, p. 86) mencoba mengatasinya dengan cara menempatkan masalah tersebut ke dalam tiga klasifikasi teori tindakan-ujaran, yaitu (1) lokusioner (*locutionary*), tindakan memproduksi kata atau rangkaian kata (bahasa), (2) ilokusioner (*illocutionary*), tindakan yang menampilkan penggunaan kata-kata (bahasa) di balik tindakan lokusioner, dan (3) perlokusioner (*perlocutionary*), tindakan bertujuan untuk mencapai efek tertentu di balik tindakan lokusioner dan ilokusioner (bdk. Wijana, 1996, 17–20; Rahardi, 2009, 17; Ong, 2013, 256). Dalam konteks inilah, tindakan ilokusioner memiliki suatu kekuatan, sedangkan tindakan perlokusioner memiliki efek.

Sesuai dengan konsep Austin, Morris (Seung, 1982, 80) akhirnya menyatakan bahwa kalau begitu berarti pengertian penggunaan tanda identik dengan tujuan. Hal ini dapat dianalogikan melalui gambaran

tentang tindakan “seseorang menulis cerpen untuk mendapatkan uang.” Menulis cerpen adalah tindakan-ujaran. Tindakan ini memiliki dua tujuan: (1) menulis cerpen (tujuan internal) dan (2) mendapatkan uang (tujuan eksternal). Tujuan internal diwujudkan *dalam* penampilan tindakan, dan tujuan eksternal diwujudkan *dengan* penampilan tindakan. Ketika tindakan dibatasi pada tujuan internal, tindakan itu merupakan tindakan ilokusioner, dan ketika tindakan sampai pada tujuan eksternal, tindakan itu merupakan tindakan perlokusioner (Seung, 1982, 87).

Bertolak dari konsep tersebut, tidak salah jika dikatakan bahwa studi pragmatik sastra adalah studi yang menekankan telaaahnya pada fungsi atau tujuan sastra bagi pembaca (*audience*) (Abrams, 1979, 6–7; 1981, 36–37). Jika demikian halnya, berarti karya sastra dianggap sebagai sarana untuk menyampaikan tujuan (fungsi) kepada pembaca. Jika dikaitkan dengan pandangan Horace (Wellek & Warren, 1968, 30; Teeuw, 1984, 51) yang mengatakan bahwa fungsi sastra adalah gabungan *dulce* 'manis, menyenangkan' dan *utile* 'berguna, bermanfaat', studi terhadap tujuan atau fungsi sastra lebih mengarah pada fungsi *utile*, bukan *dulce*. Hal ini didasari oleh anggapan bahwa karya sastra mengandung tujuan atau manfaat, yaitu membina, mendidik, dan membentuk pribadi pembaca.

C. 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 risi mendengar suara azan atau orang membaca Al-Qur'an. 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 sebatang kara 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 makin 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. 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.

D. Beberapa Aspek Pragmatik

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 dapat dirangkum antara lain sebagai berikut.

1. Buruknya Pergaulan Bebas

Seperti diketahui bahwa Jakarta (Betawi) adalah kota metropolitan, kota yang telah terselubung oleh adat dan kebudayaan Barat (Eropa). Oleh karena itu, nilai-nilai tradisi, termasuk nilai keagamaan makin 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, Daca Park, atau ke Wilhemmina. Keadaan kota yang dapat menghancurkan budi itu digambarkan oleh pengarang seperti berikut.

“Dalam kota yang penuh godaan inilah hidup Amirruddin 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 berdentung 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 tergilanglah siapa-siapa yang tiada sempat melarikan diri di muka roda yang berbahaya itu.” (Hasjmy, 1978, 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. Dengan demikian, 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 kenalannya 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....” (Hasjmy, 1978, 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 makin sadar dan ia berjanji pada diri sendiri kelak akan mempelajari 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 Al-Qur'an, buku tauhid, fikih, dan buku-buku tentang Islam lainnya. Buku-buku itu mulai dibacanya 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.” (Hasjmy, 1978, 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.” (Hasjmy, 1978, 68–69).

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

“Kadang-kadang Amirruddin tidak tidur lagi sampai pagi. Puas berzikir dan bertasbih, dia membaca Alquran. Sekalipun hanya satu-satu yang diketahui artinya, namun nyaman juga perasaannya demi membaca kitab suci itu. Amirruddin telah jadi orang Islam yang sebenarnya.” (Hasjmy, 1978, 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 gerangan 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.” (Hasjmy, 1978, 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.” (Hasjmy, 1978, 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 bersemadi, biarlah di sana, Amir, saya mendoakan engkau pagi dan petang

supaya mendapat keberuntungan dalam hidup.” (Hasjmy, 1978, 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 sebatang kara 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 dengannya karena 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 ketegangan roh kita. Ingat, Saudara, bahwa teknik

yang bukan terkendali peribudi yang tinggi akan menjadi racun dunia, yang akan mematikan segala bibit kemanusiaan dan kesopanan...." (Hasjmy, 1978, 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. Menurutnya, 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.” (Hasjmy, 1978, 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.” (Hasjmy, 1978, 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 lelaki beragama Islam dan tokoh wanitanya beragama Kristen. Akhir dari kisah itu ialah si wanita menuruti 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 makin 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...." (Hasjmy, 1978, 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 resmilah dua orang ini menjadi suami-istri. Akan tetapi, sayang 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.

E. Penutup

Dari seluruh uraian dalam bab ini,, 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 memercayai suatu agama tertentu harus benar-benar meyakini dan mendalami agamanya. Ketiga, sebagai roman religius yang sarat makna, setidaknya-tidaknnya 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 biasa saja karena berbagai unsur struktur formalnya sangat sederhana dan konvensional.

BAB 11

Kesusastraan Indonesia-Yogyakarta: Studi Sistem Makro-Sastra Menurut Ronald Tanaka

A. Pengantar

Mengkaji kesusastraan Indonesia-Yogyakarta, pertama-tama pasti akan berhadapan dengan sebuah pertanyaan menggelitik. Adakah kesusastraan Indonesia-Yogyakarta? Di satu sisi, pertanyaan ini dapat dijawab “ada” karena terbukti banyak karya sastra (puisi, cerpen, novel, dan drama) yang ditulis oleh sastrawan Yogyakarta, terbit dan beredar di Yogyakarta, dan karya-karya itu pun dibaca orang-orang (masyarakat) Yogyakarta. Namun, di sisi lain, pertanyaan tersebut dapat dijawab “tidak” karena (kalau kita menempatkan bahasa Indonesia sebagai pertimbangan utama), yang ada hanyalah kesusastraan Indonesia (tanpa kata Yogyakarta). Andai kata di dalam karya-karya tersebut terlihat ada sisipan bahasa daerah (Jawa) misalnya, atau darinya muncul nuansa tertentu yang memperlihatkan ciri ke-Yogyakarta-an, semua itu hanyalah merupakan warna lokal atau (dengan meminjam istilah Heryanto (1985)) sebagai sesuatu yang menunjukkan sifat kontekstual. Tentu saja, warna lokal atau sifat kontekstual semacam itu tidak akan menggeser kedudukannya sebagai kesusastraan Indonesia.

Memang tidak dapat dipungkiri bahwa banyak karya sastra yang ditulis di Yogyakarta, oleh sastrawan yang (pernah) bermukim di Yogyakarta, dan banyak pula karya sastra yang berbicara tentang nuansa sosial-budaya Yogyakarta. Prosa liris *Pengakuan Pariyem*, misalnya, jelas bahwa karya itu ditulis di Yogyakarta, oleh penyair (Linus Suryadi A.G.) yang lahir dan tinggal di Yogyakarta (Kadisobo, Sleman, Yogyakarta), dan walaupun terbit di Jakarta (*Sinar Harapan*, 1988), karya itu mengungkapkan dunia batin seorang wanita Yogyakarta (Wonosari, Gunungkidul, Yogyakarta) yang menjadi *babu* di rumah keluarga *priayi* Keraton Yogyakarta (Ndalem Cokrosentanan). Namun, apakah hanya karena itu kemudian *Pengakuan Pariyem* diklaim sebagai kesusastraan Yogyakarta? Bukankah semua itu hanya sebuah kebetulan, dan kebetulan-kebetulan serupa bisa juga terjadi di kota-kota atau bahkan negara lain di dunia?

Lalu bagaimana dengan novel *Pasar* (1994) yang ditulis oleh sastrawan Yogyakarta (Kuntowijoyo) dan diterbitkan di Yogyakarta (Bentang Intervisi Utama), tetapi mengungkapkan kegelisahan seorang mantri pasar di daerah Gemolong, Sragen, Jawa Tengah? Bagaimana pula dengan *Para Priyayi* (1992) yang ditulis di Amerika oleh sastrawan Yogyakarta (Umar Kayam), terbit di Jakarta, dan mengungkapkan perjuangan seorang pemuda Wanagalih bernama Lantip dalam meraih status sosial *priayi* baru? Bagaimana dengan *Burung-Burung Manyar* (1981) yang ditulis sastrawan Yogyakarta (Y.B. Mangunwijaya) yang mengungkapkan liku-liku kehidupan Teto dan Atik di sekitar perang dan kemanusiaan pada umumnya? Bagaimana pula dengan *Ombak dan Pasir* (1988) karya Nasjah Djamin, *Jentera Lepas* (1979) karya Ashadi Siregar, cerpen-cerpen Mohammad Diponegoro, Bakdi Sumanto, Agus Noor, Indra Tranggono, atau puisi-puisi karya Rendra, Darmanto Jatman, Kirdjomulyo, Emha Ainun Nadjib, Ahmadun Yosi Herfanda, Iman Budi Santosa, dan sebagainya?

Sederet pertanyaan itulah (dan ini dapat diperpanjang lagi) yang menyulitkan ketika hendak melihat dan menentukan identitas kesusastraan berdasarkan pertimbangan geografis. Sebab, ada banyak karya sastra yang ditulis di Yogyakarta, oleh pengarang yang ting-

gal di Yogyakarta, tetapi karya-karya itu tidak terbit di Yogyakarta, tidak pula berbicara tentang Yogyakarta, dan/atau sebaliknya. Itulah sebabnya, kajian yang mau tidak mau harus berbicara tentang sastra Indonesia-Yogyakarta ini tidak akan melihat atau memperlakukan “Yogyakarta” sebagai identitas kesusastraan (Indonesia), tetapi hanya sebagai suatu lokasi, latar, atau daerah tertentu tempat hidup atau berlangsungnya sebuah komunitas atau sistem kesusastraan (Indonesia).

Berkenaan dengan hal demikianlah, sebagaimana akan dipaparkan kemudian, kajian ini tidak akan memfokuskan perhatian pada hal-hal khusus, seperti karya-karya yang ditulis oleh sastrawan Yogyakarta, karya-karya yang terbit di Yogyakarta, atau karya-karya yang mengangkat berbagai persoalan sosial-budaya Yogyakarta, tetapi lebih menaruh perhatian pada berbagai persoalan umum yang berhubungan dengan sebuah sistem yang oleh Tanaka dalam bukunya *System Models for Literary Macro-Theory* (1976) disebut sistem sosial atau sistem makro-sastra. Jika “Yogyakarta” menjadi fokus pembicaraan dalam kajian ini, hal ini semata hanya karena sistem sastra itu (secara kebetulan) hidup dan berlangsung di Yogyakarta.

Untuk itu, dengan perspektif studi sistem makro-sastra model Tanaka, pembahasan berikut lebih difokuskan pada berbagai sistem yang menjadi bagian dari sistem tersebut, yaitu sistem pengarang, penerbit, pembaca, kritik, dan pengayom (*maecenas*). Melalui paparan berbagai sistem tersebut diharapkan akan dapat dilihat bagaimana perjalanan sejarah pertumbuhan kesusastraan Indonesia di Yogyakarta dan bagaimana pula tantangan serta peluang pengembangannya di masa depan. Hanya saja, sebelum sampai pada bahasan pokok, terlebih dulu dipaparkan selintas tentang sistem makro-sastra.

B. Selintas tentang Sistem Makro-Sastra

Telah menjadi pengetahuan umum bahwa sastra merupakan “institusi” yang kompleks yang di dalamnya terbangun suatu komunikasi antara penulis (pengarang) dan berbagai sistem yang berada di sekitarnya. Hal itu berarti bahwa karya sastra tidak dapat hadir begitu saja (secara

sendiri), tetapi selalu didukung oleh beragam elemen yang ada di luarnya (Tanaka, 1976, 1). Berbagai elemen (aspek, unsur) yang mendukung kehadiran (kelahiran) sastra itu berasal dari suatu sistem yang kompleks. Ackoff (Tanaka, 1976, 8–11) menyatakan bahwa elemen-elemen pendukung kehadiran sastra itu dibedakan menjadi dua, yaitu elemen di dalam (mikro) dan elemen di luar (makro) karya sastra. Baik elemen mikro maupun makro masing-masing memiliki sistem tersendiri yang juga kompleks, dan setiap elemen dari masing-masing sistem sastra yang luas itu saling berhubungan dan semuanya mendukung satu tujuan.

Tanaka (1976, 1) menyatakan pula bahwa dalam kedudukannya sastra dapat dipandang dari dua arah, yakni (1) sebagai suatu sistem yang luas yang terbangun oleh sejumlah pendukung dan (2) sebagai subjek dirinya sendiri yang spesifik. Itulah sebabnya, selain dapat ditinjau dari dirinya sendiri sebagai karya imajinatif yang menggunakan media bahasa secara estetik, sastra juga dapat ditinjau dari elemen (sistem) di luarnya (Widati dkk., 2001, 15). Sebagai hasil imajinasi yang menggunakan media bahasa, karya sastra dibangun oleh (terdiri atas) berbagai elemen mikro, seperti fakta sastra (alur, tokoh, latar) dan sarana sastra (sudut pandang, gaya, bahasa, dan sebagainya) (Stanton, 1965), dan sebagai bagian dari sistem yang lebih luas karya sastra dibangun oleh berbagai elemen makro seperti pengarang, penerbit, pembaca, kritik, pengayom, dan sejenisnya. Seluruh elemen ini, baik mikro maupun makro, pada hakikatnya sangat menentukan keberadaan sastra. Berkait dengan hal ini Damono (1993) menyatakan bahwa sistem mikro identik dengan sistem stilistik dan sistem makro identik dengan sistem sosial.

Dalam konteks studi ini tidak semua sistem dibahas, tetapi hanya difokuskan pada sistem makro (berbagai elemen luar pendukung sastra Indonesia-Yogyakarta) yang mencakupi sistem pengarang, sistem penerbit(an), sistem pembaca, sistem kritik, dan sistem pengayom. Berbagai sistem ini masing-masing saling berhubungan dan secara keseluruhan mendukung keberadaan sastra Indonesia di Yogyakarta.

C. Sistem Pengarang, Penerbitan, Pembaca, Kritik, dan Pengayom

1. Sistem Pengarang

Sejarah telah mencatat bahwa sesungguhnya tradisi bersastra yang berkembang di Yogyakarta dewasa ini tidak dapat dipisahkan dari atau merupakan mata rantai tradisi bersastra yang berkembang pada beberapa abad yang lalu. Jika kita menengok dua setengah abad silam, misalnya, ketika Kompeni Belanda mencengkeramkan kukunya dengan sangat kokoh sehingga dengan mudah mencampuri hampir seluruh urusan intern kerajaan, terutama setelah Mataram pecah menjadi dua (Surakarta dan Yogyakarta) melalui "Perjanjian Giyanti" (1755) (Kartodirjo dkk., 1988), sebenarnya telah terbangun suatu kegiatan seni-budaya yang pada masa itu dipelopori oleh para raja (sultan dan sunan) yang berkuasa.

Pada mulanya kegiatan seni-budaya terutama menulis dan menggubah karya sastra baik oleh mereka sendiri maupun oleh orang lain (pujangga) yang ditunjuk yang mereka lakukan hanya dimaksudkan sebagai upaya untuk mengantisipasi merebaknya krisis moral akibat adanya krisis politik (akibat penjajahan). Akan tetapi, dalam perkembangan selanjutnya kegiatan tersebut berubah menjadi semacam tradisi bersastra yang cukup menggembirakan sehingga pada abad ke-18, terutama pada tahun 1830 hingga 1850-an, pertumbuhan kesusastraan daerah (Jawa) mencapai puncak kejayaan (zaman keemasan) (Burger, 1983). Beberapa tokoh yang saat itu berperan penting, antara lain adalah Paku Buwana IV, Paku Buwana IX, Paku Buwana X, Mangkunegara IV, R. Ng. Ranggawarsita, dan sebagainya. Pada awalnya tradisi bersastra tersebut juga hanya berkembang di lingkungan istana (Kerajaan Mataram) dengan berbagai karya sastra *priayi* yang terutama dimaksudkan sebagai legitimasi kekuasaan raja, tetapi akhirnya hal tersebut juga berkembang di daerah-daerah pesisir, dan hal itu ditandai oleh munculnya berbagai karya sastra *singir* atau karya sastra pesantren di daerah sekitar pantai utara Jawa (Kuntowijoyo, 1988).

Sejarah telah mencatat pula bahwa pada masa lampau para pujangga keraton mendapat tempat yang terhormat di lingkungannya karena melalui seni-sastra ia dianggap sebagai orang terpilih yang memiliki kemampuan untuk membimbing masyarakat. Hasil karangan atau gubahan sastranya pun kemudian diakui sebagai hasil kebudayaan adiluhung sehingga karya-karya tersebut sangat dihormati dan dijunjung tinggi oleh masyarakat. Oleh karena itu, para pujangga keraton akhirnya mendapat perlindungan penuh, dan mereka diberi hak untuk ikut menikmati berbagai fasilitas yang disediakan oleh keraton sehingga kehidupan sosial dan ekonominya terjamin.

Kondisi tersebut jelas sangat berbeda jika dibandingkan kondisi kehidupan sastrawan di zaman modern ini dan hal itu sudah terasa sejak era kepujanggaan Ranggawarsita berakhir (akhir abad ke-19). Hal demikian terjadi karena sejak awal abad ke-20, lebih-lebih setelah kemerdekaan (sejak 1945), para seniman dan sastrawan umumnya harus berjuang sekuat tenaga untuk mempertahankan kehidupannya, atau dengan kata lain, kehidupan mereka sepenuhnya ditentukan oleh *pasar* (Damono, 1993). Dan perjuangan tersebut rasanya makin berat karena kenyataan menunjukkan bahwa di pasar “harga” karya seni (sastra) begitu rendah sehingga seorang pengarang tidak mungkin dapat mengandalkan hidupnya dari hasil karangannya.

Demikian juga kiranya yang terjadi di Yogyakarta selama ini. Tidak seorang pun sastrawan Yogyakarta dapat hidup (secara layak) dari hasil karangannya sehingga (mau tidak mau) profesinya sebagai sastrawan hanya sebagai kerja sampingan atau hobi semata. Pada umumnya profesi atau pekerjaan pokok mereka adalah pengajar atau dosen (Umar Kayam, Kuntowijoyo, Bakdi Sumanto, Rachmat Djoko Pradopo, Y.B. Mangunwijaya, Ashadi Siregar, Suminto A. Sayuti, Darmanto Jatman, Faruk H.T., Andrik Purwasito, Sujarwanto, Tuti Nonka, Joko Pinurbo, dll.); sebagai redaktur, wartawan, atau pengelola penerbitan (Mohammad Diponegoro, Achmad Munif, Agnes Yani Sarjono, Dhorotea Rosa Herliani, Ahmadun Yosi Herfanda, Arwan Tuti Artha, Mustofa W. Hasjim, dll.); sebagai karyawan perusahaan swasta atau instansi pemerintah (Kuswahyo S.S. Rahardjo, dll.);

atau sebagai penerjemah (Landung Rusyanto Simatupang), dan sebagainya. Apabila kehidupan mereka saat ini tampak mapan, kemapanan hidup mereka bukanlah ditunjang oleh profesinya sebagai pengarang, melainkan oleh profesi atau pekerjaan pokoknya. Itulah sebabnya, bagi pengarang yang tidak memiliki pekerjaan (tetap) yang mampu menunjang hidupnya secara rutin, biasanya mereka lebih memilih untuk hijrah dari Yogyakarta dan di benak mereka kemudian Yogyakarta hanyalah dianggap sebagai tempat penggemblengan atau "kawah candradimuka" belaka. Dapat disebutkan, misalnya, W.S. Rendra, Danarto, Sapardi Djoko Damono, Motinggo Busye, Subagyo Sastrowardoyo, dan beberapa sastrawan lain yang sekarang bermukim di Jakarta.

Kondisi seperti demikianlah yang mengakibatkan di Yogyakarta sering terjadi "krisis" sastrawan (penyair, cerpenis, novelis) karena kota ini sering harus mengucapkan *sayonara* kepada para sastrawan yang seharusnya menjadi "milik" Yogyakarta. Memang benar "krisis" semacam itu sering segera dapat diatasi karena ada beberapa sastrawan Yogyakarta yang lebih banyak mengorbankan tenaga, waktu, dan pikirannya untuk membina, menggembleng, dan melahirkan calon-calon pengarang daripada mengembangkan potensi kepengarangannya sendiri. Dapat disebutkan, misalnya, penyair Umbu Landu Paranggi dibantu antara lain oleh Ragil Suwarno Pragolapati, Teguh Ranusastraasmara, Soeparno S. Adhy, Iman Budi Santosa yang pada tahun 1970-an suntuk mengurus PSK (Persada Studi Klub) dan membimbing para seniman (penyair) melalui rubrik "Persada" dan "Sabana" dalam mingguan *Pelopor* Yogyakarta. Upaya yang nyaris tidak pernah terpikirkan oleh sastrawan mana pun di Indonesia ini pantas diacungi jempol karena kelompok studi ini kemudian melahirkan beberapa sastrawan kenamaan, seperti Emha Ainun Nadjib, Linus Suryadi A.G., dan sebagainya. Upaya tersebut kemudian diteruskan oleh Ragil Suwarno Pragolapati yang hingga tahun 1980-an sibuk membina calon-calon pengarang melalui studi-klub Semangat, kelompok Sindikat Pengarang Yogyakarta, Studi Sastra SYS (Sastra-Yoga-Spiritualitas), atau Studi Grup Sastra *Mitra Lirika*. Dari padepokan

ini muncullah beberapa pengarang muda berbakat yang sampai saat ini masih aktif berkarya. Hanya persoalannya, setelah Umbu Landu Paranggi pulang ke kampungnya (Lombok, Nusa Tenggara Barat) dan Ragil Suwarno Pragolapati belum kembali dari lawatannya ke “Istana Ratu Pantai Selatan” (tepatnya di Bukit Semar), siapakah yang akan menggantikan posisi dan kedudukan mereka?

Kenyataan demikian yang agaknya perlu dipikirkan oleh komunitas sastra Indonesia di Yogyakarta karena, kalau tidak, tradisi bersastra yang sesungguhnya telah terbangun sejak dua setengah abad yang lalu itu pasti akan mengalami jalan buntu. Memang benar bahwa di Yogyakarta banyak muncul kantung-kantung budaya (seni-sastra), misalnya yang dibangun oleh kelompok mahasiswa di berbagai perguruan tinggi (Fakultas Sastra UGM, Fakultas Adab IAIN, Fakultas Bahasa dan Sastra UNY, Fakultas Keguruan dan Ilmu Pendidikan UAD, Fakultas Sastra USD, atau di Jurusan Teater ISI, Sarjana Wiyata, ASDRAFI, dan Universitas Widya Mataram). Selain itu, ada pula instansi pemerintah (Balai Bahasa Yogyakarta) yang setiap tahunnya (sejak 1994/1995) membina proses kreatif para guru dan siswa SLTA dan SLTP melalui kegiatan *Bengkel Sastra*. Bahkan akhir-akhir ini juga lahir HISMI, Studi Pertunjukan Sastra, Koperasi Seniman (Kotamadya Yogyakarta), Kelompok Infus (Kulonprogo), Kelompok Al-Badar (Bantul), Kelompok IMA-NBA (Sleman), dan Kelompok Sastra Gunungkidul (Wonosari) yang secara berkala mengadakan berbagai pertemuan, diskusi, dan tegur sapa budaya dan sastra.

Hanya saja, berbagai kelompok studi atau grup sastra tersebut kebanyakan hanya bersifat temporer, lagi pula selalu diliputi oleh kesulitan dana sehingga suatu ketika pasti akan mudah terhenti kegiatannya. Kalau demikian yang terjadi, sistem kepengarangan yang sudah terbangun sejak lama pasti akan segera berakhir. Namun, semua itu dapat dimengerti karena sistem lain yang mendukungnya, di antaranya sistem penerbit, belum terarah pada upaya membangun sistem sastra Indonesia di Yogyakarta dengan baik. Hal tersebut terbukti, sebagian besar penerbit di Yogyakarta masih terjerat pada

upaya untuk meraih keuntungan finansial (uang) semata sehingga sisi lain yang berhubungan dengan wawasan dan idealisme tersisihkan.

2. Sistem Penerbitan

Tidak dapat disangkal bahwa sebagai kota budaya, pariwisata, dan kota pendidikan, Yogyakarta berpotensi untuk tumbuh dan berkembangnya berbagai lembaga penerbitan (majalah, koran, dan sebagainya). Hal demikian dapat diprediksikan dari banyaknya masyarakat yang memiliki kemampuan baca-tulis dan semua ini barangkali tidak dapat dilepas pisahkan dari peran masa lalu keraton sebagai pusat kekuasaan dan kebudayaan (di samping memiliki peluang lebih lebar untuk cepat bergaul dan menyerap budaya Barat) yang akhirnya oleh pemerintah RI Yogyakarta ditetapkan sebagai daerah istimewa. Peluang inilah yang tampaknya ditangkap oleh sejumlah orang (pengusaha) sehingga sejak Indonesia merdeka, di Yogyakarta telah bermunculan berbagai majalah dan koran.

Pada era Orde Lama (1945–1965), misalnya, terbit *Minggu Pagi* (1945), *Indonesia* (1948), *Arena dan Patriot*, *Seriosa*, dan *Sastra*, di samping terbit majalah *Pesat*, *Budaya*, dan *Basis* (1950–1960-an). Beberapa terbitan ini kebanyakan sudah almarhum yang masih bertahan hingga masa Orde Baru hanyalah *Minggu Pagi* (KR) dan *Basis*. Namun, pada era yang kemudian ini (1966–1997) muncul lagi surat kabar harian *Berita Nasional (Bernas)*, *Masa Kini (Yogya Post)*, dan mingguan *Eksponen* (sejak tahun 1970-an). Harian *Masa Kini (Yogya Post)* hidup kembang kempis, sementara *Eksponen* kini telah mati.

Berbagai lembaga penerbitan (pers) itulah yang selama ini mendukung pertumbuhan dan perkembangan sastra Indonesia di Yogyakarta. Hanya saja, lembaga penerbitan pers tersebut baru aktif memublikasikan karya-karya sastra sejak tahun 1960-an. *Minggu Pagi*, misalnya, di samping memuat artikel sastra dan budaya, juga memuat cerpen dan cerbung. Pada tahun 1960-an cerbung *Hilanglah Si Anak Hilang* karya Nasjah Djamin dimuat oleh *Minggu Pagi*, selain karya-karya Motinggo Busye, Bastari Asnin, atau puisi-puisi Rendra. Sementara itu, *Pesat* dan *Budaya* (terbitan Jawatan Kebudayaan Departemen P dan K) juga memuat artikel, puisi, dan drama. Meskipun

berlabel sebagai majalah kebudayaan umum, sejak terbit pertama tahun 1950 *Basis* juga memberi ruang yang lumayan bagi puisi karya para penyair Yogyakarta. Kendati agak terlambat, *Kedaulatan Rakyat* edisi Minggu akhirnya juga memberikan ruang khusus bagi cerpen, puisi, dan berbagai artikel tentang seni, sastra, dan budaya. Kondisi tersebut makin semarak ketika *Bernas* dan *Masa Kini* (*Yogya Post*) juga berbuat hal yang sama.

Kenyataan menunjukkan bahwa dinamika perkembangan sastra di Yogyakarta (sejak awal hingga sekarang) sepenuhnya didukung oleh lembaga penerbitan pers (majalah dan surat kabar). Dikatakan demikian karena tidak satu pun penerbit buku di Yogyakarta menaruh minat yang besar terhadap penerbitan buku sastra (novel, antologi puisi, cerpen, atau drama). Kalaupun ada, seperti penerbit Bentang yang telah menerbitkan *Pasar dan Impian Amerika* karya Kuntowijoyo, *Golf untuk Rakyat* karya Darmanto Jatman, *Jentera Lepas* karya Ashadi Siregar, *Orang-Orang Rangkaian Bitung* karya Rendra, *Sesobek Buku Harian Indonesia* dan *Syair-Syair Asmaul Husna* karya Emha Ainun Nadjib, *Kali Mati* karya Joni Ariadinata, atau karya-karya Ahmad Tohari, Mustofa W. Hasyim, dan lainnya, atau penerbit Pustaka Pelajar yang menerbitkan beberapa antologi cerpen suntingan para mahasiswa sastra UGM, itu pun baru terjadi pada pertengahan tahun 1990-an. Sementara itu, berbagai penerbit lain, baik yang berinduk pada perguruan tinggi, seperti Gama Press, UNY Press, atau IAIN Press, maupun yang swasta penuh belum berminat menerbitkan karya sastra.

Kalaupun akhir-akhir ini (pada era Reformasi) para penerbit, terutama penerbit swasta, berlomba untuk menerbitkan karya sastra, di antaranya YUI (Yayasan untuk Indonesia), Adicita Karya Nusa, Mitra Gama Widya, Gama Media, Kota Kembang, Sipres, dan masih banyak lagi, itu semata hanyalah karena ada bantuan dana dari *Ford Foundation* yang bekerja sama dengan Yayasan Adikarya IKAPI, atau karena ada proyek penerbitan buku dengan dana pinjaman dari Bank Dunia yang dikelola oleh Pusat Perbukuan (Depdikbud) yang sejak tahun 1980-an secara besar-besaran menerbitkan buku

Buku ini tidak diperjualbelikan

sastra anak untuk tingkat sekolah dasar dan menengah. Seandainya suatu ketika nanti bantuan tersebut berakhir, apakah mereka masih berminat menerbitkan karya sastra? Kalau tidak, sangat jelas bahwa mereka tidak sungguh-sungguh membangun keberlangsungan hidup sistem kesusastraan di Yogyakarta, tetapi hanya sekadar “menggambil kesempatan” untuk meraup keuntungan uang.

Meskipun kiprah penerbit buku memprihatinkan, tidak berarti bahwa di Yogyakarta sepi akan terbitan buku sastra. Buku-buku sastra yang telah berhasil diterbitkan, terutama antologi puisi dan cerpen, hingga kini telah mencapai puluhan judul, bahkan mungkin sampai seratus lebih. Akan tetapi, penerbitan sekian banyak buku sastra tersebut tidak diupayakan oleh penerbit profesional, tetapi oleh kelompok-kelompok atau lembaga tertentu yang sifatnya temporer. Kelompok mahasiswa sastra UGM, misalnya, bekerja sama dengan Pustaka Pelajar, telah menerbitkan antologi cerpen *Nyidam* (1994) dan *Maling* (1994); MPI (Masyarakat Poetika Indonesia) bekerja sama dengan IKIP Muhammadiyah (sekarang UAD) menerbitkan antologi puisi, di antaranya *Seninjong* (1986) karya Andrik Purwasito, *Sajak Penari* (1990) karya Ahmadun Y. Herfanda, *Cahaya Maha Cahaya* (1988) Emha Ainun Nadjib, *Syair-Syair Cinta* (1989) Suminto A. Sayuti; sedangkan IAIN Sunan Kalijaga menerbitkan antologi *Sangkakala* (1988) dan *Kafilah Angin* (1990); ditambah lagi dengan terbitan lain dari Sarjana Wiyata, Universitas Sanata Darma, UNY, dan sebagainya. Sementara itu, Taman Budaya, bekerja sama dengan komite sastra Dewan Kesenian Yogyakarta, selain menerbitkan antologi cerpen, puisi, dan drama melalui kegiatan FKY (Festival Kesenian Yogyakarta) yang diselenggarakan setiap tahun (sejak 1989), juga telah menerbitkan antologi puisi *Aku Angin* (1986), *Tugu* (1986), dan *Zamrud Katulistiwa* (1997). Selain itu, sejak tahun 1995, Balai Bahasa Yogyakarta juga selalu menerbitkan antologi cerpen dan puisi karya para peserta Bengkel Sastra, di antaranya *Kalicode* (1996) dan *Noktah* (1998). Secara rutin, setiap bulan Oktober, bengkel sastra ini dibimbing, antara lain oleh Suminto A. Sayuti, Sri Harjanto Sahid, Agus Noor, Landung R. Simatupang, Iman Budi Santosa, Joni Ariadinata, dan sebagainya.

Buku ini tidak diperjualbelikan

Hanya saja, buku-buku terbitan tersebut sebagian besar bersifat sangat terbatas, baik oplag maupun peredarannya, bahkan para seniman dan sastrawan di Yogyakarta pun tidak sempat menikmatinya. Kondisi demikian inilah yang menyebabkan karya-karya sastra tersebut sering kali tidak mendapat pengakuan sebagai sastra Indonesia (nasional), tetapi hanya sebagai sastra lokal. Oleh karena itu, tidak mengherankan kalau pada awal tahun 1980-an muncul sinyalemen yang menggugat keberadaan sastra pusat (Jakarta), seolah-olah yang diakui sebagai sastra Indonesia hanyalah karya yang diterbitkan dan dibicarakan di ibu kota (Jakarta). Namun, gugatan semacam itu sebenarnya identik dengan gugatan terhadap diri sendiri karena tidak atau belum diakuinya karya sastra terbitan lokal (Yogyakarta) sebagai sastra nasional (Indonesia) juga karena para pendukung sistem sastra di Yogyakarta belum berjuang keras untuk mengangkat karya-karya itu ke forum nasional atau internasional.

Bertolak dari kenyataan tersebutlah kini perlu dipikirkan atau dilakukan semacam rekonstruksi terhadap sistem-sistem makro sastra, terutama subsistem penerbitan, agar keberadaan sastra Indonesia di Yogyakarta memperoleh tempat sebagaimana mestinya. Oleh sebab itu, peran besar penerbit (buku) di Yogyakarta sangat dinanti-nanti, sayang sekali kalau hasil produksi sastra yang melimpah di Yogyakarta ini akan terkubur sia-sia, atau sayang sekali kalau sastrawan (dan calon sastrawan) penting seperti Kuntowijoyo, Umar Kayam, Bakdi Sumanto, Emha Ainun Nadjib, Darwis Khudori, Indra Tranggono, Joni Ariadinata, Agus Noor, Abidah El-Khalieqy, Teguh Winarso, Achid B.S., dan sebagainya itu harus “melemparkan” karyanya ke penerbit di luar Yogyakarta. Hanya saja, yang menjadi persoalan saat ini adalah: beranikah para penerbit di Yogyakarta menghadapi tantangan itu? Atau, mampu dan maukah para penerbit menepis kesan tentang sering terjadinya “penipuan” (soal jumlah cetak atau *fee* dan sebagainya) terhadap pengarang? Beberapa pertanyaan inilah yang mestinya memperoleh perhatian serius dari penerbit.

3. Sistem Pembaca

Sebagaimana terjadi pada sistem makro sastra Indonesia pada umumnya, ketidakseimbangan sistem makro sastra Indonesia di Yogyakarta antara lain juga disebabkan oleh sulitnya membangun masyarakat yang cinta karya sastra. Kesulitan membangun masyarakat yang suka baca sastra ini barangkali dipengaruhi oleh masih berurat-berakarnya budaya *oral* (lisan), di samping merebaknya bacaan non-sastra yang memang disajikan dengan lebih bagus dan menarik. Di tengah masa pancaroba seperti sekarang ini, yang terutama disebabkan oleh adanya akumulasi berbagai krisis (ekonomi, politik, kepercayaan, dan moral), orang cenderung lebih suka pada hal-hal yang instan, yang pragmatis (praktis), dan demi kepentingan sesaat. Oleh karena itu, orang cenderung terbius oleh sajian berita-berita panas (politik, kriminal, pornografi, dll) yang tanpa memerlukan perenungan daripada membaca karya sastra yang oleh sebagian orang masih dianggap sebagai pemborosan waktu belaka.

Kenyataan serupa itulah yang menyebabkan karya sastra tersingkir dari masyarakat (pembaca) umumnya sehingga yang terjadi adalah karya sastra hanya dinikmati oleh komunitas kecil, yang biasanya terdiri atas para pengarang, kritikus, dosen, dan sebagian kecil mahasiswa dan guru sastra. Itulah sebabnya, karya sastra tidak laku di pasaran dan konsekuensinya, penerbit enggan menerbitkan buku-buku sastra. Kalau toh bersedia menerbitkan, biasanya, seperti yang terjadi akhir-akhir ini, pengarang yang seharusnya menerima *fee* sesuai tanda tangan kontrak justru harus turut menanggung sebagian dana untuk biaya cetak. Kota Yogyakarta memang merupakan kota budaya dan pendidikan, tetapi realitas membuktikan bahwa predikat tersebut tidak menjamin masyarakat yang berpendidikan membaca dan menyukai karya sastra.

Berbagai upaya untuk meraih sebanyak-banyaknya pembaca sesungguhnya telah dilakukan oleh berbagai pihak, misalnya oleh penerbit melalui pemasangan iklan, oleh media massa melalui penyediaan rubrik budaya dan resensi buku, atau oleh instansi tertentu dengan cara mengadakan forum diskusi, seminar, pameran buku,

dan sebagainya. Akan tetapi, upaya itu tampaknya tidak mengubah kondisi lemahnya minat baca karya sastra. Kalau dirasakan, ini memang bagaikan lingkaran setan, dalam arti sisi mana yang lebih dulu harus ditangani sulit ditentukan. Namun, satu hal yang agaknya terasa menghambat kemungkinan “hubungan cinta” antara pembaca dan karya sastra, baik di Yogyakarta khususnya maupun di Indonesia pada umumnya, adalah lemahnya sistem kritik.

4. Sistem Kritik

Tradisi kritik sastra di Yogyakarta sesungguhnya telah berkembang dengan baik, hal itu terutama tampak pada banyaknya ulasan atau pembicaraan mengenai sastra. Hanya saja, banyaknya pembicaraan mengenai sastra itu lebih mengarah pada budaya kelisanan daripada budaya tulisan. Hal itu terbukti, ulasan dan pembahasan karya sastra banyak dilakukan di dalam forum-forum seminar, loka karya, pertemuan ilmiah, misalnya lewat organisasi profesi, seperti HISKI, HPBI, PIPSI, dan sejenisnya, tetapi pembahasan karya sastra yang umumnya berupa makalah (hasil penelitian) itu tidak diteruskan ke khalayak (masyarakat) luas melalui publikasi media massa (baik lokal maupun nasional). Itulah sebabnya, pembahasan yang pada dasarnya juga merupakan kritik sastra yang mereka hasilkan cenderung hanya menjadi perdebatan (oral) di antara para peserta pertemuan.

Hal serupa tampak pula pada tradisi ilmiah di perguruan tinggi yang memiliki jurusan sastra (UGM, UNY, UAD, USD, IAIN, ISI, dan Sarjana Wiyata). Banyak sekali mahasiswa menulis skripsi tentang sastra, tetapi sayang hasilnya hanya menjadi pajangan di perpustakaan. Padahal, skripsi merupakan karya kritik yang (paling tidak) ditulis berdasarkan konsep yang jelas dan terarah (berkat bimbingan dosen) sehingga hasil karya kritik itu pantas diketahui oleh khalayak luas, baik oleh pengarang sebagai “umpan balik” maupun oleh pembaca sebagai “jembatan” apresiasi sastra. Namun, sayang pula bahwa masih terlalu banyak mahasiswa yang tidak mampu mengemas skripsi menjadi tulisan semi-ilmiah atau populer (esai, artikel) di media massa dan tidak jarang skripsi itu hanya menjadi karya satu-satunya dan terakhir. Oleh karena itu, kritik

sastra yang berupa skripsi ini kemudian menjadi terlalu eksklusif dan andai kata hal ini terus terjadi, ibaratnya perguruan tinggi kita sengaja menghalangi kelancaran pergaulan karya sastra dengan pembacanya. Padahal, jika tradisi kritik sastra yang eksklusif di berbagai perguruan tinggi ini dapat diubah, niscaya kita akan menyaksikan betapa semaraknya kritik sastra di Yogyakarta.

Di samping itu, muncul pula kecenderungan bahwa para kritikus di Yogyakarta selama ini kurang aktif mengangkat karya-karya sastra terbitan lokal (Yogyakarta) karena seperti dapat disaksikan di berbagai forum ilmiah maupun di koran dan majalah yang mereka bicarakan pada umumnya hanya karya para pengarang terkenal, atau karya yang menurutnya telah memiliki akses nasional. Jadi, karya-karya para sastrawan Yogyakarta tampak dibiarkan merana, tanpa tersentuh. Padahal, jika berharap agar karya sastra Indonesia yang berkembang subur di Yogyakarta memperoleh pengakuan yang semestinya, karya-karya itu haruslah diangkat ke permukaan sehingga keberadaannya diketahui oleh khalayak luas.

Kita tidak tahu, apakah para kritikus di Yogyakarta seperti yang terjadi di dalam dunia sastra Jawa masih terlalu kental diliputi oleh budaya *ewuh-pekewuh* sehingga enggan menilai atau mengkritik karya kawan sendiri? Boleh jadi pertanyaan dan dugaan itu benar, tetapi yang tampak jelas di depan kita adalah bahwa selama ini media massa di Yogyakarta pun tidak memberikan ruang yang cukup bagi karya kritik sastra. Memang secara rutin *Kedaulatan Rakyat Minggu*, *Minggu Pagi*, *Bernas Minggu*, *Masa Kini* dan *Yogya Post* (sebelum mati), dan sebagainya selalu membuka rubrik seni-budaya, tetapi nyata bahwa karya kritik sastra, lebih-lebih kritik atas karya sastra produksi Yogyakarta, jarang muncul. Apabila dibandingkan pertumbuhan karya sastra, misalnya, terasa sekali bahwa kritik sastra sangat memprihatinkan. Realitas inilah yang memperkuat dugaan bahwa memang budaya *ewuh-pekewuh* masih berlaku dalam kehidupan kritik sastra di Yogyakarta.

Lalu bagaimana dan apa yang dapat diperbuat untuk menekan sekecil mungkin ketidakseimbangan sistem kritik sastra di Yogyakarta?

Barangkali ada satu hal yang perlu dikembangkan dan dihidupkan dengan baik, yaitu keberadaan sistem pengayom atau pelindung seni (*maecenas*). Sebab, sistem pengayom inilah yang dari dulu hingga sekarang masih diyakini sebagai seorang “ibu yang siap melindungi, menyusui, dan berkorban demi kelangsungan hidup anak-anaknya”.

5. Sistem Pengayom

Hampir dapat dipastikan bahwa tidak mungkin sastra Indonesia di Yogyakarta akan dapat tumbuh dan berkembang subur tanpa uluran tangan dari sang pengayom. Sebab, mereka itulah (para pengayom) yang selama ini memungkinkan terjalinnya hubungan erat antara pengarang, karya sastra, dan pembaca (masyarakat). Tanpa pengayom, mustahil karya sastra yang ditulis pengarang dapat diterbitkan dan kemudian dinikmati oleh pembaca.

Sebagaimana diketahui bahwa pengayom sastra Indonesia di Yogyakarta cukup banyak, di antaranya lembaga atau perusahaan penerbitan dan pers, lembaga pendidikan tinggi, dan instansi atau lembaga-lembaga kebudayaan lain baik swasta maupun pemerintah. Dari usaha penerbitan (pers), misalnya, PT BP Kedaulatan Rakyat yang menerbitkan KR dan *Minggu Pagi* telah cukup lama (setidaknya sejak tahun 1960-an) membina dan memberikan hak hidup bagi ke-susastraan Yogyakarta. Hal yang sama dilakukan pula oleh pers yang muncul sesudahnya (harian *Bernas*, *Masa Kini*, *Yogya Post*, mingguan *Eksponen*, dan majalah *Basis*). Melalui pembukaan rubrik-rubrik puisi, cerpen, bedah buku atau resensi, dan sejenisnya lembaga penerbitan tersebut menunjukkan peran aktifnya sebagai pengayom.

Di samping itu, upaya pengayoman sastra Indonesia di Yogyakarta juga dilakukan oleh berbagai lembaga pendidikan (perguruan) tinggi, setidaknya lembaga yang memiliki jurusan sastra. Universitas Gadjah Mada, misalnya, melalui Fakultas Sastra dengan KMSI (Kelompok Mahasiswa Sastra Indonesia) dan FPSB (Forum Pecinta Sastra Bulaksumur) telah memberikan andil cukup besar bagi keberlangsungan hidup sastra Indonesia di Yogyakarta dan Pusat Studi Kebudayaan (PSK, sekarang PPKPS) pimpinan sastrawan Umar Kayam (kemudian Safri Sairin yang kini menjadi Dekan Fakultas Sastra) juga secara

berkala menyediakan waktu dan berbagai fasilitas untuk pertemuan dan diskusi sastra. Barangkali ini tidak lepas dari peran aktif tokoh-tokoh, seperti Siti Chamamah Soeratno, Faruk H.T., Rachmat Djoko Pradopo, Bakdi Soemanto, Kris Budiman, Aprinus Salam, dan sebagainya yang memang hingga sekarang tetap *committed* terhadap perkembangan sastra di Yogyakarta. Dari komunitas kecil inilah kemudian terbit beberapa antologi puisi dan cerpen, baik karya para pengarang Yogyakarta maupun karya para mahasiswa setempat.

Universitas Negeri Yogyakarta (UNY, dulu IKIP Negeri Karangmalang), meski kurang begitu gencar kiprahnya, juga telah berperan sebagai lembaga yang mengayomi keberadaan sastra di Yogyakarta. Melalui FKSS (FPBS, kini FBS), dengan tokoh-tokohnya, seperti Suminto A. Sayuti (yang sekarang jadi Dekan FBS), Ahmadun Yosi Herfanda (sekarang wartawan *Republika*), Budi Nugroho, dan sebagainya, telah berhasil membentuk kelompok pencinta sastra yang sekali waktu menyelenggarakan berbagai pertemuan dan diskusi sastra. Selain itu, melalui majalah *Diksi*, UNY juga menyajikan berbagai pembahasan mengenai karya sastra. Hal yang sama dilakukan oleh IKIP Muhammadiyah (sekarang UAD). Melalui FKIP JPBS ia membina keberadaan MPI (Masyarakat Poetika Indonesia) dan LP3S (Lembaga Pengkajian, Penelitian, dan Pengembangan Sastra), juga sering mengadakan pelatihan sastra, pembacaan dan lomba puisi, penerbitan antologi, penerbitan majalah *Citra*, *Bahastra*, *Poetika*, dan sejenisnya. Ini semua tidak lepas dari peran beberapa aktivis, seperti Suminto A. Sayuti, Jabrohim, Nursisto, Rina Ratih, Joni Ariadinata, dan sebagainya.

Universitas Sanata Darma (USD, dulu IKIP Sanata Darma) agaknya juga berbuat hal yang sama. Melalui majalah *Gatra*, misalnya, Fakultas Sastra (juga FKIP) USD sering menyajikan berbagai karya puisi, cerpen, dan esai sastra, di samping sering mengadakan berbagai kegiatan pelatihan dan diskusi sastra. Orang-orang yang aktif di dalamnya, antara lain B. Rahmanto, Joko Pinurbo, Dhorotea Rosa Herliani, Fx. Santosa, dan sebagainya. Demikian juga dengan Universitas Taman Siswa (Sarjana Wiyata). Meski perannya terhadap

perkembangan sastra di Yogyakarta agak kurang, lembaga ini kadang-kadang juga mengadakan berbagai seminar dan diskusi sastra. Selain itu, peran IAIN Sunan Kalijaga juga cukup penting. Dari kampus ini bahkan telah lahir beberapa sastrawan yang cukup potensial, di antaranya Faisal Ismail, Mathori A. Elwa, Abidah El-Khalieqy, dan sebagainya. Mereka sekarang telah pula menerbitkan beberapa antologi karya.

Di samping pers, lembaga pendidikan tinggi atau lembaga lain, seperti LIP (Lembaga Indonesia Perancis) atau Yayasan Hatta (berkat peran Bang Fauzi), kehidupan sastra Indonesia di Yogyakarta juga mendapat pengayoman dari lembaga-lembaga pemerintah, seperti Taman Budaya (DKY), Balai Bahasa, Dinas Kesenian, Balai Kajian Sejarah dan Nilai Tradisional, dan sejenisnya. Berbagai lembaga pemerintah ini umumnya setiap tahun selalu mengalokasikan dana untuk acara-acara kesenian, misalnya pembacaan, lomba, dan atau diskusi sastra. Peran penting Taman Budaya adalah senantiasa menyediakan tempat untuk komunitas sastra di Yogyakarta. Balai Bahasa membina SSI (Sanggar Sastra Indonesia) dengan menerbitkan buletin sastra *Girli* (Pinggir Kali) yang dipandegani oleh Herry Mardianto, di samping membina para siswa dan guru dalam hal proses kreatif melalui kegiatan *Bengkel Sastra*. Sementara itu, Dinas Kesenian dan Balai Kajian Sejarah setiap tahun juga selalu mengadakan lomba penulisan puisi, cerpen, dan esai secara bergantian. Inilah antara lain beberapa lembaga yang menjadi pengayom kehidupan sastra Indonesia di Yogyakarta. Dan ini tidak terbatas pada lembaga-lembaga yang berdomisili di Kotamadya, tetapi juga di kabupaten-kabupaten (Sleman, Kulonprogo, Gunungkidul, dan Bantul).

Hanya saja, persoalan yang muncul adalah ternyata sistem pengayom ini banyak kendalanya. Kendala yang paling utama adalah (baik di lembaga (profesi) pemerintah maupun lembaga pendidikan tinggi) minimnya dana (anggaran). Oleh karena dana sangat terbatas, berbagai kegiatan (pertemuan, penampilan, penulisan) sastra tidak dapat dilaksanakan secara rutin, berkelanjutan, dan makin meningkat, baik kualitas maupun kuantitasnya. Selain itu, juga ada kendala mengenai

birokrasi. Struktur pemerintahan yang rumit dan berbelit-belit acap kali memberi kesan menghambat proses kerja kesenian. Hal ini, misalnya, dapat kita amati ketika diselenggarakan FKY setiap tahun atau ketika digelar Kemah Budaya 2000 di Parangtritis. Menurut berita yang dapat dibaca di media massa, terkesan ada semacam rasa ketidakharmonisan hubungan antara pengayom (penyandang dana) dan para pelaku kesenian.

Kendati sering muncul berbagai kendala atau hambatan tertentu, bagaimanapun keberadaan pengayom tetap penting karena realitas menunjukkan bahwa tanpa “orang tua asuh” ternyata kehidupan seni-sastra, tidak terkecuali di Yogyakarta, tertatih-tatih. Hanya yang perlu diperhatikan sekarang adalah cara bagaimana agar dunia sastra tidak “terlalu bergantung” pada pihak lain, di antaranya pada pihak pengayom.

D. Penutup

Sebagaimana tampak dalam seluruh paparan dalam bab ini, keberadaan sastra, tidak terkecuali sastra Indonesia di Yogyakarta, sangat ditentukan oleh berbagai komponen sistem yang mendukungnya. Artinya, apabila salah satu komponen sistem itu (pengarang, penerbit, pembaca, kritik, atau pengayom) kurang atau bahkan tidak berfungsi, secara makro akan berpengaruh pada komponen sistem yang lain sehingga sebagai sebuah dunia atau kehidupan, akan tidak sehat. Andai kata kehidupan sastra di Yogyakarta diharapkan sehat dan berkembang baik, tentulah sistem-sistem yang mendukungnya harus difungsikan sebagaimana mestinya.

Namun, seperti telah dipaparkan sebelumnya, terbukti bahwa keberadaan dan kehidupan sastra Indonesia di Yogyakarta masih perlu pembenahan dan penanganan serius. Di satu sisi, sistem pengarang memang telah berfungsi dengan baik. Hal tersebut terbukti makin banyaknya jumlah pengarang yang lahir, sementara pembinaan calon-calon pengarang melalui grup-grup, kelompok studi, bengkel-bengkel, sanggar-sanggar, dan sebagainya masih terus dilakukan. Akan tetapi, di sisi lain, sistem penerbitan dan penyebarluasan karya sastra belum

menunjukkan peran maksimal. Hal inilah yang berimplikasi pada kurang tersosialisasikannya karya sastra Indonesia-Yogyakarta ke khalayak luas (nasional dan internasional).

Sistem lain yang juga kurang berfungsi adalah sistem kritik. Ini bukan berarti kritik sastra tidak dikerjakan atau ditulis, tetapi lebih karena karya-karya kritik yang ada cenderung eksklusif, tidak terpublikasikan ke masyarakat luas melalui media-media yang memiliki jangkauan lebih luas pula. Itulah sebabnya, karya-karya sastra Indonesia produksi Yogyakarta jika dilihat dari kacamata nasional dan atau internasional kurang mendapat tanggapan dan apresiasi yang semestinya. Di sinilah sebenarnya diperlukan lembaga-lembaga penerjemahan karya sastra Indonesia ke dalam bahasa asing (Inggris, misalnya) dan sebaliknya, di samping pemasyarakatan karya sastra dalam bentuk yang lebih canggih melalui media komunikasi digital yang merajai dunia global.

Sementara itu, terbukti pula bahwa sastra Indonesia di Yogyakarta masih memiliki kebergantungan yang tinggi pada para pengayom, terutama lembaga-lembaga pemerintah, swasta, dan pers. Andaikan para pengayom ini tidak turun tangan, niscaya kehidupan sastra Indonesia di Yogyakarta akan mengalami stagnasi dan krisis. Kendati demikian, kenyataan ini dapat dipahami dan dapat pula dimaklumi karena berbagai lembaga pengayom tersebut juga bergantung pada pengayom lain yang lebih besar, yang berada di atasnya, yakni negara (Indonesia) yang memang sampai sekarang sedang dan akan terus menegakkan pilar-pilar demokrasi.

BAB 12

Cerpen “Dinding Waktu” Karya Danarto: Studi Stilistika

A. Pengantar

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 studi 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 dibatasi pada aspek yang dominan.

B. Selintas tentang 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 diringkas 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 antar satuan 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 & 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.

C. Beberapa Aspek Stilistik Cerpen “Dinding Waktu”

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 (frasa), 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 abadi⁷

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 makin 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 frasa 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,⁸

Dalam kutipan tersebut (kalimat pertama dan kedua) tampak jelas ada sesuatu yang sangat dilebih-lebihkan (hiperbol), aneh, dan ganjil,

⁷ Kutipan-kutipan data verbal dalam studi ini dapat dicek pada cerpen karya Danarto (lihat lampiran).

⁸ 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).

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 justru merasakan peperangan sebagai tontonan yang indah bagai 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 tersebut makin 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 dalam kutipan tersebut jelas mengandung sesuatu yang berlebihan (hiperbol). Suasana perang makin 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 keganjil-an, 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 itu pun makin 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 manusialah 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 am-

bisius 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 kefanaan 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 menyelenggarakannya, mengongkosinya, 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 menggairahkannya 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 sekadar contoh, perhatikan kalimat-kalimat personifikatif 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 kutipan-kutipan tersebut, 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.

D. Penutup

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 sekadar apa yang tersurat di dalam konvensi bahasanya.

BAB 13

Novel *Pasar* Karya Kuntowijoyo: Studi Struktural dan Pragmatik

A. Pengantar

Sejak awal Orde Baru setidaknya Kuntowijoyo telah memublikasikan 3 novel, 1 kumpulan cerpen, 3 kumpulan puisi, dan 5 naskah drama. Secara kuantitas, jumlah itu tidak banyak. Oleh karena itu, Kuntowijoyo bukan pengarang produktif, seperti Putu Wijaya, Arswendo Atmowiloto, atau Gerson Poyk. Akan tetapi, secara kualitatif karya-karya Kuntowijoyo boleh dibanggakan. Dari jumlah karya yang sedikit itu Kuntowijoyo telah memperoleh enam penghargaan dalam berbagai sayembara sastra. Itulah sebabnya, dalam peta sastra Indonesia modern, pengarang tahun 70-an (Eneste, 1988, p. 162) yang juga sejarawan UGM ini perlu diperhitungkan. Dan untuk memperhitungkannya antara lain dapat dilakukan dengan cara mengadakan kajian terhadap karya-karyanya.

Novel *Pasar* termasuk salah satu karya Kuntowijoyo yang memperoleh hadiah dalam sayembara mengarang roman. Oleh Panitia Tahun Buku Internasional DKI Jakarta 1972, karya itu dinyatakan sebagai salah satu pemenang. Oleh karena itu, soal mutu tidak perlu diragukan. Oleh karena itu pula, saat ini penulis tertarik untuk meneliti karya tersebut. Penelitian semacam ini perlu dilakukan karena

berdasarkan penelusuran pustaka yang ada, novel itu belum pernah diteliti. Yang ada hanyalah resensi singkat seperti yang dilakukan oleh Ahmad Bahar di *Surabaya Post*, 26 Juni 1994. Belum dilakukannya penelitian itu memang wajar karena novel tersebut baru dipublikasikan dalam bentuk buku tahun 1994 oleh Bentang Intervisi Utama Yogyakarta. Sebelum dibukukan, novel tersebut pernah dimuat sebagai cerbung dalam harian *Republika*.

Alasan dilakukannya studi ini bukan hanya karena novel itu mendapat penghargaan atau belum adanya penelitian, melainkan juga ada hal-hal prinsip berikut. Pertama, selain menggunakan peristiwa sejarah kontemporer sebagai bahan, novel itu juga mengungkapkan kenyataan sosial, semacam *historical truth*, dalam melukiskan nasib masyarakat bawah yang terseok menghadapi pesatnya budaya modern. Itulah sebabnya, novel itu lebih sosiologis dan ini berbeda dengan novelnya *Khotbah Di Atas Bukit* atau beberapa cerpen dan puisinya yang cenderung psikologis dan religius. Kedua, *Pasar* dapat dikategorikan sebagai karya "diagnostik". Melalui persona atau tokoh-tokohnya pengarang mencoba "mendiagnosis" atau memeriksa pembaca (masyarakat) dan secara sadar ia memberikan alternatif pemecahannya. Karya semacam inilah yang barangkali berfungsi sebagai *human control* (Harun, 1982, 50). Ketiga, selain sebagai karya "diagnostik", novel itu juga dapat digolongkan sebagai karya "dialektik" karena melalui sistem simbol itu pengarang melakukan perlawanan (protes, kritik) terhadap masyarakat (Kuntowijoyo, 1987, 146). Jadi, selain sebagai *human control*, karya itu juga berfungsi sebagai *social control*. Di sinilah lahir semacam dialektika antara pengarang, sastra, dan pembaca.

Dari dialektika antara pengarang, karya sastra, dan pembaca (masyarakat) di atas muncul suatu hipotesis bahwa karya sastra hanyalah berfungsi sebagai alat untuk menyampaikan amanat, tujuan, atau moral bagi pembaca (Darma, 1984, 79). Dalam hal demikian yang penting bukan lagi alat (karya) itu sendiri, melainkan amanat, tujuan, moral, atau nilai-nilainya, sebab apabila nilai tersebut telah mencapai sasarannya, alat itu tidak akan bermanfaat lagi. Akan tetapi,

tidak dapat disangkal bahwa tanpa adanya alat, tujuan, atau nilai-nilai tersebut tidak akan sampai kepada sasarannya. Oleh sebab itu, keberadaan alat (karya sastra) dan tujuan (nilai) sama-sama menduduki fungsi penting.

Bertolak dari kerangka berpikir itulah, kajian atas novel *Pasar* ini dilakukan dengan menggunakan dua pendekatan sekaligus, yaitu struktural dan pragmatik. Pendekatan struktural dipergunakan untuk memecahkan masalah bagaimana unsur struktur secara keseluruhan mendukung makna novel, dan pendekatan pragmatik dipergunakan sebagai pijakan untuk mendeskripsikan nilai-nilai atau tujuan yang bermanfaat bagi pembaca. Konsep dasar teori atau pendekatan yang akan dipergunakan diuraikan secara selintas berikut.

B. Selintas tentang Studi Struktural-Pragmatik

Pada awalnya, teori struktural muncul dari adanya suatu pandangan mengenai cara berpikir tentang dunia. Hawkes (1978, 17–18) menjelaskan bahwa pada hakikatnya keberadaan dunia ini tidak tersusun dari benda-benda atau unsurnya sendiri, tetapi dari hubungan-hubungan yang membentuk kesatuan. Dalam kesatuan hubungan itu setiap unsur tidak memiliki makna sendiri kecuali dalam hubungannya dengan unsur lain sesuai dengan posisinya di dalam keseluruhan. Jadi, struktur yang dianalogikan sebagai sebuah dunia merupakan sebuah sistem, yang terdiri atas sejumlah unsur, yang di antara unsur itu tidak satu pun dapat mengalami perubahan tanpa menghasilkan perubahan dalam semua unsurnya (Strauss dalam Teeuw, 1984, 140–141).

Pandangan itulah yang melahirkan sebuah konsep sebagaimana dijelaskan oleh Jean Peaget. Peaget (Hawkes, 1978, 16; Teeuw, 1984, 141) menjelaskan bahwa struktur pada dasarnya terbangun dari tiga gagasan, yaitu keseluruhan (*wholeness*), transformasi (*transformation*), dan regulasi diri (*self regulation*). Artinya, struktur itu merupakan sistem transformasi yang bercirikan keseluruhan, dan keseluruhan itu dikuasai oleh hukum-hukum (*rule of composition*) tertentu yang

memperkaya dirinya sendiri karena cara dijalankannya transformasi-transformasi itu tidak memasukkan ke dalamnya unsur dari luar (Veuger, 1983, 127).

Karya sastra adalah dunia dalam kata (Dresden dalam Teeuw, 1983a, 61). Oleh karena itu, berdasarkan konsep tersebut, sebagai sebuah dunia karya sastra juga merupakan sebuah struktur yang otonom. Sebagai struktur yang otonom, karya sastra dapat dipahami sebagai suatu keutuhan yang bulat dengan unsur-unsur pembangunnya yang saling berjalanan (Pradopo dkk., 1985, 6). Konsep demikian mengasumsikan bahwa untuk memahami maknanya, karya sastra harus dikaji berdasarkan strukturnya sendiri, lepas dari latar belakang sejarah, lepas dari diri dan niat pengarang, lepas pula dari efeknya pada pembaca (Beardsley dalam Teeuw, 1983a, 60). Dalam konsep ini yang terpenting adalah pembacaan secara mikroskopis (*close reading*), seperti yang dilakukan oleh Gerakan Otonomi kaum Formalis Rusia (Teeuw, 1984, 134), bukan pembacaan terbuka (*open reading*) yang mempertimbangkan faktor luar, seperti yang dilakukan oleh kaum Romantik yang menguasai praktik sastra selama abad ke-19.

Dalam perkembangan selanjutnya, konsep otonomi sastra itu dianggap lemah karena konsep tersebut cenderung meniadakan faktor penting lainnya (lihat Teeuw, 1983a, 61; 1984, 139–140). Oleh sebab itu, konsep otonomi yang dipegang kuat oleh kaum Formalis tersebut kemudian "disempurnakan" oleh beberapa kritikus baru, antara lain Mukarovsky dan Vodicka dari kelompok Strukturalisme Praha. Kendati masih tetap berpangkal pada Formalis, dua orang itu menekankan bahwa pemahaman karya sastra harus dilakukan sebagai suatu realisasi *poetic function* bahasa (sebagai *sign, semiotic system*) yang mengikat pembaca yang dalam proses komunikasi tidak dapat dilepaskan dari kode sastra dan budaya (Jakobson dalam Teeuw, 1983a, 62; Teeuw, 1984, 186). Karena posisinya berada dalam lingkaran kode-kode, karya sastra dipandang sebagai sesuatu yang *dynamic* karena tanpa adanya pembaca yang persepsinya berubah-ubah, karya sastra hanya berupa artefak tanpa makna. Oleh sebab itu, kajian atau pemahaman karya sastra menurut teori yang disebut *dynamic-structuralism*

dengan konsepsi semiotik ini harus mempertimbangkan konteks sosial dan konvensi budaya, seperti yang terkandung dalam realitas dan kerangka kesejarahannya tanpa meninggalkan ciri khas karya sastra sebagai tanda (*sign*). Konsep struktural model Mukarovsky dan Vodicka inilah yang dijadikan pedoman analisis struktur novel dalam kajian ini.

Sementara itu, konsep dasar teori pragmatik yang dijadikan pegangan kajian ini ialah konsep sebagaimana diajukan oleh Abrams, bukan oleh Todorov (1985) ketika ia membahas aspek verbal (pragmatik) dalam struktur (tata sastra) fiksi. Abrams (1979, 6–7; 1981, 36–37) menganggap bahwa karya sastra hanyalah berupa alat atau sarana untuk menyampaikan tujuan pendidikan (dalam arti luas) kepada pembaca. Jadi, yang menjadi objek analisis sastra bukanlah alat atau karya sastra itu sendiri (objek estetik), melainkan tujuan-tujuan atau nilai-nilai (objek ekstra-estetik) yang bersifat praktis (pragmatik) yang tecermin dalam karya sastra. Konsep ini memandang bahwa karya sastra yang banyak memuat nilai atau tujuan yang bermanfaat bagi pembaca dianggap sebagai karya yang baik. Ini barangkali sesuai dengan pernyataan Horatius (Teeuw, 1984, 51; Wellek & Warren 1989, 24–36) ketika berbicara tentang fungsi sastra, *dulce* 'menyenangkan' dan *utile* 'berguna', yang mengatakan bahwa tugas penyair (sastrawan) adalah mengatakan hal-hal yang baik dan berfaedah bagi kehidupan. Dengan demikian, lewat karya sastranya pengarang memang mempunyai maksud atau tujuan tertentu bagi pembaca. Tujuan-tujuan yang bermanfaat bagi pembaca inilah yang dianalisis secara pragmatik dalam kajian ini. Sebagai perbandingan, barangkali teori dan pendekatan pragmatik dapat dipelajari dalam linguistik (lihat Gunarwan dalam Dardjowidjojo 1994, 37–58; Purwo, 1990; Suyono, 1990).

Sesuai dengan teorinya, metode yang dipergunakan ialah metode struktural dan pragmatik dengan kerangka berpikir dialektik (deduktif-induktif). Artinya, penelitian bertolak dari teori ke analisis teks, sedangkan pembuktiannya bertolak dari deskripsi fenomena dan gejala dalam teks untuk memperoleh suatu generalisasi sebagai simpulannya. Sementara itu, pengumpulan data, baik untuk referensi maupun analisis, dilakukan dengan teknik studi pustaka.

Buku ini tidak diperjualbelikan

C. Novel *Pasar* dalam Perspektif Struktural dan Pragmatik

Analisis dalam studi ini mencakupi dua hal, yaitu analisis struktural dan pragmatik. Dalam analisis pertama, sesuai dengan konsep strukturalisme-dinamik, disajikan mengenai struktur dan kaitannya dengan keseluruhan sistem yang melingkupi novel *Pasar*, sedangkan dalam analisis kedua, sesuai dengan konsep pragmatik, disajikan deskripsi nilai-nilai atau aspek pragmatik yang bermanfaat bagi pembaca.

1. Struktur dan Kaitannya dengan Keseluruhan Sistem yang Melingkupi Novel *Pasar*

Sebelum masuk ke dalam pembahasan pokok, yaitu struktur dan kaitannya dengan keseluruhan sistem yang melingkupi novel *Pasar*, berikut disajikan secara ringkas kerangka cerita novel.

Novel *Pasar* mengisahkan liku-liku kehidupan seorang Mantri Pasar di kota kecamatan Gemolong (Sragen, Jawa Tengah). Sejak semula Pak Mantri merasa bahwa hidupnya tenteram. Jabatan sebagai kepala pasar telah dipegang dengan baik selama empat puluh tahun lebih. Dalam melaksanakan tugas itu ia dibantu oleh seorang tukang karcis bernama Paijo. Akan tetapi, di saat-saat terakhir ketenteraman Pak Mantri terusik karena di pasar terjadi sebuah keributan besar. Para pedagang yang biasanya rajin membayar karcis, tiba-tiba tidak bersedia membayar karcis lagi. Mereka juga mulai meninggalkan los-los pasar yang telah disediakan dan memilih berjualan di luar pasar. Penyebab utama keributan itu sebenarnya sederhana saja, yaitu burung-burung dara milik Pak Mantri Pasar. Konon, di pasar itu Pak Mantri memelihara burung yang jumlahnya ratusan. Selain mengotori pasar, burung-burung tersebut juga sering mengganggu dagangan orang-orang pasar. Oleh sebab itu, para pedagang melakukan pemberontakan, selain tidak bersedia membayar karcis karena merasa keuntungannya telah dimakan burung, mereka juga mulai berani membunuh burung-burung tersebut.

Kekacauan pasar ini agaknya dimanfaatkan oleh Kasan Ngali, pedagang gaplek yang tinggalnya dekat pasar. Karena pedagang pasar banyak yang berjualan di luar pasar, Kasan Ngali kemudian mendi-

rikan "pasar" di halaman rumahnya. Dalam waktu singkat Kasan Ngali dapat membujuk mereka. Pasar yang didirikan Kasan Ngali jadi penuh. Namun, di balik itu Kasan Ngali mempunyai maksud lain, yaitu agar usaha bank kreditnya laku. Dengan cara itu ia dapat meraup keuntungan yang lebih besar.

Dalam situasi kacau itu, untunglah ada seseorang bernama Siti Zaitun, karyawan bank pasar, yang datang untuk menjadi penyelamat. Secara langsung atau tidak, Zaitun berusaha menyadarkan Pak Mantri. Ia mengatakan kepada Pak Mantri bahwa yang menjadi penyebab keributan pasar adalah burung-burung dara miliknya, dan oleh karena itu burung tersebut harus segera dimusnahkan. Berkat Zaitunlah Pak Mantri menyadari kesalahannya, dan akhirnya bersama-sama dengan Paijo dan Zaitun, Pak Mantri memperbaiki pasar dan merelakan burung kesayangannya dimusnahkan. Setelah usaha ini berhasil dilakukan, meskipun ada kendala lain, seperti Kasan Ngali yang mengganggu pemusnahan burung, akhirnya pasar jadi normal kembali. Para pedagang mulai membayar karcis, bank yang dikelola Zaitun berjalan lancar, dan sebaliknya Kasan Ngali jatuh pailit.

Dalam ringkasan cerita tersebut tampak bahwa tokoh-tokoh yang berperan di dalam novel itu ialah Pak Mantri, Paijo, Kasan Ngali, dan Siti Zaitun. Sebenarnya masih ada tokoh lain, misalnya Camat, Polisi, Darmo Kendang, pegawai kecamatan, dan sebagainya, tetapi tokoh-tokoh tersebut tidak berperan penting dalam cerita. Pak Mantri menduduki peran sebagai tokoh utama, sedangkan yang lain tokoh pembantu dan penentang. Pak Mantri digambarkan sebagai tokoh "putih" dan Kasan Ngali sebagai tokoh "hitam".

Setelah menelusuri tanda-tanda (*signs*) kebahasaan dalam novel ini, kita dapat menangkap adanya gambaran mengenai ketidakmapanaan sosial. Gambaran ketidakmapanaan sosial itu mengidentifikasi bahwa novel tersebut mengandung tema sosial. Secara semiotik, gambaran ketidakmapanaan sosial itu menduduki fungsi sebagai *signified* (hal yang ditandai), sedangkan yang berfungsi sebagai *signifier* (penanda) adalah berbagai peristiwa yang dibangun oleh tindakan tokoh dalam keseluruhan alur cerita. Penanda yang mendukung gam-

baran ketidakmapanan sosial itu tampak jelas melalui oposisi antara tokoh Pak Mantri dan Kasan Ngali. Sebagai kepala pasar, Pak Mantri merasa dihina dan tidak dihargai lagi oleh Kasan Ngali, karena Kasan Ngali dengan sengaja memperdaya Pak Mantri. Bentuk pemerdayaan Kasan Ngali itu antara lain ialah (1) Kasan Ngali sengaja mendirikan pasar baru di tengah kekacauan pasar resmi yang dikepalai oleh Pak Mantri, (2) Kasan Ngali menghasut para pedagang agar pinjam uang di bank kredit "gelap"-nya, dan (3) Kasan Ngali mencoba berbuat sebaliknya ketika Pak Mantri berusaha memusnahkan burung-burung dara miliknya. Dalam kasus terakhir itu Kasan Ngali mengumumkan kepada semua orang agar hasil tangkapan burung dibawa ke rumah Kasan Ngali dan akan dibeli dengan harga tinggi. Setelah itu, burung tersebut dilepaskan kembali. Barangkali, maksud Kasan Ngali ialah burung-burung itu agar tetap mengganggu pedagang pasar, dengan demikian ia tetap dapat menguasai mereka.

Terhadap tindakan Kasan Ngali demikian, termasuk tindakan para pedagang yang membunuh burung dan tidak bersedia membayar karcis, Pak Mantri menilai bahwa itu semua merupakan suatu pemberontakan. Pemberontakan demikian harus segera diberantas. Oleh karena itu, ia kemudian melaporkannya kepada Camat dan Polisi. Namun, laporan Pak Mantri ternyata tidak ditanggapi oleh mereka sehingga Pak Mantri menilai bahwa zaman sudah benar-benar *edan* (gila). Penilaian Pak Mantri tentang ketidakmapanan ini misalnya tampak dalam kutipan berikut.

Inilah yang disebut zaman *edan*. Orang berbuat nasar. Orang kecil tidak tahu kekerdilannya. Orang besar berbuat semena-mena. Tidak punya tanggung jawab (Kuntowijoyo, 1994, 38).

Kenyataan sosial yang bobrok itulah yang menimbulkan niat Pak Mantri untuk membuat kritik lewat surat kabar. Akan tetapi, Pak Mantri sadar bahwa jika hal itu dilakukan hanya akan sia-sia karena ia berpikir bahwa mengkritik pejabat berarti berurusan dengan politik. Oleh sebab itu, di sini muncul kritik terhadap politik seperti berikut.

... Yang harus diperhatikan ialah suatu pemberitaan hingga menarik pemerintah untuk memecahkan masalah itu. Persoalan ini menjadi masalah besar. Mungkin bisa menyangkut politik, atau semacam itu. Politik? Wah, ini bisa repot. Sebab, orang itu kalau sudah berpolitik lain soalnya. Yang benar bisa salah, yang salah bisa benar. Dunia yang dipolitikkan ialah dunia yang dibolak-balikkan.... (Kuntowijoyo, 1994, 107).

Selain melancarkan kritik sosial dan politik, Pak Mantri juga melancarkan kritik terhadap kebobrokan moral. Pada hakikatnya Pak Mantri menilai bahwa ketidakmapanan sosial itu (terutama) disebabkan oleh merosotnya moral manusia. Oleh karena itu, dalam seluruh alur kehidupannya Pak Mantri bersama Paijo, pembantunya, selalu berbicara mengenai bagaimana orang harus memahami arti kehidupan. Dalam hal ini ia banyak melontarkan filsafat-filsafat hidup yang berkaitan dengan sosial, moral, mental, nafsu, budi, dan lainnya.

Agaknya bukan suatu kebetulan bahwa pengarang menampilkan tokoh utama Pak Mantri sebagai figur yang khas manusia Jawa. Manusia Jawa seperti Pak Mantri yang memiliki sikap *nrima* (menerima), *rila* (rela), dan *sabar* (sabar) (de Jong, 1985, 18–21) atau selalu menjunjung tinggi rasa kemanusiaan, budi luhur, keperwiraan, dan sejenisnya itu (Hardjowirogo, 1989) memang terasa pas jika ditampilkan sebagai pemecah masalah ketidakmapanan sosial, kebobrokan moral, dan ketidakseimbangan mental manusia dalam suatu masyarakat. Oleh karena itu, ketika Pak Mantri harus berhadapan dengan problem pasar dan berbagai perangai buruk, seperti Kasan Ngali, ia tidak menunjukkan suatu reaksi nyata, misalnya dengan tindakan kekerasan atau tindakan lain, tetapi hanya "mengelus dada" sambil merenungi mengapa sekarang banyak orang tidak mampu mengendalikan nafsunafsunya. Bagi Pak Mantri, kenyataan itu harus diterima sebagaimana mestinya karena hal itu dapat dianggap sebagai cobaan dari 'Yang Maha Tinggi' yang kelak bakal mendatangkan rahmat.

Eksistensi tokoh Pak Mantri sebagai figur pengendali tema ketidakmapanan sosial agaknya didukung pula oleh penampilan latar sosial budaya dan konvensi (gaya) bahasa atau ungkapan-

ungkapan yang berbau filsafat Jawa. Pak Mantri hadir sebagai sosok yang mapan karena ia banyak belajar ilmu kebatinan, atau berusaha memahami filsafat wayang (hlm. 201) dan membaca buku seperti *Kalatidha*, *Centhini*, dan *Seh Amongraga* karya para pujangga (hlm. 38, 48). Memang oleh masyarakat Jawa buku-buku tersebut dianggap mengandung nilai dan ajaran kehidupan. Oleh karena itu, Pak Mantri sebagai figur manusia Jawa akhirnya mampu mengembangkan sikap *alus* (halus) dan *rasa* (rasa), seperti yang biasa dikembangkan oleh para *priayi* di keraton (Geertz, 1989, 311–314). Sikap-sikap itu antara lain diaktualisasikan lewat ungkapan-ungkapan berikut.

...orang itu harus samadya, jangan berlebihan, jangan makan terlalu panas atau terlalu dingin.... (Kuntowijoyo, 1994, 7).

... Orang itu terdiri dari dua bagian. Satu nafsu, dan lainnya budi. Kalau nafsu lebih kuat, ia akan mengalahkan budi. Dan orang yang dikuasai nafsu akan bahaya.... (Kuntowijoyo, 1994, 100).

... hidup itu cuma mampir minum. ... (Kuntowijoyo, 1994, 110).

... sapa salah bakal seleh 'siapa bersalah akan kalah. ... (Kuntowijoyo, 1994, 151),

dan sebagainya.

Dengan sikap semacam itu, sikap yang membentuk watak datar (tipologis) Pak Mantri, akhirnya Pak Mantri menyerah dan minta pensiun sebagai kepala pasar. Akan tetapi, penyerahan Pak Mantri bukan berarti kalah, melainkan menyerah karena ia dapat menyeimbangkan mental, nafsu, dan budi dan dapat mengalahkan musuh dalam dirinya sendiri. Itulah sebabnya, di akhir cerita ia mengatakan kepada Pajo seperti berikut.

“ Inilah, Nak. Kita menang tanpa mengalahkan. Kita sudah bertempur tanpa bala tentara. Mengapa, musuh kita adalah kita sendiri. Di sini. Nafsu kita.

Dan kita sudah menang.” (Kuntowijoyo, 1994, 270).

Selain itu, bentuk penyerahan semacam itu tampak juga ketika Pak Mantri bersedia menerima usul Siti Zaitun, usul mengenai pemusnahan burung-burung dara, dan ia dengan sikap perwira berani mengakui kesalahannya. Hal ini misalnya terlihat dalam kutipan berikut.

”Tidak rugi berkenalan dengan Pak Mantri,” kata Zaitun.

"Beruntung berkenalan dengan Ning zaitun."

“Saya banyak belajar dari Bapak."

"Wah, sekarang yang benar ialah kerbau menyusu gudel. Sayalah yang banyak belajar dari Ning."

Tetapi kerbau yang tua dan bijaksana tak lagi perlu menyusu, Pak."

"Ya." Dan mereka tertawa. (Kuntowijoyo, 1994, 222).

Dalam kutipan itu tampak bahwa Pak Mantri merasa banyak belajar dari Siti Zaitun yang diibaratkan sebagai *kerbau menyusu gudel*. Dalam hal ini, Zaitun merupakan tokoh penting karena berfungsi sebagai "penyelamat" pasar. Berkat usulnyalah pasar normal kembali. Memang, oleh pengarang Zaitun ditampilkan sebagai sosok yang mewakili pikiran rasional dan realistik karena sebagai pegawai bank pasar ia memiliki pendidikan yang cukup.

Agaknya penggambaran sikap dan watak Pak Mantri yang khas manusia Jawa sangat berpengaruh terhadap unsur-unsur cerita yang lain. Sikap yang mengedepankan keselarasan itu antara lain berfungsi sebagai peredam konflik sehingga suspense dan foreshadowing tidak banyak terjadi. Dengan demikian, alur pun berjalan secara kronologis, tidak banyak terjadi *backtracking*. Dan memang, dalam novel ini gerak balik (*backtracking*) terjadi sekali di awal cerita (hlm. 1), tetapi gerak balik itu tidak fungsional karena hanya akibat adanya ungkapan langsung dari pengarang yang ditujukan kepada pembaca. Seandainya pengarang tidak bertindak sebagai dalang, dengan demikian sudut pandang yang dipergunakan adalah orang ketiga mahatahu, gerak balik semacam itu tidak akan terjadi. Oleh sebab itu, ditinjau dari segi bentuk, novel *Pasar* tergolong sebagai novel sosial konvensional.

Telah dijelaskan bahwa novel *Pasar* menggambarkan ketidakmapanaan sosial. Gambaran ketidakmapanaan itu ditampilkan dengan latar pedesaan, yaitu di seputar pasar di kota kecamatan Gemolong. Secara geografis, latar tempat yang ditampilkan itu benar-benar ada, yaitu terletak kira-kira 25 km di utara kota Surakarta, Jawa Tengah. Penampilan latar demikian agaknya mempertegas sikap pengarang bahwa ia ingin menciptakan novel atau sastra sosial. Dalam sastra sosial semacam itu, pengarang cenderung mengambil peristiwa sosial atau peristiwa sejarah kontemporer sebagai bahan penulisannya, karena dengan cara itu watak-watak tokoh dapat digambarkan lebih konkret dan dekat dengan kenyataan sosial (Kuntowijoyo, 1987, 142).

Oleh karena dekat dengan kenyataan sosial itulah karya sastra memiliki sifat dialektis, artinya persoalan individu selalu dihadapkan dengan persoalan masyarakat sehingga muncul suatu dialektika antara keduanya. Sastra diciptakan pengarang dari hasil penggambarannya dalam masyarakat, dan sebaliknya, pembaca selaku persona dalam masyarakat dapat meresapi "cita-cita" sastra yang pada dasarnya *committed* pada suatu cita-cita masyarakat (sosial) (Kuntowijoyo, 1987, 142). Upaya semacam inilah yang barangkali menjadi tujuan pengarang. Lewat simbol verbal bahasa dalam novel, yang diolah dengan konvensi dan kode-kode tertentu, antara lain kode budaya

Jawa, Kuntowijoyo sebagai pengarang ingin mendiagnosa tingkah laku sosial dalam masyarakat kita yang tidak lepas dari masalah etika, politik, ekonomi, budaya, pendidikan, dan sebagainya.

2. Beberapa Aspek Pragmatik Novel *Pasar*

Telah disebutkan dalam analisis struktur bahwa novel *Pasar* termasuk novel sosial yang di dalamnya banyak dilontarkan kritik atas ketidakmapanan sosial. Seperti diketahui bahwa ketidakmapanan dalam novel itu tidak hanya disebabkan oleh kekacauan atau intrik-intrik sosial, tetapi juga oleh dekadensi moral para tokohnya. Oleh karena itu, melalui tokoh Pak Mantri, melalui ucapan dan renungan-renungannya, pengarang banyak mengungkapkan kritik yang dapat ditafsirkan sebagai ajaran atau pendidikan bagi pembaca. Melalui wacana bahasa dalam novel itu pembaca dapat menangkap amanat, pesan, atau ajaran seperti berikut.

Ditinjau dari aspek sosial, tampak bahwa novel ini banyak menampilkan ungkapan yang mengarah pada tindakan untuk kepentingan umum. Artinya, orang diharapkan lebih mendahulukan kepentingan umum daripada kepentingan pribadi. Hal demikian tampak dalam tindakan Pak Mantri ketika ia merelakan burung-burungnya dimusnahkan.

"Kita mesti sanggup berbuat. Asal perbuatan baik, Jo. Kita mesti kuatkan jiwa kita. Hidup ini hanya sebentar, engkau dalam perjalanan jauh, dan hidup ialah sekedar mampir minum, sebentar saja. Jangan cemas kesedihan dan kesusahan. Mengapa mengorbankan burung-burung yang kucintai? Korbankanlah dirimu untuk tujuan yang lebih besar. Dan masyarakat lebih berarti daripada kesenanganmu. Cobalah, membahagiakan diri dengan kebahagiaan orang lain. Mendengarkan, engkau?"

"Tentu, Pak." Pikiran Paijo ialah pada kelakuan Kasan Ngali.

"Rumusnyalah kebahagiaan bagi orang banyak. Sesuaikanlah kepentinganmu dengan kepentingan yang lebih besar...." (Kuntowijoyo, 1994, 201).

Selain menampilkan sikap rela berkorban demi kepentingan umum, novel ini juga banyak mengungkapkan pola berpikir yang mengarah pada tindakan kerja sama. Pola semacam itu terlihat jelas dalam tindakan sehari-hari Pak Mantri bersama Paijo tukang karcisnya, atau bersama Siti Zaitun ketika ia mulai memperbaiki los-los pasar yang kotor dan rusak. Akan tetapi, pola hubungan sosial dalam novel itu tidak hanya digambarkan dengan pola yang baik seperti kerja sama, tetapi digambarkan pula hubungan sosial yang mengarah ke persaingan dan pertentangan. Hal ini tampak melalui hubungan Pak Mantri dengan Kasan Ngali. Di satu pihak Kasan Ngali selalu bertindak asosial dan mengganggu ketenteraman Pak Mantri, sedangkan di lain pihak Pak Mantri juga selalu menyesali perbuatan-perbuatan Kasan Ngali yang buruk itu. Namun, pola hubungan sosial semacam itu oleh pengarang tentu tidak dimaksudkan sebagai ajaran, tetapi hanya sebagai gambaran agar orang dapat bercermin dan memperoleh hikmah dari gambaran tersebut. Di balik peristiwa yang buruk tentu saja ada hal yang baik.

Berdasarkan penelusuran seksama dapat dikatakan bahwa novel ini justru lebih banyak menampilkan aspek moral (etika) daripada aspek sosial. Dikatakan demikian karena penyebab utama ketidakmampuan sosial ialah adanya dekadensi moral. Melalui tokoh Pak Mantri, pesan-pesan moral itu meluncur begitu deras, baik itu dinasihatkan kepada Paijo maupun untuk menanggapi tindakan Kasan Ngali yang buruk. Pesan-pesan atau amanat moralis itu antara lain tecermin dalam ungkapan bahwa seseorang diharapkan dapat berlaku wajar dan bersahaja. Perhatikan kutipan ini.

“... Sebaik-baik perbuatan ialah melihat diri, sendiri, mawas diri. Ia teringat burung-burung dalam kantor itu. Dicobanya memancing burung itu dengan siulan. Sungguh mati siulannya nyaring juga, karena giginya masih utuh. Itu berkat filsafat hidupnya juga. Orang itu harus samadya, jangan berlebihan, jangan makan terlalu panas atau terlal dingin...” (Kuntowijoyo, 1994, 7).

Di samping itu, pesan-pesan yang menganjurkan bahwa orang hidup harus *nrima* atau menerima kenyataan, yang berarti tidak menentang kehendak alam, tampak dalam kesadaran Pak Mantri bahwa ia sudah tua dan sudah waktunya untuk berhenti bekerja. Hal demikian tecermin dalam kutipan berikut

Siang ini ia mempertimbangkan satu hal, sudah saatnya ia minta pensiun. Artinya apakah ia sudah bersedia. Tentang waktunya jelas sudah tiba... Ia harus memberi tempat kepada yang muda dan sanggup bekerja. Kesadaran diri. Pensiun. Maka ketika Paijo muncul, berita itu segera disampaikannya.

"Aku akan berhenti, Jo."

"Tidak, Pak."

"Pensiun."

"Jangan, Pak."

"Tidak perlu lagi. Saya sudah tua sekarang.".... (Kuntowijoyo, 1994, 233).

Ada satu prinsip bahwa hidup akan tenang jika segala sesuatunya serba seimbang. Oleh sebab itu, manusia perlu menyeimbangkan dua hal pokok dalam kehidupan, misalnya dunia-akhirat, baik-buruk, hak-kewajiban, dan sebagainya. Dalam novel ini, sikap moral yang mengarah pada keseimbangan dari dua hal itu sangat banyak, misalnya tampak dalam pola-pola berikut ini.

"... bila hatimu tenang, kerjamu berhasil..." (Kuntowijoyo, 1994, 18).

"... Usahakan menenangkan pikiran sebelum bertindak. Mengurus pembangkangan orang pasar, mengurus pemakaman burung

dara, memerlukan pikiran sebelum bertindak, memerlukan ketenangan jiwa. Sebab, bukankah ciptoning, pikiran jernih, yang mengalahkan raksasa?...” (Kuntowijoyo, 1994, 41).

“ ... Berbuatlah sebaik mungkin, orang akan menghargaimu. Yang penting bukan kemarahan, tetapi penerangan. Bukan soal burung itu yang penting, tetapi hakikat hidup.” (Kuntowijoyo, 1994, 45).

“ ... Harga badan karena pakaian. Harga diri karena mulut. ...” (Kuntowijoyo, 1994, 106).

“... Hidup adalah bagaimana kita merasakan sesuatu. Bukan bagaimana kita memiliki kekayaan, kekuasaan, dan kemewahan. ...” (Kuntowijoyo, 1994, 117).

“ ... Ketika engkau gembira, ingatlah suatu kali engkau akan mendapat kesusahan ...” (Kuntowijoyo, 1994, 56), dan sebagainya.

Selain sikap moral tersebut, masih banyak sikap moral lain dalam novel ini. Sikap moral lain itu misalnya sikap bagaimana orang harus *sembada* (seimbang dengan kekuatan atau kemampuannya), lakukanlah jika kita mampu melakukan dan jangan lakukan jika memang tidak kuat melakukan. Artinya, seseorang diharapkan dapat menyesuaikan antara perkataan dan perbuatan. Jika orang pandai berbicara tetapi tidak mampu membuktikannya, itu dikatakan sebagai *tidak sembada*. Sikap moral lainnya misalnya orang harus bernalar. Artinya, sebelum seseorang melakukan sesuatu, lebih baik dipikirkan terlebih dulu dengan rasional, dipertimbangkan dengan berbagai hal, kemungkinan-kemungkinannya, baik buruknya, yang semua itu harus dijauhkan dari nafsu.

Sementara itu, aspek pragmatik lain yang berkaitan dengan masalah politik, ekonomi, budaya, dan pendidikan juga tecermin dalam novel ini meskipun aspek tersebut tidak dominan. Aspek yang berkaitan dengan masalah politik misalnya tampak ketika Pak Mantri akan membuat kritik lewat tulisan di surat kabar. Akan tetapi, ketika

ia harus melangkah jauh ke masalah politik, ia sadar bahwa dunia politik adalah dunia yang dibolak-balik. Oleh sebab itu, gambaran ini mengisyaratkan bahwa orang harus berhati-hati jika berurusan dengan politik atau hukum.

Aspek yang berkaitan dengan masalah ekonomi tampak dalam kata-kata Kasan Ngali berikut.

“ ... Banyak usaha pemerintah kandas, karena lebih dulu memikirkan kemewahan daripada hasil kerja ...” (Kuntowijoyo, 1994, 228).

Kata-kata ini mengisyaratkan bahwa orang (kita, pemerintah) dalam menangani masalah ekonomi diharapkan tidak lebih dulu memikirkan kemewahan, tetapi kerja. Jadi, kerja dulu barulah memikirkan yang lain sebagai konsekuensi dari hasil kerjanya.

Aspek yang berkenaan dengan masalah budaya tampak menarik ditampilkan dalam novel ini. Melalui kebiasaan Pak Mantri yang suka membaca buku-buku karya pujangga, atau membaca dan mencoba memahami karya-karya sastra, diharapkan pembaca berusaha untuk bergaul dengan sastra. Harapan demikian dilandasi oleh suatu kenyataan bahwa karya sastra adalah karya yang di dalamnya banyak tersimpan nilai-nilai atau moral kehidupan. Dengan memahami karya sastra, orang akan lebih human dalam mengarungi kehidupan. Demikian antara lain aspek-aspek pragmatik dalam novel *Pasar*. Aspek ini hanya sebagian saja, aspek yang lain masih cukup banyak. Semua aspek ini dapat dikategorikan sebagai aspek yang mengandung ajaran atau nilai pendidikan, bahkan juga hiburan.

D. Penutup

Dari seluruh analisis struktural dan pragmatik yang telah disajikan pada bab ini, akhirnya dapat disimpulkan bahwa secara struktural novel *Pasar* menampilkan tema sosial dan kehadiran tema tersebut didukung oleh berbagai peristiwa ketidakmapanaan sosial. Peristiwa

ketidakmapanan sosial itu sendiri terjadi oleh karena adanya perilaku-perilaku sosial dan moral yang dekaden. Timbulnya dekadensi moral dan sosial itu merupakan perwujudan dari keterjepitan manusia (baca: tokoh-tokoh) dalam kondisi kebudayaannya. Dalam rangka mengatasi masalah ketidakmapanan tersebut diperlukanlah figur manusia yang mapan. Oleh karena itu, ditampilkannya figur "manusia Jawa", manusia yang memahami ajaran dan filsafat hidup Jawa, terasa tepat karena, secara konvensional, filsafat Jawa cenderung menuntun manusia untuk mengembangkan konsep "kemapanan". Secara kontekstual, melalui novel *Pasar* pengarang mencoba mengangkat persoalan umum kemanusiaan dan kemasyarakatan sehingga secara reseptif pembaca memperoleh makna tertentu yang berarti bagi kehidupan.

Sementara itu, secara pragmatik novel *Pasar* banyak mengungkapkan pesan, amanat, dan ajaran yang berkaitan dengan aspek sosial, moral, politik, ekonomi, budaya, dan pendidikan. Akan tetapi, dari semua aspek itu yang paling dominan adalah aspek sosial dan moral. Dalam aspek sosial tecermin adanya harapan agar manusia saling kerja sama, saling menolong, saling menghargai, berdasarkan prinsip berbakti dan rukun, serta menghindarkan persaingan dan pertentangan yang tidak sehat. Dalam aspek moral tecermin harapan agar manusia dalam hidupnya selalu berbuat baik, tidak merugikan orang lain, sopan santun, menegakkan aturan, dan sejenisnya berdasarkan prinsip kesahajaan, menerima kenyataan, keseimbangan mental, *sembada*, dan nalar.

Selain itu, dalam aspek politik ada anjuran agar orang berhati-hati jika berhadapan dengan masalah hukum dan undang-undang. Dalam aspek ekonomi tecermin anjuran agar orang tidak mementingkan hasil terlebih dulu daripada kerja, selain dianjurkan agar para pedagang tidak bertindak monopoli atau melanggar aturan dan etika berdagang. Dalam aspek budaya, ada harapan agar orang banyak mempelajari dan membaca sastra atau bacaan apa pun karena hal itu akan menambah pengalaman dan pengetahuan. Harapan-harapan sebagaimana dijelaskan pada bab ini perlu diwujudkan secara nyata karena semua itu mengandung nilai pendidikan.

Bagian **3**

**CATATAN
AKHIR**

Buku ini tidak diperjualbelikan

BAB 14

Menuju Studi Sastra Kolaboratif

Diyakini bahwa sastra tidak akan pernah selesai untuk dibicarakan karena berbicara tentang sastra sama halnya dengan berbicara tentang manusia dan kehidupan. Hal demikian berarti bahwa, selama manusia dan kehidupan masih berlangsung, sastra juga akan tetap ada, apa pun bentuknya. Hal itu berarti pula bahwa studi sastra tidak akan pernah ada habisnya. Studi sastra telah memiliki sejarah yang sangat panjang, dan selaras dengan perubahan dialektis pemikiran manusia, studi sastra akan terus membangun sejarahnya di masa depan.

Pemikiran dialektis manusia itulah yang dalam perjalanan sejarahnya menjadikan studi sastra melahirkan konsep yang berbeda-beda. Sejak abad ke-3 hingga pertengahan abad ke-19, misalnya, terhadap sastra orang masih berpikir bahwa yang terpenting adalah manusia penciptanya (penyair, pengarang) karena ia dianggap sebagai manusia pilihan, manusia istimewa, berkat kemampuannya menciptakan sastra. Itulah sebabnya, studi sastra terfokus kepada siapa, apa, dan bagaimana para penyair atau pengarang mengekspresikan gambaran kehidupan manusia dalam karya ciptaannya. Bangunan pemikiran semacam inilah yang pada akhirnya menjadikan sekelompok pemikir menyebut diri mereka sebagai kaum ekspresionis atau romantis.

Barulah pada akhir abad ke-19 terjadi perubahan mendasar selaras dengan perkembangan pemikiran (paradigma) filsafat. Bagi para pemikir baru ini, pemikiran kaum ekspresionis dianggap tidak tepat, karena ketika berbicara tentang sastra, yang terpenting bukan penyair atau pengarangnya, melainkan karya (sastra) itu sendiri. Hal ini didasari pemikiran bahwa yang abadi adalah ciptaannya, bukan penciptanya, yang bisa mati adalah manusianya, sementara karya ciptaannya tidak akan mati. Itulah sebabnya, dalam studi sastra, para pemikir baru yang menyebut diri mereka kaum formalis memfokuskan perhatian pada karya sastra, bukan pada pengarangnya. Itu pula sebabnya, yang dikaji adalah bentuk formalnya, objektivitas teksnya, keunikan-keunikan artistiknya.

Hanya saja, sejak awal abad ke-20, perkembangan pemikiran dalam studi sastra makin pesat seiring dengan perkembangan pemikiran strukturalisme (yang diawali dalam bidang linguistik). Walaupun pemikiran Formalisme cukup kuat dan melanda sekian banyak ahli, terutama di Rusia, pemikiran strukturalisme mampu menguasai praktik studi sastra, bahkan juga praktik studi ilmu sosial dan humaniora lainnya, di seluruh dunia. Bahkan dapat dikatakan bahwa pemikiran strukturalisme telah melanda pemikiran kita selama lebih dari satu abad. Sejak orang mulai menganggap bahwa studi sastra masuk ke dalam wilayah akademis, dan ini dimulai oleh kaum formalis, bersamaan dengan perkembangan strukturalisme berkembang pula beragam konsep pemikiran lain, seperti semiotika, naratologi, dan sebagainya. Meski demikian, fokus atau objek utama studi sastra masih tetap pada karya sastra.

Kita tahu bahwa sejak 1960-an muncul pemikiran baru seiring dengan merebaknya pemikiran pascastrukturalisme di tengah masih kuatnya strukturalisme. Berbarengan dengan konsep pemikiran struktural dan pascastruktural ini lahir pula berbagai konsep lain, sebagai varian-varian barunya, seperti estetika resepsi, dekonstruksi, feminisme, historisisme baru, pascakolonial, pascamarxisme, sosiologi (kajian) budaya, kajian memori, pascahumanisme, dan sebagainya. Diyakini bahwa berbagai konsep (teori) itu masih akan melahirkan

konsep-konsep baru lainnya akibat adanya kecenderungan kita (manusia) untuk berpikir secara multidisipliner. Oleh sebab itu, orientasi dan/atau objek studi sastra tidak terbatas pada karya sastra, tetapi juga berbagai dimensi yang berkaitan dengan ekosistem sastra.

Sementara, berbarengan dengan munculnya berbagai pemikiran yang hingga kini dianggap sebagai “kanon-teori” tersebut, konsep pemikiran lain yang dalam sepanjang sejarahnya tidak pernah surut di antaranya adalah sosiologisme dan psikologisme. Hal ini dapat dipahami karena pada hakikatnya, baik mikro maupun makro, sastra merupakan hasil karya manusia yang di dalamnya tergambar kehidupan manusia, dan manusia itu sendiri, baik fisik maupun psikis, merupakan makhluk sosial (politik). Oleh karena itu, studi-studi psikologis dan sosiologis-politis-kultural dengan berbagai variannya tidak akan tertelan oleh sejarah.

Sebagaimana diketahui bahwa di dalam setiap perkembangan teori (studi) sastra ada tokoh-tokoh penting yang dianggap sebagai penggagas, peletak dasar pemikiran, penggerak, pengembang, dan sejenisnya. Dari Plato, Aristoteles, hingga Leavis, misalnya, dikenal sebagai pemikir penting aliran (teori) romantisme, ekspresionisme, atau humanisme liberal, jauh sebelum masa Formalisme. Pada aliran Formalisme dikenal ada Sjklovski, Tynjanov, Propp, Greimas, Todorov, dan sebagainya. Pada masa strukturalisme ada Levi-Strauss, Jakobson, Lacan, dan sebagainya. Setelah itu, pada masa berkembangnya aliran pascastruktural banyak tokoh penting, seperti Foucault, Derrida, Althusser, Barthes, Bourdieu, Kristeva, Fanon, Said, Spivak, Zizek, dan masih banyak lagi. Sementara, Marx dan Engels adalah tokoh penting aliran marxisme, dan seterusnya.

Meskipun masuk ke dalam aliran atau kelompok yang sama, di antara tokoh-tokoh tersebut pada prinsipnya memiliki konsep yang berbeda sehingga pemikiran masing-masing dapat menjadi pegangan tersendiri dalam studi sastra. Oleh sebab itu, konsep dasar studi sastra sangat banyak dan beragam sesuai dengan banyak dan beragamnya aliran yang ada. Kenyataan ini memberi peluang sangat lebar bagi kita yang hendak masuk ke dalam ranah studi, kajian, kritik, dan/atau

apresiasi sastra, baik akademis maupun non-akademis. Hanya saja, berbagai konsep pemikiran (teoretik) tersebut masih didominasi oleh pemikiran Barat.

Pernah, kira-kira tiga dasawarsa lalu, ada upaya untuk menemukan konsep pemikiran teoretik yang khas Indonesia untuk studi sastra di Indonesia, tetapi tampak bahwa upaya itu tidak lagi terdengar saat ini. Namun, hal itu dapat dipahami karena kini dunia telah berubah berkat pesatnya perkembangan teknologi yang melenyapkan batas-batas wilayah atau negara secara geografis. Yang justru dikembangkan sekarang adalah tegur sapa sastra dan budaya dalam konteks relasi internasional. Itulah sebabnya, di masa depan, kita tidak perlu lagi berpikir secara dikotomis, tidak perlu lagi merendahkan atau sebaliknya mengultuskan pemikiran Barat atau Timur, karena keduanya bisa menyatu secara sinergis dan kolaboratif. Dan hendaknya studi sastra menuju ke sana. ***

DAFTAR PUSTAKA

- Abrams, M. H. (1979). *The mirror and the lamp: Romantic theory and the critical tradition*. Oxford University Press.
- Abrams, M. H. (1981). *A glossary of literary term*. Holt, Rinehart and Winston.
- Ajidarma, S. G. (1993). *Pelajaran mengarang: Cerpen pilihan Kompas 1993*. Penerbit Buku Kompas.
- Ali, F. (1986). *Refleksi paham kekuasaan Jawa dalam Indonesia modern*. Gramedia.
- Allen, P. (2004). *Membaca dan membaca lagi* (B. Sumanto, Penerj.). Indonesia Tera. (Karya orisinal diterbitkan 1999).
- Anderson, B. R. O. G. (1983). Masa kegelapan dan masa terang benderang. Dalam A. Reid & D. Marr (Ed.). *Dari raja ali haji hingga hamka*. Grafiti Press.
- Any, A. (1984). *Menyingkap serat wedotomo*. Aneka Ilmu.
- Ashcroft, B., Griffiths, G., & Tiffin, H. (1989). *The empire writes back theory and practice in post-colonial literatures*. Routledge.
- Ashcroft, B., Griffiths, G., & Tiffin, H. (2003). *Menelanjangi kuasa bahasa: Teori dan praktik sastra poskolonial* (F. Soewandi & A. Mokamat, Penerj.). Kalam. (Karya orisinal diterbitkan 1989).
- Austin, J. L. (1962). *How to do things with words*. Oxford University Press.
- Azevedo, R. V. (2010). The other in me: The “in between” identities of two immigrant autobiographers. *Babilônia: Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução*, 89. 11–26. <http://hdl.handle.net/10437/2152>
- Bachmid, T. (1985, September). Pendekatan struktural pada sebuah lakon modern: “Kapai-Kapai” karya Arifin C. Noer. *Majalah Pembinaan Bahasa Indonesia*, 3, Thn. VI.

- Barbour, J. D. (2007, September). Edward Said and the space of exile. *Literature & Theology*, 21(3), 293–301. <https://www.jstor.org/stable/23927126>
- Baried, S. B. (1985). *Unsur kepahlawanan dalam sastra Jawa klasik*. Proyek Penelitian Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah.
- Barry, P. (2010). *Beginning theory: Pengantar komprehensif teori sastra dan budaya* (H. Widiawati, & E. Setyarini, Penerj.). Jelasutra. (Karya orisinal diterbitkan 1995).
- Barthes, R. (1974). *S/Z*. (R. Miller, Penerj.). Hill and Wang. (Karya orisinal diterbitkan 1973).
- Barthes, R. (1981). Theory of the text. Dalam R. Young (Ed.), *Untying the text: A post structuralist reader*. Routledge & Kegan Paul.
- Barthes, R. (1984). The death of the author (S. Heath, Penerj.). Dalam *Image, Music, Text* (142–148). Hill and Wang.
- Bhabha, H. K. (1990). *Nation and narration*. Routledge.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- Bogdan, R. & Taylor, S. J. (1992). *Introduction to qualitative research methods: A phenomenological approach to the social sciences*. John Wiley & Sons.
- Brata, S. (2002). *Saksi mata*. Penerbit Buku Kompas.
- Brata, S. (2004). *Gadis tangsi*. Penerbit Buku Kompas.
- Brata, S. (2005). *Mencari sarang angin*. Grasindo.
- Brata, S. (2006). *Kerajaan Raminem*. Penerbit Buku Kompas.
- Brata, S. (2007). *Mahligai di ufuk timur*. Penerbit Buku Kompas.
- Brata, S. (2009). *Republik jungkir balik*. Narasi.
- Burger, D. H. (1983). *Perubahan-perubahan struktur dalam masyarakat Jawa*. Bhratara.
- Chatman, S. (1980). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Cornell University Press.
- Culler, J. (1977). *Structuralist poetics: Structuralism, linguistics, and the study of literature*. Routledge & Kegan Paul.
- Culler, J. (1981). Beyond interpretation. Dalam *the pursuit of signs: Semiotics, literature, deconstruction*. Routledge & Kegan Paul.

- Culler, J. (1982). Literature and Linguistics. Dalam J. P. Barricelli & J. Gibaldi (Ed.), *Interrelations of literature*. The Modern Language Association of America.
- Culler, J. (1985). The identity of the literary text. Dalam M. J. Valdes & O. Miller (Ed.), *Identity of the literary text*. University of Toronto Press.
- Damono, S. D. (1984). *Sosiologi Sastra: Sebuah pengantar ringkas*. Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.
- Damono, S. D. (1986). Chairil Anwar dan Kita. Dalam Eneste, P. (Ed.), *Chairil Anwar: Aku ini binatang jalang*. Gramedia.
- Damono, S. D. (1993). *Novel Jawa tahun 1950-an: Telaah fungsi, isi, dan struktur*. Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.
- Danarto. (1990, 21 Januari). Dinding waktu. *Kompas*.
- Darma, B. (1990, Agustus). Perihal studi sastra. *Basis*.
- Darma, B. (1983). *Olenka*. Balai Pustaka.
- Darma, B. (1984). Moral dalam sastra. Dalam A. Zoelton (Ed.), *Budaya sastra*. Rajawali.
- Darma, B. (1995a). Kritik sastra dan karya sastra. Dalam N. Sahid (Ed.), *Harmonium*. Pustaka Pelajar.
- Darma, B. (1995b). Stagnasi kritik sastra. Dalam N. Sahid (Ed.), *Harmonium*. Pustaka Pelajar.
- de Jong, D. J. (1985). *Salah satu sikap hidup orang Jawa*. Kanisius.
- de Man, P. (1986). *The resistance to theory*. University of Minnesota Press.
- Djamin, N. (1988). *Ombak dan pasir*. Pustaka Karya Grafika Utama.
- Eagleton, T. (1988). *Teori kesusasteraan: Satu pengenalan* (M. H. Salleh, Penerj.). Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Edkins, J. & William, N. V. (Ed.). (2009). *Critical theorists and international relations*. Routledge.
- Ellis, J. M. (1989). *Against deconstruction*. Princeton University Press.
- Eneste, P. (ed.). (1986). *Chairil Anwar: Aku ini binatang jalang*. Gramedia.
- Eneste, P. (1988). *Ikhtisar kesusastraan Indonesia modern*. Djambatan.
- Faruk. (1994). *Pengantar sosiologi sastra: Dari strukturalisme genetik sampai postmodernisme*. Pustaka Pelajar.

- Faruk. (2007). *Belenggu pasca-kolonial: Hegemoni dan resistensi dalam sastra Indonesia*. Pustaka Pelajar.
- Forum Pecinta Sastra Bulaksumur. (1994). *Maling*. Pustaka Pelajar.
- Forum Pecinta Sastra Bulaksumur. (1994). *Nyidam*. Pustaka Pelajar.
- Foucault, M. (1974). *What is an author?* Dalam *The order things*. Tavistock Publications.
- Foulcher, K. & Day, T. (2008). *Sastra Indonesia modern: Kritik postkolonial*. Edisi revisi. Clearing a space. KITLV dan Obor.
- Geertz, C. (1989). *Abangan, santri, priyayi dalam masyarakat Jawa*. Pustaka Jaya.
- Gesick, L. (1989). *Pusat, simbol, dan hierarki kekuasaan*. Obor.
- Goldmaan, L. (1975). *Toward A sociology of the novel*. Tavistock Publications.
- Goldmaan, L. (1980). *Method in the sociology of literature*. Basil Blackwell.
- Gunarwan, A. (1994). Pragmatik: Pandangan mata burung. Dalam S. Dardjowidjojo (Ed.), *Mengiring rekan sejati: Festschrift buat Pak Ton*. Unika Atma Jaya.
- Hakim, Z. (1996). *Edisi kritis puisi Chairil Anwar*. Dian Rakyat.
- Hardjowirogo, M. (1989). *Manusia Jawa*. Haji Mas Agung.
- Harnaeni. (1986). *Damarwulan*. Citra Budaya.
- Harun, C. (1982). Sastra sebagai human control. Dalam Dewan Kesenian Jakarta (Ed), *Dua puluh sastrawan bicara*. Sinar Harapan.
- Hasjim, N. (1984). *Hikayat galuh digantung*. Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.
- Hasjmy, A. (1978). *Suara azan dan lonceng gereja*. Bulan Bintang.
- Hasjmy, A. (1984). *Apa tugas sastrawan sebagai khalifah Allah?* Bina Ilmu.
- Hastjarja, P. E. (1984, Januari). Variasi sistem nilai budaya Jawa. *Basis*, 1, Thn. XXXIII.
- Hawkes, T. (1978). *Structuralism and semiotics*. Methuen & Co. Ltd.
- Herfanda, A. Y. (1990). *Sajak penari*. MPI Komisariat IKIP Muhammadiyah.
- Heryanto, A. (Ed.). (1985). *Perdebatan sastra kontekstual*. Rajawali.
- Hirsch, E. D. (1979). *Validity in interpretation*. Yale University Press.

- Honko, L. (1984). The problem of defining myth. Dalam A. Dundes (Ed.), *Sacred narrative: Reading in the theory of myth*. University of California Press.
- Hoerip, S. (1984, 21 Februari). Sastra dan kemiskinan intelektual kita. *Kompas*.
- Indriani, R., Mardianto, H., Rahayu, P., & Nugraha, C.W. (1992/1993). *Cerita rakyat dalam majalah berbahasa jawa 1980-an* [Laporan penelitian tidak diterbitkan]. Proyek Penelitian dan Pembinaan Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah.
- Iser, W. (1987). *The act of reading*. The Johns Hopkins University Press.
- Jassin, H. B. (1996). *Chairil Anwar pelopor angkatan 45*. Grasindo.
- Jauss, H. R. (1974). Literary history as a challenge to literary theory. Dalam R. Cohen (Ed.), *New directions in literary history*. Routledge & Kegan Paul.
- Jedamski, D. (2009). *Chewing over the west: Occidental narratives in non-western readings*. Rodopi.
- Jefferson, A. & Robey, D. (Ed.). (1988). *Teori kesusasteraan: Perkenalan secara perbandingan*. Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Juhl, P. D. (1980). *Interpretation: An essay in the philosophy of literary criticism*. Princeton University Press.
- Junus, U. (1983). *Karya sebagai sumber makna: Pengantar strukturalisme*. Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Junus, U. (1986). *Sosiologi sastra: Persoalan teori dan metode*. Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Junus, U. (1989). *Stilistik: Satu pengantar*. Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Kartodirdjo, S., Sudewa, A., & Hatmosuprobo, S. (1988). *Berbagai segi etika dan etiket Jawa*. Proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Nusantara, Bagian Jawa.
- Kartodirdjo, S., Sudewa, A., & Hatmosuprobo, S. (1993). *Perkembangan peradaban priyayi*. Gajah Mada University Press.
- Kats. (1915). *Dewi Cri*. Martinus Nijhoff.
- Kayam, U. (1992). *Para priyayi*. Pustaka Utama Grafiti.

- Koentjaraningrat. (1985). *Kebudayaan, mentalitas, dan pembangunan*. Gramedia.
- Koentjaraningrat. (1987). *Sejarah teori antropologi I*. Universitas Indonesia.
- Kridalaksana, H. (1982). *Kamus linguistik*. Gramedia.
- Kuntowijoyo. (1987). *Budaya dan masyarakat*. Tiara Wacana.
- Kuntowijoyo. (1988, September). Sastra priyayi sebagai sebuah jenis sastra jawa. *Basis*, 9, Thn. XXXVII.
- Kuntowijoyo. (1994). *Pasar*. Bentang Intervisi Utama.
- Kurzweil, E. (1980). *The age of structuralism: From Levi-Strauss to Foucault*. Columbia University Press.
- Laksono, P.M. (1985). *Tradisi dalam struktur masyarakat Jawa: Kerajaan dan pedesaan*. Gadjah Mada University Press.
- Lefevere, A. (1977). *Literary knowledge: A polemical and programmatic essay on its nature, growth, relevance, and transmission*. Van Gorcum & Comp. B.V.
- Levi-Strauss, C. (1963). *Structural anthropology*. Basic Books.
- Lotman, J. (1977). *The structure of the artistic text*. University of Michigan.
- Maleki, N. & Navidi, M. (2011). Etude postcolonial: En mettant a l'avant les choses d'achebe fall. *Canadian Social Science*, 7(6), 10–15.
- Mangunwijaya. (1981). *Burung-burung manyar*. Djambatan.
- Mas, K. (Sasterawan Negara). (1990). *Perbincangan gaya bahasa sastra*. Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Mawadah, A. H. (2009, 5–7 Agustus). *Semangat Nasionalis Tokoh Teyi dalam "Gadis Tangsi" karya Suparto Brata di Antara Masyarakat Multikultur* [Presentasi makalah]. Konferensi Internasional HISKI di UPI Bandung. <https://adoc.pub/queue/semangat-nasionalisme-tokoh-teyi-dalam-novel-gadis-tangsi-ka.html>
- Moedjanto, G. (1987). *Konsep kekuasaan Jawa*. Kanisius.
- Moedjanto, G. (Ed.). (1994). *Tantangan kemanusiaan universal*. Kanisius.
- Moertono, S. (1985). *Negara dan usaha bina-negara di Jawa masa lampau: Studi tentang masa Mataram II abad XVI sampai XIX*. Obor.

- Muljana, S. (2008). *Kesadaran nasional: Dari kolonialisme sampai kemerdekaan*. LkiS Pelangi Aksara.
- Mulyono, S. (1978). *Apa dan siapa semar*. Gunung Agung.
- Mulyono, S. (1979). *Simbolisme dan mistikisme dalam wayang*. Gunung Agung.
- Najib, E. A. (1988). *Cahaya maha cahaya*. LP3S.
- Najib, E. A. (1993). *Sesobek buku harian Indonesia*. Bentang Intervisi Utama.
- Nasution, J.U. & Sartuni, R. (1981). *A. Hasjmy: Tokoh Angkatan Pujangga Baru*. Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.
- Noth, W. (1990). *Handbook of semiotics*. Indiana University Press.
- Ong, W.J. (2013). *Kelisanan dan Keaksaraan* (R. Iffati, Penerj.). Gading Publishing. (Karya orisinal diterbitkan 1982).
- Petterson, L. (1985). The Logic of textual criticism and the way of genius. Dalam J. J. McGann (Ed.), *Textual criticism and literary interpretation*. The University of Chicago Press.
- Pigeaud, T. G. H. (1967). *Literature of Java: Synopsis of javanese literature, 900-1900 A.D.* Martinus Nijhoff.
- Pinto, P. M. (2010). Postcolonial Language: Rejection and subversion. *Babilônia: Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução*, 8–9.
- Poerbatjaraka, R. M. Ng. (1952). *Kapustakan Jawi*. Jambatan.
- Poyk, G. (1973). *Sang guru*. Pustaka Jaya.
- Prabowa, D. P. (1995). Damarwulan versi Harnaeni: Suatu tanggapan pengarang untuk bacaan anak-anak. *Bahasa dan Sastra*, 1, Thn. XIII.
- Pradopo, R. D. (1993). *Stilistika* (Makalah). Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.
- Pradopo, S. W., Maharto, S. S., Soeratno, M., Haryono, R. I., & Triyono, A. (1985). *Struktur cerita pendek Jawa*. Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.
- Propp, V. (1975). *Morphology of the folktale* (L. Scott, penerj.). University of Texas Press.
- Propp, V. (1984). *Theory and history of folklore* (A. Y. Martin, Penerj.). University of Minnesota Press.

- Propp, V. (1987). *Morfologi cerita rakyat* (N. Taslim, penerj.). Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Purwo, B. K. (1990). *Pragmatik dan pengajaran bahasa*. Kanisius.
- Puryanti, L. (2005). *Mencari sarang angin: Modernitas dan lokalitas, perspektif pascakolonial* [Naskah lomba esai sastra tidak diterbitkan]. Fakultas Sastra UNAIR.
- Putra, H. S. A. (1984, April). Strukturalisme Levi-Strauss: Sebuah tanggapan. *Basis*, 4.
- Rahardi, K. (2009). *Sosiopragmatik*. Erlangga.
- Rahmanto, B. (1993, September). Ke arah pemahaman lebih baik tentang mitos. *Basis*, 9.
- Recanati, F. (2006). Pragmatics and semantics. Dalam L. R. Horn & G. Ward (Ed.), *The handbook of pragmatics*. Blackwell Publishing.
- Reid, A. & Marr, D. (Ed.). *Dari raja ali haji hingga hamka*. Grafiti Press.
- Rendra, W.S. (1993). *Orang-orang Rangkas Bitung*. Bentang Intervisi Utama.
- Ricoeur, P. (1985). The text as dynamic identity. Dalam M. J. Valdes & O. Miller (Ed.), *Identity of the literary text*. University of Toronto Press.
- Ricoeur, P. (1987). What Is a text? Explanation and understanding. Dalam V. Lambropoulos & D. N. Miller (Ed.), *Twentieth century literary theory*. State University of New York Press.
- Rimmon-Kenan, S. (1986). *Narrative fiction: Contemporary poetics*. Methuen.
- Ryan, M. (2011). *Teori sastra: Sebuah pengantar praktis* (B. A. Ismayasari, Penerj.). Jalasutra. (Karya orisinal diterbitkan 1998).
- Sagimun. (1963). Danawa Sari putri raja raksasa. Dalam *Tjeritera Rakjat*. Jawatan Kebudayaan, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Said, E. W. (1978). *Orientalism*. Pantheon.
- Said, E. W. (1993). *Culture and imperialism*. Vintage Books.
- Said, E. W. (2010). *Orientalisme: Menggugat hegemoni barat dan mendudukan timur sebagai subjek* (A. Fawaid, Penerj.). Pustaka Pelajar.
- Sastrowardoyo, S. (1980). *Sosok pribadi dalam sajak*. Pustaka Jaya.
- Sayuti, S. A. (1990). *Syair-syair cinta*. MPI Komisariat IKIP Muhammadiyah.

- Schiffirin, D. (2007). *Ancangan kajian wacana*. (Unang, Penerj.). Pustaka Pelajar.
- Schleifer, R. (1987). *A. J. Greimas and the nature of meaning: Linguistics, semiotics, and discourse theory*. Croom Helm.
- Scholes, R. (1977). *Structuralism in literature: An introduction*. Yale University Press.
- Segers, R. T. (1978). *The evaluation of literary texts*. The Peter de Ridder Press.
- Selden, R. (1991). *Panduan pembaca teori sastra masa kini* (R. D. Pradopo, Penerj.). Gadjah Mada University Press.
- Seung, T. K. (1982). *Semiotics and thematics in hermeneutics*. Columbia University Press.
- Shils, E. (1981). Kaum Cendekiawan. Dalam D. Hartoko (Ed.). *Golongan cendekiawan, mereka yang berumah di angin*. Obor.
- Siregar, A. (1979). *Jentera lepas*. Sipres.
- Soekanto, S. (1982). *Sisiologi: Suatu pengantar*. Rajawali.
- Spivak, G. C. (1987). *Other world: Essays in cultural politics*. Routledge.
- Spivak, G. C. (1988). Can the subaltern speak? Dalam C. Nelson & L. Grossberg (Ed.), *Marxism and the interpretation of culture*. University of Illinois Press.
- Stanton, R. (1965). *An introduction to fiction*. Holt, Rinehart, and Winston Inc.
- Sudewa, A. (1989). *Fungsi serat piwulang dalam politik kerajaan*. Proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Jawa.
- Sudjiman, P. (1993). *Bungai rampai stilistika*. Pustaka Utama Grafiti.
- Sumardjo, J. (1982). *Novel Indonesia mutakhir: Sebuah kritik*. Nur Cahaya.
- Sumardjo, J. (1983). *Pengantar novel Indonesia*. Karya Unipress.
- Sungkowati, Y. (2010). Ambivalensi dalam mencari sarang angin. *Humaniora*, 22, No. 1. <https://doi.org/10.22146/jh.986>
- Sungkowati, Y. (2011). *Citra Belanda dalam karya prosa Suparto Brata*. Balai Bahasa Surabaya.
- Suryadi, L. (1988). *Pengakuan Pariyem*. Sinar Harapan.

- Suseno, F. M. (1988). *Etika Jawa: Sebuah analisa falsafi tentang kebijaksanaan hidup Jawa*. Gramedia.
- Suwondo, T. (2022). *Membaca Olenka dalam perspektif Bakhtin*. Penerbit BRIN. <https://penerbit.brin.go.id/press/catalog/book/541>
- Suyono. (1990). *Pragmatik: Dasar-dasar dan pengajarannya*. FPBS IKIP.
- Swingewood, A. & Laurensen, D. (1972). *Sociology of literature*. Paladin.
- Syazliyati, I., Razanawati, N., & Nor, A. A. (2009). Malay women's responses to a changing world: A feminist postcolonial reading of Ellina binti Abdul Majid's perhaps in paradise. *Canadian Social Science*, 5(5).
- Tanaka, R. (1976). *System models for literary macro-theory*. The Peter de Ridder Press.
- Teeuw, A. (1983a). *Membaca dan menilai sastra*. Gramedia.
- Teeuw, A. (1983b). *Teori sastra dan penelitian sastra* [Makalah Lokakarya Pengembangan Metode Pengajaran]. Fakultas Sastra UGM.
- Teeuw, A. (1984). *Sastra dan ilmu sastra: Pengantar teori sastra*. Pustaka Jaya.
- Teeuw, A. (1991). The Text. Dalam J. J. Ras & S. O. Robson (Ed.), *Variation, transformation, and meaning: Studies on Indonesian literatures in honour of A. Teeuw*. KITLV Press.
- Tim Penyusun Naskah Cerita Rakyat Daerah Jawa Tengah. (t.t.). *Dewi Sri*. Proyek Pengembangan Media Kebudayaan Departemen P dan K.
- Todorov, T. (1985). *Tata sastra*. Zaimar, O. K. S, Djokosujatno, A, & Bahmid, T. (Penerj.). Djambatan.
- Triulzi, A. (2006). The return of colonial memories in postcolonial Italy. *Interventions*, 8(3).
- Turner, G. W. (1977). *Stylistics*. Penguin Books.
- Uhlenbeck, E. M. (1991). Linguistics, interpretation, and the study of literature. Dalam J. J. Ras & S. O. Robson (Ed.), *Variation, transformation, and meaning: studies on Indonesian literatures in honour of a. teeuw*. KITLV Press.
- Van-Zoest, A. (1990). *Fiksi dan nonfiksi dalam kajian semiotik*. Intermasa.

- Van-Zoest, A. (1993). *Semiotika: Tentang tanda, cara kerjanya, dan apa yang kita lakukan dengannya* (A. Soekowati, Penerj.). Yayasan Sumber Agung.
- Veuger, J. (1983). *Psikologi perkembangan, epistemologi genetik, dan strukturalisme menurut Jean Peaget*. Yayasan Studi Ilmu dan Teknologi.
- Watson, C. W. (1972). *The sociology of Indonesian novel 1920–1955* [Tesis]. University of Hull.
- Wellek, R. & Warren, A. (1968). *Theory of literature*. Harcourt, Brace & World Inc.
- Wellek, R. & Warren, A. (1990). *Teori kesusastraan* (M. Budianta, Penerj.). Gramedia.
- Widati, S., Riyadi, S., Suwondo, T., Prabowo, D. P. Pardi, Utomo, I. B., & Mardianto, H. (2001). *Ikhtisar perkembangan sastra Jawa modern periode kemerdekaan*. Kalika Press.
- Wijana, I. D. P. (1996). *Dasar-dasar pragmatik*. Andi Offset.
- Winet, E. D. (2010). *Indonesian postcolonial theatre: Spectral genealogies and absent faces*. Palgrave MacMillan.
- Zaimar, O. K. S. (1991). *Menelusuri makna ziarah karya Iwan Simatupang*. Intermassa.
- Zaimar, O. K. S. (1992, Februari). Analisis dongeng Damarwulan dan Panji Semirang. *Lembaran Sastra*, 14.
- Zaimar, O. K. S. (2008). *Semiotik dan penerapannya dalam karya sastra*. Pusat Bahasa, Departemen Pendidikan Nasional.
- Zaimar, O. K. S. (2014). *Semiotika dalam analisis karya sastra*. Komodo Books.
- Zhaoguo, D. (2011). On resistance in anti-colonial marxist writings. *Canadian Social Science*, 7(1).

LAMPIRAN

1

Pelajaran Mengarang

Cerpen Seno Gumira Ajidarma

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 kalau pun 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 ibuku? 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 ku kasih makan dan ku sekolahkan 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, 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 air mata.

“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

2

Dinding Waktu

Cerpen Danarto

Dalam peperangan yang sudah berlangsung selama seribu tahun itulah saya menjumpai seonggok 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, 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.

INDEKS

- ambivalensi, 239
artefact, 20
aspek semantik, 85, 91
aspek sintaksis, 86
aspek verbal, 85, 91, 93, 209
- Babad Jaka Tingkir, 42
- Candrarini, 32, 33
Cemporet, 42
ceritheme, 113
close reading, 208
- Damarwulan, 45, 46, 51, 52,
54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62,
234, 237
deconstruction, 9, 99
defamiliarisasi, 18
deotomatisasi, 18
- dimensi, 4, 7, 23, 157, 201, 229
dimensi personal, 7
dynamic-structuralism, 209
- eksotisme, 132, 136, 152, 153
ekspresionisme, 13, 17
estetika resepsi, 9, 20, 21, 22,
228
esthetic distance, 21
esthetic object, 20
- fabula*, 19, 47
fakta sastra, 176
focalization, 98
Formalisme, 228, 229
function intended, 22
function of dramatic personae,
46
fungsi pelaku, 46, 51, 52, 59, 61,

- 62
 fungsi puitik, 18, 195
- Gadis Tangsi, 132, 134, 137, 142, 145, 148, 149, 150, 236, 260
 gaya bahasa, 193, 194, 195, 196, 198, 200, 203, 236
gugontuhon, 126, 127
- Hippolyte Taine, xviii, 28
historical-truth, 45
- identitas, 15, 17, 98, 103, 132, 136, 145, 147, 148, 152, 153, 174, 175
 identitas teks, 15, 17
 ilokusioner, 157, 158
 imanen-eksistensial, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124
 imanen-esensial, 114, 117, 123, 124
implied author, 98, 105, 106
in absentia, 85, 113
in praesentia, 85, 113
 intensi pengarang, vi, 95, 97
 interdisipliner, 8, 194
 interteks, 14, 22, 24
- Jaka Lodhang, 34, 41
- Kalatida, 41
 keilmiahannya sendiri, 8, 12
 Kesusastraan Indonesia-Yogyakarta, 173
 khalifah Allah, 155, 235
- kode aksi, 101
 kode budaya, 103
 kode konotatif, 104
 kode simbolik, 104
 kode teka-teki, 102
 kongkretisasi, 20, 22
 konsep Levi-Strauss, 112
 krisis politik, 44, 177
 kritik dialektik, 9
- leerstellen*, 20, 21
 legitimasi kekuasaan, 27
 lingkaran konsentris, 36, 37
literariness, 18, 47, 94
 lokusioner, 157
- manunggaling kawula-Gusti*, 34, 35
 marginalitas, 136
 Mencari Sarang Angin, 132, 134, 139, 142, 143, 146, 149, 150, 151
 metasastra, 7, 8
 metode *stemma*, 15
 Mitos Dewi Sri, 109, 124, 126
 modus, 86, 91, 94, 111
mytheme, 113
- Negaragung, 30
 New Criticism, 2, 9, 13
 Nitisruti Lugu, 32, 33, 38, 39
- objek ekstra-estetik, 209
 objek estetik, 20, 209
 objek studi sastra, 4, 5, 6, 24, 46, 95, 229

open reading, 208
 orientasi linguistik, 194
 otomatisasi, 18, 19

Pal-Sri-Sedana, 128
 Panitisastra, 42
 paradigmatic, 81, 113
 pascakolonial, 131, 134, 135, 260
 pascastrukturalisme, 228
 Pelajaran Mengarang, 95, 96, 97, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 243
 pendekatan evolusioner, 7
 pendekatan intuitif, 14
 penolakan teori, 10
 Perjanjian Giyanti, 29, 30, 177
 perlokusioner, 157, 158
 permainan bahasa, 8
 piwulang, 30, 43, 239
 poetic function, 208
 poetika, 2, 3, 47
 pola berpikir Jawa, 109
 pola berpikir melingkar, 124
 pola cerita, 51
 posisi teks, 13, 17
prose, 18
 psikoanalitik, 9

real author, 106
realized function, 22
 real reader, 106
 resistansi, 132, 136, 144, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 234
rule of composition, 208

Sabdajati, 41
 Sabdatama, 41
 Saksi Mata, 132, 139, 142, 143, 147, 148, 149
 Sang Guru, 83, 84, 86, 87, 90, 91, 93, 94, 123
 sarana sastra, 93, 176, 196
 sekuens, 86, 88, 113
 self regulation, 207
semiotic system, 208
 semiotik, 9, 20, 100, 101, 107, 157, 195, 209, 211, 240
 Serat Dumbasawala dan Candrarini, 32
 Serat Kandhaning Ringgit Purwa, 42, 43
 sintagmatik, 16, 81, 101, 102, 113, 117
 sistem kode Roland Barthes, 95
 sistem kritik, 176, 186, 187, 192
 sistem pembaca, 185
 sistem pengayom, 176, 188
 situasi komunikasi naratif, 105
 sosiologi, 2, 4, 10, 11, 24, 28, 228, 234
spheres of action, 50, 60
 stilistika, 193, 194, 237
 struktur aktan, 71
 strukturalisme, 13, 19, 20, 208, 238
 struktur fungsional, 72, 74, 76, 78
 studi pragmatik, 155, 156
 studi sastra pascakolonial, 131, 135

studi sistem makro-sastra, 173
 studi stilistika, 193
 studi struktural, 63, 83, 85, 95,
 97, 109, 205, 207
 studi struktural model Todorov,
 85
 studi struktural-semiotik, 97
 Suara Azan dan Lonceng Gereja,
 155, 156, 170, 171
subaltern, 145
 Suluk Seh Amongraga, 34, 40
 Suluk Seh Ngabdul Salam, 34,
 40
 Suluk Seh Siti Jenar, 40
suzjet, 19, 47
syntagmes, 67

tata tentrem, 36
 teori evolusi, 7
 teori struktural A.J. Greimas, 65
 teori tindakan-ujaran, 157
 The Affective Fallacy, 19, 98
 The Intentional Fallacy, 98
the other, 135, 137
 tiga dimensi semiosis, 157
 tiga elemen signifikasi, 157
transformation, 207, 240
 Tripama, 31, 32, 38, 39

unit-unit naratif, 113, 124

Wedharaga, 42
 Wedhatama, 31, 38, 40
wholeness, 113, 207
 Wirawiyata, 31, 32, 38, 39
wirkung, 21
 Wulang Reh, 31, 32, 38, 39

SUMBER TULISAN

Versi awalnya tulisan-tulisan dalam buku ini telah dipublikasikan dalam berbagai majalah dan jurnal berikut.

- Suwondo, T. (1999). Studi ilmiah sastra: Antara realitas dan harapan. *Al-Qalam, Jurnal Penelitian dan Kajian Ilmiah Universitas Ahmad Dahlan*. (ed. 35–36).
- Suwondo, T. (1999, November). Posisi teks dalam teori dan studi sastra. *Horison*, 11, Thn. XXXIV
- Suwondo, T. (1997, September). Dari krisis politik sampai legitimasi kekuasaan: Studi sosiologis tentang sastra, masyarakat, dan raja di Jawa abad xviii dan xix. *Horison*, 9, Thn. XXXII.
- Suwondo, T. (1997, Maret). Cerita rakyat “Damarwulan” analisis fungsi pelaku dan penyebarannya menurut Vladimir Propp. *Widyaparwa, Majalah Ilmiah Bahasa dan Sastra Balai Penelitian Bahasa Yogyakarta*, 48, 5–23.
- Suwondo, T. (1994, Oktober). Analisis struktural “Danawa Sari Putri Raja Raksasa” penerapan teori A. J. Greimas. *Widyaparwa, Majalah Ilmiah Bahasa dan Sastra Balai Penelitian Bahasa Yogyakarta*, 43, 1–7.
- Suwondo, T. (1994). Novel *Sang Guru* karya Gerson Poynk: Studi struktural menurut Tzvetan Todorov. *Al-Qalam, Jurnal Ilmiah Kependidikan IKIP Muhammadiyah Yogyakarta* (ed. 24).
- Suwondo, T. (1996). Seno Gumira Ajidarma dan “Pelajaran Mengarang”: Penelusuran intensi pengarang dan studi struktural menurut sistem kode Roland Barthes. *Bahasa dan Sastra, Majalah Ilmiah Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa*, 3, Thn. XIV, 14–28.

- Suwondo, T. (1997/1998). Mitos *Dewi Sri* pada masyarakat Jawa: Studi struktural-antropologis menurut Levi-Strauss. *Jurnal Kebudayaan*, 14, Thn. VII, 63–76.
- Suwondo, T. (2012, Desember). Eksotisme, bahasa, identitas, dan resistensi dalam novel Indonesia karya Suparto Brata: Studi pascakolonial. *Atavisme, Jurnal Ilmiah Kajian Sastra*, 15(2), 147–161.
- Suwondo, T. (2000). *Suara Azan dan Lonceng Gereja* karya A. Hasjmy: Studi Pragmatik.. *Pangsura, Jurnal Pengkajian dan Penelitian Sastra Asia Tenggara*, 11(6).
- Suwondo, T. (2002, April). Kesusastraan Indonesia-Yogyakarta: Studi sistem makro-sastra menurut Ronald Tanaka. *Didaktika, Jurnal Penelitian dan Kajian Ilmiah Kependidikan LPP-UAD*, 2(1).
- Suwondo, T. (1998). Cerpén Dinding Waktu karya Danarto: Studi stilistika. *Bahasa dan Sastra, Majalah Ilmiah Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa*, 7, Thn. XVI.
- Suwondo, T. (1998, Juli). Novel *Pasar* karya Kuntowijoyo. *Widyaparwa, Majalah Ilmiah Kebahasaan dan Kesastraan*, 51.

TENTANG PENULIS



Tirta Suwondo, lahir di Purwodadi, Grobogan, Jawa Tengah, pada 1962. Pendidikan formal yang telah ditempuhnya yaitu S-1 (FPBS IKIP Muhammadiyah Yogyakarta, 1987), S-2 (Sastra UGM, 2000), S-3 (PBI UNS, 2015). Sejak 1982 bekerja sebagai Staf Tata Usaha di Balai Bahasa Yogyakarta dan pada 1988 diangkat sebagai tenaga peneliti. Pernah bekerja sebagai wartawan majalah *Detik* (1988), harian *Media Indonesia* (1989–1991), dan majalah wanita *Kartini* (1991–1993). Pada 2007–

2017 menjabat Kepala Balai Bahasa Daerah Istimewa Yogyakarta pada 2017–2020 menjabat Kepala Balai Bahasa Jawa Tengah. Sejak Januari 2022 menjadi periset di BRIN (Badan Riset dan Inovasi Nasional).

Sejak masih kuliah (diawali saat mendirikan majalah kampus *Citra*) aktif menulis artikel, resensi, dan feature tentang sastra, budaya, dan pendidikan di *Kedaulatan Rakyat*, *Bernas*, *Masa Kini*, *Minggu Pagi*, *Yogya Pos*, *Suara Merdeka*, *Wawasan*, *Bahari*, *Merdeka*, *Pikiran*

Buku ini tidak diperjualbelikan

Rakyat, Republika, Solo Pos, Jawa Pos, Prioritas, Swadesi, Simponi, Media Indonesia, Suara Karya, Detik, Kebudayaan, dan Horison. Pernah menulis puisi dan cerpen yang dimuat di *Masa Kini*, tetapi tidak diteruskan. Lima esai-sastranya telah dimuat di *Pangsura* (Jurnal Pengkajian Sastra Asia Tenggara) Brunei Darussalam. Telah 12 kali menjuarai lomba penulisan esai, kritik, dan naskah radio tingkat lokal dan nasional, terakhir, masuk sepuluh besar sayembara kritik sastra tingkat nasional Dewan Kesenian Jakarta (2007). Selain menjadi dewan redaksi (dan mitra bestari) beberapa jurnal ilmiah kebahasaan dan kesastraan (*Poetika, Bahastra, Widyaparwa, Jentera, Undas, Metasastra, Multilingual, Kelasa, Gramatika, Alayasastra, Widyasastra*), pernah pula aktif menjadi editor buku di beberapa penerbit di Yogyakarta.

Buku karya bersama tim 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* (Gama Press, 2001), *Ikhtisar Perkembangan Sastra Jawa Modern Periode Kemerdekaan* (Kalika, 2001), *Sastra Jawa Balai Pustaka 1917–1942* (Mitra Gama Widya, 2001), *Kritik Sastra Jawa* (Pusat Bahasa, 2003), *Pengarang Sastra Jawa Modern* (Adiwacana, 2006), *Pedoman Pe-nyuluhan Sastra Indonesia* (Balai Bahasa, 2008), *Sastra Yogya Periode 1945–2000* (Curvaksara, 2009), *Kritik Sastra Indonesia di Yogyakarta Periode 1966–1980* (Elmaterra, 2009), dan *Keberadaan Sastra dalam Buku Ajar Bahasa Indonesia Sekolah Dasar* (Elmaterra, 2010).

Buku karya sendiri yang telah terbit, *Suara-Suara yang Terbungkam: Olenka dalam Perspektif Dialogis* (Gama Media, 2001); *Studi Sastra: Beberapa Alternatif* (Hanindita, 2003); *Muryalelana: Seorang “Pejuang” Sastra Jawa* (Balai Bahasa, 2005); *Karya Sastra Indonesia dalam Majalah Gajah Mada dan Gama* (Jentera Intermedia, 2006); *Esai/Kritik Sastra dalam Minggu Pagi, Masa Kini, dan Semangat* (Gama Media, 2007); *Mencari Jatidiri* (Elmaterra Publishing, 2010); *Sastra*

Jawa dan Sistem Komunikasi Modern (Gama Media, 2011); *Membaca Sastra, Membaca Kehidupan* (Hikayat, 2011); *R. Intojo: Penyair Dua Bahasa* (Azzagrafika, 2012); *Pragmatisme Pascakolonial: Trilogi Gadis Tangsi dalam Sistem Komunikasi Sastra* (Pustaka Pelajar, 2016); dan *Membaca Olenka dalam Perspektif Bakhtin* (Penerbit BRIN, 2022).

Buku cerita anak-anak (hasil saduran dari sastra lisan-daerah) karyanya yang telah terbit, yaitu *Sang Pangeran dari Tuban* (1996); *Gagalnya Sebuah Sayembara* (1998); *Sepasang Naga di Telaga Sarangan* (2004); *Tugas Rahasia Si Buruk Rupa* (2005); dan *Dewi Anggraeni Si Putri Kerandan* (2006). Kelima buku ini diterbitkan oleh Pusat Bahasa, Departemen Pendidikan Nasional, dan telah dibagikan ke berbagai sekolah di Indonesia. Alamat pos-el: tirt003@brin.go.id; suwondotirto2016@gmail.com.

STUDI SASTRA

Teori & Aplikasi

Kehadiran buku ini sama sekali tidak dimaksudkan sebagai *counter* atas fenomena yang banyak terjadi di dunia sastra, tetapi semata untuk mengisi sudut-sudut kecil di ruang-ruang kosong, khususnya di bidang studi, kritik, dan/atau apresiasi sastra. Maksud tersebut bukan tanpa alasan karena buku ini memang sekadar memberikan beberapa alternatif cara pemahaman (pemaknaan) sastra dengan menggunakan sudut pandang (teori) tertentu, sementara cara lain masih begitu banyak. Kendati demikian, cukuplah bagi kita sebagai sebuah rangsangan untuk dengan suntuk memasuki dunia studi sastra. Diharapkan di masa depan para ahli sastra segera melahirkan buku-buku serupa.
Selamat Membaca!



Diterbitkan oleh:
Penerbit BRIN, Anggota Ikapi
Direktorat Repositori, Multimedia, dan Penerbitan Ilmiah
Gedung B.J. Habibie, Jl. M.H. Thamrin No. 8,
Kb. Sirih, Kec. Menteng, Kota Jakarta Pusat,
Daerah Khusus Ibukota Jakarta 10340
E-mail: penerbit@brin.go.id
Website: penerbit.go.id

DOI: 10.55981/brin.649



ISBN



9 786238 105287 5

Buku ini tidak diperjualbelikan