Seri Antologi Sastra: **Ant 004**

*Antologi*

# Esai Sastra Bandingan dalam Sastra Indonesia Modern

4 02



PUSAT BAHASA
DEPARTEMEN PENDIDIKAN NASIONAL

# KATA PENGANTAR
# KEPALA PUSAT BAHASA

Masalah kesastraan di Indonesia tidak terlepas dari kehidupan masyarakat pendukungnya. Dalam kehidupan masyarakat Indonesia telah terjadi berbagai perubahan, baik sebagai akibat tatanan kehidupan dunia yang baru, globalisasi, maupun sebagai dampak perkembangan teknologi informasi yang sangat pesat. Kondisi itu telah mempengaruhi perilaku masyarakat Indonesia. Gerakan reformasi yang bergulir sejak 1998 telah mengubah paradigma tatanan kehidupan bermasyarakat, berbangsa, dan bernegara. Tatanan kehidupan yang serba sentralistik telah berubah ke desentralistik, masyarakat bawah yang menjadi sasaran (objek) kini didorong menjadi pelaku (subjek) dalam proses pembangunan bangsa. Sejalan dengan perkembangan yang terjadi tersebut, Pusat Bahasa berupaya mewujudkan tugas pokok dan fungsinya sebagai pusat informasi dan pelayanan kesastraan kepada masyarakat, antara lain, akan kebutuhan bacaan sebagai salah satu upaya perubahan orientasi dari budaya dengar-bicara menuju budaya baca-tulis serta peningkatan minat baca di kalangan generasi muda.

Sehubungan dengan itu, Pusat Bahasa, Departemen Pendidikan Nasional, melalui Proyek Pembinaan Bahasa dan Sastra Indonesia-Jakarta, secara berkesinambungan menggiatkan penelitian sastra dan penyusunan buku tentang sastra dengan mengolah hasil penelitian sastra lama dan modern ke dalam bentuk buku yang disesuaikan dengan keperluan masyarakat, misalnya penyediaan bacaan anak, baik untuk penulisan buku ajar maupun untuk keperluan pembelajaran apresiasi sastra. Melalui langkah ini diharapkan terjadi dialog budaya antara anak-anak Indonesia pada masa kini dan pendahulunya pada masa lalu agar mereka akan semakin mengenal keragaman budaya bangsa yang merupakan jati diri bangsa Indonesia.

Bacaan keanekaragaman budaya dalam kehidupan Indonesia baru dan penyebarluasan ke warga masyarakat Indonesia dalam rangka memupuk rasa saling memiliki dan mengembangkan rasa saling menghargai diharapkan dapat menjadi salah satu sarana penumbuhan dan pemantapan rasa persatuan dan kesatuan bangsa.

Penerbitan buku ***Antologi Esai Sastra Bandingan dalam Sastra Indonesia Modern*** ini merupakan upaya memperkaya bacaan sastra yang diharapkan dapat memperluas wawasan tentang budaya masa lalu dan masa kini. Atas penerbitan buku ini saya menyampaikan penghargaan dan ucapan terima kasih kepada para penyusun buku ini. Kepada Drs. S. Amran Tasai, M.Hum., Pemimpin Proyek Pembinaan Bahasa dan Sastra Indonesia-Jakarta beserta staf, saya ucapkan terima kasih atas usaha dan jerih payah mereka dalam menyiapkan penerbitan buku ini.

Mudah-mudahan buku ***Antologi Esai Sastra Bandingan dalam Sastra Indonesia Modern*** ini dibaca oleh masyarakat Indonesia, bahkan oleh guru, orang tua, dan siapa saja yang mempunyai perhatian terhadap sastra Indonesia demi memperluas wawasan kehidupan masa lalu dan masa kini yang banyak memiliki nilai yang tetap relevan dengan kehidupan global ini.

Jakarta, Oktober 2002

**Dendy Sugono**

# UCAPAN TERIMA KASIH

Penyusunan *Antologi Esai Sastra Bandingan dalam Sastra Indonesia Modern* ini merupakan salah satu rangkaian kegiatan Majelis Sastra Asia Tenggara (Mastera) Tahun 1999/2000. Berdasarkan kesepakatan bersama negara-negara anggota Mastera, tiap-tiap negara menyusun antologi esai sastra bandingan yang tersebar di berbagai media cetak di masing-masing negara. Oleh karena sumber data terbitan sangat terbatas, esai-esai yang yang dimasukkan dalam antologi ini tidak hanya terbatas pada esai-esai yang diterbitkan, melainkan juga esai sastra bandingan yang pernah dibentangkan dalam suatu forum seminar.

Dalam melakukan penyusunan, Tim Penyusun banyak mendapat bantuan dan kemudahan dari berbagai pihak. Untuk itu, kami ingin mengucapkan terima kasih kepada Dr. Hasan Alwi, Kepala Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa, yang telah memberikan kesempatan kepada kami untuk melakukan penyusunan ini. Ucapan terima kasih juga kami sampaikan kepada Drs. Abdul Rozak Zaidan, M.A., Kepala Bidang Sastra Indonesia dan Daerah pada Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa, atas kesempatan dan kemudahan-kemudahan yang beliau berikan selama melakukan penyusunan ini. Selanjutnya, kami juga ingin menyampaikan terima kasih kepada Dra. Atika Sja'rani, Pemimpin Proyek Pembinaan Bahasa dan Sastra Indonesia-Pusat, yang telah memberikan kesempatan kepada kami untuk melakukan penyusunan ini.

**Tim Penyusun**

# DAFTAR ISI

**KATA PENGANTAR** . . . . . v
**UCAPAN TERIMA KASIH** . . . . . vii
**DAFTAR ISI** . . . . . viii

**Bab I Pendahuluan** . . . . . 1
1.1 Latar Belakang . . . . . 1
1.2 Tujuan . . . . . 2
1.3 Hasil yang Diharapkan . . . . . 2
1.4 Sistematika Penulisan . . . . . 3
1.5 Pengertian Istilah . . . . . 3
1.6 Sumber Data . . . . . 4

**Bab II Sastra Bandingan dalam Khazanah Sastra Indonesia** . . 6

**Bab III Esai Sastra Bandingan dalam Sastra Indonesia Modern** . . . . . 9
3.1 Pengaruh Rendra pada Puisi Malaysia (Suripan Sadi Hutomo) . 9
3.2 Pengaruh Chairil Anwar pada Puisi Malaysia (Suripan Sadi Hutomo) . . . . . 14
3.3 Cerita Kentrung Djaka Tarub dan Teori Astronout (Suripan Sadi Hutomo) . . . . . 19
3.4 Mengenal Romantisme J.E. Tatengkeng dan Willem Kloss S.R.H. Sitanggang . . . . . 36
3.5 *Le Medecin Malgre Lui* dan *Si Kabayan Jadi Dukun* (Tommy Christomy SSA) . . . . . 50

3.6 Unsur Mistik dalam *Atheis* dan *The Bridge of San Luis Rey* (Muhammad Hamidi) . . . . . 62
3.7 *Novel Madame Bovary* karya Gustave Flaubert dan *Belenggu* Karya Armijn Pane (Koeshendrati Hutapea) . . . . . 70
3.8 Novel *Roro Mendut* versi Ajip Rosidi dan Mangunwijaya (S.R.H. Sitanggang) . . . . . 80
3.9 Kajian 'Asmaradana' dalam "Bandingan" (Puji Santosa) . . . 98
3.10 Profil Wanita di dalam Novel-Novel Indonesia Modern Warna Lokal Minangkabau Sebelum dan Sesudah Perang (Hasanuddin W.S.) . . . . . 117
3.11 Sastra dan Wanita: Dua Kali Cinta Segi Tiga dari Karya Sitti Nurbaya dan Belenggu (Toeti Herati Noerhadi) . . . . 132
3.12 Pulang dan Senja Belum Berakhir: Sebuah Perbandingan (Sunu Wasono) . . . . . 140
3.13 Wanita dan Tradisi: Suatu Kajian Tiga Cerkan Mesir--Aljazair--Uganda (S.R.H. Sitanggang) . . . . . 156

Bab IV . . . . . 176
Daftar Pustaka . . . . . 177

# BAB I
# PENDAHULUAN

## 1.1 Latar Belakang Masalah

Sastra bandingan adalah suatu kajian perbandingan dua karya sastra atau lebih dari dua negara yang berbeda dan dilakukan secara sistematis. Kajian ini, antara lain, bertujuan untuk memahami proses penciptaan dan perkembangan sastra suatu negara.

Sebagai suatu aliran, kajian sastra bandingan belum begitu populer di kalangan masyarakat sastra Indonesia. Bidang kajian ini setakat ini mulai mendapat tempat di beberapa negara jiran. Akan tetapi, prinsip-prinsip kerja sastra bandingan--sebenarnya--telah banyak dilakukan oleh insan sastra Indonesia. H.B. Jassin menggunakan prinsip kerja sastra bandingan ketika membela Hamka dan Chairil Anwar dari hujatan sebagai plagiat. Pada tahun 1962, Hakma dituduh sebagai plagiat ketika menulis novel *Tenggelamnya Kapal van der Wijck*. Novel ini memiliki kemiripan dengan karya seorang pengarang mesir, Mustahfa Luthfi Al Manfaluthi. Jassin mengatakan bahwa Hamka bukan plagiat, tetapi dia mengadaptasi karya pengarang Mesir tersebut. Hal yang sama juga dilakukan Jassin ketika Chairil dituduh menjiplak karya-karya sastrawan mancanegara. Padahal, menurut Jassin, Chairil Anwar hanya menyadur dan menerjemahkan karya-karya sastrawan mancanegara tersebut.

Pada prinsipnya, tulisan-tulisan Jassin mengenai dua hal di atas telah menggunakan prinsip kerja sastra bandingan. Akan tetapi, telaah yang sistematis dalam membandingkan dua karya sastra atau lebih karya-karya pengarang dari dua negara yang berbeda belum begitu mendapat perha-

tian dari masyarakat sastra Indonesia. Hutomo (1993: 19) mencatat Iwan Fridolin dan Suryana Ridoean yang pernah mengupas pokok-pokok pengertian dan aspek-aspek sastra bandingan. Sementara itu, telaah yang menyangkut perbandingan karya sastra pernah dilakukan oleh S.R.H. Sitanggang dalam tulisan *Wanita dan Tradisi: Suatu Kajian Tiga Cerkan Mesir, Aljazair, dan Uganda* yang dimuat dalam *Bahasa dan Sastra* Nomor 4 tahun 1992. Selanjutnya, Suripan Sadi Hutomo menghimpun beberapa tulisannya yang menggunakan perspektif sastra bandingan dalam *Merambah Matahari* yang diterbitkan oleh Gaya Masa Surabaya pada tahun 1993.

Kemungkinan adanya esai-esai sastra bandingan yang masih tersebar di berbagai media--seperti majalah ilmiah, surat kabar, dan jurnal ilmiah--sangat terbuka lebar. Akan tetapi, usaha ke arah menghimpun tulisan-tulisan tersebut ke dalam sebuah kumpulan masih dirasakan kurang sekali. Untuk itu, diperlukan semacam upaya agar esai-esai tersebut terhimpun dalam suatu kumpulan.

Usaha ke arah itu terbuka lebar dengan adanya kerja sama kesastraan negara-negara Asia Tenggara yang terhimpun dalam wadah Majelis Sastra Asia Tenggara (Mastera). Salah satu program kerja majelis itu adalah menyusun antologi sastra bandingan dari masing-masing negara peserta. Esai-esai yang terkumpul tersebut nantinya akan dipilih untuk dimuat dalam sebuah antologi bersama.

## 1.2 Tujuan

Penyusunan esai-esai sastra bandingan dalam sastra Indonesia modern ini bertujuan untuk menghimpun tulisan-tulisan penulis Indonesia yang menggunakan perspektif sastra perbandingan dalam sebuah kumpulan. Esai-esai yang terkumpul itu nantinya akan dipilih untuk dimuat dalam antologi bersama dengan esai-esai sastra bandingan dari negara-negara yang terhimpun dalam Majelis Sastra Asia Tenggara (Mastera).

## 1.3 Hasil yang Diharapkan

Dari penyusunan ini diharapkan akan hadir suatu kumpulan esai-esai sastra bandingan Indonesia modern yang memperlihatkan gambaran kaji-

an sastra bandingan yang ada di Indonesia. Pada akhirnya, antologi itu diharapkan dapat memperkaya khazanah sastra bandingan Indonesia. Di samping itu, kumpulan itu diharapkan dapat merangsang penulis-penulis Indonesia untuk menggarap bidang kajian sastra bandingan.

### 1.4 Sistematika Penyusunan

Hasil penelitian ini akan disampaikan dalam bentuk laporan dengan sistematika sebagai berikut.

Bab I Pendahuluan
1. Latar Belakang Masalah
2. Tujuan
3. Hasil yang Diharapkan
4. Sistematika Penulisan
5. Pengertian Istilah
6. Sumber Data

Bab II Gambaran Esai Sastra Bandingan di Indonesia
Bab III Esai Sastra Bandingan dalam Sastra Indonesia Modern
Daftar Pustaka

### 1.5 Pengertian Istilah

Bidang kajian sastra bandingan sebetulnya sudah lama berkembang di Eropa dan Amerika. Aliran Prancis dan Aliran Amerika merupakan dua mazhab yang sangat berpengaruh dalam kajian ini. Meskipun sama-sama memumpun perhatian pada kajian sastra bandingan, ada perbedaan yang mendasar dalam kedua aliran ini. Aliran Prancis berpandangan bahwa sastra bandingan adalah kajian perbandingan dua karya sastra atau lebih dengan penekanan pada aspek karya sasra itu sendiri.

Penekanan seperti ini juga mendasari pandangan para pengikut aliran Amerika. Akan tetapi, pengikut aliran Amerika tidak hanya berhenti sampai di situ. Mereka memperluas aspek perbandingan itu ke bidang-bidang lain, sepertinya sastra dengan bidang ilmu atau bidang seni tertentu. Remak (dalam Stalinect dan Frenz, 1971: 1) memberikan pemahaman tentang kajian sastra bandingan sebagai studi perbandingan dua karya sastra atau lebih atau karya sastra dengan bidang ilmu seperti filsafat, sejarah, ilmu sosial, agama, dan bentuk-bentuk seni lainnya. Sementara

itu, aspek yang bisa dibandingkan antara lain tema, bentuk, aliran, hubungan antara sastra dan seni lain, serta keterkaitan sastra untuk menjelaskan perkembangan teori sastra dan kritik sastra.

**1.6 Sumber Data**

Pengumpulan data untuk keperluan penyusunan antologi ini mengacu pada pandangan pengikut aliran Amerika. Dengan demikian, esai-esai yang dikumpulkan mencakup perbandingan dalam segala aspek. Esai-esai sastra bandingan sastra Indonesia modern yang dijadikan data dalam penyusunan ini bersumber dari tulisan-tulisan penulis Indonesia yang pernah dimuat dalam berbagai media, seperti majalah ilmiah, surat kabar, dan jurnal ilmiah. Di samping itu, ada juga tulisan yang bersumber dari kertas kerja yang dibentangkan dalam forum seminar. Untuk mendapatkan data itu, perlu diadakan studi pustaka ke berbagai perpustakaan guna mendapatkan data yang diperlukan. Sumber data esai yang terkumpul adalah sebagai berikut.

1. "Pengaruh Rendra pada Puisi Malaysia" (Suripan Sadi Hutomo, *Merambah Matahari*, 1993, Gaya Masa).
2. "Pengaruh Chairil Anwar pada Puisi Malaysia" (Suripan Sadi Hutomo, *Merambah Matahari*, 1993, Gaya Masa).
3. "Cerita Kentrung Djaka Tarub dan Teori Astronout" (Suripan Sadi Hutomo, *Merambah Matahari*, 1993, Gaya Masa).
4. *"Le Medecin Malgre Lui* dan *Si Kabayan Jadi Dukun"* (Tommy Christomy SSA Seminar Sastra Bandingan, Fakultas Sastra, Universitas Indonesia, Depok, 19--20 Januari 1990).
5. "Unsur Mistik dalam *Atheis* dan *The Bridge of San Luis Rey* (Muhammad Hamidi, Seminar Sastra Bandingan, Universitas Indonesia, Depok, 19--20 Januari 1990).
6. "Novel *Madame Bovary* karya Gustave Flaubert dan *Belenggu* karya Armijn Pane" (Koeshendrati Hutapea, Seminar Sastra Bandingan, Fakultas Sastra, Universitas Indonesia, Depok, 19--20 Januari 1990).
7. "Novel *Roro Mendut* Versi Ajip Rosidi dan Mangunwijaya" (S.R.H. Sitanggang, *Bahasa dan Sastra*).

8. "Kajian 'Asmaradana'dalam Bandingan" (Puji Santosa, *Bahasa dan Sastra*, Nomor 3, Tahun XVII, 1999).
9. "Profil Wanita di dalam Novel-Novel Indonesia Modern Warna Lokal Minangkabau Sebelum dan Sesudah Perang" (Hasanuddin W.S., Seminar Sastra Bandingan, Fakultas Sastra, Universitas Indonesia, Depok, 19--20 Januari 1990).
10. "Sastra dan Wanita: Dua Kali Cinta Segi Tiga dari karya Sitti Nurbaya dan Belenggu" (Toeti Herati Noehadi, Seminar SastraBandingan, Fakultas Sastra, Universitas Indonesia, Depok, 19--20 Januari 1990).
11. "Pulang dan Senja Belum Berakhir: Sebuah Perbandingan" (Sunu Wasono, Seminar Sastra Bandingan, Fakultas Sastra, Universitas Indonesia, Depok, 19--20 Januari 1990).
12. Wanita dan Tradisi: Suatu Kajian Tiga Cerkan Mesir--Aljazair--Uganda (S.R.H. Sitanggang), *Bahasa dan Sastra*, Bomor 4, Tahun 1992)
13. "Mengenal Romantisme J.E. Tatengkeng dan Willem Kloos" (S.R.H. Sitanggang, *Bahasa dan Sastra*, Nomor 4, Tahun X, 1993)

# BAB II
# SASTRA BANDINGAN
# DALAM KHAZANAH SASTRA INDONESIA MODERN

Sastra bandingan di Indonesia dalam praktik telah banyak dilakukan orang, walaupun dari segi teori, ilmu ini belum mendapat perhatian serius (Hutomo, 1993: 19). Di samping itu, sebagai suatu aliran, kajian sastra bandingan belum begitu populer di kalangan masyarakat sastra Indonesia. Sementara itu, bidang kajian sastra bandingan setakat ini, mulai mendapat tempat di beberapa negara jiran. Namun, prinsip kerja sastra bandingan--sebenarnya--telah banyak dilakukan oleh insan sastra Indonesia. Hal itu dapat dirujuk dari beberapa tulisan H.B. Jassin. H.B. Jassin pernah menggunakan prinsip kerja sastra bandingan ketika membela Hamka dan Chairil Anwar dari hujatan sebagai plagiat. Pada tahun 1962, Hamka dituduh sebagai plagiat ketika menulis novel *Tenggelamnya Kapal van der Wijck*. Novel ini memiliki kemiripan dengan karya seorang pengarang Mesir, Mustahfa Luthfi Al Manfaluthi. Jassin mengatakan bahwa Hamka bukan plagiat, tetapi dia mengadaptasi karya pengarang Mesir tersebut. Hal yang sama juga dilakukan Jassin ketika Chairil dituduh menjiplak karya-karya sastrawan mancanegara. Padahal, menurut Jassin, Chairil Anwar hanya menyadur dan menerjemahkan karya-karya sastrawan mancanegara tersebut.

Pada prinsipnya, tulisan-tulisan Jassin mengenai dua hal di atas telah menggunakan prinsip kerja sastra bandingan. Akan tetapi, telaah yang sistematis dalam membandingkan dua karya sastra atau lebih karya-karya pengarang dari dua negara yang berbeda belum begitu mendapat perhatian dari masyarakat sastra Indonesia. Hutomo (1993: 19) mencatat Iwan

Fridolin dan Suryana Ridoean yang pernah mengupas pokok-pokok pengertian dan aspek-aspek sastra bandingan. Sementara itu, telaah yang menyangkut perbandingan karya sastra pernah dilakukan oleh S.R.H. Sitanggang dalam tulisan "Wanita dan Tradisi: Suatu Kajian Tiga Cerkan Mesir, Aljazair, dan Uganda" yang dimuat dalam *Bahasa dan Sastra* Nomor 4 Tahun 1992. Selanjutnya, Suripan Sadi Hutomo menghimpun beberapa tulisannya yang menggunakan perspektif sastra bandingan dalam *Merambah Matahari* yang diterbitkan oleh Gaya Masa Surabaya pada tahun 1993.

Sebagaimana diungkapkan terdahulu, kemungkinan menyebarnya esai-esai sastra bandingan dari penulis-penulis Indonesia, baik yang dimuat dalam media massa maupun yang disampaikan dalam berbagai forum, sangat terbuka lebar. Untuk itu, program kerja Majelis Sastra Asia Tenggara (Mastera) membuat kegiatan penyusun antologi sastra bandingan dari masing-masing negara peserta membuka peluang untuk mengumpulkan esai-esai dari esais masing-masing negara peserta untuk dimuat dalam sebuah antologi.

Ada beberapa gambaran yang dapat dikemukakan sehubungan dengan beberapa yang telah terkumpul tersebut. Esais Indonesia yang menulis sastra bandingan tidak terlalu mempersoalkan aliran kajian tersebut. Esais Indonesia lebih cenderung menggunakan perspektif yang lebih luas daripada pijakan penggalan aliran itu. Hal itu sangat memungkinkan bagi para esais Indonesia karena mereka memiliki ruang yang agak lebar dalam menggarap tulisan mereka. Sementara itu, wilayah bandingan yang digarap esais Indonesia meliputi perbandingan antara sastra Indonesia dan daerah (lama). Sastra Indonesia dan asing, dan antara sastra asing dan asing.

Puji Santosa dalam "Kajian Asmaradana dalam Sastra Bandingan" memperlihatkan corak telaah yang agak menarik. Ia mencoba menggali keterkaitan sastra Jawa klasik dengan sastra Indonesia modern melalui karya tiga pengarang Indonesia Danarto, Goenawan Mohamad, dan Subagio Sastrowardojo. Ketiga pengarang itu mentransformasikan sastra Jawa klasik yang sama "Asmaradana" ke dalam sastra Indonesia modern.

Kemudian, kecenderungan lain yang terlihat dalam khazanah Sastra Bandingan dalam Sastra Indonesia modern adalah kesukaan para esais menggarap atau membandingkan karya-karya berbentuk prosa. Dari 13 esai yang dikumpulkan, 9 di antaranya membandingkan karya sastra yang berbentuk prosa, empat yang membandingkan puisi, yaitu "Pengaruh Rendra pada Puisi Malaysia" dan "Pengaruh Chairil Anwar pada Puisi Malaysia" (oleh Suripan Sadi Hutomo), "Kajian 'Asmaradana' dalam Sastra Bandingan" (oleh Puji Santosa), dan "Mengenal Romantisme J.E. Tatengkeng dan Willem Kloos" (oleh S.R.H. Sitanggang).

# BAB III
# ESAI KAJIAN SASTRA BANDINGAN DALAM SASTRA INDONESIA MODERN

Sebagaimana dikemukakan terdahulu, sastra bandingan lebih mengutamakan perbandingan dua karya dari negara yang berbeda. Akan tetapi, batasan itu dilonggarkan lagi dalam aliran Amerika sehingga kajian bandingan memiliki ruang yang lebih luas lagi. Berdasarkan pandangan kedua itu, esai-esai yang dihimpun dalam kumpulan ini meliputi tulisan-tulisan sajian bandingan yang ada dalam khazanah sastra Indonesia modern.

## 3.1 Pengaruh Rendra pada Puisi Malaysia
## Suripan Sadi Hutomo

Rendra atau lengkapnya Willibrodus Surendra Broto, lahir di Solo pada tanggal 7 November 1935. Sebagai sastrawan ia sudah muncul sejak tahun 1954. Ia menulis sajak, cerita pendek, drama, kritik dan esai. Akan tetapi, ia lebih dikenal sebagai penyair dan dramawan. Majalah *Dewan Sastra*, terbitan Dewan Bahasa dan Pustaka, Kuala Lumpur, dalam terbitannya bulan Juli 1987 menurunkan hasil wawancara wartawannya dengan Rendra, khususnya di bidang drama. Wawancara itu dimuat manakala Rendra singgah di Kuala Lumpur dalam perjalanan pulang dari luar negeri (India) ke Indonesia. Di Kuala Lumpur, Rendra juga didaulat untuk membaca sajak.

Di Malaysia, nama Rendra cukup dikenal. Buku-buku kumpulan sajaknya, seperti *Ballada Orang-Orang Tercinta* (1957), *Empat Kumpulan Sajak* (1961), *Blues untuk Bonie* (1971), *Sajak-Sajak Sepatu Tua* (1972),

dan *Potret Pembangunan dalam Puisi* (1980) menjadi bacaan para penyair terkemuka dan calon-calon penyair Malaysia. Sehubungan dengan itu, timbullah pertanyaan, apakah sajak-sajak Malaysia terpengaruh olehnya? Bila ada, *genre* sajak yang manakah yang dipengaruhinya itu?

Di dalam penelitian saya atas sajak-sajak Malaysia, ternyata pengaruh Rendra di Malaysia sudah dikenali lewat sajak-sajak yang berjudul *Balada*. Muncul sajak-sajak balada di dalam sastra Malaysia terasa dinafasi oleh sajak-sajak Rendra, khususnya sajak-sajak yang terkumpul di dalam *Ballada Orang-Orang Tercinta*. Misalnya, sajak yang berjudul "Balada Gadis Tani" karangan penyair Dharmawijaya dalam kumpulan sajak *Warna Maya* (Dewan Bahasa dan Pustaka, 1974). Isi sajak tersebut, antara lain berbunyi sebagai berikut.

> pabila menyambar rendah burung lelayang
> bermain riak air di kolam-kolam
> akan mengaritlah gadis di sawah ladang
> desa kerdilnya bakal diintai malang

Memang, pengaruh itu tidak langsung, tetapi timpal-bertimpal. Di samping itu, kemungkinan bahwa sajak itu bukan terpengaruh Rendra, juga masih terbuka. Adanya sajak-sajak berjudul *Balada* itu bisa saja bukan dari Indonesia, tetapi dari Barat, melalui sajak-sajak berbahasa Inggris. Akan tetapi, judul buku kumpulan sajak yang berbunyi *Balada Orang-Orang yang Ditinggalkan* (1981) karangan Mansor Ahmad Saman tidak dapat dipungkiri karena terpengaruh Rendra. Judul ini mengingatkan orang pada kumpulan sajak Rendra yang berjudul *Ballada Orang-Orang Tercinta*. Di dalam kumpulan sajak Mansor Ahmad Saman, seperti halnya di dalam kumpulan sajak Rendra, terdapat juga sajak-sajak yang menggunakan kata *balada*. Misalnya, "Balada Latif Kepada Tuhan', "Balada Orang-Orang yang Ditinggalkan", dan "Balada Malam yang Kejam".

Contoh lain, kumpulan sajak yang menggunakan kata *balada adalah Balada Cinta di Seberang Benua* (1976) karangan Firdaus Abdullah. Di dalam kumpulan sajak ini terdapat sajak berjudul "Balada Perjalanan'. Sajak ini, antara lain, berbunyi sebagai berikut.



PERPUSTAKAAN
PUSAT BAHASA
DEPARTEMEN PENDIDIKAN NASIONAL

erat-erat tangan-tangan kugoncang,
+lama kita bertunang bila akan kahwin abang?
-masa depan tetap ada adikku sayang
tentang mata abang usah kau menari dengan bayang
(duhai hati di manakah kami kini,
di kanan naga di kiri kobra, tiga sekandung berapa abunya)

Penggunaana tanda (+) dan (-) untuk dialog pelaku kasih, mengingatkan pada sajak "Ballada Petualang" karangan Rendra yang antara lain, berbunyi sebagai berikut.

-Masihkah berair sumur yang tua?
+ya manis, ya ya ---
-Apakah kakak sudah dipinang?
+Ya manis, ya ya ---

Di Malaysia, penulisan sajak dengan judul *balada* berjalan terus. Di dalam kumpulan sajak penyair-penyair Serawak yang berjudul *Puisi-Puisi Kenyalang II* (1987) susunan Jeniri Amir terdapat sajak yang berjudul "Balada Sebuah Derita" karangan Chan Khun Ning.

Jika kita menukik ke dalam sajak-sajak balada penyair Malaysia, yang tampak adalah pengaruh Rendra pada sajak-sajak itu hanya terbatas pada pemakaian judul sajak saja. Balada-balada Rendra yang banyak terpengaruh oleh sajak-sajak Federico Garcia Lorca dan unsur-unsur tembang Jawa, tidak berada di dalam balada-balada Malaysia. Balada-balada Malaysia tetap berciri *kemelayuan* dan gayanya banyak yang berjejak pada *cerita-cerita penglipur lara* Melayu.

Di samping itu, balada Rendra panjang-panjang bentuknya, sedangkan balada penyair Malaysia banyak yang pendek, mirip puisi epigram. Contohnya adalah puisi penyair Chan Khun Ning berikut ini.

**Balada Sebuah Derita**

perjalanan
dari rahim ibu

ke kuburan
adalah buih
di dada samudera
yang
ditampar angin
dikeret arus
digoncang ombak
tersingkir ke pantai
menanti pecah (1981)

Melihat tampang sajak Chan Chung Ning di atas, jelas bahwa balada-balada Rendra, jika kita menempatkannya di dalam teori intertekstualitas, bukanlah hipogram Rendra. Sajak Chan Chun Ning mempunyai kekhasannya sendiri.

Begitulah uraian sekilas pengaruh Rendra pada persajakan Malaysia. Pengaruh itu, sebenarnya, dapat juga dijajaki dalam bidang drama, khususnya segi pementasannya. Begitu juga dalam pikiran-pikiran Rendra yang sering memberontak terhadap keadaan. Akan tetapi, apakah para budayawan di Malaysia mau mengakui adanya pengaruh itu? Saya kira mereka mau mengakui juga secara jujur, sebab *Keris Mas,* nama samaran Kamaluddin Muhammad, telah memberi contoh.

Di dalam bukunya yang berjudul *30 Tahun Sekitar Sastra* (Dewan Bahasa dan Pustaka, 1979) Keris Mas menulis satu bab, antara lain, berbunyi sebagai berikut. "Pada hakekatnya saya tidak hanya terpengaruh seperti kebanyakan rekan-rekan saya yang menulis selepas perang mendapat pengaruh dari pembacaan mereka, dari hasil Balai Pustaka, Pujangga Baru, dan seterusnya Angkatan '45. Saya terlibat langsung dengan perkembangan itu semenjak dari bangku sekolah lagi....." (halaman 70) atau, :Saya menghormati dan meminati Ishak Haji Muhammad, A Samad Ismail, dan Masuri S.N. karena mereka itulah di antara para penulis Melayu yang muncul dalam zaman Jepun membawakan nafas sastra ala Pujangga Baru secara sadar atau tidak" (halaman 70). Keris Mas juga khawatir akan adanya pengaruh Indonesia yang berlebih-lebihan, khususnya di dalam penggunaan kata-kata bahasa Indonesia. Di dalam hubungan

ini Keris Mas menulis sebagai berikut. "Majalah-majalah yang tidak begitu mementingkan mutu, penuh dengan karangan-karangan yang meniru-niru gaya Indonesia. Sajak-sajak dan cerpen penuh dengan kata "sembari", "kendati", "nian", "samadi", "nirwana", "busa", "bisa", "mungkin", "puspa", "kembang" (untuk bunga) "rembulan" (untuk bulan), "mentari", "lazuardi", dan beratus-ratus lagi. Kadang-kadang sifat meniru-niru itu ternyata sekali karena kata-kata itu disalah-tempatkan, menunjukkan penulis yang tidak tahu sebenarnya arti dan makna perkataan itu. Dalam kalangan pembaca pun banyak berlaku kekeliruan karena kurang faham dan karena kata-kata itu ditulis dengan tulisan Jawi (=Arab Melayu, pen) sehingga kata "bubar' misalnya dibaca "buruh" dibaca "boroh", "kuno" dibaca "konu", "konco" dibaca "kuncu", dan sebagainya. Pendeknya kelam kabut sekali pemakaian kata-kata Indonesia itu. Akibat dari keadaan ini timbullah dua macam pandangan terhadap penulis-penulis muda dewasa itu. Pertama dari kalangan penulis muda sendiri yang benar-benar mengikuti perkembangan bahasa dan sastra Indonesia secara sadar berhadapan dengan kawan sendiri yang agak "sembrono" saja menggunakan gaya bahasa Indonesia dalam karangan-karangan mereka. Kedua dari kalangan penulis-penulis dan peminat-peminat bahasa golongan lama yang menentang; bukan karena kesalahan peniruan itu, tetapi karena menganggap menulis gaya Indonesia itu adalah perbuatan yang mendurhaka dan merusakkan persuratan Melayu" (halaman 71).

Menanggapi tulisan Keris Mas di atas, harapan saya adalah moga-moga saja pengaruh Rendra pada satra Malaysia itu tidak merusakkan, tetapi malah mendewasakan sastra Malaysia. Dan, saya percaya bahwa di Malaysia banyak penulis yang secara sadar mengikuti perkembangan bahasa dan sastra di Indonesia. Persamaan ejaan antara bahasa Indonesia dan Malaysia yang kini telah terwujud adalah titik terang penyatuan bahasa dan sastra antara dua bahasa yang dulu pernah hidup serumpun. Penjajahanlah yang membuat terpecahnya keserumpunan itu.

Sastra Malaysia dan sastra Indonesia masih bersaudara kandung, berasal dari ibu bahasa Melayu; dan bahasa itu merupakan "lingua franca" di kawasan Asia Tenggara. Adanya saling pengaruh adalah wajar, sebab

hal itu malah menunjukkan "keeratan" kita sebagai bangsa yang bertetangga. Sastra Indonesia juga ada tanda-tanda terpengaruh oleh bahasa dan sastra Malaysia. Misalnya, penggunaan kata "puan' di dalam novel sejarah *Roro Mendut* karangan Y.B. Mangunwijaya.

(*Surabaya Post*, Jumat, 27 Mei 1988)

### 3.2 Pengaruh Chairil Anwar pada Puisi Malaysia
### Suripan Sadi Hutomo

Chairil Anwar sebagai tokoh penyair Indonesia modern tidak saja berpengaruh pada para penyair sesudahnya, seperti pada penyair Sitor Situmorang, tetapi juga berpengaruh pada sastra minor (sastra Indonesia berbahasa daerah), seperti pada sastra Sunda dan Sastra Jawa Modern. Oleh para penyair sastra minor, teknik persajakan Chairil Anwar dianggap membawa pembaharuan.

Sebenarnya pengaruh Chairil Anwar itu tidak hanya ke dalam negeri saja, tetapi juga ke luar negeri, terutama ke negara Malaysia. Menurut *Drs. Li Chuan Siu* dalam bukunya *Ikhtisar Sejarah Pergerakan dan Kesusastraan Melayu Modern* (1945--1965), awal pertumbuhan puisi Malaysia modern sangat dipengaruhi oleh puisi Indonesia modern. Katanya, "Sajak-sajak itu memberikan pengaruh yang besar kepada penyair-penyair muda di Malaya, mereka sangat tertarik oleh sajak-sajak gubahan Chairil Anwar ...." (hal. 346).

Tentang adanya pengaruh Chairil Anwar dalam puisi Malaysia juga dikemukakan oleh Yahaya Ismail, seorang kritikus sastra Malaysia. Dalam bukunya yang berjudul *Sejarah Sastra Melayu Modern,* ia mengatakan: "... dua penyair yang terkemuka dari ASAS 50 mencontoh gaya puisi Pujangga Baru dari Indonesia dan selepas itu meniru pula teknik kepenyairan pelopor Angkatan 45, Chairil Anwar ...." (hal.82).

Yang dinamakan ASAS 50 oleh Yahaya Ismail adalah nama "angkatan" sastra dalam sastra Malaysia, ASAS 50 adalah singkatan dari *Angkatan Sasterawan 50.* Angkatan ini didirikan pada tanggal 6 Agustus 1950, di Singapura, yang pada waktu itu Singapura masih satu dengan Malaysia.

Angkatan Sasterawan 50 atau lebih terkenal disebut ASAS 50 itu mempunyai konsep dan slogan tertentu. Angkatan ini berslogan: "Seni untuk Masyarakat" atau "Seni untuk Rakyat". Di sini masyarakat dan rakyat yang diperjuangkan adalah masyarakat dan rakyat Melayu yang terdiri dari golongan rendah seperti petani, buruh, dan manusia-manusia miskin lainnya. Dalam karangan-karangan mereka, penulis-penulis muda menulis cerita-cerita pendek yang membeberkan kepincangan, keburukan, dan kekejaman yang didapati dalam masyarakat Melayu, baik di kampung maupun di kota. Sikap menentang imperealisme Inggris dan golongan feodal Melayu pada waktu itu juga kelihatan dalam karya-karya angkatan ini.

Sikap para pengarang angkatan 50 yang demikian itu tidaklah mengherankan sebab mereka itu pada umumnya terdiri dari para wartawan, guru-guru sekolah Melayu dan lain-lain peminat sastra yang asalnya dari golongan miskin. Di samping itu, ada di antara mereka itu yang terpengaruh oleh tokoh-tokoh politik nasionalis Melayu yang radikal pada waktu itu. Oleh karena itu, pada perkembangan selanjutnya angkatan ini mengalami perpecahan karena ada di antara anggotanya yang kemudian menganut faham "Seni untuk Seni", yang sebenarnya semboyan ini tak banyak berbeda dengan semboyan sebelumnya, yaitu "Seni untuk Masyarakat" atau "Seni untuk Rakyat". Tentang hal ini dapat dibaca misalnya pada karangan Wiratmo Soekito yang berjudul *L'art pour l'art* dalam majalah *Basis* (No. 8, VIII, Mei 1959).

Beberapa pengarang dan penyair ASAS 50 yang penting adalah: *Keris Mas* (Kamaluddin Muhammad), *Tongkat Warrant* (Usman Awang), *Masuri S.N.* (tentang penyair ini telah ditulis oleh penulis dalam *Surabaya Post*, tanggal 4 Maret 1977), dan lain-lan. Di antara para penyair ASAS 50 yang dipengaruhi oleh Chairil Anwar adalah penyair Usman Awang dan Masuri S.N. Pengaruh itu pada umumnya terletak pada teknik persajakannya.

Penyair Masuri S.N. itu pada mulanya terpengaruh oleh teknik persajakan Angkatan Pujangga Baru. Teknik ini dirasanya sudah ketinggalan zaman, lalu ia beralih pada teknik puisi Chairil Anwar. Ambillah misal-

nya puisinya yang berjudul *Suasana* yang dimuat dalam kumpulan sajak *Warna Suasana* (1962). Begini wujudnya:

**SUASANA**

Kita mengikut segala chahaya
Merah-padam
Biru kelabu
Di permukaan alam.

Kita jemu dengan ini;
Minta api membakar pulau
Kuda liar lepas dari
Atau topan menggegar bumi.

Apa lagi!
Kenyataan mendatang
Rumah remuk dihentam ribut
Hangus bumi dichium api
Terbang gunung dialih gempa.

Apa lagi!
Beribu nyawa kekubur panjang
Udara keliling hanya keluhan:
Dimana bantuan
Dimana suara yang menggila meraung:

'Action-action'
Sekarang bungkem ditindas alam
Setiap suasana merobah rupa
Seribu cheria berubah kata.

Bila puisi di atas kita baca baik-baik, maka kita akan merasakan adanya pengaruh teknik persajakan Chairil Anwar. Selain teknik, juga te-

rasa adanya pengaruh nafas puisi Chairil Anwar. Ambillah misalnya perkataan "api membakar pulau". Kata-kata ini mengingatkan kita pada kata-kata Chairil Anwar dalam puisinya yang berjudul "Cerita Buat Dien Tamaela". Dalam puisi ini ada baris yang berbunyi: "*Irama ganggang* dan *api membakar pulau*".

Seperti halnya penyair Masuri S.N. penyair Usman Awang pada mulanya juga terpengaruh oleh teknik persajakan Angkatan Pujangga Baru dan kemudian terpengaruh oleh teknik persajakan Chairil Anwar. Ambillah misalnya puisinya yang berjudul "Di Desa" (1961).

**DI DESA**

Jika tangis sudah berbuah,
Dendam baru mengaut nanah,
Menyala api benchi membara,
Menelan semua membakar segala.

Yang pergi tiada kembali,
Yang mati tiada terchari,
Segala hilang, segala tumbang,
segala lebur, segala gugur.

Sekali bangun sekali merempuh,
Semua mayat chedera melepuh.
Sedu rindu kadang terdengar,
Isak sayu kadang menghimbau.

Begini chara penuh di desa,
Api meradang membakar rata,
Buas-buas manusia berpesta,
Rebakan perang menchari mangsa.

Selari jalan setuju arah,
Sudah beraut sama berpaut,

Sama berulang, sama berbelulang,
Sama menentang, sama berjuang.

Bila kita perhatikan puisi di atas maka kita akan menemukan baris yang berbunyi:"Segala hilang, segala tumbang, segala lebur, segala gugur". Baris ini mengingatkan kita pada baris-baris puisi Chairil Anwar yang berjudul "Selamat Tinggal". Baris itu berbunyi sebagai berikut. "Segala menebal, segala mengental. Segala tak kukenal. Selamat tinggal....!!!"

Adanya pengaruh Chairil Anwar pada puisi Malaysia sebenarnya tidaklah mengherankan kita sebab para penyair Malaysia banyak membaca karya sastra dari Indonesia. Bahkan, karya sastra dari Indonesia itu dipelajari oleh murid-murid di sekolah. Dengan demikian, tidaklah mengherankan pula apabila banyak penyair Malaysia yang terpengaruh oleh teknik persajakan penyair-penyair Indonesia, sebagaimana pernah ditulis oleh Emha Ainun Nadjib dalam artikelnya yang berjudul: "Beberapa Contoh Pengaruh Puisi Indonesia atas Puisi Malaysia", yang dimuat oleh mingguan *Tribun* (No. 79, Tahun IV, 1975).

Bagi penyair Malaysia, apa yang dinamakan "pengaruh" itu dianggapnya sebagai "kesementaraan". Artinya, adanya pengaruh itu tidaklah terus-menerus berlaku pada diri seseorang penyair. Para penyair Malaysia akhirnya juga menyadari bahwa mereka harus menemukan diri mereka sendiri. Oleh karena itu, pada beberapa penyair yang sudah "mapan", pengaruh itu telah menghilang. Mereka telah menemukan kepribadian mereka sendiri. Penyair Chairil Anwar sendiri sebelum menemukan kepribadiannya juga banyak menerima pengaruh dari luar negeri, malah dia sampai hati berbuat plagiat, yaitu mencuri karangan orang lain. Memang, seseorang yang ingin jadi tokoh kepenyairan, pada umumnya kelihatan ulahnya yang bukan-bukan. Hal yang sedemikian haruslah dipandang sebagai jiwa yang belum "dewasa".

Jadi, bila demikian halnya, kita tidak boleh gegabah memandang rendah seorang penyair yang terpengaruh oleh penyair lainnya. Lebih-lebih pada masalah adanya pengaruh puisi Indonesia pada puisi Malaysia, sebab kata Ali Haji Ahmad dalam artikelnya yang berjudul "Pertum-

buhan dan Perkembangan Puisi Baharu Melayu di Malaya", "Walaupun ada terpengaruh oleh penyair baharu di Indonesia, tetapi mereka punya pribadinya tersendiri berdasarkan latar belakang masyarakatnya pula." (Dewan Bahasa, November 1957).

(*Surabaya Post*, Sabtu, 23 April 1983).

### 3.3 Cerita Kentrung Jaka Tarub dan Teori Astronot Suripan Sadi Hutomo

Di Indonesia banyak dijumpai cerita rakyat yang bermotif "pemuda (laki-laki) beristrikan bidadari (putri kerajaan langit) setelah baju terbang (pakaian) bidadari tersebut diambil oleh si pemuda sewaktu pemiliknya sedang mandi di telaga (kolam)". Contohnya, antara lain, cerita *Jaka Tarub* (Jawa), *Malem Diwa* (Aceh), *Lahilote* (Gorontalo, Sulawesi Utara), *Cerita Telaga Bidadari* atau *Datu Unjun* (Hulu Sungai Selatan, Kalimantan Selatan), dan *Fefo Kakar Ritu* atau *Tujuh Orang Putri Bersaudara* (Tetun, Nusa Tenggara Timur).

Cerita-cerita ini, dalam uraian ini, diandaikan sebagai *variant* wakil dari berbagai daerah di Indonesia. Sebenarnya masih banyak cerita yang bermotif demikian ini, tetapi jika disebutkan semuanya akan banyak memakan tempat. Barang siapa yang ingin tahu lebih jauh, cerita ini dapat dibaca dalam buku *Volksverhalen uit Oost-Indie* (jilid I, 1925 dan jilid II, 1928) karangan Jan Pieter Marie Laurens de Vries atau lebih dikenal dengan nama Jan de Vries (lahir di Amsterdam, 11 Februari 1890).

Cerita *Jaka Tarub* sering dituturkan oleh orang-orang tua di Jawa kepada anak-anaknya. Menurut cerita Mbok Kentrung yang dituturkan oleh dalang Semi dan Markam (murid Semi) dari Blitar, Jawa Timur, cerita ini berinti sari sebagai berikut.

> Jaka Tarub, anak pungut mBok Randa Tarub, pekerjaannya sehari-hari mencari burung di hutan. Ia sebenarnya anak Maulana Magribi dengan Dewi Rasawulan (putri bupati Tuban). Mereka bertemu sewaktu keduanya sedang bertapa di hutan.

Sewaktu Jaka Tarub sedang berburu burung di hutan, ia menjumpai tujuh orang bidadari sedang mandi di telaga. Ia kemudian mencuri salah satu pakaian dari para bidadari ini. Kebetulan pakaian yang dicuri itu milik bidadari yang bernama Nawangwulan. Setelah mandi, Nawangwulan tidak dapat kembali ke kayangan bersamasama saudaranya sebab pakaian terbangnya hilang. Akhirnya, Nawangwulan menjadi istri Jaka Tarub.

Perkawinan antara Jaka Tarub dan Nawangwulan dikaruniai seorang anak perempuan. Dewi Nawangsih namanya. Ia cantik seperti ibunya. Akan tetapi, kelahiran Nawangsih ini membawa perubahan bagi hidup Jaka Tarub. Suatu hari, Jaka Tarub melanggar larangan Nawangwulan untuk tidak mencampuri urusan Nawangwulan dalam hal menanak nasi (Jaka Tarub membuka tutup tempat menanak nasi). Oleh karena itu, Nawangwulan mendapatkan kembali pakaiannya dari bawah tumpukan padi di lumbung. Hal ini dapat terjadi karena padi di lumbung habis ditumbuk untuk dijadikan beras oleh Nawangwulan. Perlu diketahui, sebelum Jaka Tarub mencampuri urusan Nawangwulan menanak nasi, hanya dengan sebulir padi, Nawangwulan telah bisa menanak nasi; sehingga padi di lumbung tidak pernah habis.

Setelah Nawangwulan mendapatkan kembali pakaiannya, ia pun segera terbang ke kayangan meninggalkan suami dan anaknya. Sial bagi Nawangwulan karena ia tidak diterima di kayangan sebab ia telah diperistri oleh manusia bumi. Kemudian, ia disuruh kembali ke dunia oleh Batara Guru (raja kayangan). Nawangwulan segera kembali ke bumi dan menjadi penguasa lautan di sebelah selatan Pulau Jawa. Namanya Nyai Rara Kidul.

Cerita Jaka Tarub ini sangat terkenal di Jawa. Cerita ini juga merupakan bagian dari buku *Babad Tanah Jawa* (lihat Olthof, 1941: 25--27). Cerita Jaka Tarub sering pula ditulis ulang dalam beberapa majalah, seperti cerita Jaka Tarub yang ditulis oleh Soepraptono dalam majalah *Terang Bulan* (1955); atau dalam bentuk buku bacaan anak-anak, seperti cerita Jaka Tarub yang ditulis oleh Sony Rahardja (tt).

Penuturan Soepraptono sangat menarik sebab penuturannya disertai dengan latar belakang kemasyarakatan Jawa. Cerita didahului dengan

identifikasi lokasi Desa Tarub. Dikatakannya bahwa Tarub adalah dusun kecil, terletak di sebelah timur kota Purwadadi--Grobogan, kira-kira terletak 12 Km dari kota Purwadadi. Dusun ini termasuk kecamatan Tawangharjo, kabupaten Purwadadi--Grobogan. Tanah desa Tarub termasuk tandus dan berpenduduk rapat. Setahun hanya panen sekali.

Di bagian akhir penuturan diterangkan bahwa bekas telaga tempat bidadari mandi, yang bernama *Telaga Madirga*, terletak di tepi desa Srondong, Kelurahan Tarub, Kabupaten Purwadadi--Grobogan. Di tempat itu masih ditemukan tanaman yang dahulu menjadi penghias telaga, yaitu sebangsa rumput yang bernama *parijata*. Para pengunjung telaga ini, pada umumnya, ingin mengadu nasib dengan jalan melempar dari sela pohon jati yang dahulu dipergunakan Jaka Tarub mengintip bidadari. Jika lemparannya dapat melalui telaga Madirga (yang kini merupakan kolam yang dangkal), apa yang diminta oleh si pelempar akan segera terkabul.

Pada bagian lain diceritakan oleh Soepraptono (1955: 35), bahwa orang desa Tarub mempunyai adat yang berbeda dengan desa lain di sekitarnya, seperti yang dapat terlihat dalam kutipan berikut.

> Desa Tarub mempunyai adat yang lain dari yang lain. Pada waktu mengadakan acara (perhelatan) perkawinan, pengkhitanan, dan lain-lain, si penyelenggara pesta tidak boleh memasang *tarub,* suatu emper tambahan dari welit yang diberi janur sebagai penghias. Jika di kota, orang biasanya memakai tenda. Kalau penduduk di desa Tarub berani mendirikan tarub, rumahnya akan disambar petir karena nama emper tambahan itu menyerupai nama Ki Ageng Tarub.

Jadi, cerita Jaka Tarub di masyarakat Desa Tarub telah berakar dan melahirkan adat kebiasaan tertentu. Adat kebiasaan itu lebih banyak lagi apabila kita mendengarkan cerita Jaka Tarub yang dituturkan oleh dalang *Kentrung* Semi dan Markam, khususnya mengenai adat-istiadat menanak nasi di desa Jawa. Cerita ini telah menjadi legenda yang benar-benar dipercaya oleh masyarakat pemiliknya.

Di Aceh, tokoh Jaka Tarub itu dikenal sebagai *Malem Diwa* (di Malaysia disebut *Malim Deman*, lihat Winsted, 1971). Inti sari ceritanya adalah sebagai berikut.

> Malem Diwa, putra Raja Tampo, yang memerintah di kampung Pradah, di tepi Sungai Pase, pergi berkelana. Ibunya bernama putri Sahbawa. Ia sedih ketika ditinggal pergi anaknya.
>
> Pada suatu hari, ketika Malem Diwa sedang mandi di telaga, ia berjumpa dengan Putri Bungsu kerajaan lagit. Putri Bungsu sedang mandi di telaga bersama saudara-saudaranya serta dayang-dayangnya. Mengetahui hal itu, Malem Diwa lalu berubah wujud menjadi ikan dan mencuri pakaian Putri Bungsu. Akibatnya, Putri Bungsu tak dapat pulang ke kerajaan langit. Atas pertolongan Ni Kebayan, Malem Diwa lalu mengawini Putri Bungsu.
>
> Perkawinan antara Malem Diwa dan Putri Bungsu dikaruniai seorang anak. Nama anak itu adalah Ahmad. Ia nakal sekali. Ia pernah memukul neneknya. Peristiwa ini menyebabkan keretakan hubungan antara Putri Bungsu dan mertuanya. Ketika Ahmad sedang bermain-main, ia menemukan pakaian terbang ibunya. Dengan pakaian terbang ini Putri Bungsu pulang ke kerajaan langit bersama anaknya.
>
> Malem Diwa susah hatinya. Kemudian, ia menyusul Putri Bungsu dengan naik *burak* (binatang yang senama dengan *burak* kendaraan Nabi Muhammad ketika pergi ke Arasy). Di langit, dengan menyamar sebagai peminta-minta, Malem Diwa menjumpai istrinya. Waktu itu Putri Bungsu akan dikawinkan dengan Raja Muda (anak Raja Din) oleh orang tuanya. Dengan bantuan anaknya, Ahmad, Malem Diwa dapat mengalahkan Raja Muda. Ia bertemu kembali dengan istrinya.
>
> Di kerajaan langit Malem Diwa tidak lama. Ia segera pulang ke dunia karena ia ingin menyelamatkan Putri Alaih (Aloih) dari Nata (Natal). Putri ini dilarikan oleh raja Cina dan dikurung dalam rumah kaca. Setelah melalui berbagai rintangan, akhirnya Putri Alaih dapat dibebaskan oleh Malem Diwa. Putri ini kemudian menjadi istri Malem Diwa.

Dikisahkan juga dalam cerita ini, Malem Diwa beristrikan Meureudam Diwi dari Cho Sinibong. Jadi, istri Malem Diwa ada tiga orang.

Cerita Malem Diwa itu detilnya sangat banyak. Ringkasannya dibuat oleh Hurgronje (1985: 133--137). Mengenai Malem Diwa menyusul istrinya ke kerajaan langit, hal ini mengingatkan orang pada tokoh Lahilote dari Gorontalo (Sulawesi Utara). Hal ini dituturkan oleh Ahmad Rahman (1976) sebagai berikut.

> Dahulu kala ada seorang pemuda tani miskin, tetapi tekun bekerja. Pemuda ini bernama Lahilote. Pada suatu hari, ia pergi mandi ke tasik (danau kecil) yang tak jauh dari ladangnya. Ia berjumpa dengan tujuh bidadari cantik sedang mandi. Lahilote mencuri sayap (pakaian terbang) salah satu bidadari yang sedang mandi itu. Sayap ini disembunyikannya di semak-semak. Kemudian, ia pindahkan dan ditanam di bawah pohon kayu di belakang rumahnya. Bidadari yang dicuri sayapnya itu bernama Bailode Hulawa. Bidadari ini kemudian menjadi istri Lahilote.
>
> Perkawinan Lahilote dan Bailode Hulawa membuahkan seorang anak laki-laki. Hilala namanya. Pada suatu hari, Hilala sedang bermain-main di dalam rumah. Ia terjatuh di atas tenunan neneknya sehingga benang tenun itu kusut dan putus. Sang nenek marah. Sejak itu hubungan antara nenek Hilala dan Bailode Hulawa menjadi renggang.
>
> Setelah peristiwa ini, Bailode Hulawa duduk di bawah pohon di belakang rumahnya. Pada waktu itu ada suara gaib memberi petunjuk bahwa pakaiannya tersimpan di pangkal pohon itu.
>
> Setelah Bailode Hulawa mendapatkan sayapnya, ia segera terbang ke kerajaan langit. Hilala dan Lahilote, anak dan suaminya, ditinggalkannya. Dengan pertolongan sebatang rotan berwarna merah Lahilote menyusul istrinya. Ia dilentingkan oleh batang rotan ke kerajaan langit.
>
> Untuk menjadi warga kerajaan langit tidak mudah. Lahilote harus melalui ujian terlebih dahulu. Ujiannya adalah menimba air dengan keranjang, memasukkan jemuran padi ke lumbung dengan membawanya sebutir demi sebutir dalam waktu sehari, menebang pohon cemara dengan sebatang jarum, dan memilih istrinya di antara

tujuh bidadari pada waktu malam gelap. Dalam menempuh ujian ini ia dibantu oleh belut, semut, burung pelatuk, dan kunang-kunang. Ia lulus.

Di kerajaan langit Lahilote tidak lama, sebab rambutnya mulai memutih. Rambut putih pertanda orang menjadi tua dan segera akan mati. Oleh istrinya Lahilote disarankan pulang ke dunia. Ia menyetujui saran istrinya. Ia pulang ke dunia dengan memanjat rotan yang dulu dipergunakannya menyusul istrinya ke kerajaan langit (kayangan). Malang bagi Lahilote, rotan yang dipanjatnya telah tua. Ia terjatuh ke dunia karena batang rotan itu patah.

Kata yang empunya cerita, jasad Lahilote yang jatuh ke bumi itu tercecer di sepanjang pesisir barat laut Teluk Gorontalo. Salah satu jejak kakinya waktu ia tercebur ke bumi masih dapat dilihat di pantai Pohe, di sisi barat daya pelabuhan Gorontalo. Peninggalan ini oleh penduduk setempat disebut *betuliodu*, artinya batu jejak.

Berdasarkan detil tentang sayap Bailode Hulawa yang disembunyikan oleh Lahilote di bawah pohon, orang lalu teringat pada cerita yang terdapat di tanah Halmahera, sebagaimana dituturkan oleh Wirjosoeparto (1944: 769). Cerita ini dipergunakan untuk menguraikan raja-raja Ternate, Tidore, Jelolo, dan Bacan. Garis besar cerita ini sebagai berikut.

Pada suatu hari mandilah seorang pemuda di tepi laut. Pada ketika itu juga datanglah beberapa bidadari dari surga untuk mandi di laut. Sesudah meletakkan sayapnya, mereka lalu beramai-ramai mandi. Pada saat itu juga, pemuda itu mengambil sepasang sayap dan menyembunyikannya. Ketika para bidadari pulang ke surga, seorang bidadari tidak dapat ikut terbang sebab tidak dapat menemukan sayapnya. Pemuda itu lalu mendekatinya dan meminta kepada bidadari itu untuk menjadi istrinya. Sesudah beberapa tahun lamanya, bidadari itu mempunyai empat orang anak yang kelak menjadi raja di Ternate, Tidore, Jilolo, dan Bacan. Pada suatu hari, bidadari itu melihat *sayapnya di bawah pohon*. Pada ketika itu juga, sayapnya dipakainya dan pulang ke surga. Setelah suaminya mengetahui bahwa istrinya pergi, ia mencarinya ke surga. Sesudah mengatasi segala rintangan, akhirnya ia menemukan lagi istrinya.

Dalam masyarakat Hulu Sungai Selatan, Kalimantan Selatan, terdapat juga cerita yang bermotif sama dengan cerita Jaka Tarub. Cerita ini dilisankan oleh Darman dan dicatat oleh Tim Proyek Penerbitan dan Pencatatan Kebudayaan Daerah (lihat Ismail, 191: 36--39). Cerita ini diberi judul *Telaga Bidadari*. Orang lebih suka menyebutnya sebagai cerita *Datu Unjun*. Inti sari cerita ini sebagai berikut.

Dahulu kala di kampung Matang Gadung ada seorang laki-laki setengah umur bernama Datu Suling atau Datu Unjun. Dinamakan Datu Suling karena ia ahli meniup suling; dan dinamakan Datu Unjun karena ia suka mengail (*maunjun*, mengail). Mengail ikan adalah pekerjaan sehari-hari Datu Unjun.

Pada suatu hari, ketika Datu Unjun mengail di telaga (kini bernama Telaga Bidadari, terletak di desa Hamalu, kurang lebih enam kilometer dari kota Kandangan), ia mendengar orang mandi. Ketika ia mengintip, ia melihat yang mandi itu ternyata tujuh bidadari cantik. Setelah itu, timbul niat dalam hati Datu Unjun untuk mengambil baju layang salah seorang dari bidadari itu. Dipilihnya yang paling bungsu. Akan tetapi, niatnya itu baru terlaksana pada hari ketiga.

Setelah Datu Unjun mengambil baju layang bidadari itu, baju itu disembunyikannya di atas *balambika* (busut jantan). Karena tidak lagi mempunyai baju layang, bidadari bungsu tidak dapat pulang bersama saudara-saudaranya ke tempat asalnya (kerajaan angkasa). Sedangkan saudara-saudaranya, setelah berpakaian, naik ke atas kelapa gading dan terbang menghilang ke angkasa.

Si Bungsu lalu menjadi istri Datu Unjun. Baju Si Bungsu yang dicuri Datu Unjun, kemudian dimasukkannya ke dalam bumbung. Bumbung ini diletakkan di kolong rumah dan dibenamkan dalam comberan.

Perkawinan antara Datu Unjun dan bidadari dikaruniai seorang anak laki-laki. Anak ini diberi nama Bardaini. Ketika anak ini bermain-main dengan pisau, pisaunya jatuh ke kolong rumah (rumahnya berbentuk panggung). Mengetahui ada benda yang jatuh, ayam-ayam di kolong rumah berlarian mengejarnya. Istri Datu Unjun mengintip dari sela-sela lantai rumahnya. Pada waku mengintip itu, ia melihat

sebuah tabung bambu. Tabung itu lalu diambil dan dibukanya. Ternyata isi tabung itu adalah baju layangnya yang dahulu hilang.

Setelah Si Bungsu mendapatkan kembali baju layangnya, ia segera pulang ke tempat asalnya. Ia berpesan kepada suaminya, jika anaknya menangis, sang suami diminta menyanyikan lagu *Maringsi* dan jika anaknya haus, sang suami diminta memberikan air susu yang ditaruh dalam tempurung kelapa kepada anaknya. Hati Datu Unjun sedih karena ditinggal istrinya, tetapi apa boleh buat, semua itu sudah kehendak Allah.

Jika di Hulu Sungai Selatan tokoh Jaka Tarub dikenal sebagai Datu Unjun, di Tetun, Nusa Tenggara Timur, tokoh ini dikenal sebagai Laku Lekik. Dalam cerita Fefo Kakar Ritu 'tujuh orang putri bersaudara' yang dituturkan kembali oleh Felysianus Sanga (1991), tokoh Laku Lekik juga mengambil (mencuri) baju terbang milik putri angkasa. Inti sari cerita ini sebagai berikut.

Laku Lekik, raja bumi, gusar hatinya karena tanaman sirih dan pinangnya rusak dimakan burung kakaktua. Sewaktu mengintip, ia melihat burung kakaktua itu berjumlah tujuh ekor. Anehnya, setelah makan sirih dan pinang, mereka mandi di kolam. Sewaktu mandi di kolam ketujuh burung kakatua itu berubah menjadi tujuh gadis cantik.

Salah satu pakaian dari ketujuh gadis itu (pakaian Putri Bungsu) yang berupa "burung kakaktua" dicuri oleh Laku Lekik dan disembunyikan dalam sampah di belakang rumahnya. Putri Bungsu tidak dapat pulang ke kerajaan langit bersama saudara-saudaranya karena tidak mempunyai pakaian terbang lagi. Akhirnya, ia menjadi istri Laku Lekik. Dari perkawinan ini, Putri Bungsu memperoleh seorang anak laki-laki.

Ketika anak Putri Bungsu sudah besar dan bermain-main di belakang rumah, anaknya menemukan pakaian terbang ibunya yang berada dalam timbunan sampah. Pakaian yang berupa sayap burung kakaktua ini diserahkan si anak kepada ibunya. Dengan sayap ini Putri Bungsu lalu pulang ke kerajaan langit (ke rumah orang tuanya, Raja Langit).

Laku Lekik susah hatinya karena ditinggal oleh istrinya. Dengan bantuan seorang dukun yang bernama Bei Oei ia bersama anak laki-lakinya menyusul ke langit. Sesampainya mereka di kerajaan langit, mereka bertemu dengan Putri Bungsu yang sedang menabuh gendang. Pada waktu itu rakyat Kerajaan Langit sedang berpesta. Laku Lekik menyuruh anaknya menemui ibunya. Ibunya tidak mau mengakui anaknya.

Raja Langit memanggil Laku Lekik. Raja Langit mengatakan bahwa jikalau Laku Lekik memang benar suami Putri Bungsu, ia harus dapat melakukan hal-hal berikut: 1) mengambil sebuah botol berisi madu dari antara sejumlah botol yang berisi air pada waktu malam gelap gulita; 2) memisahkan jewawut dan pasir halus yang telah dicampur secara sempurna dan meletakkannya di tempatnya masing-masing; 3) memilih salah seorang gadis yang benar-benar istrinya dari antara tujuh gadis yang sedang tidur bersama di dalam sebuah kamar pada waktu tengah malam.

Laku Lekik menyanggupinya. Dengan dibantu oleh Raja Semut, tugas dari Raja Langit itu dapat diselesaikan oleh Laku Lekik dengan sempurna. Akhirnya, Laku Lekik dijodohkan kembali dengan Putri Bungsu. Setelah pesta tujuh hari tujuh malam, Laku Lekik bersama istri dan anaknya pulang kembali ke bumi. Mereka hidup bahagia.

Cerita Fefo Kakar Ritu atau Laku Lekik dari Tetun ini lebih dekat dengan cerita Lahilote dari Gorontalo daripada dengan cerita Jaka Tarub dari Jawa jika ditinjau dari dua hal berikut. (1) Laku Lekik menyusul istrinya ke langit dan (2) Laku Lekik diuji di kerajaan langit.

Dari enam cerita yang diuraikan di atas tampak bahwa cerita yang berpokok pada "seorang pemuda yang mengambil pakaian terbang seorang bidadari dari kayangan serta mengawininya" menunjukkan kepada kita--walaupun secara kasar-- bahwa suku-suku bangsa Indonesia di masa lampau mempunyai hubungan yang erat. Dalam cerita-cerita ini yang berbeda adalah nama-nama tokoh dan detil cerita.

Nama tokoh dan detil cerita disesuaikan dengan konteks setempat. Jika nama tokoh kelupaan, nama tokoh itu cukup disebut dengan "seorang pemuda", "seorang laki-laki", atau "seorang bidadari" saja. Hal

ini merupakan peristiwa yang biasa terjadi dalam penyebaran dan pewarisan cerita lisan sebab daya ingat seseorang itu selalu terbatas (lihat Krohn, 1971). Kaarle Krohn menyebutnya sebagai *faulty memory* atau ingatan yang mengalami kecacadan. Mengenai penyesuaian dengan konteks, hal ini juga merupakan peristiwa yang umum terjadi, sebab penulisan sastra lisan selalu tunduk pada hukum transformasi budaya (lihat Krohn, 1971). Makin muda suatu cerita lisan, biasanya, makin kaya detil-detilnya. Hal ini tampak pada cerita Malem Diwa (lihat Hurgronje, 1985: 133--137).

Cerita-cerita bermotif Jaka Tarub jika dilihat dari segi strukturnya dan perkembangan detil-detilnya maka akan tampak seperti dalam skema berikut.

Vt = Varian turunan
1 = JT beranak perempuan, tak menyusul ke langit
2 = DU beranak laki-laki, tak menyusul ke langit
3 = MD, L, LL, SP beranak laki-laki, menyusul ke langit
4 = MD beranak laki-laki, menyusul ke langit, anak telah mengalami rintangan, kembali ke bumi, hidup bahagia
5 = SP, L beranak laki-laki, menyusul ke langit, anak tak dibawa, mengalami rintangan
6 = LL beranak laki-laki, menyusul ke langit, anak dibawa, mengalami rintangan (mirip dengan L), kembali ke bumi, bahagia
7 = SP beranak laki-laki, menyusul ke langit, anak tak dibawa, tak pulang ke bumi (?)
8 = L beranak laki-laki, menyusul ke langit, anak tak dibawa, mengalami rintangan (mirip dengan LL), kembali ke bumi dan mengalami musibah.

Melihat skema tersebut di atas tentu timbul pertanyaan: di manakah pusat (asal-usul) cerita?; bagaimana cara penyebarannya sehingga cerita-cerita itu menjangkau daerah yang begitu luas? Untuk sementara memang sulit untuk menjawab pertanyaan ini. Pertanyaan ini sebaiknya diganti saja dengan: bagaimanakah keadaan cerita di luar Indonesia?

Jika pokok cerita Jaka Tarub (Malem Diwa, Lahilote, Datu Unjun, dan Laku Lekik) dibandingkan dengan pokok cerita Dato Omar dari Pulau Mindanao, Filipina Selatan, maka tampak adanya keterkaitan antara cerita-cerita ini. Dalam hal ini Roosman (1973: 174) menulis sebagai berikut.

> Cerita-cerita kuno dari zaman sebelum Islam masuk Mindanao masih banyak walaupun nama-nama asli diganti dengan nama-nama Islam, misalnya cerita Dato Omar dengan dewi kayangan, di mana seorang laki-laki mencuri pakaian putri kayangan yang sedang mandi dalam kolam di hutan, sangat mirip dengan cerita Jaka Tarub dengan Nawangwulan yang populer dalam seni pentas ketoprak Jawa.

Hal ini berarti, zaman dulu, ada hubungan antara bangsa Indonesia dengan bangsa Filipina (mungkin melalui Sulawesi Utara, pemilik cerita Lahilote; atau melalui Halmahera, Maluku Utara, pemilik cerita seorang pemuda mencuri pakaian bidadari). Bagaimana jika cerita ini dibandingkan dengan cerita dari negara Jepang? Apakah bangsa Jepang mempunyai cerita demikian?

Di Jepang ada dongeng yang berjudul *Ha-Goromo*. *Ha* berarti sayap dan *goromo* berari kimono (pakaian). Menurut Wirjosoeparto (1944: 767) dongeng ini intinya sebagai berikut.

> Adalah seorang pemuda Hariukoo namanya, sedang menangkap ikan di tepi laut, maka dilihat olehnya pakaian dari bulu putih. Sesudah pakaian itu dipegangnya, datanglah seorang putri yang meminta kembali pakaiannya. Sudah barang tentu Hariukoo tidak mengabulkan permintaan itu. Akan tetapi, dengan perkataan yang manis sang putri memintanya dan berjanji akan mempertunjukkan tarian yang bagus. Hariukoo tidak percaya kepada perkataan putri itu sebab ia menyangka bahwa putri itu akan melarikan diri sebelum menari. Sang putri sangat marah dan mengatakan bahwa seorang dewi tidak pernah berbohong. Mendengar perkataan itu, Hariukoo menjadi malu dan akhirnya mengembalikan pakaian itu. Sesudah memakai baju bulu putih, sang dewi lalu menyanyi dan menari amat bagus, dan tidak selang beberapa lama ia pun terbang pulang ke rumahnya.

Dari perbandingan cerita dari Indonesia, Filipina, dan Jepang dengan pokok cerita yang sama, orang dapat membayangkan betapa eratnya hubungan kebudayaan antara ketiga bangsa yang menghuni ketiga negara ini di masa lampau. Eratnya hubungan kebudayaan itu dapat dikaitkan dengan bahasa Austronesia. Bahasa ini mempunyai hubungan yang erat dengan bahasa Jepang. Hal ini dibuktikan oleh hasil penelitian Matsumoto Nobuhiro dalam bukunya yang terkenal *Le Nipponais et les langues austro-asiatiques* (2588=1928). Dalam hubungan ini, Wirjosoeparto (1944: 768) menulis sebagai berikut.

> ... bahasa Nippon dalam bentuknya mempunyai beberapa bentuk paramasastra dan perkataan-perkataan yang juga asli di dalam bahasa-bahasa Asia Selatan. Terutama, a) perkataan yang menyebutkan bagian tubuh manusia, seperti tangan, mata, dan mulut; b) perkataan yang menunjukkan nama anggota kekeluargaan, misalnya orang, perempuan, dan anak; c) perkataan yang menunjukkan keadaan alam, seperti matahari, bulan, hari, malam, api, gunung, dan hutan. Adapun pendapat ini tidak hanya dijelaskan dengan kata-kata benda, tetapi juga dengan kata-kata kerja dan bentuk paramasastra, bahkan beralasan juga tata suara Nippon dan Indonesia. Semuanya membuktikan bahwa bahasa Austronesia (bahasa Indonesia juga termasuk bahasa Austronesia) dan bahasa Nippon rapat hubungannya ... dan ... buah penyelidikan tentang zaman purbakala, seperti kapak dan anak panah, juga tentang ilmu kepercayaan bangsa, meneguhkan pendapatnya bahwa kebudayaan Nippon sangat erat hubungannya dengan kebudayaan kita.

Jika teori yang mengatakan bahwa bahasa-bahasa di Asia Tenggara (rumpun bahasa Austronesia) berasal dari daratan Asia itu benar, dapat disimpulkan bahwa cerita-cerita yang bermotif Jaka Tarub itu mungkin terdapat juga di daratan Asia. Dari daratan Asia cerita ini lalu menyebar ke pulau-pulau di Asia Tenggara, seperti yang terlihat berikut ini.
Di negara Thailand terdapat sebuah cerita rakyat berjudul *Lambantulang* (lihat Ali, 1952: 83--89). Inti sari cerita ini adalah sebagai berikut.

Lambantulang, anak seorang rakyat biasa, tabiatnya pemalas. Ketika ia disuruh raja mencari seekor rusa di hutan, ia mendapatkan seorang istri cantik yang bersembunyi di gading gajah. Celaka bagi Lambantulang sebab sang raja mengetahui hal ini. Sang raja ingin merebut istrinya. Untuk mencelakakan Lambantulang, Sang Raja menyuruhnya mencari tujuh kuntum kembang Cang Ti.

Lambantulang berangkat mencari kembang Cang Ti. Ia bertanya kepada lima orang penjaga yang berumur 100, 200, 300, 400, dan 500 tahun, tetapi tak seorang pun dapat menunjukkannya. Lambantulang susah hatinya. Kemudian ia duduk di tepi danau.

Sewaktu Lambantulang duduk termenung di tepi danau, tiba-tiba turunlah tujuh putri dari langit, putra Faja In (Dewa Ibdra). Mereka mandi di danau. Sebelum mereka mandi, sayap dan ekornya (yang dipergunakan untuk terbang) dilepas dan diletakkan di tepi danau. Pakaian terbang ini lalu diambil dan disembunyikan oleh Lambantulang. Ketujuh gadis dari langit itu, setelah mandi, mendatangi Lambantulang. Mereka meminta pakaiannya. Lambantulang akan menyerahkan semua pakaian terbang mereka asalkan mereka dapat mencarikan kembang Cang Ti. Ketujuh gadis itu menyanggupinya. Akan tetapi, Lambantulang tidak percaya kepada mereka. Ketujuh gadis itu lalu menyerahkan busur dan panah kepada Lambantulang. Panah ini jika dilepaskan ke langit, mereka pasti datang.

Ketujuh gadis itu lalu terbang ke langit. Kemudian mereka datang menyerahkan kembang Cang Ti. Akan tetapi, busur dan panah bidadari itu belum dikembalikan oleh Lambanttulang. Lambantulang berjanji akan mengembalikannya setelah sampai di rumah.

Dalam perjalanan pulang Lambantulang dicegat oleh para penjaga kuil. Mereka mau meminta busur dan panah yang dibawa Lambantulang, tetapi Lambantulang lebih cerdik dari mereka. Lambantulang malah mendapatkan pusaka mereka, berupa gendang ajaib (dapat dipergunakan mencuri setiap saat), tongkat ajaib (sanggup memukul orang dengan sendirinya), seutas tali ajaib (dapat mengikat dengan sendirinya), kayu ajaib (dapat mengangkat barang dengan sendirinya), dan guci logam yang besar yang penuh dengan alat-alat dapur. Sesampainya di rumah Lambantulang memperkenalkan istrinya yang baru, tujuh putri cantik dari langit, kepada istrinya yang bersembunyi di dalam gading gajah.

Pada suatu hari, Lambantulang menyerahkan kembang Cang Ti kepada Sang Raja. Celaka bagi Lambantulang karena Sang Raja ingin merebut istri Lambantulang yang berasal dari langit. Perang pun terjadi. Sang Raja dikalahkan oleh benda-benda ajaib milik Lambantulang. Akhirnya, Lambantulang menjadi raja dan hidup bahagia dengan kedelapan istrinya.

Dari cerita Lambantulang ini kita mengetahui bahwa ada kaitan antara cerita yang bermotif Jaka Tarub di Indonesia, Filipina, Jepang, dan daratan Asia (Thailand). Akan tetapi, untuk menyatakan secara pasti bahwa cerita ini berasal dari daratan Asia tentu tidak semudah itu sebab diperlukan data yang lebih banyak. Di samping itu, jika hal ini dibandingkan dengan cerita *Panji* dari Jawa, terlihat hal yang sebaliknya. Cerita panji yang terdapat di Thailand itu justru berasal dari Jawa. Jadi, cerita panji ini tidak mengikuti teori asal-usul rumpun bahasa Austronesia sebagaimana yang diterangkan oleh Kern (1889) dan Slametmuljana (1964).

Di sisi lain dari diskusi mengenai asal mula dan penyebaran cerita-cerita bermotif Jaka Tarub, barangkali, yang agak menarik dikemukakan di sini adalah fungsi cerita ini. Apakah fungsi cerita ini? Apakah cerita ini hanya merupakan sebagai sistem proyeksi pemuda (laki-laki) desa yang ingin beristrikan putra raja atau orang kaya yang tinggi kedudukannya? Pertanyaan ini sulit dijawab sebab siapakah sebenarnya bidadari atau putri raja langit dalam cerita ini? Apakah cerita ini tidak mempunyai latar belakang kesejarahan yang lebih jauh?

Para bidadari dari langit atau putri kerajaan langit itu jika dihubungkan dengan penelitian ruang angkasa, orang pun lalu berhipotesis bahwa para bidadari itu adalah para astronaut wanita dari planet lain. Erick von Daniken (lahir 14 April 1935 di Schaffhausen, Swiss) dalam bukunya *Erinnerungen and die zukunft* 'kenangan akan masa depan' (1968) dan *Zuruck zu den Sterken* 'kembali ke bintang-bintang' (1969) banyak menyebut hal ini. Ungkapan untuk pakaian istri Jaka Tarub yang berupa *sayap, baju terbang, sayap dan ekor*, atau ungkapan *naik ke atas kelapa gading* (dalam cerita Datu Unjun) merupakan hal yang menarik dalam penelitian ruang angkasa. *Pakaian* yang tidak rusak sewaktu *ditanam di*

*tanah, ditimbun sampah*, atau *ditimbun padi di lumbung* adalah pakaian yang penuh keajaiban. Pakaian ini tentu saja bukan sekedar pakaian. Pakaian yang demikian adalah pakaian yang terbuat dari benda logam yang tahan karat dan tahan kerusakan. Siapakah yang mempunyai pakaian yang demikian itu? Tentu saja merupakan *pakaian para asronot* yang berasal dari planet lain. Sedangkan *kelapa gading* mengingatkan orang pada kendaraan ruang angkasa (mungkin piring terbang). Ungkapan naik ke atas kelapa gading adalah masuk ke dalam pesawat ruang angkasa.

Kehadiran para astronot dari planet lain di bumi kita ini menurut von Daniken tidak hanya diabadikan dalam bentuk *legenda, mitologi*, dan *dongeng* rakyat primitif saja, tetapi juga dalam lukisan-lukisan di dinding gua, keramik-keramik tua, dan lain-lain. Contohnya, lukisan yang ditemukan di Tassili, Sahara, bagian Libia, dan lukisan di Val Camonica, Italia. Manusia terbang ini, khususnya dari Tassili, dinamakan orang sebagai *dewa Mars*. Dewa ini diberi *bertanduk*. Tanduk ini mengingatkan orang pada *antene* yang mencuat dari kepala astronaut.

Hubungan sastra lisan dengan penelitian ruang angkasa belum banyak diungkapkan orang. Teori von Daniken dalam hal ini dapat dianggap sebagai pembuka jalan ke arah itu. Teori von Daniken ini dapat disebut *teori asronaut*. Dalam teori ini sastra lisan dapat dianggap sebagai "saksi zaman" atau "pencatat sejarah" dan karena pemiliknya mempercayai kebenarannya, yang kadang-kadang juga dianggap suci, maka cerita-cerita demikian dapat diklasifikasikan sebagai legenda dan mite. Fungsi cerita ini dapat dianggap sebagai sistem proyeksi manusia bumi (laki-laki) yang ingin mempunyai istri seorang wanita dari planet lain yang lebih tinggi tingkat kebudayaan dan peradabannya. Perkawinan campuran ini, menurut von Daniken, pernah juga terjadi di planet bumi. Hal ini terbukti dengan adanya cerita dalam dua belas lempengan tanah liat yang ditemukan orang di bukit *Kujundschik* (di daerah Timur Tengah). Lempengan tanah liat ini mengandung epos *Gilgamesch*. Pahlawan ini merupakan keturunan dewa (manusia dari planet lain). Ceritanya dituturkan dalam bahasa Akadia. Cerita ini, menurut para ahli, berasal dari bangsa Sumeria. Bangsa ini adalah bangsa yang penuh rahasia, tetapi meninggalkan perhitungan dan pengetahuan astronomi yang begitu tinggi.

Teori asronaut ini mungkin dianggap teori yang tidak masuk akal. Cerita-cerita manusia terbang itu hanya dianggap hasil khayal belaka. Hal ini keadaannya dapat disamakan dengan sebagian teori aliran Freudian, yang menyatakan bahwa dongeng-dongeng itu kelahirannya bersumber dari mimpi belaka. Akan tetapi, sebagai suatu teori, hal ini perlu kita catat kehadirannya. Barangkali satu hal yang perlu diutarakan di sini adalah perihal anggapan orang bahwa teori astronaut itu akan mengancam kepercayaan kepada Tuhan. Mengapa demikian? Sebab di dalam teori ini, dalam bagian subteorinya, ada yang mengatakan bahwa manusia di dunia itu sebenarnya merupakan hasil percobaan manusia dari planet lain. Kita yang sekarang menghuni bumi ini adalah "manusia terpilih" dari percobaan manusia dari planet lain. Akan tetapi, walaupun begitu masih juga terdapat manusia yang tidak terpilih yang masih tersisa untuk tidak dihancurkannya.

Apakah benar teori astronaut itu akan menggoyahkan iman seseorang terhadap kepercayaannya kepada Tuhan? Erich von Daniken menjelaskannya sebagai berikut (via Haryoseputro tt: 97).

Perlu saya tekankan di sini bahwa teori spekulatif saya ini tidak saya maksudkan untuk menentang adanya Tuhan meskipun mungkin akan membuat orang berpikir. Mudah-mudahan dengan berpikir orang akan mendapatkan gambaran mengenai Tuhan yang lebih jernih. Perlu juga saya kemukakan, abad yang lalu kemungkinan pendaratan di bulan juga dianggap tabu untuk dibicarakan dan dianggap spekulatif.

Apakah benar bahwa teori itu akan membawa manusia pada gambaran mengenai Tuhan yang lebih jernih? Bagi orang yang suka berpikir dan merenung, tentu saja teori ini dapat diterima. Mengapa begitu? Sebab, orang tetap akan mengatakan bahwa planet bumi dan planet-planet lain, demikian juga manusia dari planet lain itu, semuanya adalah ciptaan Tuhan semata. Jika kini di planet-planet lain itu tak lagi ditinggali manusia, mereka musnah karena perang antar-bintang yang menggunakan senjata dahsyat, semuanya itu adalah kehendak Tuhan juga.

(*Basis* No. I, Tahun XLII, Januari 1992)

**Daftar Pustaka**


Ali, A.Z. *Muang Thai*. Jakarta: Jambatan

de Vries, J. 1925. *Volksverhalen Uit Oost-Indie I.* Zutphen: W.J. Thieme & Cie.

----------. 1928. *Volksverhalen Uit Oost-Indie I.* Zutphen: W.J. Thieme & Cie.

Haryoseputro, R. tt. *Nenek Moyang Kita Dikunjungi Astronaut Bintang Lain?* (Saduran buku Erich von Daniken). Jakarta: Arth.

Hurgronje, Snouch. 1985. *Aceh II. (Terjemahan Ng. Singarimbun)*. Jakarta: Yayasan Loka Guru.

Ismail, Abdurachman dkk. 1981. "Telaga Bidadari" dalam *Cerita Rakyat Daerah Kalimantan Selatan: 36--39.* Jakarta: Proyek Penerbitan Buku Sastra Indonesia dan Daerah.

Kern, H. 1889. "Taalkundige gegevens ter bepaling van het stamland der Maleisch-Polynesische Volken" dalam *Versiagen en mede deelingen der Koninklijks Akademie van Wetenschappen afdeeling Letterkunde* (lihat juga *Verspreide Geschriffen*, jilid VI: 102--120).

Krohn, Kaarle. 1971. *Folklore Methodology*. Austin & London: The University of Texas.

Markam. 1975. *Jaka Tarub* (rekaman). Surabaya: Koleksi Suripan Sadi Hutomo.

Olthof. 1941. *Poenika Soerat Babad Tanah Djawi Wiwit Saking Nabi Adam Doemoegi Ing Taoen 1647.* 's-Gravenhage: M. Nijhoff.

Rahardja, Sony. tt. *Jaka Tarub*. Bandung: Citra Budaya.

Rahman, Ahmad. 1976. "Lahilote Sebuah Legenda Gorontalo" dalam *Bahasa dan Sastra* III (5): 11--26, Jakarta.

Roosman, R.S. 1973. "Pengaruh Hindu, Arab dan Melayu kepada Kesusastraan Maranao (Filipina Selatan) dalam *Basis* XXII (6): 171--176. Yogyakarta.

Sanga, Felysianus. 1991. "Empat Cerita Rakyat dalam Sastra Lisan Tetun". Makalah *Seminar Sastra Nusantara mengenai Makanan Rakyat*, 22--24 Februari 1991. Denpasar.

Semi. 1975. "Jaka Tarub" (rekaman). Surabaya: Koleksi Suripan Sadi Hutomo.
Slametmuljana. 1964. *Asal Bangsa dan Bahasa Nusantara*. Jakarta: Balai Pustaka.
Soeprapto, R.M. Soetjipto. 1944. "Dongeng-Dongeng Nippon dan Dongeng-Dongeng Indonesia" dalam *Pandji Poestaka* XXII (24), 15 Desember 2604: 768--770. Jakarta.

## 3.4 Mengenal Romantisme J.E. Tatengkeng dan Willem Kloos S.R.H. Sitanggang

Jika berbicara tentang romantisme mau tidak mau perlu dibincangkan aliran pendahulunya, neoklasikisme, yaitu aliran yang dalam arti luas mengacu pada kepemunculan kembali gaya dan sikap sastra klasik (Sudjiman, 1990: 55), yang lahir dan berkembang kembali di negara-negara Eropa Barat pada abad ke-17 dan ke-18. Neoklasikisme berakar pada masa keemasan kesusastraan Junani klasik yang ditokohi oleh filosof Aristoteles. Pada masa itu pelahiran karya sastra yang berkualitas harus patuh pada tolok ukur yang telah dikonvensikan. Dalam hal puisi, misalnya, bentuk rima, matra, tekanan kata, dan bait mesti mengikuti aturan baku. Dari segi isi, penganut klasikisme beranggapan bahwa sastra bukan ekspresi pengarang, tetapi ekspresi masyarakat. Dalam karangan penganut aliran ini banyak ditemukan petuah atau nasihat sebagai tanda rasa tanggung jawabnya kepada masyarakat. Karena kolektivisme sangat menonjol, dalam pemilihan kata-katanya para penyair klasik sangat bergantung pada timbangan perasaan budi pekertinya. Pengarang klasik juga menjunjung kemurnian, bahkan kadang-kadang terlalu murni karena kesetiaannya pada idealisme Junani kuno yang karya sastranya banyak ditokohi dewa-dewi. Dalam membicarakan aliran klasik, Hadimadja (1972: 28) tiba pada suatu kesimpulan bahwa kesusastraan Eropa sekarang ibarat daun-daunan dan buah-buahan yang rindang, kesusastraan abad Per-

tengahan atau Renaisans adalah batangnya, kesusastraan abad ke-17 s.d. ke-19 dahan-dahannya, sedangkan kebudayaan Junani dan karya klasik ciptaan Homerus, *Hiad* dan *Odypussey*, adalah akar-akarnya.

Dalam perkembangan sejarah berikutnya, pada zaman Renaisans (1500 M), orang Barat dihinggapi semangat kepetualangan untuk mendapatkan kehidupan baru melalui pengkajian ilmu pengetahuan. Mereka menggali sejarah, yang pada waktu itu masih diliputi kegelapan, mencari lahan baru untuk memperoleh sumber kekayaan, dan akhirnya ingin membuktikan apakah sebenarnya manusia itu. Pada 1492 dan berturut-turut sejarah mencatat penemuan Benua Amerika dan Benua Asia serta sejumlah negeri ditaklukkan oleh bangsa Eropa. Pengetahuan manusia ketika itu semakin canggih. Seni dianggapnya tidak terbatas bagi kalangan bangsawan dan pendeta (gereja), tetapi juga bagi semua golongan. Banyak orang yang sudah mulai ragu pada ketulusan hati kaum agamawan yang katanya suka berperang dengan mengatasnamakan nama Tuhan. Dalam suasana seperti itu terbitlah keyakinan bahwa buruk dunia bukan di tangan Tuhan, melainkan di tangan manusia (Hadimadja, 1972: 40).

Sebagai akibat pecahnya agama Katolik dalam berbagai mazhab, lahir humanisme, yaitu sikap hidup yang berpusat pada nilai-nilai kemanusiaan, terutama menegaskan martabat dan harkat manusia serta mencapai perwujudan dirinya lewat nalar yang terkembang (Sudjiman, 1990: 35). Hal itu menyiratkan bahwa Tuhan hanya berkuasa pada permulaan dunia dan kesudahannya. Manusia semakin berani menentukan nasibnya sendiri dan merasa akalnya mampu memecahkan segala pergumulan hidupnya. Karena itu ilmu pengetahuan pun memekar pesat di Eropa dan akhirnya melahirkan rasionalisme (1596--1750). Aliran baru ini dipelopori oleh ilmuwan Perancis, Rene Descartes (Bertens, 1975: 47). Prinsip Descartes bahwa kebenaran harus diselidiki dengan rasio. Dogma ditampiknya. Agama disebutnya hanya dapat diimani dan tidak dapat diterangkan oleh akal sehat. Descartes berpendirian *Cogito ergo sum* 'saya berpikir, jadi saya ada' (Bertens, 1975: 45). Lalu, ia digelari oleh banyak orang sebagai perintis Zaman Klasik di Eropa (1650--1750).

Pada era Renaisans, sebagaimana disebutkan di atas, sejarah dibongkar dan keagungan seni Zaman Klasik Junani dan Romawi menjulang kembali ke permukan. Tampilnya Jean Jaques Rousseau (Perancis) mengubah suasana. Ia menolak optimisme rasio. Baginya, manusia lahir tanpa dosa. Rusaknya kemerdekaan manusia disebabkan oleh masyarakat dan lingkungan hidupnya (Teeuw, 1984: 161). Menurut Rousseau, yang dikutip oleh Bertens (1989: 57), manusia hendaknya kembali pada keadaan yang asali (*Retournons a la nature).*

Keadaan asali manusia diibaratkannya firdaus yang mesti disebut. Pada masa itu lahirlah semboyan kembali ke tengah alam atau kembali pada sifat-sifat manusia yang asali yang menjadi penanda terbitnya *romantisme.* Pengaruh Rousseau begitu besar pada sejumlah pengarang Eropa: di Perancis bangkit Victor Hugo (1802--1885) sebagai pengarang roman sejarah tatkala kezaliman Napoleon III mencekam masyarakat Perancis. Melalui roman D.H. Lawurence (1855--1930), *Lady Chatterley's Lover,* terkumandang kembali cita-cita Rousseau. Roman ini menyuarakan, selain kembali ke tengah alam, kebudayaan baru hanya dapat hidup dengan sehat jika manusia dapat melepaskan gairahnya terhadap kekangan. Pengarang William Wordsworth dari Inggris, J.W. Van Gothe, Hoffmann, dan Grimm bersaudara dari Jerman, serta L.N. Tolstoy dari Rusia dapat dimasukkan ke dalam bilangan penganut romantisme.

Romantisme yang berawal dari Eropa Barat ini seterusnya menjalar ke Indonesia melalui sastrawan Gerakan 80 (*De Tachtiger Beweging)* di Belanda, misalnya Willem Kloos, Loderwijk van Deyssel, dan Fredrik van Eeden (Jassin, 1987: 23 dan Penerbit Djambatan, 1973: 195). Pada waktu itu sastrawan Indonesia, seperti J.E. Tatengkeng, Amir Hamzah, Sutan Takdir Alisjahbana, dan Sanusi Pane banyak membaca tulisan sastrawan Gerakan 80.

Dari sejumlah tulisan perihal aliran sastra romantik, Remark (dalam Stallknecht, 1990: 225) mengutip sejumlah pendapat ahli yang mengatakan seperti di bawah ini.

Madame de Stael menceritakan kepada kita bahwa romantisme merujuk kepada kewiraan. Bagi Hugo, romantisme ialah Liberalisme dalam

kesusastraan. Hedge melihat romantisme dalam sifatnya yang mempunyai misteri dan aspirasi; Lanson, sebagai perkembangan kepada lirik individu, Lucas, sebagai satu impian yang mengkhayalkan; Immeerwahr, sebagai satu proses sastra bersifat imaginatif. Ker dan Geoffrey Scoot, menekankan golongan masa lampau; Picon, memberikan prediksinya kepada keasliannya; Deutschbein, menekankan sintesis; Milch, melihatnya dalam aspek kebangsaan.

Tanpa mengesampingkan asas romantisme yang dicatat oleh Remark di atas, Noyes (1956: xxii--xxvi) mengetengahkan lima ciri umum seni (sastra) yang bercorak romantisme, yaitu (1) kembali ke alam, (2) melankolik atau sendu, (3) primitivisme, (4) sentimentalisme, serta (5) individualisme dan eksotisisme. Perlu juga diutarakan di sini bahwa dalam mengungkapkan pikiran dan perasaan, pengarang romantik acapkali terhanyut dalam imajinasinya yang bebas dan lupa atau melupakan semua aturan yang terkonvensi. Pengarang romantik leluasa menggunakan bahasa atau gaya yang diinginkan. Kemusikalan bahasa dan irama pada sajak-sajaknya bervariasi sehingga menghadirkan rasa enak dan haru dalam diri pembacanya. Hal yang perlu diketahui pula adalah bahwa sastrawan romantik dalam penggunaan imajinasi yang sebebas-bebasnya itu cenderung menghindari kontak dengan masyarakat. Karena itu, mereka kerap lari ke dunia alkohol, dadah, atau mistik hanya untuk pencetusan keinginbebasannya dalam berimajinasi.

Salah satu upaya untuk memahami karya sastra (puisi), termasuk yang beraliran romantisme, dapat dilakukan melalui studi bandingan, yaitu dengan menganalisis persamaan dan perbedaan unsur karya sastra itu. Dalam hal ini, ada dua mazhab yang dianut oleh para pakar sastra, yaitu mazhab Perancis dan mazhab Amerika.

Mazhab Perancis lebih menekankan perbandingan antarkarya sastra (nasional) dalam bahasa yang sama. Mazhab Amerika memiliki ruang lingkup yang lebih luas. Remark (Stallknecht, 1990: 1--5) mengatakan bahwa sastra bandingan merupakan studi sastra antarnegara, termasuk kaji bandingan antara karya sastra dan disiplin ilmu lain, seperti filsafat, politik, ekonomi, agama, dan sejarah. Dalam kaitan itu, dengan mengutip

rumusan Fridolin (1989: 1), sastra bandingan disebutkan sebagai berikut.

> Kajian bandingan antara kesusastraan sebuah negeri atau kebudayaan tertentu dengan kesusastraan negeri(-negeri) atau kebudayaan (kebudayaan) lain dan kajian bandingan antara sastra dengan cabang-cabang seni lain, bidang-bidang pengetahuan atau jenis keyakinan yang dianut manusia.

Pendekatan karya sastra melalui studi bandingan, menurut Clemens (1978: 7), mencakupi lima unsur penekanan, yaitu (1) tema (mitos), (2) *genre* (bentuk), (3) aliran (zaman), (4) hubungan antara sastra dan seni lain, dan (5) keterkaitan sastra untuk menjelaskan perkembangan teori dan kritik sastra.

Berdasarkan pertimbangan luasnya cakupan telaah sastra bandingan, tulisan ini khusus melihat persamaan dan perbedaan unsur romantisme antara sajak "Dipantai, Waktu Petang" gubahan J.E. Tatengkeng (Alisjahbana, 1957: 53) dan "Sajak-Sajak" karangan Willem Kloos (Penerbit Djambatan, 1973: 187) dari sudut pandang atau batasan yang diajukan Noyes di atas. Tulisan ini tidak bermaksud memberikan analisis secara tuntas, tetapi "sekadar" melihat unsur romantisme yang dianggap mencolok dalam kedua sajak tersebut.

Sebagai bahan perbincangan, kedua sajak, baik gubahan J.E. Tatengkeng maupun Willem Kloos akan dikutip secara utuh sebagaimana tertera di bawah ini.

## J.E. Tatengkeng

### DI PANTAI, WAKTU PETANG

1 Mercak-mercik ombak kecil memecah,
2 Gerlap-gerlip sri syamsu mengerling,
3 Tenang-menyenang terang cuaca.
4 Biru kemerahan pengunungan keliling.

5 Berkawan-kawan perahu nelayan,
6 tinggalkan teluk masuk harungan,
7 Merawan-rawan lagunya nelayan,
8 Bayangkan cinta kenang-kenangan,
9 Syamsu menghintai dibalik gunung,
10 Bulan naik tersenyum simpul,
11 Hati pengarang renung-termenung,
12 Memuji rasa-sajak terkumpul,
13 Makin alam lengang dan sunyi,
14 Makin merindu Sukma menyanyi...

## Willem Kloos

### SAJAK-SAJAK

1 Samar mengalun berkeluh lemah
2 Kembang putih dalam senja, lihat
3 Dengan gesit di jendela masih lewat
4 Burung sunyi yang terlambat
5 Daun jauh di sana langit warna indah
6 Bagai dalam mutiara warna melaruh pekat
7 Dalam kelembutan. Tenang, o, nikmat yang aneh!
8 Sebab semesra itu siang tak 'kan dapat
9 Segala bunyi, yang dari jauh masih bicara,
10 Lenyap, angin, awan, segala jalan
11 Makin lembut dan lemah, segala begitu tenang
12 Dan aku tahu kini hati lemah saja
13 Yang begitu capek, makin berdebaran
14 Makin keras, dan tak mau tenang.

Dengan membaca secara sepintas sajak "Dipantai, Waktu Petang" gubahan J.E. Tatengkeng di atas terasa ada sesuatu yang lirik, ada curah-

an perasaan yang kuat, tetapi lembut. Tampak usaha sang penyair menghela secara perlahan-lahan dan halus perasaan pembaca ke suasana alam yang menjelang redup memasuki kesunyian malam. Baginya keheningan malam adalah sesuatu yang dinanti-nanti, bagai muara yang diracik oleh berbagai fenomena alam yang patut dinikmati sepuas hati. Terasa benar rasa syukur penyair (larik 11) kepada Sang Khalik. Seakan-akan sang penyair bertindak sebagai pemandu wisata alam yang dengan bangga memperagakan kepada pelancongnya (baca *pembaca)* betapa alam itu tidak sekadar menjanjikan, tetapi telah mengungkapkan keelokannya.

Larik *makin alam lenggang dan sunyi* serta *makin merindu sukma menyanyi* ... yang mengakhiri sajak ini ibarat canang sang penyair bahwa keheningan malam adalah sebuah kerinduan, terminal, saat memenung, mengasah rasa, dan mewujudkannya dalam bentuk sajak yang bernama seni.

Agaknya tidak salah lagi bila sajak "Dipantai, Waktu Petang" dapat dikatakan bersitan romantisme. Dalam kaitan itu, Tatengkeng yang pernah menyebutkan bahwa seni adalah gerakan sukma. Baginya (Jassin, 1987: 310), "sukma seorang pujangga bukan sukma yang berada dalam ketinggian ketiadaan. Sukma itu ada dalam masyarakat, alam, dan waktu". Bukankah sajaknya itu telah menyiratkan ruang dan waktu? Apabila tolehan sekilas kita alihkan pada "Sajak-Sajak" ungkapan Willem Kloos, terasa pula emosi yang kental mendayu-dayu sebagaimana kehalusan bahasa yang tergurat dalam sajak Tatengkeng. Mereka amat dekat, amat akrab pada alam.

Senja yang mulai menggelap menangkap tetumbuhan dan satwa dalam "Sajak-Sajak" disebut oleh Kloos sebagai suatu kelembutan, sesuatu yang nikmat, tetapi aneh! Kenikmatan malam bagi sang penyair adalah sesuatu yang tidak mungkin diperolehnya pada siang hari. Malam adalah belahan waktu yang diperlukan oleh setiap insan mengusir rasa capek, tetapi malam atau ketenangan itu membuat hati berdebaran (Larik 13, 14)

Jika kita bandingkan kedua sajak di atas, dalam "Dipantai, Waktu Petang" tercermin keriangan pengarang (tokoh rekaan, larik 11) dalam menyambut senja yang temaram. Berbeda dengan sikap *si aku lirik* dalam "Sajak-Sajak". Senja yang memekat berangsur-angsur menciptakan ke-

lembutan, *segala yang begitu tenang* (larik 11), membuat *si aku lirik* gelisah *dan tak mau tenang* (Larik 14). Apakah sikap seperti itu suatu tanda keresahannya dalam menerima sesuatu yang dilazimkan atau cerminan keindividualan? Kloos memang subjektif benar terhadap seni. Ia pernah mengatakan bahwa "perasaan seni adalah satu-satunya dasar bagi semua hidup dan seni. Keindahan itulah yang paling tinggi dan lebih penting dari agama" (Jassin, 1987: 25)

Tentu saja untuk sampai pada simpulan di atas diperlukan proses penganalisisan lebih lanjut. Efek puitis, baik dalam sajak "Dipantai, Waktu Petang" maupun "Sajak-Sajak", apakah disajikan dalam suatu keserasian sarana kepuitisan yang dipergunakan? Itulah yang akan dijelaskan dalam uraian berikut. Dengan membaca dan sedikit menghayati judul "Dipantai, Waktu Petang" dalam diri kita segera muncul citraan lihatan di balik penggambaran ruang dan waktu. Penggunaan preposisi *di* pada *dipantai* (ejaan lama) menyarankan bahwa kita berurusan dengan ruang atau tempat kejadian. Frasa *waktu petang* melukiskan suasana dan waktu *peristiwa.*

Bagi orang yang bertempat tinggal di tepi pantai atau yang pernah menyaksikan kehidupan nelayan rasanya tidak sulit membayangkan rutinitas yang terjadi. Pada saat angin darat berhembus, iringan nelayan akan berkayuh ke laut, lepas mencari penghidupan, sementara pada musim angin laut, mereka pulang dari laut membawa hasil tangkapannya. Tentang alam, bulan akan bangkit dari timur di senja hari mengejar mentari yang mulai surut ke peraduannya di belahan barat bumi di seberang sana. Benda langitan itu, yang satu tersenyum menyongsong hari yang hampir gelap, yang satunya menyurut dengan mata yang menyipit akan tidur. Begitulah setidaknya citraan yang timbul dalam benak kita tatkala baru membaca judul sajak penyair yang berasal dari Sangihe ini.

Hal yang semacam itu tidak tergambar melalui judul "Sajak-Sajak". Tidak tersirat emosi yang kuat dalam diri kita. Bahkan, dalam keseluruhan larik sajak tersebut tidak satu pun kata yang mengacu pada judulnya. Dari sudut judul saja, "Dipantai, Waktu Petang" lebih emosional, lebih akrab, dan lebih dekat pada pembaca dibandingkan dengan judul sajak gubahan Kloos itu. Namun, ada hal yang perlu dicatat. Kedua sajak ter-

sebut sama-sama melukiskan suasana petang, tetapi dalam batin penyairnya ada perbedaan dalam menyikapi fenomena alam itu. Imbaun kembali ke tengah alam sebagai salah satu penanda romantisme jelas mencuat dengan kuatnya dalam kedua sajak di atas. Hal itu dapat kita periksa dari sejumlah kata yang dipergunakan. Dalam sajak "Dipantai, Waktu Petang": kita dapat menemukan perangkat kata yang langsung merujuk pada alam: *ombak, syamsu, cuaca, pegunungan, teluk, bulan*, dan *alam*. Sementara itu, dalam sajak Kloos, "Sajak-Sajak", tercantum kata *senja, daun, langit, siang, angin,* dan *awan*.

Kedua penyair, Kloos dan Tatengkeng, sama-sama melukiskan suasana senja hari yang dimulai bertukar tangkap dengan kehidupan malam dan mereka mengemasnya begitu rupa dengan pilihan kata yang manis. *Ombak*, larik 1 dalam "Dipantai, Waktu Petang", adalah gejala alam yang bisa ganas dan bisa lembut, bergantung pada deras tidaknya angin yang menerpanya. Ombak dapat membawa sesuatu yang mengapunginya ke darat, ke mana maunya, atau mengantarkannya ke laut lepas. Tetapi, *ombak* dalam sajak ini adalah ombak yang lembut, amat ramah, yang berkejaran dengan riangnya menuju tepian.

Suasana keriaan itu terlukis dengan lembutnya tatkala syamsu yang lelah sepanjang siang mulai surut ke "dasar" laut. Kerajaannya, siang hari, mundur teratur mematuhi daur kehidupan ciptaan-Nya dan saat itu bulan pun tersenyum simpul menyambut singgasana malam yang dikawali gunung-gunung. Beginilah Tatengkeng melantunkannya:

*Syamsu menghintai dibalik gunung.*
*Bulan naik tersenyum simpul*

Karya sastra, termasuk sajak "Dipantai, Waktu Petang", semestinya diperlakukan sebagai gerak usaha dan kemampuan seniman mewujudkan cita rasanya melalui kata. Menurut Slametmuljana (1956: 8), kata diisi dengan kepribadiannya dan dipilih yang terbaik yang sanggup mendukung rasa hatinya. Di pihak lain Kuntowijoyo (1973: 249) juga berujar bahwa ketinggian sastra terlihat melalui kesanggupan seniman menarik makna dan bagian yang paling kecil dari kehidupan itu untuk keperluan

menajamkan kekayaan rohani pembacanya. Dengan demikian, patutlah Rabindranath Tagore (dalam Nasution, 1963:103) berujar:

> *Pengalaman sastrawan adalah juga pengalaman manusia umumnya, tetapi dalam manusia lain pengalaman itu mengendap sedangkan sastrawan sanggup mengungkapkannya. Cipta sastra yang diciptakan sastrawan itu dapat merupakan jembatan yang menghubungkan jurang antara individu dengan dunia sekitarnya.*

Adakah sesuatu yang sebenarnya tidak tersembunyi dalam kehidupan ini, tetapi luput dari penghayatan kita, yang oleh penyair ditampilkan ke permukaan sebagai bahan renungan yang berarti? Jawaban pertanyaan ini agaknya juga terbungkus dalam "Dipantai, Waktu Petang". Kerinduan pada suasana hampir gelap di tepi pantai dalam karya Tatengkeng di atas seolah ditingkahi gendang dan bunyi kecapi yang teramu dalam sarana aliterasi dan asonansi dalam bentuk peralelisme dan pengulangan. Mari kita camkan petikan berikut.

*Mercak-mercik ombak kecil memecah,*
*Gerlap-gerlip sri syamsu mengerling,*
*Tenang-menyenang terang cuaca,*
*Biru kemerahan pegunungan keliling*

*Berkawan-kawan perahu nelayan,*
...
*Merawan-rawan lagunya nelayan,*
*Bayangkan cinta kenang-kenangan*

...
*Hati pengarang renung-termenung,*

Selain untuk intensitas, unsur buyi pada kutipan di atas dipergunakan untuk orkestrasi, untuk menciptakan bunyi musik yang enak didengar dan merdu, lancar diucapkan. Orkestrasi ini menyebabkan mengalirnya perasaan serta membangun suasana sesuai dengan makna kata serta ka-

limat atau larik secara keseluruhan. Kemerduan dalam sajak tersebut dimungkinkan oleh kombinasi bunyi vokal (*e, a, i , u*) dan konsonan *(m, r, k, n)* yang berulang bagai bertalu dalam *mercak-mercak, gerlap-gerlip, tenang-menyerang, berkawan-kawan, merawan-rawan, kenang-kenangan,* dan *renung-merenung*. Begitulah pengulangan yang musikal ini seakan-akan berbaris dengan derap yang berirama menyambut petang.

Senja pada "Sajak-Sajak" juga terukir demikian rupa lewat pilihan kata yang tidak kalah puitisnya dengan sajak "Dipantai, Waktu Petang". Permainan kata yang mengacu pada hakikat dan kekayaan alam dihadirkan oleh penyair melalui kata *kembang putih, senja, burung, daun, langit, mutiara, siang, angin,* dan *awan.* Dalam keseluruhan larik dan permainan kata yang dijalin oleh keserasian kombinasi bunyi yang dihasilkan vokal dan konsonan mempunyai daya sugesti yang musikal.

Citraan apa yang merayapi pikiran kita ketika membayangkan *kembang putih dalam senja* (larik 2)? *Kembang putih* yang dielus oleh warna cahaya langit yang indah jingga akan menerbitkan warna putih keemasan. Demikian juga *daun* di kejauhan yang disaput oleh warna langit senja dapat menimbulkan asosiasi warna yang menyejukkan. Kloos memadatkan pengamatannya dalam larik *bagai dalam mutiara warna melarut pekat.* Baginya gejala alam seperti itu adalah suatu kelembutan, sesuatu yang tenang, dan sekaligus kenikmatan yang aneh (larik 7). Dikatakan demikian karena kemesraan yang diperoleh tidak ditemukannya pada siang hari. Kita perhatikan suara perasaan penyair dalam kutipan larik di bawah ini.

*Bagai dalam mutiara warna melarut pekat*
*Dalam Kelembutan Tenang, o, nikmat yang aneh!*
*Sebab semesta itu siang tak'kan dapat.*

Noyes (1956: xiii) berkata bahwa salah ciri sastra romantik adalah adanya kesenduan atau melankolik. Hal itu juga dikemukakan dalam kedua sajak yang kita bincangkan ini, khususnya dalam melukiskan suasana hati saat menyambut senja yang semakin mengelam.

Sudah menjadi kodrat alam bahwa tidak ada siang jika tidak ada malam; matahari dan bulan masing-masing memiliki singgasana yang

dibatasi oleh pembagian waktu yang bernama *petang*. Saat itulah matahari dan bulan bersua sekejap, saling pandang dari kejauhan. Matahari akan mulai meredup dan akhirnya kita hanya dapat merasakan bayang-bayangnya di ufuk barat. Jika kemerah-merahan. Matanya semakin mengecil dan sayu, lalu berangsur-angsur masuk ke peraduannya dan membiarkan sang bulan menyerap sisa-sisa cahayanya. Bulan pun tersembul bangkit dari nyenyaknya dan tersenyum merangkul alam. Kemurungan atau kesenduan matahari menyambut petang terlukis kontras dengan senyuman bulan.

Kemurungan mentari dalam merangkaki malam yang hampir tiba, tidak menjadikan hati pembaca kusam karena terbitnya bulan dapat lebih memberi arti dalam dirinya untuk memuji rasa dan mengajak sukmanya bernyanyi. Bagi Kloos dalam "Sajak-Sajak" tersirat keredupan hati ketika pembiaran senja menapaki malam. Katanya dalam larik 1: *samar mengalun berkeluh kesah* tatkala putihnya kembang menyelinapi petang (larik 2). Burung yang terlambat pulang ke sarangnya digambarkan bergegas seolah takut didahului keremangan malam mengayunkan ungkapan perasaannya:

*...., lihat*
*Dengan gesit di jendela masih lewat*
*Burung sunyi yang terlambat*

Alam pun semakin pelit bunyi, kecuali sayup-sayup terdengar di tempat jauh. Suasana kini bertukar rupa, sapaan angin yang semilir dan awan yang senyap mempertegas senja yang mendalam. Suasana yang merunduk dan semakin melemah ini akhirnya membisu dan segalanya tenang.

*Segala bunyi, yang dari jauh masih bicara,*
*Lenyap, angin, awan, segala jalan*
*Makin lembut dan lemah, segala begitu tenang.*

Dalam menghadapi alam yang lembut dan tenang, sikap *si aku lirik* berbeda dengan sikap penyair dalam "Dipantai, Waktu Petang". *Si aku*

*lirik* serasa terusik kedamaiannya menerima kelembutan yang ditawarkan keadaan yang dihadapinya. Hatinya berdebar semakin tak keruan saat waktu semakin bergulir. Kegelisahan seperti itu tidak tergambar dalam hati penyair dalam "Dipantai, Waktu Petang", tetapi justru ketenangan itulah yang didambakan. Suatu kerinduan yang memicu gerak sukmanya untuk menciptakan sesuatu yang bernilai dalam hidup ini.

*Makin alam lenggang dan sunyi,*
*Makin merindu Sukma bernyanyi ....*

Dipandang dari sudut bentuk, baik sajak "Dipantai, Waktu Petang" maupun "Sajak-Sajak", sama-sama memperlihatkan kebebasan, tidak terikat pada rima yang ketat. Namun, harus diakui kebebasan dalam soal bentuk yang disajikan kedua penyair ini tampaknya masih "coba-coba". Jika dilihat dari jumlah larik dan bait, kedua sajak ini masih bercirikan soneta. Sajak "Dipantai, Waktu Petang" masih berpola 4-4 (oktaf) dan 2-2-2 (sekstet) dan sajak "Sajak-Sajak" berpola 4-4 (oktaf) dan 3-3 (sekstet). Rima akhir soneta tidak terlihat dalam kedua sajak ini (dalam hal ini tidak dibicarakan rima "Sajak-Sajak" dalam bahasa aslinya, Belanda). Biasanya dalam soneta kedua kuatrin (oktaf) berisi lukisan alam dan sekstet lazimnya merupakan jawaban atau simpulan dari yang dilukiskan pada oktaf. Hal itu tidak tergambar seluruhnya dalam kedua sajak tersebut. Lukisan alam dalam "Dipantai, Waktu Petang" terdapat hingga larik 9 dan 10, yang dalam soneta biasanya berupa volta, peralihan antara oktaf dan sekstet. Demikian juga dalam "Sajak-Sajak". Lukisan alam tidak hanya pada oktaf, tetapi sampai pada terzina pertama. Dengan demikian, sekstet dalam "Dipantai, Waktu Petang" dan "Sajak-Sajak" tidak seluruh larik memuat jawaban atau simpulan dari apa yang tersaji dalam oktaf. Jawaban atau koda itu dalam "Dipantai, Waktu Petang" terpatri pada kedua larik terakhir (larik 13 dan 14), sedangkan dalam "Sajak-Sajak" tersimpul pada terzina terakhir (larik 12, 13, 14).

Soneta memang sudah dapat digolongkan bentuk sastra yang lain dari bentuk-bentuk puisi sebelumnya dan penyair dapat lebih bebas mengungkapkan isi pikiran dan daya imajinasinya karena banyaknya ke-

mungkinan variasi lirik, rima, dan bait-baitnya. Ciri keindividualan penyair dalam soneta dipertajam lagi oleh Tatengkeng dan Kloos dalam kedua sajak yang baru kita bicarakan. Hal itu menunjukkan bahwa pemberontakan dan ketidakpedulian kedua penyair itu terhadap aturan yang sejak dulu dikonvensikan dilanggarnya secara sengaja hanya untuk menuangkan imajinasinya yang meletup-letup. Individualisme sesungguhnya adalah salah satu ciri sastra romantik sebagaimana diutarakan oleh Noyes dalam awal pembincangan ini.

( *Bahasa dan Sastra*,Tahun X Nomor 4,1993, hlm. 13--27.)

**Daftar Pustaka**

Alisjahbana, S. Takdir. 1957. *Puisi Baru.* Jakarta: Pustaka Rakyat.

Bartens, K. 1989. *Ringkasan Sejarah Filsafat.* Cetakan ke-7. Yogyakarta: Penerbit Kanisius.

Clements, Robert. 1978. *Comparative Literature as Academic Disciplin.* New York: The Modern Association of Amerika.

Fridolin, Iwan. 1989. "Sastra Bandingan Nasional". Dalam Henricus Supiryanto. *Sastra Bandingan.* Surabaya: Uni-versity Press IKIP Surabaya.

Hadimadja, Aoh K. 1972. *Aliran-Aliran Klasik, Romantik dan Realisma.* Cetakan I. Jakarta: Pustaka Jaya.

Jassin, H.B. 1987. *Pujangga Baru: Prosa dan Puisi.* Cetakan ke-2. Jakarta: Haji Masagung

Kuntowijoyo. "Tentang Program Sastra". *Budaya Jaya.* No. 59. Th.V, April 1973.

Nasution, J.U. 1963. *Pujangga Sanusi Pane.* Jakarta: Gunung Agung.

Noyes, Russel. 1956. *English Romantic Poetry and Prose.* New York: Oxford University Press. Penerbit Djambatan. 1973. *Kian Kemari.* Jakarta.

Slametmuljana. 1956. *Peristiwa Bahasa dan Peristiwa Sastra.* Cetakan I. Jakarta: Ganaco.

Stalknecht, Newton P. dan Horst Frenz. 1990. *Sastra Perbandingan: Kaedah dan Perspektif.* Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
Sudjiman, Panuti. 1990. *Kamus Istilah Sastra.* Cetakan ke-3. Jakarta: Penerbit Universitas Indonesia.
Teeuw, A. 1984. *Sastra dan Ilmu Sastra.* Jakarta: Pustaka Jaya.

## 3.5 *Le Medecin Malgre Lui* dan *Si Kabayan Jadi Dukun*
## Oleh: Tommy Christomy SSA

**1) Pendahuluan**

Sastra bandingan adalah kajian yang menekankan pada relasi di antara karya sastra yang berbeda budaya. Mazhab Perancis menyebutkan bahwa ahli sastra bandingan berusaha meneliti karya sastra dengan membandingkannya dengan karya sastra lain dengan mempertimbangkannya aspek linguistik, pertukaran tema, gagasan, *feeling* dan nasionalisme. Mazhab Perancis lebih menekanpan pada perbandingan sastra dengan sastra nasional yang didasarkan pada aspek-aspek intrinsik. Mazhab Amerika agak berbeda dengan mazhab Perancis. Mazhab Amerika memiliki cakupan yang lebih luas seperti yang dikemukakan oleh Hendry Remark, (1971), bahwa studi karya bandingan merupakan karya sastra antarnegara, bangsa di satu pihak dan studi bandingan antarbidang di pihak lain. Mazhab ini mengkritik tolok ukur sastra nasional, seperti yang dikemukakan mazhab Perancis, bahwa sastra nasional terlalu sempit; oleh karena itu mazhab Amerika cenderung melihatnya sebagai tolok ukur yang bersifat kultural. Perbedaan budaya dan bahasa sudah cukup bagi mazhab ini untuk melaksanakan suatu perbandingan.

Robert J. Clements melihat sastra bandingan sebagai disiplin akademis yang memiliki pendekatan yang mencakup aspek: (1) tema; (2) jenis atau bentuk; (3) gerakan atau *trend;* (4) keterhubungan sastra dengan disiplin dan media seni lainnya; dan (5) sejarah kritik beserta teori sastranya (Clements, 1976).

Studi sastra bandingan umumnya berbicara mengenai relasi di antara dua buah karya sastra yang berbeda budaya tetapi memiliki kesejajaran baik dari segi bentuk maupun isi. Francois Jost berpendapat bahwa sastra bandingan memusatkan pada interaksi dan kemiripan di antara dua atau lebih sastra nasional, yakni perbedaan dari pengarang, dan fungsi khusus dalam proses transmisi yang terlihat dari segi teknik dan doktrin sastra. Berdasarkan hal itu, ia memisahkan sehmen yang lebih kecil yang memungkinkan peneliti melakukan penelitiannya, yaitu menyangkut: (1) *Source* atau sumber yang digunakan pengarang, sumber yang memberi inspirasi, misal berupa buku atau bentuk sumber lainnya yang dijadikan dasar penulisan; (2) response dan kesuksesan *(fortune)* yang dicapai oleh pengarang tertentu; (3) gagasan mengenai hal-hal tertentu yang dimiliki oleh setiap bangsa budaya *(image or mirage)* (Jost, 1974).

Di kalangan komparatis, analogi afinitas mejadi bahan kajian menarik karena ia di bawah tema sentra, yaitu pengaruh. Konsep pengaruh memang terlalu banyak mengambil risiko karena ia dituntut untuk membuktikan karya sastra mana yang mendapat pengaruh dari karya sastra lainnya, seperti yang ditentang Wellek. Analogi tampaknya dapat mengatasi problema pengaruh pada proporsi yang lebih seimbang antara pengaruh dan kreativitas pengarang.

Aldrige membatasi analogi atau afinitas sebagai sebuah kemiripan dalam segi daya, struktur, *mood,* atau gagasan di antara karya sastra yang tidak memiliki hubungan. Analogi dimungkinkan ada karena beberapa faktor yang sejajar: (1) seting sosial; (2) dunia tradisi kesastraan setempat; dan (3) psikologis. Seting sosial yang sama memungkinkan menghasilkan karya yang mirip. Perkembangan gendre tertentu pada suatu tradisi sastra sering berkaitan dengan model baru yang masuk pada tradisi tersebut. Secara psikologis pikiran manusia memungkinkan tanggapan yang sama tentang fenomena alam seperti citraan.

Berdasarkan fenomena di atas maka studi pengaruh pada karya sastra dapat diklasifikasikan sebagai berikut: (1) pinjaman langsung; (2) pengaruh budaya asal; (3) sastra dalam pengasingan; (4) pengaruh negatif yang berupa penolakan pengarang terhadap ide tertentu yang datang dari budaya lain; (5) keberuntungan pengarang yang mempengaruhi pengarang la-

in, dan (6) penghayatan kreatif dari para penerjemah serta editor.

Seluruh pendekatan bandingan pada akhirnya, berupaya untuk memberikan pemahaman lebih luas kepada pembaca mengenai karya sastra sebagai bagian pemikiran manusia, bukan memahami sastra sebagai suatu fragmen saja.

Sejalan dengan pendapat di atas pada kesempatan ini penulis mencoba untuk melakukan kaji-banding mengenai dua buah karya sastra yang muncul dari budaya dan negara yang berlainan; *Le Medecin Malgre Lui* (diterjemahkan ke bahasa Indonesia oleh Asrul Sani dengan judul *Dokter Gadungan*. Pustaka Jaya (1979), yakni sebuah naskah drama karya dramawan Prancis abad ke-17, Moliere dan *Si Kabayan Jadi Dukun* karya Moh. Ambri (1935) yang diangkat dari cerita rakyat Priyangan.

Kedua karya tersebut memiliki kemiripan dari segi struktur alur, penokohan, ataupun tema. Sejauh mana kemiripan tersebut akan menjadi tema pokok makalah ini.

**2) Alur**

Plot atau alur merupakan bangun karangan prosa ataupun drama yang sangat penting. Plot merupakan pola keterhubungan antarperistiwa yang didasarkan pada efek kausalitas (Forster, 1980). Peristiwa yang muncul pada plot adalah peristiwa yang disebabkan oleh lakuan tokoh-tokohnya. Cara menampilkan peristiwa pada alur disebut pengaluran.

*Dokter Gadungan* (DG) dan *Si Kabayan jadi Dukun* (SK) alurnya disusun secara konvensional, peristiwa disusun sedemikian rupa sehingga mencapai klimaks pada akhir cerita. Urutan peritiwa dibentuk secara episodik, yaitu disusun berurutan dari satu peristiwa ke peristiwa lainnya.

Yang patut dilihat pada DG dan SK untuk keperluan bandingan bukan dari segi teknik pengalurannya tapi justru dari peristiwa-peristiwa yang membangun plot itu sendiri. Berkenaan dengan itu, dalam tulisan ini akan dilihat secara komparatif unsur-unsur terkecil dari alur yang berupa motif (peristiwa) yang membentuk DG dan SK.

**Perbandingan Peristiwa SK dan DG**

**a. Si Kabayan Jadi Dukun**

1. Saikem dan Kabayan bertengkar (hlm. 21--29)

2. Saikem memukul Kabayan dan Kabayan membalas memukulnya (hlm. 22)
3. Tetangga Kabayan melerai pertengkaran (hlm. 24)
4. Tetangga dimarahi Kabayan dan Saikem (hlm. 24--25)
5. Tetangga minta maaf (hlm. 25)
6. Kabayan pura-pura kesurupan minta dilayani khusus oleh istrinya (hlm. 27)
7. Kabayan mencari kayu bakar ke hutan (hlm. 294)
8. Saikem mendendam pada Kabayan (hlm. 29--30)
9. Saikem mendapat dua orang tamu; Salnasik dan Salwasim yang ditugasi majikannya mencari dukun sakti (hlm. 29--30)
10. Saikem dapat ilham untuk membalas sakit hatinya pada Kabayan (hlm. 30--31)
11. Saikem memberi tahu pada tamunya bahwa Dukun Sakti tengah berada di hutan mencari kayu, dukun itu tak lain adalah suaminya sendiri. Saikem tidak jelaskan tentang sakitnya dukun yang selalu bertindak aneh-aneh, menurut Saikem dukun itu boleh dipukul bila dia tak mau diajak pergi (hlm. 31--32)
12. Peristiwa Kabayan mencari kayu di hutan (hlm. 34)
13. Salnasik dan Salwasim menemui Kabayan di hutan (hlm. 34--35)
14. Salnasik dan Salwasim mengajak Kabayan ke kota (hlm. 36)
15. Kabayan tidak bersedia diajak pergi (hlm. 36--37)
16. Salnasik dan Salwasim memukuli Kabayan (hlm. 37)
17. Kabayan menyatakan dirinya bukan dukun (hlm. 37)
18. Setelah dipukul lagi akhirnya Kabayan bersedia pergi ke kota menemui Saudagar kaya dengan syarat Kabayan harus digendong (hlm. 38)
19. Haji Latif, Saudagar kaya tak sabar menunggu kedatangan dukun sakti untuk menyembuhkan putrinya (hlm. 40--41)
20. Inang putri Saudagar, Nyi Suyimah memberi saran pada majikannya agar Nyi Hasanah segera dikawinkan dengan pemuda pilihannya karena Nyi Hasanah hanya pura-pura sakit takut dikawinkan dengan lelaki pilihan ayahnya (hlm. 42--431)
21. Dukun Kabayan tiba, upacara perkenalan (hlm. 42--47)

22. Dukun bertemu dengan pasien, ia memuji-muji kecantikan (hlm. 47)
23. ....
24. Dukun mengobati pasien (hlm. 48)
25. Dukun pulang untuk kembali lagi keesokan harinya dengan alasan untuk meracik obat (hlm. 49)
26. Dukun dicegat di tengah jalan oleh pacar Nyi Hasanah yang bernama Agus (hlm. 51)
27. Agus membuka rahasia penyakit Nyi Hasanah (hlm. 52)
28. Agus minta dibawa ke rumah Nyi Hasanah (hlm. 53)
29. Dukun datang bersama Agus yang menyamar sebagai pembantu (hlm. 59)
30. Dukun menyuruh pembantunya mengobati pasien (hlm. 59)
31. Dukun mengalihkan perhatian ayah pasien (hlm. 57)
32. Agus membawa lari pasien (hlm. 57)
33. Dukun ditangkap (hlm. 58)
34. Dukun dibawa ke kantor polisi (hlm. 59)
35. Dukun di dalam tahanan (hlm. 59)
36. Saikem menjenguk Kabayan lalu minta cerai (hlm. 59)
37. Kabayan bersedia menceraikan istrinya dengan disaksikan oleh penghulu yang dulu mengawinkan mereka (hlm. 60)
38. Perkara Kabayan digugurkan polisi. Kabayan dibebaskan (hlm. 61)
39. Agus datang ke rumah Kabayan dengan Nyi Hasanah yang sudah dinikahinya. Agus ternyata telah dapat warisan yang banyak. Orang tua Nyi Hasanah menyetujui perkawinan mereka (hlm. 61)
40. Kabayan dan Saikem bermaafan (hlm. 62)

**b. Dokter Gadungan (Urutan peristiwa di atas sama persis dengan urutan peristiwa dalam cerita Dokter Gadungan berikut ini)**

1. Sganarelle dan Martine bertengkar (hlm. 7--14)
2. Sganarelle memukul Martine (hlm. 11)
3. Robert tetangga Sganarelle melerai pertengkaran (hlm. 11--12)
4. Robert tetangga Sganarelle dimarahinya (hlm. 11--12)
5. Robert minta maaf (hlm. 12)
6. .....

7. Sganarelle pergi ke hutan mencari kayu (hlm. 13--14)
8. Martine mendendam pada Sganarelle (hlm. 14)
9. Martine mendapat dua orang tamu; Lukas dan Valere yang ditugasi majikan mencari Dokter ahli (hlm. 14-154)
10. Martine dapat ilham untuk membalas sakit hatinya pada Sganarelle (hlm. 164)
11. Martine memberi tahu pada kedua tamunya bahwa sang dokter tengah berada di hutan. Dokter itu adalah suaminya sendiri. Disebutkan kehebatan dokter yang selalu berperilaku aneh. Martine mengusulkan pada tamu itu untuk memukul dokter bila ia tidak bersedia diajak pergi (hlm. 16--18)
12. Peristiwa Sganarelle mencari kayu di hutan (hlm. 19)
13. Lucas dan Valere menemui Sganarelle di hutan (hlm. 10--20)
14. Lucas dan Valere mengajak Sganarelle ke kota (hlm. 21--23)
15. Sganarelle ke kota (hlm. 21--23)
16. Lucas dan Valere memukuli Sganarelle (hlm. 24--25)
17. Sganarelle menyatakan dirinya bukan dokter (hlm. 35--36)
18. Setelah dipukul lagi akhirnya Sganarelle bersedia pergi ke kota menemui Geronte. Kedua pesuruh itu disuruh Sganarelle membawa botol minumannya (hlm. 26--27)
19. .....
20. Inang putri Saudagar Jaqueline memberi nasihat pada majikannya agar Lucienda segera dikawinkan dengan pemuda pilihannya karena Lucienda hanya pura-pura sakit takut dikawinkan dengan lelaki pilihan ayahnya (hlm. 30)
21. Dokter Sganarelle tiba upacara perkenalan (hlm. 32-33)
22. Dokter bertemu dengan pasien (hlm. 35)
23. Dokter menggoda inang pengasuh (hlm. 35)
24. Dokter mengobati pasien (hlm. 36)
25. Dokter pulang untuk kembali lagi keesokan harinya dengan alasan untuk meracik (hlm. 44)
26. Dokter menerima pasien laki-laki; Laendra pacar Lucienda (hlm. 44)
27. Leandara membuka rahasia penyakit Lucienda (hlm. 45)
28. Leandara minta dibawa ke rumah Laendra (hlm. 46)

29. Sganarelle datang dengan Laendra yang menyamar sebagai apoteker (hlm. 47)
30. Dokter menyuruh apoteker mengobati pasien (hlm. 56)
31. Dokter mengalihkan perhatian ayah pasien (hlm. 55)
32. Leandra membawa lari pasien (hlm. 6o)
33. Polisi meringkus dokter (hlm. 60)
34 .....
35. Martine datang menjenguk Sganarelle di rumah Gerote (hlm. 61)
36. Martine mencoba mendampingi Sganarelle yang akan digantung (hlm. 61)
37. Polisi datang untuk membawa dokter Sganarelle ke rumah tahanan (hlm. 61)
38. Leandra datang bersama Lucienda. Leandra telah mendapat warisan yang banyak oleh karena itu, ia minta kepada Geronte agar diizinkan kawin, Geronte mengizinkannya (hlm. 61)
39. Sganarelle dan Martine bermaaf-maafan (hlm. 62)

Perbandingan peristiwa di atas menunjukkan alur DG dan SK sejajar hanya beberapa tempat terdapat perbedaan yang tidak terlalu mencolok. Perbedaan tersebut berkaitan dengan warna lokal kedua karya ini seperti peristiwa: kesurupan, istri memukul suami, dan minta gendong (pada SK).

**3) Penokohan**

Tokoh adalah individu yang mengalami peristiwa atau berlaku dalam berbagai peristiwa dalam cerita. Tokoh memiliki sifat tertentu dnegan peran yang dilekatkan padanya oleh pengarang. Cara menampilkan tokoh-tokoh dalam karya sastra disebut penokohan.

Tokoh utama pada DG adalah Sganarelle, sedangkan pada SK adalah Kabayan. Keduanya dapat dianggap tokoh utama karena mereka menjadi fokus pengisahan pencerita. Mereka menjadi bahan pembicaraan tokoh lain dan intensitas kehadirannya cukup tinggi dibandingkan dengan tokoh lain. Pada SK, Kabayan sebagai protagonis dengan antagonis Ki Saudagar atau Haji Latif. Protagonis dalam BG adalah Sganarelle dan antagonisnya adalah Geronte.

Baik Kabayan maupun pada kedua karya ini memerankan tokoh yang memiliki watak serta sifat yang sama. Kabayan dilukiskan sebagai memiliki watak yang sama. Kabayan dilukiskan sebagai memiliki sifat cerdik, lugu, optimis dan humoris begitu pula Sganarelle. Kabayan dan Sganarelle selalu bisa keluar dari kesulitan dengan cara yang tidak dapat diduga lawannya. Kabayan sangat mencintai istrinya walaupun pertengkaran sengit selalu terjadi. Bahkan pada cerita Kabayan lain, konflik kabayan--istri menjadi tema sentral. Pertengkaran suami istri pada cerita Kabayan menjadi simbolis percintaan mereka. Hal yang sama terjadi pula pada Sganarelle yang pada akhirnya mereka rukun kembali.

Si Kabayan pun digambarkan istrinya, Saikem, sebagai orang pemalas tapi pandai berkilah kalau disuruh kerja.

*Ripuh, da puguh jelema keblu, lain ripuh ku gawe, ripuh kurang sandang pangan. Sumawona keur anak-rabi, keur manehna pribadi ngandelkeun ladang kesang pamajikan. Nya rajeun daek sakali-kalieun balangsiar, awahing ku digonggorokkan jeung dicarekan lak-lak dasar. Los ka leuweung ngala suluh, suluhna dijual ka dayeuh, udangna beak ku sorongan Ngirim kanu di imah ngan bejana. Meunang saanu, beak kana anu sakitu, kana anu sakieu, sesana sakieu deui keur aing. Majar maneh makayakeun eta teh (hlm. 21)*

(Payah, manusia pemalas. Bukannya susah karena kerja tetapi susah karena sandang pangan, jangankan untuk anak istri untuk dirinya saja masih mengandalkan hasil keringat istri. Pernah sekali-sekali dia pergi mencari nafkah itupun kalau dimarahi habis-habisan. Pergi mencari kayu ke hutan, kayunya dijual ke kota,

hasilnya tidak pernah sampai ke rumah.
Padahal ia menyatakan itu menafkahi.)

Pada DG kemalasan Sganarelle terlihat ketika mereka terlibat dalam pertengkaran.

Martine: Apa maksudmu, untung bertemu
dengan kau? Laki-laki yang menyeret aku
ke rumah miskin, seorang cabul,
pengkhianat yang makan semua milikku.
Sganarelle: Bohong. Hanya sebagian yang
habis kauminum.
Martine: Yang menjual isi rumah satu
demi satu.
Sganarelle: Itu berarti hidup dengan
kekayaan kita.
Martine: Yang bahkan mengambil ranjangku
dari bawah badanku.
Sganarelle: Supaya kau bisa bangun lebih pagi.
Martine: pendeknya, yang tidak
menyisakan sepotong perabot pun dalam rumah
Sganarelle: Supaya kita lebih mudah
pindah (hlm. 9)

Hal yang sama dengan kutipan di atas kita temui pada Sk.

*"Alah, Kojor ge hos teuing. Lalaki*
*teu matak mahi. Parabotan nepi ke beak*
*dijual."*
*"mending kita teu loba uruseun,*
*enteng ari pindah," cek si Kabayan bari*
*rarat-reret kana bilik, neangan kuntung*
*nyelap.*
*Saikem: "Coba kasur deuleu, pamahanan*
*bapa aing, ku sia dijual, dipake pasang*
*sintir. Teu era, kita pepetaan?"*

*Si Kabayan: "Ambeh ulah pidel teuing, deuleu."*

(Biarin, mati juga tidak apa, Lelaki
tidak mencukupi. Perabot habis dijual."
'Mendingan begitu tidak banyak yang mesti diurus, ringan kalau pindah," ujar si Kabayan sambil melihat kesana kemari mencari kantung yang terselip di balik.
Saikem: "Coba lihat, kasur pemberian orang
tuaku kamu jual, dipakai judi sintir. Apa
tidak malu perbuatan seperti itu?'
Si Kabayan: Biar engga terlalu
banyak tidur, tau."

Kabayan sebagai dukun gadungan dan Sganarelle sebagai dokter palsu keduanya sejajar dari segi watak. Kedua tokoh ini tidak mau menerima perlakuan semena-mena dari orang lain karena itu bila tiba saatnya mereka pun membalas perlakuan yang tidak pantas yang ditimpakan pada mereka. Dukun palsu dan dokter palsu membalas orang-orang yang memaksa mereka memerankan peranan yang bukan miliknya. Kabayan dengan sandiwaranya memukul kepala Haji Latif (saudagar) dengan alasan hal itu merupakan bagian dari upacara pengobatan (hlm. 46). Hal yang sama terjadi pula pada Sganarelle yang memukul Geronte (hlm. 32).

Selain sifat yang telah ditunjukkan di depan kedua tokoh ini pun memiliki sifat *cunihin* (Sunda, artinya mendekati hal-hal yang porno tapi masih sopan). Ketika dukun Kabayan harus menemui pasiennya, ia sempat memerintahkan pasien untuk berputar-putar di hadapannya sekadar untuk melihat kemontokan si gadis (hlm. 47--48). Pada Dokter gadungan, Sganarelle sempat memainkan tangannya, menggoda inang pengasuh Lucienda (hlm. 31). Yang berbeda, Kabayan tidak seberani Sganarelle. Kabayan hanya melihat kemontokan si gadis sementara Sganarelle berani memegang dada inang pengasuh; Jaqueline.

Kedua karya sastra ini; DJ dan SK mengejek kemapanan golongan konservatif seperti yang disimbolkan tokoh Geronte (DG) dan Haji Latif (SK). Geronte dan Haji Latif merupakan golongan kelas menengah atas

termasuk pada kalangan bangsawan pada masyarakatnya, terbukti mereka memiliki inang pengasuh dan centeng yang hilir mudik membantu kepentingannya. Sebagai bangsawan keduanya pun memiliki moralitas yang tinggi paling tidak dari segi lahir mereka itu akan dianggap demikian. Pada SK tokoh kolot diwakili oleh haji.

Pembaca mendapat gambaran bahwa dominasi dan kemapanan berpikir kaum tua pada akhirnya akan mengalami stagnasi karena secara alamiah ia akan berhadapan dengan generasi berikutnya yang lebih dinamis sejalan dengan perkembangan zaman. Pada kedua karya ini kawin paksa, misalnya masih menjadi isu yang menarik untuk melukiskan bentrokan pemikiran di antara yang mapan dan yang sedang mencari identitas dirinya. Generasi tua merasa mampu untuk merasakan ide-idenya pada yang lebih muda. Bahkan lebih dari itu, kekuasaan dan kemapanan berpikir memungkinkan mereka mengerjakan hal-hal yang sebetulnya bertentangan dengan hati nurani mereka. Seharusnya seorang haji cukup tahu bahwa semestinya dia menjauhi dukun yang tidak sesuai dengan agama dan pengetahuan mereka. Hal yang sama terjadi pada Geronte yang bangsawan itu, ia tidak cukup mampu untuk memahami realitas dengan objektif padahal itu memungkinkan bagi mereka.

Kabayan dan Sganarelle adalah tukang kayu yang kumuh, tetapi dalam hal-hal tertentu mereka dapat mengecoh kalangan atas. Dengan demikian, telah terjadi konflik antarmanusia yang menempatkan koservatisme sebagai pokok masalah. Tema ini pun menunjukkan satire yang ditujukan pada masyarakat; terdapat pengejekan terhadap satu kelas masyarakat tertentu.

**4) Pengaruh**

Moliere seorang dramawan dari abad ke-17 di Paris, ia terkenal sebagai penulis drama komedi. *Le Medecin Malgre Lui*, ditulis pada tahun 1666. Di lain pihak, *Si Kabayan Jadi Dukun*, ditulis Mohamad Ambri pada tahun 1935. Secara struktural terdapat kesejajaran dari segi alur, penokohan dan tema di antara kedua karya itu. Si Kabayan adalah cerita rakyat yang telah dikenal sejak abad-19. Sebelum itu, konon cerita *Kabayan* telah tumbuh pada masyarakat Priyangan. Pada setiap versi Kabayan se-

lalu ditampilkan sifat Kabayan yang ambigu antara lugu dan cerdik. Sikap yang lugu dan cerdik ini memungkinkan tokoh Kabayan berfungsi sebagai alat kritik sosial pada zamannya. Contoh, dalam versi karya Utuy, Ajip Rosidi, dan Min Resmana juga ditemukan tokoh yang berfungsi sebagai alat mengkritik kepincangan sosial di tengah masyarakat.

Kalaupun secara struktural SK memilki kaitan genetis dengan DG, pada beberapa aspek DG dan SK memiliki kekhasan masing-masing. Peristiwa kesurupan, istri memukul suami, Kabayan digendong, misalnya hanya terdapat pada Kabayan.

Berdasarkan perbandingan yang terbatas ini, tampaknya bukti struktural memaksa saya untuk mempertimbangkan masalah pengaruh. Secara struktural SK sejajar dengan DG. Seandainya Mohamad Ambri telah membaca karya Moliere tentu anggapan terpengaruh akan sangat kuat.

Kendati demikian, tradisi cerita rakyat Si Kabayan yang telah ada menuntut penelitian lebih lanjut. Apakah sifat Kabayan yang tidak apa-apa (*tea napeon ka nanaon*?????) karena pengaruh Moliere atau memang hal ini menunjukkan kesejajajaran nilai pada hal-hal tertentu dengan cerita seperti dokter gadungan ini. Jauh sebelum memahami, Ambri membuat SK (1935) telah hidup secara lisan certa Kabayan dengan sifat-sifat yang sama dengan SK maupun DG. Mungkinkah nenek moyang Mohamad Ambri telah membaca Moliere. Pertanyaan ini mendorong saya untuk meneliti lebih lanjut cerita Kabayan yang hidup sebelum Mohamad Ambri.

Seperti halnya motif *oidipus complex* yang hadir pada setiap bangsa, barangkali pula motif Kabayan atau Sganarelle ini pun terdapat pada bangsa lain. Suatu cerita satire yang berfungsi untuk mengkritik sikap kemapanan suatu masyarakat mungkin muncul pada setiap budaya dengan cara yang hampir serupa.

## Daftar Pustaka

Bakri Mohamad. *Si Kabayan Jadi Dukun*. Jakarta: Pustaka Jaya.

Forster, E.M. 1980. *Aspect of the Novel*. New York: The Modern Association of Amerika.

Jost. Francois. 1974. *Introduction of Comparative Literature*. Pegasus: New York.
Moliere. 1979. "Dokter Gadungan", Terjemahan Asrul Sani. Jakarta: Pustaka Jaya.
Remark, Henry Ch. H. 1971. "Comparative Literature," dalam *Contemporary Literature*, Newton (ed).
---------. 1973. "Comparative Literary Studies". London: Gerald.

## 3.6 Unsur Mistik dalam *Atheis* dan *The Bridge of San Luis Rey*

**Muhammad Hamidi**

### 1) Pendahuluan

Dalam pengantarnya, Otto membatasi mistik sebagai gejala spiritual yang ganjil (1957: v). Batasan ini merupakan salah satu batasan dari sekurang-kurangnya dua puluh lima batasan mistik yang dikumpulkan oleh Inge dan dimasukkan ke dalam *The Encyclopedia of Religion*. Akan tetapi, menurut Eliade, tidak satu pun dari kedua puluh lima batasan tersebut yang dapat menjelaskan makna mistik secara tepat (1987: 245). Oleh karena itu, mungkin ada benarnya jika batasan-batasan tersebut hanya berfungsi sekadar petunjuk saja sebab kenyataan yang menjadi tujuan serta hal-hal lain yang dikandungnya sangat rahasia sehingga dia tidak dapat dipahami dan dijelaskan dengan persepsi apa pun; baik filsafat maupun penalaran tidak dapat mengungkapkannya (Schimmel, 1986: 2).

Tulisan singkat ini tidak dimaksudkan untuk membahas mistik murni seperti yang terdapat dalam agama-agama, tetapi akan membandingkan cara pengungkapan unsur tersebut dalam dua karya sastra yang berasal dari dua negara yang berbeda. Menurut Remark, pembandingan dua karya sastra dari dua negara yang berlainan ini termasuk ke dalam studi sastra bandingan (1961: 1). Untuk sampai pada tujuan tersebut maka batasan yang diberikan Otto di atas saya maksudkan sebagai cakupan masalah dalam tulisan ini. Batasan tersebut memang masih terlalu luas karena meliputi semua aspek nonmaterial yang ganjil, baik yang bersifat

keagamaan, maupun yang di luar itu seperti animisme, dinamisme, dan polytheisme. Adapun yang dimaksud dengan gejala spiritual yang ganjil yang terdapat dalam kehidupan keagamaan adalah gejala spiritual yang di luar ibadah formal. Sebagai contoh, dalam Islam gejala ini dikenal dengan istilah *sufi*. Orang sufi melaksanakan kegiatan spiritualnya di luar ajaran formal seperti sembahyang, membayar zakat, atau pun ibadah haji.

Walaupun demikian tentunya tidak semua gejala tersebut terdapat dalam tulisan singkat ini karena tergantung kepada keberadaannya dalam dua karya sastra yang akan dibandingkan, yaitu *Atheis* dan *The Bridge of San Luis Rey*. Sebagai pengantar kepada permasalahan akan diberikan sedikit gambaran tentang kedua karya sastra tersebut. Pertama, *Atheis* yang seperti telah kita ketahui bersama dikarang oleh Achdiat Kartamihardja. Sesuai dengan judulnya karya sastra ini diperkirakan lebih banyak mengandung unsur mistik dibandingkan dengan karya sastra Indonesia lainnya. Unsur mistik yang terdapat dalam karya sastra ini kemudian akan dibandingkan dengan unsur yang sama yang terdapat dalam *The Bridge of San Luis Rey* karangan Thornton Wilder. Karya sastra kedua ini juga diperkirakan banyak mengandung unsur mistik mengingat isinya mengisahkan seorang Brother yang menyelidiki latar belakang kerobohan jembatan San Luis Rey dan riwayat hidup lima orang korban yang meninggal dalam peristiwa tersebut.

Kedua karya ini menarik untuk diperbandingkan bukan karena banyak kesamaannya, melainkan sebaliknya, karena banyak perbedaannya. *Pertama*, keduanya ditulis di dua negara yang sangat berjauhan, baik jarak, maupun latar belakang sosial-budayanya. *Kedua*, keduanya ditulis dalam dua bahasa yang sangat berbeda. *Ketiga*, agama kedua pengarang dan agama yang terkandung dalam kedua karya sastra tersebut juga berlainan. Satu-satunya persamaan dari kedua karya sastra ini adalah bahwa dalam kedua karya sastra ini terdapat gejala-gejala spiritual yang terasa lebih dominan daripada gejala lainnya.

**2) Latar**

Seperti telah saya katakan di muka bahwa batasan yang diberikan oleh Otto ini sangat luas sehingga masih diperlukan batasan lain untuk memu-

dahkan tulisan ini. Gaymor menyatakan bahwa secara sederhana mistik ini dapat diartikan sebagai bagian agama yang menekankan kesadaran hubungan manusia dengan Tuhannya (1953: 119). Selanjutnya unsur yang memadai kesadaran hubungan manusia dengan Tuhan ini akan menjadi masalah utama dalam tulisan ini.Di samping itu, akan disinggung juga gejala spiritual lain yang menunjukkan adanya hubungan antara manusia dengan makhluk gaib. Keberadaan unsur-unsur tersebut hanya dilihat dari latar aspeknya saja, baik latar materi, tempat, waktu, maupun sosial-budayanya.

**3) Latar Materi dan Tempat**

Latar materi dapat menentukan latar tempat. Keadaan seperti ini menunjukkan bahwa latar materi merupakan unsur dasar yang membentuk latar tempat. Akan tetapi, tidak selamanya kedua latar tersebut dapat dipisahkan, kadang-kadang kedua latar tersebut mengambil wujud pada satu bentuk saja. Latar materi dan latar tempat yang terdapat dalam *Atheis* dapat dipisahkan dengan jelas, sebaliknya dalam *The Bridge of San Luis Rey* sulit dipisahkan karena ada materi yang sekaligus menyatakan bentuk.

Adapun latar materi yang menunjukkan adanya hubungan antara manusia dengan Tuhan dalam *Atheis* tidak begiu banyak, tetapi cukup meyakinkan. *Tasbeh* (hlm. 16, 17) dan *mukena* (hlm. 16) merupakan dua benda yang selalu menyertai kehidupan orang tua Hassan. *Kain ketjil* dan *petji ketjil* (hlm. 22) sebagai peralatan sembahyang ketika Hassan masih kecil. Demikian juga *sorban* (hlm. 17) yang selalu dikenakan Haji Dahlan, *bedug* (hlm. 162), dan *Alquran* (hlm. 23, 67, 125) merupakan latar materi yang menunjukkan adanya hubungan manusia dengan Tuhannya.

Latar tempat yang menunjukkan adanya hubungan manusia dengan Tuhan dalam *Atheis* yang terutama adalah *langgar* (hlm. 22) dan *masjid* (hlm. 17). Selain itu, pemasukan kotan *Banten* (hlm. 17, 19, 26, 28) juga turut menunjang latar tempat, oleh karena guru Hassan dan orang tuanya berasal dari kota ini.

Latar tempat yang menunjukkan adanya hubungan manusia dengan Tuhannya yang terdapat dalam *The Bridge of San Luis Rey* adalah *Cated-*

*ral* (hlm. 16, 28, 152, 215), *gereja kecil* (hlm. 16, 21), *gereja* (hlm. 29, 75, 79, 61), *Italia Utara* (hlm. 17) sebagai tempat asal mula Brother Juniper, dan *Jerusalem* (hlm. 180).

Latar materi yang terdapat dalam karya sastra ini tidak dapat dipisahkan dari latar tempat seperti *Jembatan San Luis Rey* itu sendiri. Lebih jauh lagi latar materi yang terdapat dalam karya sastra ini berupa peristiwa atau kejadian yang ganjil yang tidak biasa dalam kehidupan sehari-hari. Berikut ini saya daftarkan latar materi tersebut:

1. Jembatan San Luis Rey yang merupakan jembatan terindah di seluruh Peru yang dibuat oleh orang-orang Inca lebih dari seabad yang lalu serta yang setiap hari dilalui oleh manusia, secara mendadak roboh (hlm. 15).
2. Lima orang musafir menyertai jembatan tersebut masuk jurang dan sekaligus meninggal (hlm. 15).
3. Gelombang Tidal melanda kota secara beruntun (hlm. 17).
4. Gempa bumi terjadi setiap minggu (hlm. 17).
5. Menara-menara jatuh setiap saat menimpa laki-laki dan perempuan yang baik-baik (hlm. 17).
6. Berbagai penyakit keluar masuk kota secara berganti-ganti (hlm. 17).

*Jembatan yang runtuh, lima orang masuk jurang dan meninggal dunia, amukan gelombang Tidal, gempa bumi, menara yang berjatuhan, dan serangan penyakit* mungkin bukan benda-benda atau peristiwa-peristiwa yang dapat menunjukkan hubungan antara manusia dengan Tuhannya secara formal seperti *mukena, kain, sorban, bedug, langgar,* dan *masjid* dalam *Atheis*. Akan tetapi, tidak dapat dipungkiri bahwa benda-benda atau peristiwa-peristiwa tersebut dapat menunjukkan adanya gejala yang menghubungkan manusia dengan Tuhannya, apalagi hal tersebut terjadi di luar kebiasaan sehari-hari. Di sini terlihat gejala yang sama, tetapi diungkapkan dengan cara yang berbeda.

Di samping latar material yang menunjukkan adanya gejala yang menghubungkan manusia dengan Tuhannya, dalam *Atheis* terdapat juga benda-benda yang menunjukkan adanya gejala spiritual lainnya seperti

yang dimaksudkan oleh Otto. Benda-benda yang ada hubungannya dengan kehidupan latar sosial-budaya masyarakat setempat itu adalah *pedupaan* (hlm. 164, 165, 230); *gendi* (hlm. 156); *burung hantu* (hlm. 162); *pohon ara* (hlm. 158); *pohon kiara* (hlm. 162, 164); dan *kuburan Garawangsa* (hlm. 155, 156, 158, 164, 165). Benda-benda ini merupakan bagian dari dunia spiritual masyarakat Jawa Barat, khususnya Kampung Panyeredan. *Gendi* merupakan sebuah benda yang oleh *dukun* digunakan untuk melihat *dedemit* (hlm. 156). *Dedemitnya* sendiri adalah *Embah Djamrong* (hlm. 155, 156, 159, 161, 163, 164, 166) yang merupakan *dongeng siluman* (hlm. 161) yang mendiami *kuburan Garawangsa* di bawah *pohon kiara* tempat bertengger *burung hantu*.

**4) Latar Waktu**

Latar waktu yang menunjukkan adanya gejala yang menghubungkan manusia dengan Tuhannya dalam *Atheis* berupa waktu-waktu sembahyang. Dari kelima waktu sembahyang wajib yang paling dominan adalah magrib (hlm. 23, 28, 47) dan isa (hlm. 28, 50, 80), serta asar satu kali (hlm. 145), sedangkan zuhur dan subuh tidak ada. Selain itu, *tengah malam* juga disebut sebagai waktu shalat (hlm. 149).

Dalam *The Bridge of San Luis Rey* peranan waktu sangat penting. Latar ini merupakan salah satu hal yang dipertanyakan oleh tokoh utama. Mengapa jembatan itu roboh pada hari itu, bukan hari lain? Mengapa robohnya pada hari Jumat sore tanggal 20 Juli 1714? "... *why God had settled upon that person and upon that day for His demonsration of wisdom*" (hlm. 23). Hari Jumat juga dilukiskan sebagai hari fatal yang sangat panas (hlm. 17).

Jika hari Jumat mendapat kedudukan yang istimewa dalam *The Bridge of San Luis Rey*, lantas bagaimana kedudukan hari ini dalam *Atheis*? Ketika Hassan dan Anwar berada di lereng Gunung Talaga, tepatnya di rumah orang tua Hassan, pada jam dua belas malam mereka mendengar ayah Hassan sembahyang berzikir (hlm. 149). Sedangkan menurut Pak Artasan malam Jumat itu merupakan waktu keluarnya *dedemit Embah Djamrong* penghuni *kuburan Garawangsa* (hlm. 158). Situasi malam Jumat ini tidak hanya membuat dedemit berkeliaran dan menimbulkan

rasa takut pada masyarakat biasa seperti Pak Artasan dan Pak Ahim, tetapi juga mencekam perasaan Hassan dan Anwar. Buktinya Hassan sempat pontang-panting ketika diajak mendekati *kuburan Garawangsa* dan Anwar seperti tidak punya keberanian untuk pergi sendiri menemui *Embah Djamrong* itu.

**5) Latar Sosial-budaya**

Masalah latar sosial-budaya ini lebih beragam daripada latar yang lainnya. Masalah ini mencakup konsep-konsep dan pengertian-pengertian yang mungkin masih perlu dijabarkan lagi dan tak jarang memiliki hubungan dengan unsur lain, serta sudah tentu termasuk peristiwa-peristiwa sosial-budaya.

Latar belakang sosial-budaya yang berupa konsep-konsep atau pengertian-pengertian dalam *Atheis* adalah sebagai berikut:

1. Tuhan (hlm. 8, 20, 21, 22, 26), disebut juga *Jang Abadi, Jang Tetap, Jang Kekal* (hlm. 7); *Nabi* (hlm. 21, 22); *alim* (hlm 20, 22); *guru* (hlm 17, 19, 26, 28, 29); *murid* (19, 28); *Kiai* (hlm. 22, 30); *santri* (hlm. 23); *Hadji* (hlm. 17, 18, 19); *Abu Nawas* dan *Harun Alrasjid* (hlm. 23); *Sjech Abdul Kadir Djaelani* (hlm. 27).
2. *Ibadat* (hlm. 17); *sembahyang* (hlm. 18, 20, 21, 22, 28, 47, 50, 80, 145, 149); *puasa* (hlm. 23, 29); *berzikir* (hlm. 22, 29, 149); *dosa* (hlm. 7, 8); *surga* (hlm. 23); *sareat, tarekat, marifat* (hlm. 17); *hakekat* (jlm. 29); *hukuman-hukuman gaib dunia dan akherat* (hlm. 27, 28); *djembatan seperti sehelai rambut dibelah tujuh* (hlm. 23, 24).

Pembagian atas dua bagian ini akan menarik perhatian bila kita perhatikan hal-hal sejenis yang terdapat dalam *The Bridge of San Luis Rey* berikut ini:

1. *Tuhan* (hlm. 17, 20, 21, 23, 41, 44, 71, 80, 79, 106, 111, 115, 118, 120, 122, 125, 133, 204); *Christ* (hlm. 180); *Malaikat dari surga* (hlm. 40); *biarawati* (hlm. 59, 61); *Abbes* (hlm. 58, 59, 75, 76, 123, 224, 230, 231); *Santa Maria Rosa* (hlm. 59,

123); *Santa Maria de Cluxambuqua* (hlm. 71, 177); *San Martin* (hlm. 42); *Gabriel* (hlm. 55); *Archbishop* (hlm. 15, 62, 94, 147, 175, 178); *Brother Juniper* (hlm. 17, 18, 19, 20, 21, 211, 212, 213, 215); *Franciscan* (hlm. 17, 20); *prayer* (hlm. 21, 79); *Most Catholic Majesty* (hlm. 41).

2. *Sembahyang* (hlm. 21, 79); *surga* (hlm. 20, 40, 36, 81, 105); *teologi* (hlm. 19); *perhitungan mental* (hlm. 16); *tindakan Tuhan* (hlm. 17, 20); *halusinasi* (hlm. 16, 67); *prescriptions of Christianity* (hlm. 70).

Di samping itu, terdapat juga peristiwa sosial-budaya yang khas seperti berikut ini:

1. Dalam *Atheis* terdapat kebiasaan mengganti nama akibat naik haji. Misalnya, nama Haji Dahlan sebelum naik haji adalah Wiranata (hlm. 17, 18, 19).
2. Kebiasaan membaca riwayat hidup Syech Abdul Kadir Djaelani setelah kenduri sebagai peringatan hari istimewa (hlm. 17).
3. Pencampuran agama dan mistik. Yaitu, upaya untuk menyempurnakan kegiatan keagamaan lewat mistik seperti yang dilakukan oleh Hassan berikut ini:
   - Puasa selama tujuh hari tujuh malam (hlm. 29).
   - Mandi di kali Cikapundung sampai 40 x semalam dari isa sampai subuh. Caranya dengan menyelam ke dalam air lantas keluar dan membiarkan air tersebut kering tanpa dihanduk, setelah kering terus menyelam lagi selama 40 hari.
   - Mengunci diri dalam kamar selama tiga hari tiga malam tanpa makan, tidur, atau bercakap-cakap dengan orang lain (hlm. 30).

dalam *The Bridge of San Luis Rey* juga terdapat peristiwa sosial-budaya yang aneh seperti berikut ini:

(1) Pada saat orang-orang Peru mendengar Jembatan San Lois Rey roboh, mereka segera menandai dirinya sendiri dan membuat

suatu peritungan mental; mereka baru saja menyeberanginya dan ingin segera (rindu) untuk menyeberanginya lagi (hlm. 16).

(2) Orang-orang berkeluyuran dalam keadaan tak sadar, mulut mereka komat-kamit dan berhalusinasi terjun bersama-sama ke dalam jurang tersebut (hlm. 16).

(3) Setelah jembatan roboh semua orang berada dalam keadaan duka yang mendalam (hlm. 17).

(4) Bencana jembatan itu mengakibatkan para pengacara shok (hlm. 17).

(5) Para pembantu rumah tangga mengembalikan barang curiannya kepada majikannya (hlm. 16).

**6) Kesimpulan**

Jika kita perhatikan hasil perbandingan di atas, maka perbandingan ini lebih dikatakan sebagai perbandingan tematis. Masalah utamanya, bagaimana tema yang sama diungkapkan oleh dua karya sastra dari dua pengarang yang berbeda negara, agama, dan tradisi sosial-budayanya. Jika dilihat dari latarnya, baik itu latar materi, tempat, waktu, dan sosial-budayanya terdapat beberapa persamaan dan perbedaan. Persamaannya terletak pada unsur-unsur universal yang tidak berarti menyatakan persamaan keagamaannya, tetapi persamaan persepsi yang menandai akar keagamaan agama tersebut. Sebagai contoh *mesjid* dan *gereja* mengandung persepsi yang sama sebagai latar tempat keagamaan dari dua agama yang jelas berlainan. Sedangkan perbedaannya terletak pada cara pengungkapannya.

**Daftar Pustaka**

Eliade, Mircea. *Editor in chief.* 1987. *The Encyclopedia of Religion.* New York: Macmillan Publishing Company.

Gaymor, Frank. *Ed.* 1953. *Dictionary of Mysticism.* New York: Philosophical Library.

Kartamihardja, Achdiat. 1952. *Atheis: Roman.* Djakarta: Balai Pustaka.

Otto Rudolph. 1957. *Misticism East and West*. New York: Meridian Books.
Remark, Henrych H. 1961. "Comparative Literature: Its Definition and Function," dalam *Contemporary Literature: Method & Perspective* edited by Newton P. Stallnecht and Horst Freng. Corbandele & Edwardsville: Southern Illionis University Press.
Schimmel, Annemarie. 1986. *Dimensi Mistik dalam Islam* terjemahan Sapardi Djoko Damono dkk. Jakarta: Pustaka Firdaus.
Wilder, Thornton. 1927. *The Bridge of San Luis Rey*. United States of America: Grosset & Dunlap.

## 3.7 Novel *Madame Bovary* Karya Gustave Flaubert dan *Belenggu* Karya Armijn Pane (Telaah Bandingan Penokohan Protagonis Wanita)

**Oleh: Koeshendrati Hutapea**

### 1) Pendahuluan

Dalam artikelnya yang berjudul "Comparative Literature. *Its Definition and Function"*, Henry Ch. H. Remark menyatakan bahwa sastra bandingan merupakan studi perbandingan dua karya sastra atau lebih yang berasal dari negara yang berlainan, ataupun juga studi perbandingan antara sastra dan bidang-bidang lainnya seperti seni (seni lukis, seni pahat, arsitektur, musik) filsafat, sejarah, ilmu-ilmu sosial (politik, ekonomi, sosiologi) agama dan lain-lain (Stallnecht dan Frenz (ed), 1971: 1).

Marius Francois Guyard dalam bukunya *La Literature Comparee,* menyatakan bahwa *Comparative Literature is the history of international literary relations* (sastra bandingan adalah sejarah hubungan sastra secara internasional) (Clements, 1978: 5). Dari pernyataan ini kita dapat mengartikan bahwa sastra bandingan merupakan studi perbandingan dua karya sastra yang berasal dari dua negara yang berlainan (dua kebudayaan yang berbeda).

Dalam telaah bandingan novel *Madame (MB)* (1857) karya novelis Prancis, Gustave Flaubert, dan *Belenggu (Be)* (1940) karya Armijn Pane

akan dibahas satu aspek dari kedua novel itu, yaitu penokohan protagonis wanita.

Saya merasa tertarik untuk melakukan studi perbandingan kedua novel tersebut karena di samping tema ceritanya yang sama yaitu keretakan rumah tangga suatu keluarga dokter, kedua-duanya merupakan roman realis yang menjadi pelopor pada zamannya masing-masing.

*MB* yang terbit pada tahun 1857 merupakan roman realis pertama pada zamannya yang ditulis dengan sangat rinci dan mendetil. *L'écrivain s'était inspiré de l'aventure réelle avec une exactitude presque scientifique* (Waktu menulis karyanya penulis mendapat inspirasi dari suatu kejadian yang benar-benar terjadi dan yang dilukiskannya dengan sangat rinci mendekati penulisan ilmiah) (Lagarde et Michard, 1963: 458).

*Be* yang diterbitkan pada tahun 1940 merupakan pelopor roman realis di Indonesia seperti yang dilukiskan dalam kritik M.R. Dajoh dalam "Pujangga Baru, bulan Desember 1940: "Kaum kolot tentu akan gempar oleh cemeti realisme yang dilecut-lecut dengan sangat beraninya oleh pengarang. Memang pena Saudara Armijn Pane di sini terang amat "tidak kenal kasihan" terhadap hal-hal buruk. *Belenggu* ini keuntungan mahabesar untuk literatur kita, untuk pembangunan semangat baru Indonesia." (Pane, 1986: 10)

Dalam *Be* Armijn Pane mencoba mendeskripsikan kehidupan yang sebenarnya yang dalam novel-novel sebelumnya tak pernah dilakukan oleh para pengarang Balai Pustaka. Mereka lebih sering menggambarkan masyarakat yang *seharusnya* bagaimana, jadi roman mereka bersifat didaktis. Adapun *Be* menyiratkan realisme karena kehidupan dilukiskan segamblang-gamblangnya seperti halnya kehidupan itu sendiri.

**2) Ringkasan Cerita**

*MB* mengisahkan seorang wanita muda dan cantik yang tak puas akan status sosialnya sebagai istri dokter desa Charles Bovary. Charles seorang pria yang sederhana dengan kemampuan yang sederhana pula. Istrinya bernama Emma. Emma menginginkan seorang suami dengan kedudukan sosial yang tinggi, kaya, terkenal, dan dikagumi orang. Wanita ini sangat

terpengaruh oleh impiannya yang romantis: impian atau imajinasi akan suatu keadaan yang muluk-muluk yang tak berpijak pada kenyataan. Karena kesal pada suaminya yang lama-kelamaan dianggapnya sebagai seorang yang sedang-sedang saja kemampuannya, tanpa prestasi, Emma kemudian menyeleweng dengan seorang pria kaya yang bernama Rodolphe. Setelah ditinggal oleh Rodolphe, ia mengalihkan perhatiannya pada Léon Dupuis, seorang calon pengacara. Selama bergaul dengan Léon, Emma tak dapat membendung keinginannya untuk membeli barang-barang mewah. Karena uang belanja yang diterima dari suaminya tak cukup untuk memenuhi keinginannya yang serba mewah itu, ia terpaksa berhutang pada seorang rentenir. Akhirnya, Léon meninggalkannya juga. Karena kecewa dan karena dililit hutang Emma kemudian bunuh diri dengan menelan racun tikus. Tak lama kemudian, Charles Bovary menyusul istrinya.

*Be* juga mengisahkan keretakan kehidupan perkawinan suatu keluarga dokter. Berbeda dengan Charles Bovary, Sukartono adalah seorang dokter yang berhasil. Pasiennya banyak. Keberhasilan dalam profesinya sebagai dokter tak sejalan dengan kehidupan perkawinannya yang tak bahagia. Antara Sukartono dan istrinya, Tini, tidak ada saling pengertian. Tini seorang wanita yang cantik, ramping. Ia aktif dalam kegiatan sosial. Kegiatan sosial yang dilakukannya menyita banyak waktu sehingga ia sering tak berada di rumah. Sukartono adalah seorang suami yang mempunyai pandangan tradisional. Ia tak dapat mengerti kelakuan istrinya yang menurutnya terlalu modern. Ia menginginkan seorang istri yang selalu berada di rumah apabila ia pulang dari menjenguk pasien-pasiennya: seorang istri yang membukakan sepatunya dan memakaikan sandalnya apabila ia tiba di rumah. Impiannya terlaksana ketika ia berjumpa dengan Yah, seorang penyanyi dan bekas wanita penghibur yang kemudian menjadi wanita simpanannya

Pada akhir cerita Tini dan Yah meninggalkan Sukartono. Tini pergi ke Surabaya untuk mencari ketenangan batin dan bekerja sebagai kepala suatu panti asuhan. Adapun Yah pergi ke Kaledonia Baru untuk memulai kehidupan yang baru.

### 3) Penokohan Protagonis Wanita

Emma Bovary sebagai protagonis wanita dalam *MB* menarik untuk dibandingkan dengan protagonis wanita dalam *Be*, Tini.

Kedua-duanya mempunyai kemiripan ciri-ciri fisik: muda, ramping, dan cantik. Sikap batin kedua-duanya juga sama: kedua-duanya wanita yang resah dan tidak betah tinggal di rumah. Emma Bovary menyalurkan keresahannya secara negatif. Impiannya yang romantis menjadikannya seorang wanita pengkhayal yang tak berpijak pada kenyataan. Ia menyeleweng untuk memuaskan impiannya yang tak terlaksana. Ketika kekecewaan demi kekecewaan melanda hidupnya, ia bunuh diri. Ini menunjukkan wataknya yang lemah.

Tini menyalurkan keresahannya secara posittif dengan secara aktif terjun dalam berbagai kegiatan sosial. Sikapnya yang mandiri mempengaruhi sikapnya terhadap suaminya. Ia tak mau tunduk terhadap keinginan suaminya yang ingin diperlakukan sebagai seorang suami tradisional. Berbeda dengan Emma, Tini berwatak tegas. Ia tahu apa yang diinginkannya.

Sebetulnya dalam *Be* ada protagonis wanita lainnya, yaitu Yah. Karena ia tak memiliki kemiripan ciri lahir dan batin seperti Emma Bovary, maka telaah bandingan penokohan hanya dibatasi pada tokoh Tini saja.

Dalam bukunya *Memahami Cerita Rekaan,* Panuti Sudjiman menyatakan: "Karena tokoh-tokoh itu rekaan pengarang, hanya pengaranglah yang "mengenal mereka". Maka tokoh-tokoh perlu digambarkan ciri-ciri lahir serta sikap batinnya agar wataknya juga dikenal oleh pembaca. Yang dimaksud dengan watak ialah kualitas tokoh, kualitas nalar dan jiwanya yang membedakannya dengan tokoh lain. Penyajian watak tokoh dan penciptaan citra tokoh ini yang disebut penokohan (Sudjiman, 1988: 23).

### 3.1 Penokohan Emma Bovary

Emma Bovary adalah seorang wanita muda yang cantik. Suaminya, Charles sangat memujanya:

> *Mais à présent il possédait pour la vie cette jolie femme qu'il adorait.* (*MB*: 32)

Mulai saat ini, untuk seumur hidupnya, wanita yang cantik dan sangat dipujanya ini menjadi miliknya.

Sejak remaja, Emma Bovary suka membaca. Buku-buku yang dibacanya kebanyakan mengandung hal-hal yang romantis yang membuatnya berkhayal:

*Pendant six mois à quinze ans, Emma se graissa donc les mains à cette poussière de vieux cabinets de lecture. Avec Walter Scott, plus tard, elle s'éprit de choses historiques, reva bahuts, salle des gardes et ménestrels. Elle aurait voulu vivre dans quleque vieux manoir, comme ces chatelaines au long coersage qui, sous le trefle des ogives, passaient leurs jours, le coude sur la pierre et le menton dans la main, à regarder venir au fond de la campagne un cavalier à plume blanche cui galope sur un chevel noir. (MB: 35)*

Selama enam bulan, ketika Emma berumur lima belas tahun, tangannya penuh debu karena ia sering mengunjungi ruang baca yang penuh buku-buku tua. Setelah membaca buku-buku karya Walter Scott, Emma terkesima oleh kejadian-kejadian yang terjadi dalam sejarah. Ia berkhayal bahwa ia mengunjungi negeri-negeri jauh. Ia berkhayal mengenai penjaga puri dan para penyanyi serta penyaji cerita keliling. Ia ingin tinggal di suatu puri tua seperti halnya para putri yang mengenakan gaun panjang dan yang menanti pria pujaan mereka di jendela puri yang berpigura tanaman rambat. Dengan tangan menopang dagu, para putri menanti pangeran pujaan mereka yang menghampiri puri dengan menunggang kuda hitam dan mengenakan topi berbulu putih.

Setelah menjadi dewasa dan kemudian menikah, Emma tak berubah. Ia tetap saja sentimental dan emosional:

> *... et elle rejetait comme inutile tout ce qui ne contribuait pas à la consommation immédiate de son coeur, - étant de tempérament plus sentimentale qu'artiste, cherchant des émotions et non des paysages.* (*MB*: 34)

> Semua hal yang tak menyentuh emosinya, dihindarinya. Hal ini sesuai dengan sifatnya yang lebih sentimental daripada artistik. Emma lebih mencari hal-hal yang dapat menimbulkan emosi daripada mencari pemandangan untuk dilukis.

Setelah ia menikah, sifat sentimental dan emosionalnya makin menjadi-jadi karena suaminya tak berhasil menjadi orang terkenal. Emma berkhayal ingin menjadi orang terkenal di seluruh Prancis.

> *Elle aurait voulu que ce nom de Bovary qui était le sien fût illustre, le voir étalé chez des librairies, répété dans les journaux, connu par toute la France.* (MB*: 58)*

> Ia ingin agar nama Bovary yang disandangnya menjadi terkenal dan tertera di buku-buku yang dijual di toko-toko buku. Ia menginginkan namanya disebut-sebut di surat-surat kabar dan terkenal di seluruh Prancis.

Karena suaminya tak memenuhi harapannya, Emma menjadi pelamun. Ia menjadi muak dengan kehidupan rutin sebagai seorang istri yang harus dijalaninya setiap hari :

*la médiocrité domestique la poussait à des fantaisies luxueuses, la tendresse matrimoniale en des desirs adulteres.* (MB:101)

Kehidupan rumah tangga yang biasa-biasa saja dan membosankan mendorongnya untuk berkhayal mengenai hal-hal yang bukan-bukan. Hubungan suami istri tak dihargainya lagi dan ia berkhayal mengenai penyelewengan.

Khayalannya menjadi kenyataan ketika ia mempunyai kekasih:

*Elle se répétait: "J'ai un amant*! un amant! se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. Elle allait donc posseder enfin ces joies de l'amour, cette fiévre de bonheur dont elle avait déespéré. (MB: 152)

Berulang-ulang ia berkata pada dirinya: "Akhirnya aku mempunyai kekasih! kekasih! "kenyataan ini membuatnya senang seolah-olah ia mengalami masa pubertas lagi. Akhirnya ia dapat memiliki kesenangan yang ditimbulkan oleh cinta, kebahagiaan yang hangat yang telah lama dinanti-nantikannya.

Tetapi, Emma yang selalu resah tak menemukan kebahagiaan dalam penyelewengannya, baik Rodolphe maupun Léon tak dapat membahagiakannya:

*Elle retrouvait dans l'adultère toutes les platitudes du mariage.* (MB: 269)

Dalam penyelewengan-penyelewengan yang ia lakukan, ia menemukan kembali kehidupan perkawinan yang membosankan.

Karena merasa tertekan, kecewa terhadap kehidupan ini, ia memutuskan untuk mengakhiri hidupnya saja:

*Elle aurait voulu ne plus vivre, ou continuellement dormir.* (MB: 270)

Rasa-rasanya ia tak ingin hidup lagi, ia ingin tidur untuk selama-lamanya.

*Elle await fini songeait-elle, avec toutes trahisons, les bassesses, les innombrables convoitises qui la torturaient.* (MB: 295)

Semua sudah berlalu, pikirnya. Segala pengkhianatan, segala hal-hal merendahkan yang pernah dilakukannya, juga keinginan-keinginannya yang tak pernah terlaksana dan yang begitu menyiksanya.

Akhirnya Emma bunuh diri dengan menelan racun:

*Ah! c'est bien peu de choses la mort! pensait-elle! ie vais dormir et tout sera fini.* (MB: 293)

Ah: Ternyata kematian itu biasa-biasa saja, pikirnya. Saya akan tidur dan semuanya akan berakhir.

Dari contoh-contoh kutipan di atas kita dapat melihat bagaimana perkembangan watak dari tokoh Emma Bovary. Sejak awal ia adalah seorang wanita yang lemah mentalnya. Ia pengkhayal, sentimental, dan emosional. Setelah menikah, sifatnya tak berubah, bahkan makin menja-

di-jadi. Sifatnya yang labil, selalu resah membawanya pada kematian yang dirasanya sebagai jalan yang terbaik bagi hidupnya yang menurutnya penuh kekecewaan.

### 3.2 Penokohan Tini

Tokoh Tini dalam *Be* adalah seorang wanita muda, yang ramping, dan cantik:

> Alangkah cantiknya, ramping langsir, sikapnya menantang demikian. (*Be*: 19)

Ia sangat aktif dalam berbagai kegiatan sosial yang banyak menyita waktunya. Sifatnya yang tak bisa diam, membuatnya tak betah tinggal di rumah, menunggu suami seperti layaknya seorang istri yang tradisional:

> Tini tertawa: "Saya terlalu modern!"
> .. Aku berhak juga menyenangkan pikiranku, menggembirakan hatiku. Aku manusia juga yang berkemauan sendiri. (*Be*: 57)

> "Bukankah lakiku juga pergi sendirian? Mengapa aku tidak boleh? Apakah bedanya? (*Be*: 57)

Tini menyesalkan suaminya, Sukartono yang menginginkan seorang istri yang tradisional:

> Engkau boleh keluar, Mengapa aku tidak?
> Apa bedanya engkau dan aku? Mestikah aku diam-diam menjadi nona penjaga telepon dekat-dekat telepon? Aku kawin bukan hendak menjadi budak suruhanmu menjaga telepon ... (*Be:* 67)

> Tini mempunyai sifat yang bebas, mandiri, dan aktif:
> Tini suka berpesta, suka berdansa, seperti rama-rama, tiada pernah tetap, pesolek. (*Be:* 74)

Sebagai seorang istri, Tini tak memperhatikan suaminya. Ia begitu sibuk dengan organisasinya:

> Tini tiada melihat perubahan keadaan Tono. (Sukartono)
> Tiada sempat, karena sibuk dengan perkum-
> pulan. Ada-ada saja pekerjaan untuk perkum-
> pulan. Dia tiada menolak, ketika dalam rapat
> dia diusulkan menjadi utusan. Usul itu di-
> terima dengan suara bulat. Dia merasa senang
> pergi. (*Be*: 102)

Karena terlalu sibuk, jarang bertemu dengan suaminya cintanya pada suaminya mulai surut:

> Cinta? Aku cinta? Hatiku cinta?
> Semua perasaan sudah mati dalam hatiku,
> hatiku seolah-olah kuburan. (*Be:* 124)

Sikap batinnya yang mandiri, tak mau menggantungkan diri pada seseorang membuatnya bertekad untuk meninggalkan suaminya dan mencari pekerjaan di kota lain:

> "Jangan harap-harap aku kembali. Sudah ada
> peganganku." (*Be:* 156)

Sifat mandirinya akhirnya memenangkan pergulatan batinnya ketika ia akan memutuskan untuk meninggalkan suaminya, rumahnya. Sikap bangga akan harga dirinya sebagai wanita yang tak mau takluk pada laki-laki memperteguh keputusannya untuk pergi, meninggalkan semua yang pernah dicintainya.

**4) Kesimpulan**

Meskipun Emma Bovary dan Tini terpisah oleh jarak, ruang, dan waktu, kedua-duanya bisa dikatakan memiliki tipe wanita yang universal. Emma Bovary dengan keresahannya sebagai seorang istri yang tak puas terhadap suaminya dan kemudian terjerumus dalam kelakuan yang negatif, merupakan gambaran wanita yang ada di mana-mana. Tipe wanita seperti

Emma, tak mengenal jarak, ruang, dan waktu. Di setiap negara, pada setiap kurun waktu tentu ada wanita yang mempunyai sifat seperti Emma. Jadi, tipe wanita seperti Emma tak hanya ditemukan di Prancis pada abad ke-19, tetapi juga di mana saja, kapan saja.

Tini, sebagai wanita mandiri, aktif, tak mau tunduk pada kemauan laki-laki melambangkan citra wanita mandiri yang universal. Wanita yang resah semacam Tini, juga terdapat di mana-mana. Bedanya dengan Emma Bovary yang hidup pada abad ke-19, Tini dapat menyalurkan keresahannya secara posittif dengan melakukan berbagai kegiatan sosial.

Keresahan yang dirasakan oleh kedua wanita itu menyebabkan mereka meninggalkan keluarga. Emma bunuh diri dan Tini pergi ke kota lain untuk mencari ketenangan batin.

**Daftar Pustaka**


Clements, Robert.J. 1978. *Comparative Literature As An Acadamic Discipline*. New York: The Modern Language Association of America.

Flaubert, Gustave. 1951. *Madame Bovary*. Paris: Editions Garnier Fress.

Lagarde, André dan Michard, Laurent. 1963. *XIX Siècle*. Paris: Bordas.

Pane, Armijn. 1986. *Belenggu*. Jakarta: PT Dian Rakyat.

Stallnecht, Newton P. dan Frenz, Horst. 1971. *Contemporary Literature: Method & Perspective*. Carbordale & Edwardsville: Southern Illinois University Press.

Sudjiman, Panuti. 1988. *Membaca Cerita Rekaan*. Jakarta: Pustaka Jaya.


## 3.8 Novel *Roro Mendut* Versi Ajip Rosidi Dan Mangunwijaya S.R.H. Sitanggang

**1) Pendahuluan**

Pembaca yang arif selalu berusaha mendapatkan tambahan pengalaman dari buku atau karya sastra yang dibacanya. Hal itu dapat kita maklumi

karena karya sastra adalah hasil penghayatan pengarang yang terdalam terhadap kehidupan yang digelutinya. Hudson (1965: 14) juga pernah mengatakan bahwa kesusastraan berbicara tentang pengalaman perseorangan sebagai individu, pengalaman manusia sebagai manusia, pengalamannya dengan dosa, dengan nasib, dengan Tuhan, dengan harapan bangsa, termasuk perhubungan manusia dengan manusia lain dalam masyarakat dalam segala aktivitas dan persoalannya. Karena itu, karya sastra jika ditilik, baik dari segi isi, pengarang maupun pembaca, dapat dikatakan merupakan bentuk "karangan bahasa" tentang suatu hal atau masalah sosial budaya yang perlu dipelihara kesinambungan dan kelestariannya dalam masyarakat.

Kelahiran suatu karya sastra tidak dapat dipisahkan dari keberadaan karya-karya sastra yang mendahuluinya, yang pernah dicerap oleh sang sastrawan. Pada mulanya sastrawan dalam menciptakan karyanya melihat, meresapi, dan menyerap teks-teks lain yang menarik perhatiannya, baik yang dilakukan secara sadar maupun tidak sadar. Ia menggumuli konvensi sastranya, konvensi estetiknya, gagasan yang tertuang dalam karya itu, kemudian mentransformasikannya ke dalam suatu karangan, karyanya sendiri (Pradopo, 1987: 228). Dalam hal kaitan itu, Teeuw (1983: 5) berpendapat bahwa tidak ada suatu karya seni yang berfungsi dalam situasi kosong. Karya seni atau karya sastra merupakan aktualisasi atau realisasi tertentu dari kode sastra dan budaya. Pengarang bebas menerapkan sistem itu secara individual, mengolahnya menurut keperluannya sebagai seniman, atau juga menyimpanginya sesuai dengan kebutuhan yang dikehendakinya. Sebagai akibatnya, pembaca yang menikmati karya sastra yang baru itu akan merasa lebih terharu daripada apa yang ditemukannya dalam karya sastra yang menjadi hipogramnya. Tegangan itu merupakan aspek hakiki yang sekaligus memainkan peranan penting dalam penikmatan estetik. Hal itu dapat diungkapkan dengan mengacu pada prinsip intertekstualitas (Teeuw, 1984: 367--368).

Prinsip intertekstualitas, menurut Riffatere (dalam Teeuw, 1983: 65), karya sastra baru bermakna penuh dalam kaitannya dengan karya lain, baik dari segi persamaannya maupun pertentangannya. Karya sastra itu dijajarkannya dengan karya sastra yang menjadi latar penciptaannya, ke-

mudian akan diketahui tujuan penulisan karya sastra itu, apakah untuk menentang, menyimpangi, atau meneruskan konvensinya.

Tulisan ini berupa kajian singkat secara intertekstualitas novel *Roro Mendut* versi Ajip Rosidi (AR) dan versi Mangunwijaya (MW).

Ajip Rosidi dikenal sebagai penulis sajak, cerpen, drama, esai, dan kritik. Selain giat dalam mengikuti perkembangan kesusastraan Indonesia, ia juga menaruh minat yang besar pada kesusastraan daerah. Tulisannya mengenai sosial-politik juga banyak tersebar di berbagai media massa.

Mangunwijaya adalah seorang rohaniwan. Sebagai seorang kolomnis, ia banyak menulis tentang kebudayaan dan kehidupan masyarakat. Ia berpredikat insinyur. Ia juga novelis yang sejumlah karyanya turut diperhitungkan dalam khazanah sastra Indonesia dewasa ini.

Kajian ini tidak bermaksud menganalisis secara tuntas prinsip intertekstualitas dalam novel versi Mangunwijaya dan versi Ajip Rosidi yang menjadi hipogramnya. Pokok bahasan terbatas hanya pada penggalan cerita sekitar "pengajaran dan kematian tokoh protagonis, Roro Mendut dan Pronocitro", yang merupakan puncak dan inti cerita. Hal itu tidak berarti bahwa bagian yang mendahuluinya tidak mengandung unsur intertekstualitas. Berikut ini akan disajikan sinopsis kedua versi novel itu.

**2) Sinopsis**

**a. Novel *Roro Mendut* Versi Ajip Rosidi**

Pada masa Kesultanan Mataram tersebutlah Ki Tumenggung Wiroguno yang gagah perkasa. Ia berhasil menumpas Adipati Pragolo yang tidak setia kepada Sultan. Harta benda Adipati Pragolo dirampas, termasuk selir dan seorang remaja putri, calon selir, Roro Mendut, yang berasal dari desa Trebanggi. Sebagai penghargaan atas jasanya, Sultan menyerahkan putri boyongan, Roro Mendut, itu kepada Wiroguno.

Wiroguno ingin mengangkat Roro Mendut menjadi wanita perdana di Wirogunan, tetapi putri ayu itu menolak karena Wiroguno buruk rupa dan sudah tua. Wiroguno murka, lalu Mendut dipaksa membayar pajak dari 3 real, 10 real, sampai 20 real setiap hari. Taktik itu dilakukan dengan maksud Mendut takluk dan akhirnya bersedia menjadi istri Wiroguno.

Dengan bermodalkan kecantikannya, Mendut sanggup membayar pajak itu dengan cara berjualan puntung rokok bekas sedotannya. Wiroguno penasaran!

Pada waktu berjualan rokok, Mendut bertemu dengan Pronocitro, putra juragan kaya, Nyai Singobarong, dari desa Botokkenceng. Melalui sepucuk surat, Mendut mengungkapkan penderitaan dan cintanya kepada Pronocitro. Cintanya bersambut! Agar dapat bertemu dan membina percintaannya dengan Mendut, Pronocitro menghamba di Wirogunan. Sang Tumenggung mengangkat Pronocitro sebagai lurah.

Pronocitro dan Mendut kini dapat memadu cinta walaupun secara diam-diam. Kisah asmara mereka terungkap. Pronocitro melarikan diri, tetapi Mendut tertangkap. Wiroguno marah, lalu menganiaya Mendut. Pronocitro berhasil melarikan kekasihnya itu berkat bantuan "orang dalam". Lalu, mereka bermaksud melarikan diri ke arah selatan. Ketika hendak menyeberangi Sungai Oya, mereka tertangkap, kemudian digiring ke Wirogunan.

Di Istana Wirogunan, ketika Wiroguno akan menghujamkan kerisnya ke tubuh Pronocitro, Mendut menghalanginya. Roro Mendut tertikam secara tidak sengaja, lalu mati bersama kekasihnya, Pronocitro. Mereka dikuburkan dalam satu liang lahat menurut tata cara agama Islam.

**b. Novel *Roro Mendut* Versi Mangunwijaya**

Roro Mendut, gadis desa Telukcikal, tidak jadi diperselir oleh Adipati Pragolo karena Tumenggung Wiroguno, Panglima Perang Susuhunan Mataram, berhasil membunuh Adipati Pragolo yang dianggap menentang Susuhunan. Roro Mendut, sebagai istri rampasan, diserahkan oleh Susuhunan kepada Wiroguno. Di istana Susuhunan dan di Wirogunan dilangsungkan upacara besar menyanjung kehebatan Wiroguno.

Mendut menolak diperistri oleh Wiroguno. Bagi Wiroguno, penolakan itu adalah suatu kenikmatan, suatu tantangan, yang harus dihadapinya sebagai seorang panglima perang. Karena tetap bersikeras menolak cinta Wiroguno, Mendut dihukum. Ia diharuskan membayar pajak dari 3 real sampai 20 real setiap hari. Dengan memperagakan kecantikan dan kemo-

lekan tubuhnya, Mendut berjualan puntung rokok bekas isapannya. Pajak yang diminta oleh Wiroguno terpenuhi oleh Mendut.

Ketika berjualan rokok, Mendut bertemu dengan Pronocitro, asal desa Botokenceng, putra juragan kaya, Nyai Singobarong. Mendut mengirimkan asem, pengganti surat atau pelambang cintanya (rasa kesengsem) kepada Pronocitro. Pemuda tampan ini membalasnya dengan mengirimkan rempah-rempah, kayu manis, tanda cinta yang membara kepada dara manis itu.

Di pasar, ketika Mendut berjualan rokok, Pronocitro membuat huruhara. Ia melarikan Mendut dan mengajaknya kawin lari, tetapi ditolak oleh Mendut karena teringat pada dayangnya, Arimardi, yang juga terkungkung di Wirogunan.

Agar dapat bertemu dengan Mendut, Pronocitro mengabdi sebagai penjinak kuda di Wirogunan. Percintaan gelap Pronocitro dan Mendut ketahuan oleh Wiroguno. Mereka melarikan diri atas bantuan dayang kesayangannya. Karena peristiwa itu, Wiroguno merasa terpukul hingga pingsan dua kali. Setelah siuman, ia langsung bertindak sebagai pucuk pimpinan pengejaran. Baginya, Roro Mendut bukan sekadar Roro Mendut dalam arti fisik, tetapi lambang kehormatan Mataram yang harus direbut. Pronocitro baginya adalah lambang rakyat pantai utara yang harus ditaklukkan.

Pada waktu menyeberangi Sungai Oya, Mendut dan Pronocitro terkepung. Wiroguno dan Pronocitro terlibat dalam perang tanding. Pronocitro terluka. Bersamaan dengan tikaman berikutnya, Mendut melindungi Pronocitro sehingga keris Wiroguno menancap pada tubuh Mendut, lalu mati bersama dengan kekasihnya. Saat itu gelombang laut menghempas, lalu menyambut kedua tubuh yang terkulai itu dan membawanya ke laut lepas.

**3) Analisis Intertekstualitas**

Sebagaimana disebutkan di atas, pokok bahasan yang akan diuraikan berikut ini hanya berkisar pada adegan pengejaran dan kematian tokoh protagonis, Roro Mendut dan Pronocitro. Analisis dilakukan berdasarkan alur cerita.

Dalam versi Ajip Rosidi dan versi Mangunwijaya dikatakan bahwa setelah Pronocitro dan Roro Mendut berhasil meloloskan diri dari Istana Wirogunan, mereka sama-sama menghirup udara bebas di alam terbuka. Dalam kedua versi itu (AR: 265; MW: 382) diceritakan bahwa mereka sama-sama berada atau menuju ke arah pantai selatan. Tetapi, latar waktunya berbeda. Versi Ajip Rosidi menyebutkan kejadian pada malam hari. Mereka berjalan tertatih-tatih karena penatnya, lalu beristirahat, bercakap-cakap, sambil berkasih-kasihan. Dalam teks itu tidak disebutkan apa yang mereka percakapkan.

Dalam versi Mangunwijaya, latar waktu pada dini hari. Jadi, berbeda dengan teks pada hipogramnya. Malam dan dini hari memang sama-sama bagian atau penggalan waktu, tetapi masing-masing mempunyai arti tersendiri bagi kehidupan manusia. Malam menyiratkan 'perhatian' setelah sepanjang hari orang bekerja, sedangkan dini hari menjanjikan suatu harapan baru yang akan ditapaki. Bukankah fajar menyingsing sebagai karunia Tuhan yang harus disyukuri oleh Mendut dan kekasihnya menyambut kemerdekaannya? Latar malam hari pada versi Ajip Rosidi tampaknya membayangkan tantangan yang harus mereka hadapi dalam menemukan kemerdekaannya.

Dalam versi Mangunwijaya, yang tidak terdapat dalam versi Ajip Rosidi, ialah kekaguman Mendut atas ciptaan Tuhan yang dirasakan turut merayakan kemerdekaan jiwanya. Dalam suka dan duka manusia sepatutnya berserah diri kepada Tuhan. Itu pulalah yang dapat kita saksikan dalam versi Mangunwijaya ini. Mendut, diikuti oleh Pronocitro, sambil menyilangkan tangan, ia meminta pertolongan kepada Khaliknya lewat doa:

> *"Ya, Allah! Malam telah lalu dan menyingsing fajar baru. Betapa rindu kami pada-Mu karena matahari serba buta menggapai-gapai hamba-hamba-Mu. Itu andai kami layak mendapat pertolongan-Mu; sebab betapa sering kami tidak sepi ing pamrih, lalu menipu diri.*
>
> *Cinta dan pertemuan sahabat semoga Engkaulah yang memulainya. Dan semoga Engkau pula yang memenuhinya. Sebab asmara, kami akui, hanya menyentuh daging. Baru dalam cahaya rah-*

*mat-Mulah asmara membuah menjadi sayang yang mengatasi maut." (MW: 382--383)*

Dalam mencapai cita-cita dan kerinduan mereka, bagi Mendut dan Pronocitro, alam adalah pemberi bahagia, pemberi nikmat. Alam adalah sahabat manusia, bukan perintang yang harus ditaklukkan seperti dalam versi Ajip Rosidi.

Dalam kedua versi novel sejarah ini, pelukisan alam tampak sebagai unsur latar yang mewarnai keseluruhan cerita. Namun, kedua pengarang lewat narasinya memperlakukannya dengan sikap yang berbeda. Tampak versi Mangunwijaya lebih posittif.

Sungai Oya yang sedang pasang bagi kedua insan yang dilanda asmara itu (AR: 269--271) adalah penghalang, menakutkan, dan ganas. Dalam versi Mangunwijaya, Sungai Oya justru didekap dan dijadikan sarana rekreasi pelepas lelah. Secara naratif, Mangunwijaya bertutur:

*Akhirnyalah, kemerdekaan tercapai! Sesudah tegang berpegang pada Pronocitro di atas kuda yang lari sangat kencang, serba takut terguncang jatuh. Mendut dan Pronocitro sampai di tengah Sungai Oya. Kuda ditinggalkan dan bersama-sama mereka berenang ke tepi seberangnya. Tegang, sengsara, tetapi bahagia. Cinta yang seperti inilah, yang selalu didambakan oleh Mendut .... Seperti sahabat masa kanak-kanak yang telah lama tak bersua lalu tiba-tiba muncul .... Reguklah kemerdekaan, dan biarlah riak-riak keabadian menciumi seluruh dirimu. (MW*: 383)

Dalam kutipan tersebut dikatakan ada kuda tunggangan yang membawa mereka dalam pelariannya. Dalam versi Ajip Rosidi sama sekali tidak ada hubungan kuda dengan Mendut dan Pronocitro. Dalam hal ini, tampaknya Mangunwijaya secara sadar memainkan peranan kuda dalam melancarkan pelarian Mendut dan kekasihnya. Dalam versi Mangunwijaya jalan cerita memang sudah dibangun demikian rupa. Pada awal cerita sudah disebut, sebagai calon istri Wiroguno, Mendut sudah dilatih menunggang kuda. Pronocitro sudah dikenal orang sebagai pawang kuda di Wirogunan (MW: 344). Sementara itu, dalam versi Ajip Rosidi,

Pronocitro selama mengabdi di Wirogunan diberi jabatan lurah (AR: 175). *Kuda* atau *pawang kuda* dan *lurah*, apalagi pada zaman dulu, dapat dilambangkan sebagai 'kebebasan' dan 'kepatuhan (kepada) Tumenggung'. Pawang kuda mempunyai kebebasan mutlak dalam menjinakkan kuda, sedangkan lurah kebebasannya sebatas peraturan yang ditetapkan oleh atasannya (Tumenggung). Karena itu, munculnya *kuda* dalam kehidupan Mendut dan Pronocitro dalam versi Mangunwijaya mempunyai arti yang penting. Bukankah hewan peliharaan itu sering dijadikan oleh para seniman sebagai objek pengejawantahan keinginbebasan manusia? Kalau demikian halnya, berarti *kuda* termasuk "alat" bagi pengarang untuk menemukan kebebasan Mendut dan Pronocitro.

Kendatipun Mendut dan Pronocitro sudah terlepas dari tangan Wiroguno, mereka tetap waspada terhadap segala kemungkinan. Pengejaran yang tak henti-hentinya tetap berlangsung, baik dalam versi Ajip Rosidi maupun versi Mangunwijaya. Pengejaran dalam versi Mangunwijaya langsung dikomandoi oleh sang Panglima, Tumenggung Wiroguno (MW: 385), sedangkan dalam versi Ajip Rosidi pengejaran dipercayakan kepada Ki Patih Prawirosakti (AR: 277).

Ada hal yang menarik dalam teks perburuan versi Mangunwijaya ini. Wiroguno, sebagai pucuk pimpinan, bukan tidak tanpa alasan. Baginya pengejaran itu adalah perebutan kehormatan Mataram. Sebagai panglima yang selalu menang perang, ia adalah tokoh utama yang tampil di medan laga. Karena itu, pimpinan tim pengejaran tidak diembankan kepada orang lain.

Pengejaran di bawah pimpinan Wiroguno dan para punggawanya ternyata tersendat-sendat. Masyarakat setempat, bahkan anak-anak yang dijumpainya sepanjang perjalanan, tidak seorang pun menaruh simpati kepada Wiroguno. Mereka tidak menginformasikan arah yang ditempuh oleh Mendut dan Pronocitro (MW: 385). Dalam versi Ajip Rosidi justru sebaliknya yang terjadi. Setiap orang yang dijumpai oleh Ki Patih Prawirosakti, dengan takut dan rasa hormat yang dibuat-buat, langsung memberitahukan ke arah mana kedua pelarian itu menuju (AR: 277). Nyata bahwa dalam versi Mangunwijaya ada kesengajaan pengarang mengulur-ulur waktu, seakan-akan memberi kesempatan kepada kedua sejoli

itu mereguk kebebasan yang diperolehnya. Bukan hanya itu! Ternyata Mangunwijaya ingin menyampaikan sesuatu yang bermanfaat bagi kehidupan ini. Secara eksplisit diangkatnya petuah Jawa yang mengatakan bahwa "hidup hanyalah singgah untuk minum sebentar" (MW: 386). Pesan ini menyiratkan bahwa dunia ini adalah tempat singgah untuk menuju tempat yang lebih berarti sesudah kita melintasi kehidupan ini. Ada sesuatu yang perlu disadari oleh setiap orang ialah bahwa kehidupan baru di seberang kehidupan yang sedang kita tapaki. Di situlah, antara lain, unsur tambahan kenikmatan ketika membaca novel Mangunwijaya ini. Ungkapan itu dihadirkan secara wajar, tidak sekadar dipatut-patutkan sebagai pemanis jalannya kisah. Pengarang meramunya dengan latar waktu, lalu mengasosiasikannya dengan keramahan alam serta dalam balutan metafora yang menarik. Kutipan lengkapnya menyebutkan:

> *Sepekan sudah Mendut dan Pronocitro dapat lolos dari uberan orang-orang Wirogunan. Tetapi mereka sadar pula, bahwa pengalaman pantai bahagia dua sejoli sendirian bukanlah kesudahan tuntas suatu percintaan yang sehat. Gubuk dan api unggun yang menyelamatkan mereka dari binatang-binatang buas hanyalah perlindungan dan obor sementara. Dan bukankah bertubi tua Jawa selalu berpesan, bahwa "hidup hanyalah singgah untuk minum sebentar?" (MW: 386).*

Lanturan-lanturan berupa panorama alam tampak khas dalam versi Mangunwijaya. Sementara Mendut dan Pronocitro berjuang habis-habisan melawan amukan Sungai Oya (AR: 271--277), dalam versi Mangunwijaya hal seperti itu tidak terlihat, tidak ada keganasan alam. Bahkan, pembacanya seolah-olah diajak menelusuri trayek perjalanan kedua tokoh itu. Secara lancar dan rinci, pengarang melukiskan latar tempat (lihat kata yang dicetak miring dalam kutipan dibawah ini) bagaimana pemandu wisata kawakan menyampaikan laporan pandangan mata kepada wisatawan mancanegara:

> *Salah satu jalan untuk meneruskan perjalanan penyelamatan ialah mencoba mengayuh melalui Laut Selatan, menyusuri pantai, menuju*

*muara Bengawan Progo, mendarat di sana, lalu ... melalui darat menerobos ke Pagelan. Sebab jalan ke darat ke arah kaki Gunung Merapi, timur maupun barat ke Semarang sangatlah berbahaya. Penjagaan di pintu gerbang kerajaan, Taji Selimbi-Ampel maupun Tranyem-Kedu teramat ketat. Yang paling aman ialah ... menyeberangi Sungai Progo dan Bogowonto ke wilayah Urut-Sewu, Banyumas, menerobos Pegunungan Kandang ke daerah Tegal ... Mendut, Pronocitro memilih jalan ... menyusuri pantai sampai muara Sungai Progo, lalu ... masuk wilayah Pagelan dan menyusuri Sungai Bogowonto masuk kedu; lalu melingkari gunung besar Banyubiru yang sumbing puncaknya itu menuju Mataram-Lama. meloncati Pegunungan Wonoireng sampai di Pekalongan (MW: 386).*

Tokoh Roro Mendut dan Pronocitro rupanya sudah dirancang sejak awal oleh pengarang (AR dan MW) harus tertangkap. Dalam versi Ajip Rosidi, seperti dikatakan di atas, penduduk yang ditanyai oleh regu pengejar memperlihatkan kepatuhannya kepada Wiroguno. Dalam versi Mangunwijaya, penduduk yang ditemui oleh Roro Mendut dan Pronocitro sepanjang pelariannya menunjukkan rasa simpati dan kesetiakawanan. Di pihak lain, mereka memberikan informasi yang menyesatkan kepada Wiroguno dan pasukannya.

Riwayat ditemukannya arah pelarian Mendut dan Pronocitro dalam versi Mangunwijaya tidak semulus seperti dalam versi Ajip Rosidi. Dikatakan demikian karena dalam diri Lurah Ranwe Gading, yang akhirnya melaporkan tempat pelarian Mendut dan kekasihnya, timbul pergumulan batin. Di satu pihak ia akan melaporkannya kepada Wiroguno, tetapi di pihak lain ia menaruh simpati kepada Mendut dan Pronocitro. Pergumulan batin Lurah Ranwe Gading ini agaknya merupakan alasan bagi pengarang untuk menyampaikan pesan-pesannya kepada pembaca karyanya. Kita ikuti percakapan Lurah Ranwe Gading dan kebayannya berikut.

"Ha ha haaaaa, ... tapi, tetap soalnya sama: kita harus lapor."
"Oh, ya, ya ... Tapi bagaimana, Ya? Mbok nggak usah saja."
"Lho! Uah, Kangmas ini kalau sudah pernah melihat putri ayu, lantas terharu ...."

"Ah, bukan begitu .... Tetapi saya ini pun punya anak perempuan seperti Roro Mendut Wirogunan itu. Sudah diputuskan, menikah dengan Mas Lurah Kebosuro. Eee ... Dhenokku itu bahkan terlanjur.gandrung linglung sama pemuda kusir gerobak, apa tidak cilaka! Tampan dan menawan hati memang, tetapi yaah, cuma kusir gerobak. Inilah! Inilah!"

"Memang sekarang mulai banyak gadis-gadis seperti Dhenok Kangmas dan Roro Mendut itu, cari sendiri. Sungguh, rusak zaman sekarang ini akhlaknya!"

....

"Sudah, begini saja! Kita biarkan mereka lari. Sebab tidak tega melihat Dhenokku sedang linglung itu, tapi kita melapor nanti, santai-santai saja, biar kedua jenis, Dhenok dengan supir gerobaknya itu punya waktu untuk lari." (MW: 387--388).

Hal yang patut dicatat dalam hal ini adalah bahwa orang tua sebaiknya tidak memaksakan kehendaknya kepada anaknya jika anak itu sudah dewasa dan dapat menentukan apa yang terbaik dalam hidupnya. Itu pulalah tambahan nikmat yang dapat dipetik dalam teks versi Mangunwijaya ini.

Saat merasa harus menghadapi Wiroguno dan pengawalnya, Pronocitro dalam versi Mangunwijaya tidak gentar. Ia memandang Mendut penuh keyakinan dan ia merasa mampu mempertahankan harga dirinya di hadapan kekasihnya.

"Inilah saat kita, Adikku sayang. Saat tidak lari, tetapi menjemput dan menghadapi."

"Melawan sekian banyak pasukan? Apa kita akan menang?"

Senyum Pronocitro terarah kepada pasukan-pasukan yang mengepung mereka. "Senjata benda melawan keyakinan ... siapa yang akan menang?" (MW: 390)

Mari kita bandingkan teks di atas dengan teks versi Ajip Rosidi ketika Mendut dan Pronocitro dipergoki oleh Wirogunan di bawah ini.

"Mati juga kita sekali ini!" katanya dalam hati. "Mana mungkin bisa meloloskan diri dari orang banyak itu?"

"Karena pikiran itu, hatinya lemah dan tulang-tulang menjadi lesu. Tenaga hilang lenyap, tangannya merangkul Pronocitro.

"Kanda, Kanda! Bagaimana?" desisnya, se-dangkan matanya meminta perlindungan kekasihnya itu. "Mereka akan menangkap kita!"

"Jangan gelisah kekasihku!" Bujuk Pronocitro. Ki Dogong (maksudnya tukang perahu, pen) akan menyelamatkan kita!" Bukankah begitu, Dogong?" (AR: 279--280).

Jika kita perhatikan kedua jenis kutipan di atas (MW, AR), Mendut dan Pronocitro sama-sama dihadapkan pada satu pilihan, yaitu yang menghadangnya. Dalam versi Mangunwijaya, tidak tergurat dalam wajah Mendut dan kekasihnya rasa takut dan gentar. Mendut tidak menciut nyalinya. Pronocitro amat tegar. Baginya setiap tantangan harus dijawab dengan penuh keyakinan menang, dan tidak untuk dihindari. Dia tidak memerlukan uluran tangan orang lain untuk menentukan nasibnya. Mendut bangga terhadap sikap jantan pujaannya (MW: 390).

Dalam versi Ajip Rosidi justru sebaliknya, Mendut yang semula rela mati bersama dan yakin pada perlindungan Pronocitro, dalam adegan ini tergambar rasa takut dalam dirinya menghadapi maut. Tubuhnya lemah lunglai menghadapi situasi tegang seperti itu. Pronocitro mencoba menghibur kekasihnya agar tidak cemas, tetapi ia sendiri masih ragu terhadap kemampuannya. Buktinya, ia masih mengharapkan bantuan orang lain, Ki Gogong, untuk melepaskan mereka dari pasukan Wiroguno. Pronocitro tidak langsung tampil membusungkan dada saat berhadapan dengan musuhnya.

Nilai tambah apa yang dipetik dalam versi Mangunwijaya ini? Tiada lain bahwa cinta sejati harus dibina dan dipertahankan terhadap segala cobaan. Itulah arti cinta yang sesungguhnya, yang perlu dihayati oleh setiap orang yang akan membentuk mahligai rumah tangga.

Dalam versi Ajip Rosidi dikisahkan betapa marahnya Pronocitro kepada Ki Dogong yang membelokkan sampannya ke arah Ki Patih Prawirosakti (AR: 280--281). Ki Dogong menolak karena ia lebih takut

kepada pasukan Wirogunan daripada kepada Pronocitro. Padahal, semula Ki Dogong sudah berjanji akan menyeberangkan kedua penumpangnya itu asalkan ia dibolehkan mencium pipi kanan Mendut. Karena tidak berhasil membujuk tukang perahu itu, Mendut terkenang pada janji yang pernah ia ikrarkan bersama Pronocitro dahulu: *walau mati asal seliang sekubur*. Mendut dan Pronocitro menghanyutkan diri dalam belaian kasih yang saling membara. Seolah-olah tiada lagi hari esok buat mereka untuk bercinta.

Cinta "cengeng" yang merajuk-rajuk seperti itu tidak ditemukan dalam teks versi Mangunwijaya. Dalam menghadapi situasi seperti itu, semangat hidup Mendut dan Pronocitro menyulut rasa percaya dirinya. Mereka semakin menyadari bahwa kebahagiaan harus direbut, bukan hadiah yang jatuh dari langit. Kita saksikan kutipan berikut bagaimana pengarang menitipkan pesannya, yang sekaligus mengingatkan kita betapa kemerdekaan yang sejati bukanlah hadiah belaka.

> Roro Mendut tersenyum bangga dan mesra lebih erat memegang tangan kekasihnya. Dua pasang mata dan bidang dada menghadap ke Wiroguno di tepi. **Kemerdekaan tidak pernah hanya hadiah belaka**. Kemerdekaan harimau pun, garuda pun, adalah buah perjuangan kesadaran harga diri. Pronocitro pun memberikan isyarat kepada tukang rakit supaya membalikkan arah ....
>
> Sesampai di tepi, dengan tegak Pronocitro melangkah, diikuti oleh Mendut yang agak gemetar tangan, gempa di dada, tetapi pasti dalam niat; menghadapi saat perhitungan terakhir (MW: 390).

Baik dalam versi Ajip Rosidi maupun versi Mangunwijaya, pihak Wirogunan-lah yang mula-mula menyapa Pronocitro (AR: 281; MW: 391), tetapi dalam konteks yang berbeda. Dalam versi Ajip Rosidi terkandung nada tipuan melalui kata-kata yang dilontarkan para lurah, yang diberi tugas menangkap kedua pelarian itu. Bujukan yang menjanjikan bahwa Mendut dan Pronocitro akan diampuni oleh Wiroguno tidak dihiraukan, bahkan mereka semakin asyik bermesraan. Ki Lurah Prawirosakti dan kawan-kawannya menjadi penasaran dan merasa dipermalukan.

Dalam versi Mangunwijaya tidak tercermin rasa permusuhan, baik dalam diri Mendut dan Pronocitro maupun Wiroguno, ketika mereka saling berhadapan. Tata krama percakapan antara bawahan dan orang yang dimuliakan masih terucap lembut. Tidak ada emosi atau tindak yang merendahkan pihak lawan. Di sini terlihat kelebihan versi Mangunwijaya, yaitu hendaknya setiap orang dapat menguasai diri bagaimana pun hebatnya permasalahan yang dihadapi. Hati boleh panas, tetapi sikap dan ucapan harus dapat dikendalikan. Kita perhatikan bagaimana tokoh yang saling benci ini menuturkan isi hatinya.

> "Pronocitro! Kau yang sudah kuberi atap perlindungan dalam rumahku, kau yang amat kusayangi; melebihi abdi-abdi lain, mengapa kau berkhianat?"
>
> Pronocitro lalu menyembah, Mendut bersila di belakangnya. "Paduka yang mulia, Kanjeng Raden Tumenggung, jika apa yang sudah hamba lakukan adalah pengkhianatan, maka saat ini pun Pronocitro sanggup menebusnya dengan kematian."
>
> Wiroguno diam ... memandang sedih kepada Mendut. Penuh sayang nada-nada datar terucap, "Mendut, Roro sayang ..., tidak kau mengerti betapa mendalam cintaku padamu, kok sampai sekian balasanmu kepada Wirogumo?"
>
> Mendut bersembah, ".... Paduka mencintai kewibawaan panglima yang jaya. Bukan si Mendut yang si Mendut.
>
> Mendut bagi paduka hanyalah lambang peneguhan kejayaan senjata dan kewibawaan Mataram."
>
> "Apakah itu keliru?"
>
> "Bukan hamba yang menjadi hakim. Paduka yang mulia."
>
> Sejurus Wiroguno diam, .... (MW: 391).

Hubungan intertekstualitas kedua versi ini menunjukkan konsep estetika pertentangan yang dominan, baik dalam penggambaran latar maupun sikap yang diperlihatkan tokoh cerita. Seperti dalam teks di atas, Pronocitro sama-sama tampil menghadapi Wiroguno yang akan merebut si Mendut, tetapi sikap yang mendasari tindakan Pronocitro dalam setiap versi berbeda. Sikap berani berkorban dan mempertahankan apa yang

menjadi miliknya tampak lebih tegas dalam versi Mangunwijaya. Ketulusan hati dan keterkendalian emosi Pronocitro dalam memecahkan persoalan yang dihadapinya kelihatan lebih jernih. Dalam versi Ajip Rosidi (AR: 282), Pronocitro melontarkan kata-kata yang bersifat menantang.

> "Patih Prawirosakti! Pronocitro sudah berani melarikan gadis orang, berani menanggung akibatnya! (AR: 282).

Ujaran seperti itu tidak tampak dalam versi Mangunwijaya. Tetapi, Pronocitro dengan sikap hormat menyatakan bahwa ia rela dieksekusi jika memang perbuatannya suatu pengkhianatan. Dengan cara yang sama, Mendut mengatakan bahwa sesungguhnya cinta Wiroguno kepadanya bukanlah cinta yang tulus. Cinta Wiroguno adalah sekadar memantaskan gengsinya sebagai panglima dan kewibawaan Mataram. Kata-kata Mendut serasa menusuk harga diri Wiroguno. Lalu, ia berdiam, seolah-olah mengesahkan tudingan itu. Ungkapan Mendut ini memang suatu peringatan bagi orang yang hanya mementingkan diri sendiri, memperkuat jabatan atau kedudukannya dengan mengorbankan orang lain yang seharusnya diayomi. Tambahan pesan kehidupan yang tersirat dalam versi Mangunwijaya ini memang patut dicamkan oleh setiap orang.

Dalam versi Ajip Rosidi, ketika Mendut dan Pronocitro dihadapkan kepada Wiroguno di Wirogunan, sikap Wiroguno saat melihat Pronocitro sangat bertolak belakang dengan sikap yang diperlihatkan dalam versi Mangunwijaya. Dalam versi yang terakhir ini masih terlihat wibawa kebapakan dalam ucapannya. Dalam versi Ajip Rosidi, kalimat yang tidak sepantasnya justru terhambur dari mulut seorang pembesar kerajaan.

> "Inilah harimau yang bungsu, jahanam! Sebut nama orang tuamu, lihat ke langit, tunduklah ke bumi!" katanya cepat, sehingga tidak jelas terdengar, menggumam saja. Sedangkan tangannya yang menghunus keris itu bergerak, menyambar dada Pronocitro. (AR: 297)

Bukan hanya tutur kata yang tidak senonoh keluar dari mulut Wiroguno, tetapi jiwa prajurit sejati juga tidak lagi terlihat dari tindakan-

nya. Panglima perang kenamaan itu dengan tega menghunjamkan kerisnya ke tubuh Pronocitro dalam keadaan tangan terborgol, badan terluka, tanpa daya. Bukankah ini citra kebengisan dan keangkuhan petinggi pemerintahan yang seharusnya kita hindari?

Tokoh Wiroguno dalam versi Mangunwijaya jauh lebih kesatria dibandingkan dengan tokoh Wiroguno dalam versi Ajip Rosidi. Dengan memberikan senjata kepada Pronocitro, Wiroguno versi Mangunwijaya mengajaknya perang tanding.

> Wiroguno membuka adegan tertentu.
> "Tidak ada air yang sejati ingin merangkak kembali ke lereng-lereng gunung. Di sinilah segala-galanya harus kita putuskan. Pronocitro, kau sanggup?"
> "Tidak sebagai hamba terhadap tuannya, tetapi Pronocitro lawan Wiroguno, Kanjeng."
> Wiroguno terkejut, tampaknya ia naik pitam, tetapi reda kembali, menyerah kepada keadaan." (MW: 392)

Kewibawaan Wiroguno dalam versi Mangunwijaya tampak dikontraskan dalam versi Ajip Rosidi. Ia tidak sudi menguasai Mendut melalui perjuangan lahir batin karena hal itu menyangkut gengsi, menyangkut martabat Mataram.

> ".... Soalku sekarang adalah soal kewibawaan. Boleh kau sebut soal senjata. Itu tugas panglima, dan Wiroguno tidak akan mengkhianati tugas prajurit ..., seperti kau pun, Pronocitro dan Mendut, kulihat tidak mengkhianati cinta kalian." (MW: 391)

Kata-kata itu disampaikannya dengan getir kepada gadis dambaannya dan Pronocitro, sekaligus merupakan pernyataan dan pengakuannya terhadap ketulusan cinta kedua orang itu.

Pernyataan yang sama juga dimuntahkan oleh Wiroguno, tetapi dengan kata-kata yang kasar, dalam versi Ajip Rosidi. Di sini terlihat motivasi cintanya berbeda. Cintanya adalah cinta raga, bukan oleh rasa atau emosi yang penuh kasih sayang. Cinta Wiroguno dalam versi Mangun-

wijaya adalah cinta yang menginginkan seluruh kehidupan Mendut, jiwa dan raganya. Caci maki Wiroguno dalam versi Ajip Rosidi itu sebenarnya tidak didengar lagi oleh Mendut karena gadis yang tegar itu sudah mati tertikam oleh keris Wiroguno ketika Mendut menghalangi Pronocitro dari tikaman Wiroguno.

"Sungguh terlalu! Dia benar-benar tak mau menjadi istriku! Daripada mau, malah dia bunuh diri! Sungguh terlalu ... keparat!" Kutuk Ki Tumenggung pula. "Benar-benar cintanya pada anjing itu!" ....

"Sungguh terlalu!" gumamnya mengulang (AR: 299).

Sebelum Mendut dan Pronocitro menghembuskan napas terakhir, mereka masih sempat saling menitip pesan dengan harapan dapat menyambung percintaannya di akhirat kelak. Mereka meninggalkan dunia fana ini dalam posisi romantis, saling berpelukan mesra.

"Ndut, aduhai! Cintamu tak terlalu mahal meski kutebus dengan jiwa .... Cintaku, kunanti engkau di pintu akhirat .... Duhai, Ndut ..., Ndut, ... Ndut."

....

"Kanda, Kanda, nantikan, nantikanlah Dinda!" ratap Ni Roro Mendut .... Sekubur kita berdua!"

.....

"Kanda ...!"

"Dinda! ....," desisnya hampir-hampir tak terdengar. Mulut Ni Roro Mendut mencari-cari mulut kekasihnya. Waktu bertemu, keduanya berkeliat, mati (AR: 298).

Bagi Roro Mendut dan Pronocitro dalam versi Mangunwijaya(MW: 398), hidup dan mati bukanlah dua perkara yang berlainan. Karena itu, mereka tidak saling menitip pesan ketika kematian datang semakin mendekat. *Menyerah* tidak ada dalam konsep mereka karena menyerah adalah kematian itu sendiri. Baginya, *melawan* masih punya harapan hidup dan itu merupakan salah satu cara membela kehidupan. Dalam menyongsong perpisahan raga dan jiwa, Pronocitro merasa pasti dan yakin akan keme-

nangan seraya berucap kepada kekasihnya, "Mendut, bagaimanakah akhirnya kita sudah menang."

Kalimat terakhir yang merupakan pernyataan dan keyakinan kedua sejoli sungguh sesuatu yang menjadi falsafah hidup mereka. Atas dasar keyakinannya itu mereka tidak gentar pada maut. Kematian memang bukan akhir kehidupan manusia karena kehidupan yang sebenar-benarnya adalah kehidupan di sisi-Nya. Inilah inti perjalanan hidup manusia yang dituangkan Mangunwijaya sebagai novelis yang juga rohaniwan itu.

Roro Mendut dan Pronocitro dalam versi Ajip Rosidi mati secara tragis di Istana Wirogunan, yang dibentengi oleh tembok-tembok tebal. Mereka mati dalam kepercayaan dan keyakinannya di tempat yang megah, kukuh, sementara di dalamnya masih bercokol keangkuhan anak manusia serta *abdi dalem* yang membutuhkan pengasihan. Mendut dan Pronocitro, sesuai dengan permintaan dan harapannya, dikubur dalam satu liang menurut tata cara agama Islam.

Latar kematian Roro Mendut dan kekasihnya dalam versi Mangunwijaya, bukan di darat, melainkan di laut yang tak bertepi, yang melambangkan luasnya kehidupan manusia yang harus diharungi. Tubuh mereka dihempaskan oleh laut, oleh dunia fana, tetapi rohnya akan bertaut karena mereka adalah sang pemenang, yang meraih mahkota kehidupan. Agaknya itulah terminal kehidupan yang disuarakan novel *Roro Mendut* karangan Mangunwijaya ini!

**Daftar Pustaka**


Hudson, William Henry. 1965. *An Introduction to the Study Literature*. Cetakan ke-2. London: George Harrap.

Mangunwijaya. 1983. *Roro Mendut*. Jakarta: Gramedia.

Pradopo, Rachmat Djoko. 1987. *Pengkajian Puisi*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

Rosidi, Ajip. 1968. *Roro Mendut*. Jakarta: Gunung Agung.

Teeuw, A. 1983a. *Membaca dan Menilai Sastra*. Cetakan ke-1. Jakarta: Gramedia.

---------. 1983b. *Tergantung pada Kata*. Cetakan ke-2. Jakarta: Pustaka Jaya.

-----. 1984. *Sastra dan Ilmu Sastra*. Cetakan ke-1. Jakarta: Pustaka Jaya.

## 3.9 Kajian "Asmaradana" Dalam Sastra Bandingan

**Oleh: Puji Santosa**

**1) Pengantar**

Sampai akhir milenium kedua, Majelis Sastra Asia Tenggara *(Southeast Asia Literary Council)* atau biasa disingkat dengan Mastera telah mengadakan kuliah kesusastraan bandingan sebanyak tiga kali, untuk masing-masing di Malaysia, Brunei Darussalam, dan Indonesia. Kuliah pertama disampaikan oleh Prof. Dr. Sapardi Djoko Damono, Guru Besar dan Dekan Fakultas Sastra Universitas Indonesia, dengan mata sajiannya bertajuk: "Kesusastraan Indonesia: Kesusasteraan Hibrida". Kuliah kedua disampaikan oleh Prof. Dr. Md. Salleh Yaapar, Timbalan Naib Canselor Universitti Sains Malaysia, dengan mata sajian bertajuk: "Kesusasteraan Bandingan dan Arah Perkembangan Kesusasteraan Asia Tenggara Menjelang Abad ke-21". Dan, kuliah ketiga disampaikan oleh Luisa J. Mallari-Hall, Ph.D., Jabatan Inggeris dan Kesusasteraan Bandingan, Universitti Filipina, Diliman dengan mata sajian bertajuk: "Penyesuaian Kesusasteraan Bandingan di Asia Tenggara". Ketiga kuliah tersebut memberi arah kebijakan ke mana seharusnya studi sastra bandingan di wilayah Asia Tenggara (yang meliputi wilayah Indonesia, Malaysia, Brunei Darussalam, Singapura, Muangthai, dan Filipina) itu dibudayakan. Artinya, studi sastra bandingan "Kesusasteraan Asia Tenggara" dapat diangkat menjadi mata kuliah wajib bagi perguruan tinggi yang membuka program studi kesusasteraan di seluruh wilayah Asia Tenggara.

Untuk mewujudkan gagasan tersebut, kajian sastra bandingan yang akan dibicarakan dalam makalah ini adalah studi kasus terhadap "Asmaradana", yakni matra puisi Jawa klasik dan pengaruhnya terhadap karya sastra Indonesia modern. Istilah "matra puisi Jawa klasik" meminjam istilah yang digunakan oleh Teeuw (1992: 130) ketika memberi "Kata Pembaca" dalam kumpulan sajak *Asmaradana* karya Goenawan Mohamad. Istilah matra itu sendiri berarti: unsur irama yang terpola pada puisi (Zaidan, 1994: 128), seperti adanya ketentuan jumlah suku kata per larik (guru wilangan) dan ketentuan bunyi vokal suku terakhir setiap larik (guru lagu). Perbandingan yang dilakukan denga melibatkan interdisipliner

metode pendekatan estetika resepsi. Hal ini dimungkinkan karena ada satu bentuk karya sastra Jawa klasik, "Asmaradana", yang diresepsi secara produktif oleh tiga sastrawan Indonesia modern, yaitu Danarto, Goenawan Mohamad, dan Subagio Sastrowardojo.

**2) Kerangka Teori**

Studi sastra bandingan mula-mula dipelopori oleh sarjana-sarjana sastra dari Prancis pada abad ke-19. Mereka memasukkan studi sastra bandingan ke dalam kajian sejarah kesusasteraan, khususnya kesusasteraan Prancis. Sebagai disiplin yang memberi penekanan pada ciri sejarah, studi sastra bandingan bersifat postivistik (Yaapar, 1998). Kajian sastra bandingan mereka bercorak binari (duaan) dan bertumpu pada *rapports de faits*, yakni kajian perhubungan faktual antara dua buah teks yang diteliti dengan pasti. Hal ini terutama merujuk pada hubungan antara karya-karya Prancis dengan karya kesusastraan Eropa lainnya, dan dengan karya-karya kesusastraan Yunani klasik dan Romawi yang merupakan tradisi induk kesusastraan Eropa pada umumnya.

Dalam perkembangan selanjutnya, studi sastra bandingan tidak hanya terbatas pada kajian sejarah sastra, tetapi juga meliputi teori dan kritik sastra. Secara jelas, Sudjiman (1990: 72) dan Zaidan (1994: 181) memberi batasan sastra bandingan adalah telaah dan analisis kesamaan dan pertalian karya sastra berbagai bahasa dan bangsa. Dari batasan sastra bandingan itu dapat dipahami bahwa dasar perbandingan adalah kesamaan dan pertalian teks. Jadi, hakikat kajian sastra bandingan adalah mencari perbedaan atau kelainan, di samping kesamaan dan pertalian teks. Tentu perbandingan dapat dilakukan tidak hanya terbatas pada sastra antarbangsa, tetapi juga sesama bangsa sendiri, misalnya antarpengarang, antargenerik, antarzaman, antarbentuk, dan antartema. Pertalian teks antarkarya sastra dapat dikaji melalui asal-usul teks, pengaruh teks, genetika teks, kesejajaran teks, generik teks, dan tematik teks. Hasil kajian sastra bandingan tentu bermuara untuk mendapatkan adanya perbedaan dan persamaan teks, penyimpangan dan kesinambungan dari teks-teks yang dibandingkan, dan ketaklaziman teks yang baru dari teks yang lama atau dapat juga teks yang baru mengukuhkan teks yang telah ada sebelumnya.

Agar lebih jelas bagi pembaca, kajian sastra bandingan pada teks "Asmaradana" akan dikaji dengan langkah-langkah studi sastra bandingan sebagai berikut.

Langkah pertama, kita kaji terlebih dahulu secara mendalam teks "Asmaradana" dalam sastra Jawa sebagai tempat asal-muasal teks itu dilahirkan. Langkah berikutnya, kita mencoba mencari teks-teks lain yang merujuk pada "Asmaradana" dalam karya sastra Indonesia modern. Dengan demikian, ada dua teks atau lebih sebagai bahan kajian sastra bandingan. Teks pertama dijadikan sebagai acuan pokok bandingan teks kedua dan seterusnya atau teks pertama dan kedua sebagai pembanding teks ketiga, keempat, dan seterusnya. Perbandingan dapat dilakukan secara bolak-balik. Artinya, teks pertama dapat dijadikan sebagai acuan teks kedua dan teks kedua pun dapat pula diacu oleh teks pertama atau sebelumnya.

Cara kerja kajian sastra bandingan seperti yang saya paparrkandi ata, mengingatkan kita pada pendapat Teeuw (1983: 65) bahwa setiap karya sastra menggunakan "latar" atau menurut istilah Riffaterre (1978) "hipogram", baik hipogram potensial maupun hipogram aktual. Prinsip ini pertama kali dikembangkan oleh peneliti Prancis, Julia Kristeva (dalam Teeuw, 1984: 145--146), dengan cara intertektualitas. Setiap teks karya sastra dibaca dan harus dibaca dengan latar belakang teks-teks lain karena tidak ada sebuah teks yang benar-benar mandiri atau otonom. Dalam kajian sastra bandingan ini teks karya sastra Indonesia modern mengacu atau berlatar belakang pada karya sastra Jawa klasik. Hal itu beralasan bahwa setiap teks karya sastra dibaca (dan harus dibaca) dengan latar belakang teks-teks atau wacana karya sastra yang lain sebagai resepsi produktif pembaca. Tanggapan pembaca terhadap karya sastra tertentu dan kemudian atas dasar tanggapannya itu pembaca menciptakan karya sastra baru, hal itu jelas merupakan upaya kreativitas pembaca dalam meresepsi karya sastra yang dibacanya atau diacunya itu.

Atas dasar acuan seperti di atas, setiap karya sastra yang baru itu tidak ada yang betul-betul mandiri atau otonom. Artinya, penciptaan dan pembacaannya tidak dapat dilakukan tanpa adanya teks-teks atau wacana lain sebagai contoh, teladan, model, pola dasar, referensi, atau kerangka

acuan. Hal itu tidak berarti bahwa setiap teks karya sastra yang baru hanya sekadar mencontoh atau meniru teks yang sudah ada. Penyimpangan dari hasil transformasi memegang peranan yang penting untuk melahirkan teks karya sastra yang baru. Kajian sastra bandingan ini akan menghasilkan kajian genetika teks atau asal-usul teks karya sastra itu mula-mula diciptakan dan pengaruhnya terhadap teks yang baru.

**3) "Asmaradana" dalam Teks Sastra Jawa Klasik**

Dalam khazanah karya sastra Jawa klasik (genre puisi) terdapat adanya jenis sastra tembang atau metrum macapat. Salah satu dari metrum atau matra macapat itu adalah "Asmaradana", yang disebut juga sebagai "Semaradahana" atau "Semarandana" (Hadiwidjana, 1967: 54). Kata *asmaradana* merupakan perpaduan dari kata *asmara* dan *dana*. Berdasarkan mitologi Jawa, *Asmara* merupakan nama dewa percintaan. *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (1988: 53) memberi batasan kata *asmara* adalah (1) perasaan senang kepada lain jenis atau kelamin; rasa cinta, dan (2) kekasih. Kata *dana* sendiri merupakan kependekan dari kata *dahana*, yang artinya: api. Jadi, kata *asmaradana* memiliki arti: **api percintaan atau api asmara**. Dalam perkembangan selanjutnya, *asmaradana* dapat diartikan sebagai "bara cinta yang berapi-api", "percintaan yang menggebu-gebu", "sangat mencintai seseorang yang berlainan jenis", dan "rindu dendam asmara". Berkenaan dengan arti itu, dalam tembang asmaradana sering diberi *sasmita* (isyarat, petunjuk, indeksikal) dengan kata-kata: *asmara kingkin, asmara kung, asmara brangta, brangta kingkin*, dan *kasmaran* (Riyadi, 1990: 215), yang semuanya berarti: rindu dendam asmara.

Nama tembang "asmaradana" diambil dari (atau berkaitan dengan) peristiwa terbakarnya Dewa Asmara oleh sorot mata ketiga Dewa Syiwa, seperti yang disebutkan dalam kakawin *Smaradahana* karya Empu Darmaja (Darnawi, 1982: 16). "Asmaradana" sebagai matra puisi Jawa klasik dapat digolongkan ke dalam ragam sekar (tembang) macapat asli. Saputra (1992: 20) mengklasifikasikan sekar macapat ada tiga kelompok, yaitu (1) sekar macapat asli, meliputi *dhandhanggula, sinom, asmaradana, durma, pangkur, mijil, kinanthi, maskumambang,* dan *pucung*, (2)

sekar tengahan yang sudah dianggap sebagai sekar macapat, meliputi *jurudemung, wirangrong, balabak, gambuh,* dan *dudukwuluh* atau *megatruh;* dan (3) sekar ageng yang sering dipakai bersamaan dengan sekar macapat, yakni *girisa*. Frekuensi pemakaian tembang asmaradana dalam teks-teks sastra Jawa klasik tergolong berkuantitas tinggi dalam penggunaannya, jika dibandingkan dengan metrum tembang macapat yang lainnya (Riyadi, 1989: 46).

Konon kabarnya, sekar macapat asmaradana dalam tradisi lisan diciptakan oleh Kanjeng Sunan Giri Kedaton (Saputra, 1992: 25) pada abad XV Masehi. Sebagai salah satu bentuk sajak Jawa tradisional, asmaradana memiliki sifat persajakan yang mampu menggambarkan kesedihan akibat ulah api asmara, rindu dendam asmara (bahasa Jawa: *gandrung),* dan mencerminkan suasana kemesraan, kerinduan, kegundahan hati sesuai dengan wataknya (Hardjowirogo, 1952: 67; Padmosukotjo, 1958: 17; dan Subalidinata, 1968: 98). Oleh karena itu, pujaan, sanjungan, ataupun nyanyian cinta kasih birahi, dan sifat romantisisme yang lain merupakan perwujudan jati diri (roh) matra asmaradana.

Perhatikan contoh tembang asmaradana berikut.
Asmaradana dalam bahasa Jawa:

*Gegarane wong akrami*
*dudu bandha dudu rupa*
*amung ati pawitane*
*luput pisan kena pisan*
*yen gampang luwih gampang*
*yen angel angel kalangkung*
*tan kena tinumbas arta.*

Terjemahan dalam bahasa Indonesia sebagai berikut.

Pedoman orang berumah tangga
bukan harta, bukan raut muka
hanya hati modal ketulusannya

sekali salah memilih, sekali benar pula
apabila mudah terasa lebih mudah
apabila sulit terasa lebih sulit
tidak dapat dibeli dengan uang.

Pola persajakan tembang Asmaradana di atas dapat ditabelkan sebagai berikut.

| Nama/Jenis Pola Perpajakan | Guru Gatra | Guru Wilangan | Guru Lagu | Larik ke |
|---|---|---|---|---|
| Asmaradana | 7 | 8 | i | 1 |
| | | 8 | a | 2 |
| | | 8 | e/o | 3 |
| | | 8 | a | 4 |
| | | 7 | a | 5 |
| | | 8 | u | 6 |
| | | 8 | a | 7 |

Tabel di atas dibaca sebagai berikut.

Tembang sekar macapat asmaradana memiliki sistem formula yang sangat ketat, yaitu guru gatra (jumlah larik dalam satu bait) = 7 larik, guru wilangan (aturan jumlah suku kata tiap larik) = 8888788, dan guru lagu (bunyi akhir vokal tiap larik) = i, a, e/o, a, a, u, a. Formula persajakan Asmaradana seperti itu, sepanjang masa, pola persajakannya tidak berubah sama sekali. Contoh tembang Asmaradana yang lain adalah sebagai berikut.

**Asmaradana dalam bahasa Jawa:**

*Anjasmara ari mami*
*mas mirah kulaka warta*
*dasihmu tan wurung layon*

*aneng kutha Prabalingga*
*prang tandhing Wurubhisma*
*karia mukti wong ayu*
*pun kakang pamit palastra.*

Terjemahan dalam bahasa Indnesia sebagai berikut

Anjasmara Adindaku
permata hati carilah berita
kekasihmu tak urung jadi mayat
berada di kota Prabalingga
bertempur melawan Wurubhisma
tinggallah berbahagia wahai kekasihku
Kakanda memohon diri untuk mati.

Adanya pola persajakan yang melodius dengan keketatan guru gatra, guru wilangan, dan guru lagu pada tembang macapat asmaradana mempengaruhi pilihan kata (diksi) secara selektif dan hati-hati pula. Ada beberapa teknik untuk memilih bunyi vokal akhir pada setiap larik agar sesuai dengan ketentuan guru lagu, yaitu (1) menggunakan ragam bahasa krama, (2) mengubah bunyi vokal akhir tanpa mengubah maknanya, misalnya kata *layu* (mati) menjadi *layon*, (3) memilih kata yang sepadan (sesinonim), misalnya *adikku* (adindaku) menjadi *ari mami*, dan (4) pembalikan susunan kata dara yang seharusnya, misalnya *pawitane amung ati* (modalnya hanya hati) menjadi *amungati pawitane*.

Penggunaan ragam bahasa Jawa krama dalam tembang asmaradana dapat berupa suatu kata secara keseluruhan dan dapat pula hanya akhirannya saja. Bentuk keseluruhan kata ragam bahasa Jawa krama itu misalnya:

*tinuku* -------> *tinumbas* (dibeli, terbeli)
*kaluwih* -----> *kalangkung* (terlebih, lebih-lebih, bukan main)
*akrama* -----> *akrami* (perkawinan, berumah tangga)
*mati* ---------> *palastra* (mati, meninggal, wafat, tewas)
*duwit* --------> *arta* (uang).

Contoh berbagai pilihan kata di atas menunjukkan betapa harus selektifnya memilih kata untuk sebuah macapat asmaradana. Dengan berbagai pertimbangan diksi yang demikian itu membuat formula estetika persajakan terjaga secara arsitektural pola matranya. Kebakuan pola persajakan seperti itu tidak membuat rendah atau kurang berbobotnya matra suatu tembang macapat. Bentuk tembang macapat seperti itu sering dibuat sebagai *palaran* dalam seni karawitan di Jawa (misalnya pada karawitan *Condong Raos,* milik almarhum Ki Narto Sabdo) atau senandung cinta asmara seorang tokoh dalam pertunjukan ketoprak atau wayang, baik dalam pagelaran wayang kulit maupun wayang orang.

**4) "Asmaradana" dalam teks Sastra Indonesia Modern**

Dalam khazanah karya sastra Indonesia modern setidak-tidaknya terdapat tiga teks sastra yang menggunakan judul "Asmaradana'. Tiga teks karya sastra itu satu berbentuk cerita pendek, "Asmaradana" (Danarto, 1987: 121--141), dan dua berbentuk puisi atau sajak, "Asmaradana' (Goenawan Mohamad, 1992: 44) dan "Asmaradana" (Subagio Sastrowardojo, 1995: 69). Cerita pendek karya Danarto itu selesai ditulis di Jakarta pada 10 Oktober 1971, dan pertama dimuat dalam kumpulan cerita pendek *Godlob* (Rombongan Dongeng dari Dirah, 1974), yang kemudian dimuat dalam kumpulan cerita pendek *Godlob* (Pustaka Utama Grafiti, 1987). "Asmaradana" karya Goenawan Mohamad juga selesai ditulis pada tahun 1971, dan pertama kali dimuat dalam kumpulan sajak *Interlude* (Yayasan Puisi Inodnesia, 1973) yang kemudian dimuat pula dalam kumpulan sajak *Asmaradana* (Grasindo, 1992). "Asmaradana" karya Subagio Sastrowardojo tidak diberi penanda tanggal selesai pembuatan sajak tersebut. Namun, dapat ditelusuri dari kumpulan sajak yang pernah ditulisnya. Sajak Asmaradana" karya Subagio ini pertama kali dimuat dalam kumpulan sajak *Keroncong Motinggo* (Pustaka Jaya, 1975) dan kemudian dimuat kembali dalam kumpulan sajak *Dan Kematian makin Akrab* (Grasindo, 1995). Sebelum menerbitkan buku kumpulan sajak *Keroncong Motinggo*, Subagio Sastrowardojo telah menerbitkan buku kumpulan sajak *Daerah Perbatasan* (Balai Pustaka, 1970). Jadi, dapat diprediksi sajak "Asmaradana' karya Subagio itu ditulis antara tahun 1971--1974.

Berdasarkan pada penanda tahun pembuatan karya sastra tersebut, awal tahun 1970-an, dapatlah dilakukan studi sastra bandingan secara sinkronis (satu zaman). Hal ini mengingatkan pada atmosfir yang sama dan angkatan yang sama pula, pasca-angkatan 66. Namun, dapat pula dilakukan studi sastra bandingan secara diakronis (berlainan zaman) untuk menelusuri genetika teks sajak "Asmaradana' dalam khazanah sastra Jawa klasik yang sudah ditulis mulai abad XV Masehi, semasa zaman Sunan Giri Kedaton. Studi sastra bandingan secara sinkronis dan diakronis ini dapat bolak-balik kita lakukan guna saling melengkapi dalam satu interdisipliner.

Perlu diingat bahwa studi sastra bandingan hendaknya memperhatikan empat asas yang menjadi pokok pembanding, yaitu (1) genetik teks, (2) generik teks, (3) tematik teks, dan (4) kesejajaran teks. Atas dasar empat asas pokok pembanding itu, perlu dipertimbangkan teks cerita pendek "Asmaradana" karya Danarto untuk dikeluarkan dalam kajian sastra bandingan makalah ini. Hal ini mengingat bahwa teks cerita pendek "Asmaradana' karya Danarto secara genetik tidak menunjukkan bahwa teks itu mengacu pada teks-teks mitologi Jawa. Meskipun Danarto orang Jawa, ia lebih cenderung mengacu pada teks-teks mitologi Yunani klasik atau mitologi dalam Al-kitab yang pada umumnya diacu oleh teks-teks sastra Barat. Hal itu secara jelas terungkap dalam penggunaan nama tokoh, seperti Salome, Herodes, Herodiah, Hordah, Bordah, Hestro, Aphrodite, Venus, Yahya Pembabtis, Malaikat, dan Nabi. Nama-nama itu jelas tidak kita temukan dalam mitologi Jawa. Berdasarkan generik teks, "Asmaradana" karya Danarto jelas menunjukkan perbedaan, yaitu antara genre teks, cerita pendek dan genre puisi (sajak). Selain itu, unsur yang memiliki kesamaan hanya pada judul teks, tematiks teks, dan suasana teks, yaitu mengungkapkan suasana rindu dendam asmara tokoh Salome yang masih muda belia ingin melihat wajah Tuhan. Itulah yang menyebabkan sebagian kritikus mengatakan bahwa "Asmaradana" karya Danarto itu merupakan simbol sufistik kerinduan manusia pada Tuhan (Tjitrosubono, 1985) yang telah mencapai taraf "pemudaran". Di sini Danarto hanya mengacu teks sastra Jawa, Asmaradana, sebagai suatu ga gasan dan bukan sebagai genre. Teks yang demikian tidak memiliki ke-

sejajaran teks untuk dibandingkan.

Atas dasar alasan seperti di atas, yang paling cocok dijadikan sampel kajian sastra bandingan, yaitu antara "Asmaradana dalam khazanah sastra Jawa klasik dengan "Asmaradana" dalam khazanah sastra Indonesia modern, adalah sajak "Asmaradana" karya Goenawan Mohamad dan "Asmaradana" karya Subagio Sastrowardojo. Kedua sajak itu memenuhi empat asas pokok sastra bandingan, baik ditinjau dari segi genetik sajak "Asmaradana" karya Goenawan Mohamad dan Subagio Sastrowardojo, berasal dari pengaruh tembang metrum macapat, asmaradana, sastra Jawa klasik yang digubah kembali dalam sastra Indonesia modern. Goenawan dan Subagio melakukan aktivitas dan kreativitas untuk menciptakan teks karya sastra Indonesia modern. Generik kedua sajak itu sama, yaitu sama-sama bergenre puisi atau sajak, yang dapat disejajarkan dengan tembang macapat. Secara tematik juga memiliki kesamaan, yaitu mengungkapkan tema percintaan akibat ulah api asmara. Kesejajaran dalam bentuk, judul sajak, suasana, asal-muasal, acuan, dan tematik teks, kedua sajak sastra Indonesia modern itu memiliki nilai kepantasan untuk dijadikan bahan kajian studi sastra bandingan.

### 4.1 "Asmaradana" Goenawan Mohamad

Salah satu sajak karya Goenawan Mohamad yang dimuat dalam *Interlude* (1973), berjudul "Asmaradana", jelas merujuk pada matra puisi tembang Jawa klasik yang biasanya dipakai untuk bagian cerita yang berpokok cinta kasih antara orang muda. Sajak yang unik ini kemudian diangkat kembali oleh Goenawan Mohamad menjadi sebuah judul buku kumpulan sajak *Asmaradana*(1992). Pemuatan sajak dan pengangkatan menjadi judul buku kumpulan sajak itu menandakan bahwa "Asmaradana" merupakan salah satu sajak terpenting Goenawan Mohamad dalam peta kepenyairan secara nasional. Padahal, judul sajak yang diangkat menjadi nama kumpulan sajak itu mengacu pada salah satu matra puisi Jawa klasik. Pengacuan itu bukan hanya sekadar namanya, melainkan juga isi, tokoh cerita, sifat, karakter, dan roh kesusastraannya ke dalam puisi nasional Indonesia modern.

Agar lebih jelas, perhatikan salinan teks sajak karya Goenawan Mohamad berikut.

**ASMARADANA**

Ia dengar kepak sayap kelelawar dan guyur sisa hujan dari daun,
karena angin pada kemuning. Ia dengar resah kuda serta langkah
pedati ketika langit bersih kembali menampakkan bimasakti,
yang jauh. Tapi di antara mereka berdua, tidak ada yang berkata-kata.

Lalu ia ucapkan perpisahan itu, kematian itu. Ia melihat peta,
nasib, perjalanan dan sebuah peperangan yang tak semuanya
disebutkan.
Lalu ia tahu perempuan itu tak akan menangis. Sebab bila esok
pagi pada rumput halaman ada tapak yang menjauh ke utara,
ia tak akan mencatat yang telah lewat dan yang akan tiba,
karena ia tak berani lagi.

Anjasmara, adikku, tinggallah seperti dulu.
Bulan pun lamban dalam angin, abai dalam waktu.
Lewat remang dan kunang-kunang, kaulupakan wajahku,
kulupakan wajahmu.

(Goenawan Mohamad, 1992: 44)

Sajak "Asmaradana" karya Goenawan Mohamad tersebut bercerita tentang perpisahan antara Anjasmara dengan kekasihnya, Damar Wulan. Anjasmara, anak Patih Logender yang menjadi kekasih Damar Wulan, dalam posisi bimbang justru karena sang suami akan menerima anugerah berupa kedudukan sebagai panglima perang melawan Wurubhisma atau Menakjingga, Raja Diraja Blambangan. Sikap kepasrahan Anjasmara menerima nasib tragis, harus berpisah dengan suami saat-saat ia memerlukan kasih sayangnya, ditunjukkan dengan sangat bagusnya oleh Goenawan. Kebimbangan Anjasmara itu dapat dipahami oleh akal sehat karena jika Damar Wulan kalah bertempur melawan Wurubhisma, ia akan mati

yang berarti akan kehilangan sang kekasih. Sebaliknya, jika Damar Wulan menang perang melawan Wurubhisma, ia akan menjadi suami ratu junjungannya, Dewi Kencono Wungu (versi lain Dewi Suhita). Ini pun berarti Anjasmara akan kehilangan suami yang dicintainya. Ibarat buah simalakama: dimakan bapak mati tak dimakan ibu pun ikut mati. Kepasrahan Anjasmara bukan kepasrahan secara fatalistik, melainkan kepasrahan untuk berusaha menenteramkan jiwanya, perasaan dan pikirannya, yang pada saat itu sedang goyah atau labil.

*Aku* lirik dalam sajak 'Asmaradana" karya Goenawan ini menggantikan diri tokoh Damar Wulan yang juga dalam suasana kebimbangan. Damar Wulan dengan berat hati menerima tugas mulia sebagai panglima perang melawan Menakjingga. Ia telah membaca peta nasibnya dan telah pula mengukur kemampuannya melawan Menakjingga. Hanya satu kata "kematian" yang akan didapatkan Damar Wulan karena Menakjingga memiliki pusaka sakti *gadha Wesi Kuning*. Oleh karena itu, ketika Anjasmara terlena (tidur lelap dalam pengakuannya) Damar Wulan perlahan-lahan pergi melangkah meninggalkan sang kekasih. Sebelum meninggalkan Anjasmara itu, Damar Wulan berucap dalam hati: "Anjasmara, adikku, tinggallah seperti dulu,/kaulupakan wajahku/ kulupakan wajahmu". Ucapan aku lirik ini secara jelas merupakan transformasi dari ucapan Damar Wulan dalam metrum asmaradana puisi Jawa klasik: "Anjasmara Adindaku, tinggallah berbahagia wahai kekasihku/Kakanda memohon diri untuk mati".

Apabila kita perbandingkan antara asmaradana metrum tembang Jawa klasik dalam episode Anjasmara-Damar Wulan dan sajak "Asmaradana" Goenawan Mohamad, terdapat persamaan dan perbedaannya. Persamaan antara keduanya terletak pada judul sajak, roh atau jiwa sajak, sifat, suasana, dan karakter asmaradana yang tidak mengalami perubahan sebagai bagian dari pokok cerita tentang kisah-kasih asmara yang bernada kesedihan, pilu, dan keromantisan.

Selain itu, nama tokoh tetap tidak berubah, yaitu Anjasmara dan tokoh aku lirik sebagai pengganti tokoh Damar Wulan. Perbedaan kedua sajak itu terletak pada gaya pengucapan dan sejumlah modifikasi bentuk sebagai berikut.

(1) Perubahan bentuk dari satu bait (7 larik) pada tembang "asmaradana" sastra Jawa klasik itu diubah oleh Goenawan menjadi empat bait (dalam 15 larik) yang menyerupai larik-larik pantun atau syair dengan sajak empat seuntai (4 3 4 4).
(2) Teknik penulisan dari sebuah tembang macapat yang bersifat formulaik dan melodius dengan menjaga kearsitekturan matra itu diubah oleh 'Goenawan menjadi sebuah puisi naratif yang bergaya prosaik dengan irama estetisme formal.
(3) Bentuk ucapan langsung tokoh aku lirik (Damar Wulan) kepada kekasihnya, Anjasmara, dalam metrum tembang "asmaradana" sastra Jawa klasik itu diubah oleh Goenawan menjadi bentuk sampiran dan isi seperti sebuah pantun atau soneta dengan menekankan lukisan suasana alam dan keadaan guna mendukung kisah-kasih yang terasa sendu antara Anjasmara dan Damar Wulan agar lebih bersifat romantis.
(4) Suasana yang polos pada tembang "asmaradana" sastra Jawa Klasik itu diubah oleh Goenawan menjadi sebuah lukisan suasana alam, suasana perpisahan, suasana hati (*mood*) Anjasmara yang tiba-tiba murung dan putus asa atas perpisahan itu, dan nada romantisme yang lain untuk mendukung sifat, watak, dan roh asmaradana yang syahdu sehingga terlihat kepasrahan Anjasmara menerima nasibnya yang tragis dan memilukan.
(5) Sudut pandang aku lirik terlihat dalam tembang "asmaradana' itu diubah oleh Goenawan menjadi dua sudut pandang, yaitu (1) sudut pandang orang ketiga dengan kata ganti persona [ia] yang dapat merujuk pada tokoh Anjasmara atau Damar Wulan, dan (2) sudut pandang orang pertama aku lirik terlibat sebagai pengganti tokoh Damar Wulan.

Hasil bandingan dua puisi di atas dapat dipahami bahwa Goenawan Mohamad tidak sekadar mencontoh, meniru, atau menerjemahkan dari matra puisi Jawa klasik ke dalam puisi Indonesia modern. Sejumlah modifikasi dan artifisial yang terdapat dalam sajak "Asmaradana' karya Goenawan Mohamad itu menunjukkan adanya aktivitas dan kreativitas penyair untuk mengubah karya seni yang bermutu. Aktivitas dan krea-

tivitas Goenawan Mohamad itu dapat dipandang sebagai upaya penyelamatan warisan budaya bangsa dan semakin mengukuhkan keberadaan mitos Anjasmara dan Damar Wulan di tengah kehidupan masyarakat modern. Selain itu, upaya Goenawan Mohamad tersebut juga membuktikan bahwa di era globalisasi dan teknologi canggih dewasa ini ia masih memiliki wawasan purba agar dirinya (dan seluruh bangsa yang merdeka ini) tidak tercerabut dari akar tradisi budaya daerahnya. Dalam sebuah tranformasi, baik sastra maupun kebudayaan, terdapat hal-hal yang merupakan kesinambungan dan penyimpangan dari tradisi budaya (sastra) sebelumnya. Bentuk kesinambungan dari tradisi itu dapat berupa pengukuhan jatidiri mitos yang tidak ada. Adapun bentuk penyimpangan, dan mungkin sejumlah perubahan yang disesuaikan dengan tuntutan dan kebutuhan zaman, merupakan sebuah penerimaan kebudayaan yang tidak dapat dihindari lagi. Adanya kontra mitos, yang barangkali dianggap ekstrim, pada puisi baru hasil gubahan atau tranformasi budaya tersebut menunjukkan secara jelas adanya reformasi pandangan di bidang kesastraan atau kebudayaan.

### 4.2 "Asmaradana" Subagio Sastrowardojo

Sajak "Asmaradana" karya Subagio Sastrowardojo pertama kali dimuat dalam kumpulan sajak *Keroncong Motinggo* (1975). Kemudian, sajak tersebut dimuat kembali dalam buku kumpulan sajak *Dan kematian Makin Akrab* (1995). Sajak karya Subagio Sastrowardojo ini pun mengacu pada matra puisi Jawa klasik tembang macapat asmaradana. Meskipun demikian, antara Goenawan Mohamad dan Subagio Sastrowardojo terdapat perbedaan acuan pokok cerita. Goenawan Mohamad mengacu pada kisah-kisah Anjasmara dan Damar Wulan dalam *Babad Blambangan* atau *Babad Majapahit*. Sebaliknya, Subagio Sastrowardojo mengacu pada kisah-kisah "Rama dan Sita" dalam dunia perwayangan atau cerita *Ramayana* dalam episode "Sita Obong".

Di Jawa, cerita-cerita dari babad sering ditampilkan dalam kesenian ketoprak atau wayang krucil Jawa. Sebaliknya, cerita *Ramayana* sering ditampilkan dalam kesenian wayang kulit atau wayang orang. Namun, kedua-duanya (ketoprak dan wayang) merupakan produk feodalistik ke-

budayaan Jawa. Perbedaan acuan pokok cerita antara Goenawan Mohamad dan Subagio Sastrowardojo itu menjadi dinamika estetika perpuisian nasional Indonesia yang kaya referensi. Oleh karena itu, setiap pembaca karya sastra nasional harus memiliki wawasan yang luas terhadap khazanah kesusastraan lokal (tradisi daerah) yang menjadi acuan atau referensi karya sastra Indonesia modern.

Kemudian, apa yang menarik dari sajak "Asmaradana' karya Subagio Sastrowardojo itu? Selain perbedaan acuan pokok cerita seperti dijelaskan di atas, juga terdapat perbedaan visi sebagai sudut pandang penceritaan. Perbedaan visi ini membawa sajak "Asmaradana" karya Subagio Sastrowardojo dianggap sebagai sajak reformasi, bahkan dianggap sebagai sajak yang penuh kontra mitos yang ekstrem. Hal itu mengingat bahwa sajak itu hanya memunculkan kesamaan sarana pengucapan, judul sajak, genetika tembang macapat sastra Jawa klasik, tematik sajak, dan suasana rindu dendam asmara. Kesamaan estetika seperti itu semata-mata hanya mempertahankan jatidiri atau roh asmaradana sebagai ungkapan puitik kesedihan karena ulah api asmara (rindu dendam berahi). Sarana kepuitisan yang demikian memperkuat dugaan bahwa sastra lokal yang bersifat tradisi itu mampu mempengaruhi napas kehidupan kesusastraan Indonesia modern secara mendalam. Perhatikan sajak karya Subagio Sastrowardojo berikut.

**ASMARADANA**

Sita di tengah nyala api
tidak menyangkal
betapa indah cinta berahi.

Raksasa yang melarikannya ke hutan
begitu lebat bulu jantannya
dan Sita menyerahkan diri.

Dewa tak melindunginya dari neraka
tapi Sita tak merasa berlaku dosa
sekadar menurutkan naluri.

Pada geliat sekarat terlompat doa
jangan juga hangus dalam api
sisa mimpi dari senggama.

(Subagio Sastrowardojo, 1995:69).

Sudut pandang dalam sajak "Asmaradana' karya Subagio Sastrowardojo itu menggunakan sudut pandang orang ketiga serba tahu. Hal ini berbeda dengan sudut pandang yang digunakan oleh Goenawan Mohamad dan tembang macapat asmaradana sastra Jawa klasik yang biasanya menggunakan sudut pandang orang pertama terlibat. Aku lirik pada sajak "Asmaradana" karya Goenawan Mohamad dan tembang macapat asmaradana dalam sastra Jawa Klasik menyiratkan tokoh lelaki (Damar Wulan). Sementara itu, sajak "Asmaradana" karya Subagio Sastrowardojo subjek liriknya tidak begitu jelas, laki-laki atau perempuan, bahkan tidak ada aku-liriknya. Pencerita dalam sajak karya Subagio Sastrowardojo itu adalah penyairnya yang dapat mewakili siapa saja yang berada di luar tokoh Sita, misalnya Rama atau pembaca.

Visi reformasi yang hendak diungkapkan Subagio Sastrowardojo dalam sajak "Asmaradana" itu jelas berbeda dengan visi yang disampaikan oleh Goenawan Mohamad. Dalam sajak "Asmaradana' karya Goenawan Mohamad itu mendapat kecenderungan kuat untuk mengukuhkan keberadaan mitos yang telah ada. Namun, sebaliknya sajak "Asmaradana" karya Subagio Sastrowardojo itu memiliki kecenderungan yang kuat sebagai kontra mitos (demitosisasi) terhadap tokoh Sita yang ada pada cerita perwayangan atau *Ramayana*. Sosok Sita pada cerita awalnya (dalam perwayangan atau *Ramayana*) dimitoskan sebagai wanita suci, setia pada suami, tidak mempan godaan atau rayuan Rawana, dan dingin terhadap napsu seksual (lihat pula Noriah Mohamed: 1987: 49--55). Dalam berbagai cerita yang sudah ada, Sita dianggap wajar sebagai wanita ideal model kuno yang setia, pasif, dan tahu kewajiban diri, baik sebagai anak, sebagai istri, maupun sebagai ibu. Namun, sosok Sita yang muncul dalam "Asmaradana" karya Subagio Sastrowardojo adalah sosok wanita yang terkesan sebagai "wanita binal" atau "perempuan jalang" yang terhanyut

oleh arus cinta asmara penculiknya, Rawana. Perbedaan karakter Sita yang bertolak belakang dengan mitos wanita ideal model kuno yang ada terdahulu itu oleh Subagio Sastrowardojo dimaksudkan sebagai upaya mempertanyakan kembali nilai-nilai mitos tersebut. Masihkah relevan mempertahankan mitos kesucian dengan membelenggu napsu berahi pada diri wanita? Sementara itu, naluri kewanitaan "tidak menyangkal/betapa indah cinta berahi" dan "kejantanan' yang mampu memberi kepuasan seksual. Namun, sejumlah norma atau nilai-nilai (etika, moral, susila, keagamaan) yang sedemikian rupa itu menjadi dinding penghalang untuk mencapai maksud dan tujuan dalam menuruti naluri kewanitaan tersebut. Masalah ini menjadi persoalan yang pelik bagi "dunia wanita' dan sulit dicari jalan pemecahannya. Memang inilah estetika kontras yang amat indah.

**5) Penutup**

*Asmaradana*, sebagai karya sastra Jawa klasik, memiliki kecenderungan yang kuat dalam mempengaruhi roh dan napas kehidupan sastra Indonesia modern. Karya sastra yang bernada atau bersifat kesedihan yang diakibatkan oleh ulah api asmara (rindu dendam asmara) merupakan napas dan roh kehidupan dari *asmaradana* sebagai gagasan dalam karya sastra. Cerita pendek "Asmaradana" karya Danarto (1971), sajak "Asmaradana" karya Goenawan Mohamad (1971), dan sajak "Asmaradana" karya Subagio Sastrowardojo (1975) adalah tiga contoh karya sastra Indonesia Modern yang secara nyata mendapat pengaruh kuat dari karya sastra Jawa klasik, baik dalam gagasan maupun dalam genre sastra.

Danarto, Goenawan Mohamad, dan Subagio Sastrowardojo tidak sekadar menyalin, meniru, dan menerjemahkan teks karya sastra Jawa Klasik, *asmaradana*, ke dalam karya sastra Indonesia modern begitu saja. Akan tetapi, mereka menggubahnya kembali dengan daya kreativitas yang tinggi dan menggunakan teknik berkisah yang cemerlang. Sejumlah modifikasi dan artifisial dengan kontra mitosnya yang terasa ektrem juga membuktikan adanya aktivitas dan kreativitas pengarangnya sebagai perwujudan tanggapan produktif pembaca terhadap teks karya sastra Jawa klasik. Hal ini perlu disadari bahwa dalam setiap mentransformasi karya

sastra terdapat upaya kesinambungan dan penyimpangan dari teks karya sastra sebelumnya. Wujud kesinambungan dari teks karya sastra yang ditransformasi itu merupakan upaya mengukuhkan jati iri atau roh napas kehidupan sastra tradisi ke dalam ciptaan kaya sastra baru, termasuk upaya pengarang mengukuhkan keberadaan mitos agar tidak tercerabut dari akar tradisi budaya daerahnya yang dianggapnya bernilai *adiluhung*. Wujud penyimpangan dan sejumlah perubahan yang ada, merupakan usaha mereformasi keadaan untuk menyesuaikan diri dengan kebutuhan dan tuntutan zaman, termasuk menghadirkan kontra mitos yang ekstrem itu dihalalkan.

**Daftar Puskata**


Damono, Sapardi Djoko. 1998. "Kesusastraan Indonesia: Kesusasteraan Hibrida". Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa dan Mastera.

----------. 1999. *Politik, Ideologi, dan Sastra Hibrida*. Jakarta: Pustaka Firdaus.

----------. 1987. "Asmaradana" Dalam *Godlob*. Jakarta: Pustaka Utama Grafiti.

Darmawi, Soesatya. 1982. "Negesi Jenenge Tembang Macapat". Dalam *Pustaka Candra* Nomor 16. Semarang: Proyek Pembinaan Bahasa dan Sastra Daerah, Jawa Tengah.

Hadiwidjana, R.D.S. 1967. *Tata Sastra*. Yogyakarta: UP Indonesia.

Mallari-Hall, Luisa J. 1999. "Penyesuaian Kesusastraan Bandingan di Asia Tenggara". Draf Siri Kuliah Kesusasteraan Bandingan Mastera 1999.

Mohamad, Goenawan. 1973. "Asmaradana" Dalam *Interlude*. Jakarta: Yayasan Puisi Indonesia.

----------. 1992. "Asmaradana" dalam Asmaradana. Jakarta: Grasindo.

Mohamed, Noriah. 1997. "Sita sebagai Wanita Ideal?" dalam *Pangsura*. Jurnal Pengkajian dan Penelitian Sastera Asia Tenggara. Julai--Desember 1997, Bilangan 5/ Jilid 3, halaman 49--55.

Padmosoekotjo, S. 1958. *Ngengrengan Kasusastraan Djawa I.* Yogya karta: Hien Hoo Sing.
Riffaterre, Michael. 1978. *Semiotics of Poetry*. Bloomington and London: Indiana University Press.
Riyadi, Slamet. 1989. "Macapat dalam Bahasa Jawa". Yogyakarta: Balai Penelitian Bahasa.
----------. 1990. "Sasmita Tembang Asmaradana: Studi Tentang Teknik Penulisan" Dalam Ibnu Wahyudi (ed). *Konstelasi Sastra*. Jakarta: HISKI Pusat.
Santosa, Puji. 1993. *Ancangan Semiotika dan Pengkajian Susastera*. Bandung: Angkasa.
Saputra, Karsono H. 1992. *Pengantar Sekar Macapat*. Jakarta: Fakultas Sastra, Universitas Indonesia.
Sastrowardojo, Subagio. 1975. "Asmaradana" dalam *Keroncong Motinggo*. Jakarta: Pustaka Jaya.
----------. 1995. "Asmaradana" Dalam *Dan Kematian Makin Akrab*. Jakarta: Grasindo.
Subalidinata, R.S. 1968. *Sarining Kesusastraan Djawa*. Yogyakarta: Jaker.
Sudjiman, Panuti. 1990. *Kamus Istilah Sastra*. Jakarta: UI Press.
Teeuw, A. 1983. *Membaca dan Menilai Sastra*. Jakarta: Gramedia.
----------. 1984. *Sastra dan Ilmu Sastra: Pengantar Teori Sastra*. Jakarta: Pustaka Jaya.
----------. 1992. "Membikin Abadi yang Kelak Retak". Dalam Goenawan Mohamad. *Asmaradanana*. Jakarta: Grasindo.
Tim Penyusun Kamus. 1998. *Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Jakarta: Balai Pustaka.
Tjitrosubono, Sitti Sundari, *et al.* 1985. *Memahami Cerpen-Cerpen Danarto*.Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa. Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
Yaapar, Md. Salleh. 1998. "Kesusastraan Bandingan dan Arah Perkembangan Kesusasteraan Asia Tenggara Menjelang Abad ke-21". Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka Malaysia dan Mastera.

Zaidan, Abdul Rozak, *et al.* 1994. *Kamus Istilah Sastra*. Jakarta: Balai Pustaka.

----------. *et al.* 1997. *Mitologi Jawaa daalam Puisi Indonesia 1950--1970*. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa. Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

----------. "Jatidiri Kejawaan dalam Kesusastraan Indonesia Mutakhir". Dalam *Bahasa dan Sastra* Nomor 3 Tahun XV, halaman: 44--51.

## 3.10 Profil Wanita Di Dalam Novel-novel Indonesia Modern Warna Lokal Minangkabau Sebelum dan Sesudah Perang: Suatu Analisis Perbandingan

**Oleh: Hasanuddin WS**

### 1) Pendahuluan

Karya sastra akan selalu menarik perhatian karena mengungkapkan penghayatan manusia yang paling dalam, dalam perjalanan hidupnya di segala zaman: di segala tempat di dunia ini. Melalui sastra sebagai hasil kesenian, kita memasuki pengalaman bangsa dan bangsa-bangsa dan sejarah dan masyarakatnya untuk menyelami apa yang pernah dipikirkan dan dirasakan. Dengan demikian, sastra dapat menambah kearifan dan kebijaksanaan dalam kehidupan (Jassin, 1983: 4)

Novel sebagai salah satu produk sastra memegang peranan penting di dalam memberikan berbagai kemungkinan menyikapi kehidupan. Dengan begitu, novel sebagai karya fiksi dapat memberikan alternatif menyikapi hidup secara artistik imajinatif. Hal ini dimungkinkan karena persoalan yang dibicarakan di dalam novel adalah persoalan dan kenusiaan. Permasalahan kemanusiaan seperti kesetiaan, pengkhianatan, kepahlawanan, keculasan, kesewenang-wenangan, pemerkosaan hak asasi, dan persoalan kemanusiaan lainnya disajikan pengarang di dalam novel.

Di dalam kesusastraan Indonesia modern, menurut Hassanuddin WS (1988: 50) dikenal jenis penulisan novel yang disebut novel warna lokal atau novel bersuasana daerah. Novel-novel jenis ini memperlihatkan ciri khusus tentang *setting* (latar) daerah tertentu. Di dalam penceritaannya,

novel jenis ini biasanya menggunakan ungkapan-ungkapan, istilah-istilah; bahkan kebiasaan-kebiasaan berbahasa dan bersikap dari suatu kelompok masyarakat etnik tertentu ikut ditampilkan. Salah satu jenis novel warna lokal yang menonjol adalah novel warna lokal Minangkabau (lihat juga Hadi, 1984: 14; dan Rampan, 1983: 67).

Sebagai novel yang berwarna lokal Minangkabau, novel-novel jenis ini lebih banyak mempersoalkan kehidupan manusia yang berkaitan dengan pranata sosial etnik Minangkabau. Sebagai etnik, masyarakat Minangkabau memiliki keunikan, yaitu tentang paham matrilineal yang dianut masyarakatnya. Dengan paham ini, peranan wanita menjadi begitu penting. Paham ini secara langsung atau tidak ikut tercermin di dalam novel warna lokal Minangkabau. Dengan demikian, novel-novel warna lokal Minangkabau secara langsung atau tidak ikut memberikan gambaran tentang kultur Minangkabau, termasuk persoalan wanita dengan segala aspek kehidupannya. Oleh sebab itu, usaha melihat profil wanita di dalam novel-novel Indonesia modern warna lokal Minangkabau merupakan hal yang sangat menarik, khususnya membandingkan profil wanita pada novel-novel jenis ini yang diterbitkan sebelum perang dengan yang diterbitkan sesudah perang.

**2) Karya Sastra sebagai Cermin Masyarakat**

Novel sebagai hasil cipta sastra, dari satu sisi dapat berfungsi sebagai cermin dari masyarakatnya. Novel dapat dianggap sebagai alat perekam kehidupan masyarakat pada suatu waktu, pada suatu tempat. Anggapan ini dapat dibenarkan karena sebagai karya sastra, sesungguhnya novel tidak hanya berlandaskan kepada imajinasi pengarang belaka. Imajinasi pengarang tidak mungkin berkembang jika pengarang tidak mempunyai pengetahuan yang baik tentang realitas objektif (semesta). Scholes (dalam Junus, 1983: 1) mengungkapkan bahwa setiap kali orang berhadapan dengan suatu realitas, maka realitas tersebut akan mengundang orang untuk berimajinasi; dan orang tidak mungkin dapat berimajinasi tanpa memiliki pengetahuan tentang suatu realitas. Dengan demikian, karya sastra--novel--tidaklah sekadar merupakan hasil ekspresi pikiran dan perasaan pengarang belaka.

Di dalam kaitan antara novel sebagai karya sastra dan masyarakatnya, jauh sebelumnya, yaitu pada zaman Yunani Kuno, pemikir Plato dan Aristoteles (dalam Teeuw, 1984: 43) sudah mengungkapkan bahwa ada hubungan yang nyata antara karya sastra dengan kenyataan sesungguhnya. Oleh sebab itu, dengan menekuni masalah-masalah yang diungkapkan di dalam karya sastra, pembaca dapat mengenali situasi dan kondisi masyarakat pada tempat dan pada waktu karya sastra itu diciptakan. Secara sederhana hubungan karya sastra--novel--dengan masyarakatnya dapat digambarkan melalui bagan berikut.

Berdasarkan kerangka berpikir tersebut, maka usaha untuk menilai suatu masyarakat, terutama kristalisasi tentang pandangan hidup, perilaku, serta tata nilai masyarakat, dapat ditelusuri antara lain melalui karya sastra. Hasil kajian terhadap permasalahan di dalam karya sastra--novel -- dapat diproyeksikan terhadap kehidupan sesungguhnya. Dengan demikian, kajian terhadap permasalahan di dalam karya sastra dapat dijadikan sebagai alat untuk memahami proses dinamika masyarakat yang sebenarnya.

Persoalan wanita dengan segala hal yang berkaitan dengannya, sering merupakan tema sentral karya sastra naratif (novel). Perbincangan kedudukan dan fungsi secara gender memang merupakan konflik menarik di dalam novel. Tidak jarang konflik ini dijadikan landasan penciptaan novel.

Membandingkan profil wanita yang dideskripsikan oleh pengarang-pengarang Indonesia di dalam novel warna lokal Minangkabau sebelum dan sesudah perang dapat memberikan informasi penting. Di samping dapat memahami bagaimana resepsi dan persepsi pengarang terhadap wanita pada kurun waktu yang berbeda, kajian ini juga sekaligus dijadikan sebagai usaha identifikasi terhadap pergeseran atau perubahan sosial masyarakat.

Dengan menetapkan persyaratan terhadap novel-novel warna lokal yang mempunyai pengaruh besar terhadap masyarakat dan perkembangan penulisan novel Indonesia apada masanya, maka diputuskan novel-novel berikut sebagai sampel penelitian. Adapun novel-novel yang dimaksudkan adalah (1) novel *Sitti Nurbaya* karya Marah Rusli; (2) novel *Salah*

*Asuhan* karya Abdul Muis mewakili novel-novel warna lokal sebelum perang, dan novel berikut, yaitu (3) novel *Kemarau* karya AA Navis, dan (4) novel *Warisan* karya Chairul Harun mewakili novel-novel warna lokal Minangkabau sesudah perang. Dari keempat novel ini akan dikumpulkan data tentang profil wanita dari tokoh-tokoh wanita yang terdapat di alam Minangkabau. Data dari novel itu masing-masing akan diperbandingkan, berdasarkan kurun waktu penerbitan (penciptaan), yaitu data tentang profil wanita dari tokoh-tokoh wanita di dalam novel-novel warna lokal sebelum perang dengan data yang ditemukan pada novel-novel sesudah perang.

### 3) Profil Wanita Di dalam Novel-novel Warna Lokal Minangkabau Sebelum dan Sesudah Perang

Usaha untuk mendeskripsikan profil wanita di dalam novel-novel ini tidak mungkin dilakukan tanpa terlebih dahulu mendudukkan pengertian profil. Arti profil menurut *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (Moeliono, 1988: 702) adalah pandangan dari samping; tentang wajah, raut, muka, tampang. Di dalam pembahasan ini, yang dimaksudkan dengan profil adalah berkaitan dengan pengertian yang sering dipergunakan di dalam kajian psikologi, yaitu hal yang disebut dengan *personality* atau kepribadian.

Istilah *personality* terutama menunjukkan suatu organisasi atau susunan dari sifat-sifat dan aspek-aspek tingkah laku lainnya yang saling berhubungan di dalam diri individu. Aspek-aspek ini menurut Purwanto (1986: 157) bersifat psikofisik yang menyebabkan individu berbuat dan bertindak seperti apa yang ia lakukan, dan menunjukkan adanya ciri-ciri khas yang membedakannya dengan individu lain. Hal yang tercakup di dalamnya adalah sikapnya, kepercayaannya, nilai-nilai, cita-cita, pengetahuan dan keterampilannya, macam-macam gerak tubuh, dan lain-lain.

Untuk dapat mendeskripsikan hal-hal yang menyangkut aspek *personality* tokoh-tokoh wanita di dalam novel-novel warna lokal Minangkabau, hal-hal yang bersifat psikofisik akan dibicarakan guna menghasilkan simpulan tentang profil wanita dari tokoh-tokoh wanita di dalam novel-novel tersebut. Karena profil menyangkut sifat, tingkah laku, dan sikap, tentu

pengujian profil wanita tersebut dilakukan berdasarkan pola dasar sikap manusia berbudaya (homo humanus).

Pola sikap dasar manusia berbudaya menurut Kluckhon (dalam Muhardi, 1984: 19) ditentukan oleh aspek-aspek yang menyangkut persoalan psikofisik, yaitu (a) bagaimana pandangan hidupnya, (b) tanggung jawabnya, (c) konsepsi tentang cinta kasih, (d) prinsip tentang keadilan dan kebenaran, (e) persepsi terhadap keindahan, (f) keteguhan menghadapi penderitaan, dan (g) perjuangan pada cita-cita. Oleh sebab itu, untuk mendeskripsikan profil wanita pada tokoh-tokoh wanita di dalam novel-novel Indonesia modern warna lokal Minangkabau itu dilakukan dengan melihat sikap, sifat, dan tingkah laku tokoh tersebut ketika berhadapan dengan konflik; bagaimana ia menghadapi permasalahan, menyikapinya, menyelesaikannya, dan menindak-lanjuti; yang pada akhirnya bermuara pada konsepsi tentang kehidupannya. Hasil tersebut dapat digeneralisasikan pada akhirnya sebagai *profil*.

a) **Profil Wanita Minangkabau Sebelum Perang**

Di dalam masyarakat lama, kesetiaan untuk menjalani kehidupan berdasarkan konvensi, norma, dan kesepakatan-kesepakatan yang telah diakui bersama, merupakan suatu keharusan bahkan kadang-kadang merupakan sesuatu yang bersifat mutlak. Wanita-wanita Minangkabau, meskipun mempunyai kedudukan penting dengan paham matrilinealnya, tidak terlepas dari tuntutan untuk mematuhi konvensi-konvensi yang telah ditetapkan oleh kelompok masyarakatnya. Dengan patuhnya anggota masyarakat pada konvensi serta norma-norma yang telah disepakati itu, maka semakin kukuhlah keberadaan konvensi tersebut.

Pranata-pranata sosial, lembaga-lembaga sosial, yang secara defakto mempunyai kekuatan untuk melegalisasikan konvensi masyarakat, ternyata lebih banyak dikuasai oleh kaum pria. Oleh sebab itu, meskipun menganut paham matrilinial, tetap saja kaum prianya mempunyai pengaruh besar terhadap kaum wanita Minangkabau. Sebagai bagian dari anggota masyarakat, sebagai individu-individu, wanita Minangkabau harus tunduk dan patuh pada konvensi-konvensi yang lebih banyak merupakan "pro

duk" kaum pria. Tidak jarang konvensi tersebut "melemahkan" posisi kaum wanita.

Profil wanita Minangkabau yang digambarkan para pengarang novel Indonesia modern warna lokal Minangkabau sebelum perang, sebagaimana dapat ditemukan datanya di dalam novel-novel *Sitti Nurbaya* (Marah Rusli) dan *Salah Asuhan* (Abdul Muis), merupakan gambaran-gambaran wanita yang amat patuh atau "terpaksa patuh" pada konvensi yang ada. Sebagai anggota dari kelompok masyarakat yang homogen, mereka mematuhi konvensi dengan ketat. Norma-norma yang berlaku umum di dalam kelompok masyarakat yang homogen sulit dilanggar. Pelanggar konvensi tidak hanya dapat dianggap bersalah, tetapi dapat dikeluarkan dari kelompoknya. Karena beratnya sanksi jika melakukan tindakan yang menyalahi konvensi, maka individu-individu dari masyarakat homogen ini tidak berbuat lain selain mematuhi.

Berikut ini diuraikan hal-hal yang menyangkut tokoh wanita Minangkabau dengan aspek-aspek sebagai indikator profil, yaitu pandangan hidup, tanggung jawab, cinta kasih, keadilan, keindahan, penderitaan, dan cita-cita.

**(1) *Tokoh Wanita dan Pandangan Hidup***

Wanita-wanita Minangkabau sebelum perang, menurut data yang diinventarisasi dari sampel penelitian, dideskripsikan sebagai wanita yang memiliki pandangan hidup yang berorientasi pada pencapaian nilai budaya ideal. Orientasi ini menurut Kluckhon (dalam Muhardi, 1984: 19) adalah pandangan hidup yang memandang bahwa hidup hari ini buruk sehingga berusaha untuk mewujudkan hidup itu menjadi lebih baik pada masa mendatang. Karena pandangannya ini, mereka kemudian berbuat, bertindak, untuk memperbaiki hidup yang dianggapnya tidak mengenakkan itu.

Keadaan yang paling mengungkung wanita Minangkabau pada saat ini, sebagaimana didapatkan dari data sampel, adalah ketidakbebasan memilih pasangan hidup. Pandangan hidup wanita pada masa ini ternyata tidak sejalan dengan konvensi yang hidup ketika itu. Menurut konvensi pada waktu itu wanita yang dinilai baik adalah wanita yang patuh, menerima

apa pun, termasuk penentuan pasangan hidup mereka. Oleh sebab itu, tokoh-tokoh yang memiliki pandangan hidup yang berlawanan dengan konvensi ini, berusaha membebaskan diri, walaupun pada akhirnya mereka kalah. Tokoh-tokoh seperti *Sitti Nurbaya*dan *Corrie de Busje* menerima nasib menderita karena "melawan arus" konvensi. Tokoh-tokoh yang bersifat pasrah seperti *Rukiah, Halimah, Rafiah*, diterima oleh masyarakat, meskipun mereka juga menderita. Tokoh yang paling aman adalah tokoh yang mendukung konvensi seperti *Puti Rubiah*, atau tokoh ibu Hanafi.

(2) **Tokoh Wanita dan Tanggung Jawab**

Wanita-wanita Minangkabau sebelum perang dideskripsikan sebagai wanita-wanita yang bertanggung jawab. Dalam menjalani kehidupan mereka yang multidimensi peran, wanita-wanita tersebut ternyata tidak pernah lari dari tanggung jawabnya. Dalam peran dan fungsinya sebagai ibu, sebagai istri, sebagai kekasih, wanita-wanita ini digambarkan sangat bertanggung jawab. Mereka rata-rata memiliki sikap tegar, penyabar, dan siap berkorban untuk orang-orang yang harus mereka lindungi atau yang mereka sayangi, seperti anak, adik, kekasih, suami, juga kedua orang tua. Jika mereka menghadapi permasalahan yang tidak terpecahkan, mereka menyerahkan nasibnya kepada Tuhan. Hal ini mencerminkan tanggung jawab sebagai makhluk kepada khaliknya (Tuhan Maha Pencipta).

Dari data sampel, didapatkan informasi bahwa wanita-wanita pada masa ini adalah manusia-manusia amanah. Artinya, mereka dapat dipercaya bila diberi tanggung jawab. Rela berkorban untuk mempertanggungjawabkan amanah yang diberikan kepada mereka. Dengan demikian, tokoh-tokoh wanita dalam posisi ini adalah tokoh-tokoh ideal dalam hal tanggung jawab yang telah dibebankan kepada mereka.

*(3) Tokoh Wanita dan Cinta Kasih*

Cinta kasih yang dimaksud dalam pembahasan ini adalah cinta antara lelaki dan wanita. Tokoh wanita Minangkabau sebelum perang mempunyai pandangan bahwa nilai cinta kasih merupakan sesuatu yang berharga, agung, luhur, dan sakral. Oleh sebab itu, keteguhan hati untuk setia

pada pasangannya sulit tergoyahkan. Pengkhianatan terhadap pasangan, bagi mereka merupakan dosa yang tak dapat mereka maafkan. Lembaga perkawinan merupakan lembaga yang sakral dan luhur pula. Oleh sebab itu, lembaga perkawinan merupakan sesuatu yang tidak dapat dipermainkan.

Di dalam kondisi yang demikian, wanita-wanita pada waktu dan ketika ini cenderung mempunyai sifat setia, patuh, pasrah, dan menerima apa adanya. Sesuai dengan konvensi yang hidup pada masa itu, kondisi wanita semacam ini memanglah merupakan tuntutan. Di luar sikap ini mereka tidak akan diterima oleh masyarakatnya.

*(4) Tokoh Wanita dan Keadilan*

Hampir seluruh tokoh yang dijadikan sebagai sumber data, mengalami tekanan, secara langsung ataupun tidak langsung dari kaum pria. Tekanan secara langsung terjadi bila mereka berada dalam kekuasaan orang tua dan/atau suami. Tekanan secara tidak langsung terjadi jika mereka harus patuh pada konvensi masyarakat. Konvensi itu biasanya menguntungkan kaum pria.

Kondisi ini dianggap sebagai ketidakadilan yang paling banyak mendapat perhatian tokoh wanita. Kesadaran untuk menyejajarkan diri atau keinginan untuk mendapatkan kedudukan yang sama dengan pria merupakan harapan tokoh-tokoh wanita masa ini. Membiarkan jarak antara pria dan wanita dalam berbagai aspek kehidupan menurut mereka merupakan sesuatu yang tidak adil.

Ketidakadilan ini menurut mereka disebabkan oleh ketidakberdayaan kaum wanita karena kaum wanita tidak memiliki kekuatan soial jika dibanding dengan kaum prianya. Hampir segala aspek dalam kehidupan kemasyarakatan dikuasai oleh kaum pria. Oleh sebab itu, keputusan selalu berada di tangan laki-laki. Karena kaum pria yang memegang keputusan, ketidakadilan pada wanita menjadi tak terelakkan. Tokoh wanita berjuang untuk menciptaan "keadilan" itu.

*(5) Tokoh Wanita dan Keindahan*

Tokoh-tokoh wanita yang terdapat di dalam novel sampel, memperlihatkan bahwa keindahan bagi mereka bukan hanya semata-mata keadaan

fisik atau yang bersifat materi. Bagi mereka, letak keindahan justru pada hal-hal yang bersifat mental. Oleh sebab itu, mereka tidak tergoda terhadap keindahan yang bersifat material.

Sikap mereka kemudian tercermin pada perilaku dan tindakan keseharian. Bagi mereka, kecantikan tidaklah terletak pada fisik, melainkan pada sifat dan perilaku. Budi dan pekerti yang baik merupakan ukuran seseorang itu baik. Fisik yang cantik, gagah, serta berharta tidak menjadi ukuran bagi mereka. Keindahan fisik yang tidak ditopang oleh keindahan mental atau nonfisik bagi mereka tidak bermanfaat.

*(6) Tokoh Wanita dan Penderitaan*

Ada banyak cara menyikapi penderitaan (persoalan hidup) yang sedang dijalani. Ada yang menerima penderitaan itu dengan tabah, sabar, serta tawakal. Bagi mereka, penderitaan yang mereka alami itu adalah cobaan dari Tuhan agar manusia menjadi sadar akan kesalahannya. Jika tidak demikian, cobaan akan mereka anggak sebagai suatu pengalaman, pelajaran, yang darinya dapat diambil hikmahnya untuk kehidupan yang akan datang. Ada pula yang bersifat sebaliknya. Mereka tidak tahan, kemudian mengambil jalan pintas untuk segera keluar dari penderitaan itu.

Tokoh-tokoh wanita pada masa sebelum perang menunjukkan bahwa mereka adalah wanita-wanita yang tabah, penyabar, dan tawakal dalam menerima berbagai cobaan dan penderitaan. Penderitaan ini, misalnya ditinggal mati oleh orang tua, dimadu oleh suami, tidak mendapat perlakuan yang semestinya dari anak kandungnya, dan lain-lain. Dalam persoalan ini mereka adalah wanita ideal.

*(7) Tokoh Wanita dan Cita-cita*

Cita-cita kaum wanita Minangkabau sebelum perang, hampir dapat disimpulkan berdasarkan data yang dikumpulkan dari sampel mempunyai obsesi yang sama. Tokoh-tokoh wanita mempunyai obsesi untuk menciptakan dan menjalani kehidupan berkeluarga secara harmonis, bahagia, dan tenteram. Cita-cita mereka hampir seluruhnya terobsesi ke arah ini. Cita-cita yang lainnya, sebagaimana cita-cita kaum lelaki yang beragam tidak ditemukan. Jika ada, tidak dominan sehingga dapat diabaikan.

Kondisi ikut mendukung obsesi cita-cita wanita pada masa ini, atau mungkin karena naluri keibuan pada wanita-wanita masa ini begitu dominan. Oleh sebab itu, curahan perhatian mereka hanya pada eksistensinya sebagai wanita, yaitu kodrat wanita sebagai penerus generasi.

*b) Profil Wanita Minangkabau Sesudah Perang*

**(1) Tokoh Wanita dan Pandangan Hidup**

Tokoh-tokoh wanita Minangkabau sesudah perang didasarkan dari data, dapat disimpulkan sebagai wanita-wanita yang berpandangan hidup sederhana, simpel, dan lebih mengarah kepada hal-hal yang realistis dan bernilai praktis. Di samping itu, hidup dianggap mumpuni. Kesempatan untuk memperoleh kesenangan dan keinginan pribadi tidak pernah disiasiakan atau ditunggu untuk kedua kalinya. Bahkan, kesempatan untuk mencapai keinginan dan kesenangan itu dicari-cari dengan segala macam upaya, baik upaya yang jujur maupun sebaliknya. Orientasi mereka hanya pencapaian tujuan.

Keinginan untuk tidak mencampuri urusan orang lain terasa lebih dominan. Keinginan untuk patuh pada konvensi hanya dilakukan pada taraf permukaannya. Secara individual, mereka menggunakan kehendak pribadi dan tidak mengindahkan konvensi masyarakat. Konvensi adat, norma-norma agama, atau hal lainnya dipatuhi dalam kehidupan permukaan. Di bagian bawah terjadi sebaliknya. Simpulan ini didapatkan dari tokoh-tokoh seperti *Arneti, Upik Denok, Saniah,* dan *Sitti Baniar*.

***(2) Tokoh Wanita dan Tanggung Jawab***

Dari sisi kemanusiaan, tokoh-tokoh wanita pada masa sesudah perang kelihatan lebih lugas. Tidak munafik dalam banyak hal, termasuk pengungkapan hal yang sebelumnya dianggap tabu, misalnya persoalan seksualitas. Dari sisi keagamaan, tindakan, sikap, dan perilaku mereka memberikan kesan bahwa mereka kurang bertanggung jawab.

Hubungan seksual sebelum menikah, menyeleweng dari suami, atau berkhianat pada kekasih bukan hal yang aneh bagi mereka. Tokoh-tokoh seperti Arneti, Maimunah, Farida, Sitti Baniar, dan lainnya merupakan wakil dari contoh yang dapat menunjang data tentang hal ini. Oleh sebab

itu, jika mereka hamil di luar nikah, atau hal yang lainnya terjadi pada diri mereka, mereka tidak terlalu panik meminta pertanggungjawaban kaum pria, toh mereka kurang bertanggung jawab pada diri mereka sendiri. Kesemua ini disebabkan oleh keadaan bahwa mereka lebih mengejar kesenangan sesaat dan yang lebih bersifat material.

*(3) **Tokoh Wanita dan Cinta Kasih***

Cinta kasih bagi tokoh-tokoh wanita sesudah perang bukanlah sesuatu yang terlalu agung, luhur, atau yang semacamnya. Lembaga perkawinan juga tidak terlalu sakral sehingga untuk mempermainkan lembaga ini mereka tidak begitu segan. Ketidakcocokan dengan pasangan hidup dicari jalan keluarnya, termasuk bercerai. Bercerai bukanlah sesuatu yang menakutkan bagi mereka. Dalam banyak hal, mereka bukanlah tipe wanita yang menunggu, mereka dapat agresif dalam hal-hal tertentu.

*(4) **Tokoh Wanita dan Keadilan***

Dengan dasar yang lebih realistis, wanita-wanita sesudah perang ini tidak membuka *front* secara terbuka untuk dapat diperlakukan sama dengan pria. Tampaknya mereka sadar bahwa secara kodrat memang tidak mungkin berlaku sama antara pria dan wanita. Persamaan hak tetap mereka tuntut, tetapi mereka lakukan dengan cara lain.

Dalam menuntut keadilan, kaum wanita pada masa ini lebih praktis dan bahkan pragmatis. Menciptakan 'konflik terbuka' dengan kaum pria terlihat tidak ada gunanya. Dengan aspek-aspek kewanitaan yang mereka miliki mereka 'mengalahkan' kaum pria. Cara ini menurut data dari novel sampel terlihat lebih efektif.

*(5) **Tokoh Wanita dan Keindahan***

Orientasi yang berbeda menyebabkan pandangan dan penilaian terhadap sesuatu hal berbeda pula. Dalam pepatah klasik dikatakan *yang baik budi, yang indah bahasa*, di dalam kehidupan yang lebih realistis pepatah ini tidak sepenuhnya berlaku. Sesuai dengan sifat individualistis dan ekonomis, maka kecenderungan untuk hal-hal yang dikatakan baik, indah, dan menarik juga ikut tergeser. Hal-hal yang menjadi indikator untuk

menentukan indah tidaknya suatu objek pada masa sesudah perang disandarkan pada faktor materialnya, pada fisiknya. Oleh sebab itu, harta, pangkat, kedudukan, kecantikan, ketampanan, sebagai hal-hal yang nyata, tampak, dan berdampak langsung menjadi perhatian utama mereka.

Secara umum, tokoh-tokoh wanita Minangkabau sesudah perang adalah wanita-wanita yang memandang unsur-unsur keindahan berdasarkan indikator-indikator yang nyata. Oleh sebab itu, mereka lebih menyenangi hal-hal yang tampak secara nyata jika dibanding dengan yang tersembunyi. Faktor mental dan yang tak tampak kurang dijadikan indikator penilaian.

Keindahan yang bersifat material secara hakiki sesungguhnya merupakan keindahan semu dan fana. Meskipun mereka menyadari hal ini, mereka tetap memujanya. Persoalannya, meskipun semu, kenyataan itu berdampak langsung.

*(6) Tokoh Wanita dan Penderitaan*

Tokoh-tokoh wanita sesudah perang memperlihatkan bahwa diri mereka adalah wanita-wanita yang kurang tabah di dalam menjalani hambatan-hambatan hidupnya. Penderitaan bagi tokoh-tokoh wanita, merupakan sesuatu yang dianggap menyulitkan hidupnya. Jarang tokoh-tokoh wanita pada masa ini beranggapan bahwa penderitaan itu adalah cobaan yang harus dijalani secara tawakal dan tabah. Jika ada, itu hanya ucapan belaka, karena ketika mereka mengalaminya, tindakan mereka menunjukkan bahwa mereka tergolong orang yang tidak tabah dan tidak tawakal.

Ketidaktabahan para tokoh menghadapi penderitaan di dalam hidupnya, disebabkan oleh tidak tahannya mereka terhadap berbagai godaan di dalam hidup. Godaan-godaan cenderung tidak dapat dihindari oleh para tokoh. Para tokoh cepat hanyut dalam kesenangan keduniawian sehingga penderitaan yang dialami dirasakan sebagai sesuatu yang menyiksa.

Wanita-wanita Minangkabau sesudah perang ini selalu terlihat berusaha menghindari penderitaan. Jika tidak dapat dihindari, mereka berusaha melibatkan orang lain. Dengan ikut menderitanya orang lain, mereka merasakan penderitaannya akan berkurang, karena ada yang senasib dengannya. Jika mereka tetap harus mengalami penderitaan, mereka

cenderung mudah frustasi dan putus asa. Cara apapun akan mereka cari untuk lepas dari penderitaan itu, termasuk jalan pintas. Risiko yang bakal muncul menjadi perhitungan kedua.

*(7) Tokoh Wanita dan Cita-cita*

Cita-cita dari kaum wanita Minangkabau sesudah perang lebih tertumpu pada kepentingan-kepentingan serta cita-cita perseorangan. Tidak lagi cita-cita kaum wanita secara keseluruhan. Jika ada keinginan untuk menciptakan keluarga yang rukun, harmonis, sudut penilaiannya telah berubah. Meskipun mereka sadar bahwa mereka, karena kodratnya sebagai wanita akan bertugas melanjutkan munculnya generasi mendatang, mereka tidaklah berorientasi kepada hal itu. Bagi mereka perkawinan perlu dan menyenangkan, tetapi mengurus anak, apalagi dalam jumlah yang besar bukanlah kenginan mereka. Mereka menginginkan beban hidup yang seminimal mungkin.

Di dalam masyarakat yang menempatkan jasa dan pamrih sebagai hal yang wajar, nilai material tidak dapat dielakkan. Kebahagiaan yang bersifat nyata dan keduniawian akan menjadi fokus. Nilai-nilai yang bersifat abstrak menjadi tersisih. Dalam keadaan yang demikian, cita-cita dan keinginan orang pun mengarah untuk mencapai hal-hal yang bersifat material, yakni yang berdampak langsung dalam kehidupan.

## 4. Pergeseran Profil Wanita di dalam Novel-novel Warna Lokal Minangkabau Sebelum dan Sesudah Perang

Secara umum wanita-wanita di dalam novel-novel yang dijadikan sampel penelitian, sebelum dan sesudah perang, memperlihatkan perbedaan yang mencolok. Ada pergeseran profil wanita-wanita Minangkabau sebelum dan sesudah perang. Perbedaan dan perubahan ini disebabkan oleh kondisi dan situasi zaman hidupnya tokoh-tokoh wanita itu yang berbeda. Oleh karena itu, pergeseran profil wanita tidak mungkin dihindari. Tuntutan dan pengaruh "luar" yang ikut membias dalam kehidupan masyarakat Minangkabau, secara evolutif ikut berperan.

Konvensi masyarakat serta nilai-nilai yang didukung oleh suatu kelompok masyarakat ternyata ikut menentukan pola sikap manusia. Seseorang

yang hidup dalam suatu kelompok masyarakat yang homogen ternyata menciptakan pola pikir, sikap, dan tingkah laku yang berbeda dengan orang lain yang hidup di dalam kelompok masyarakat yang homogen. Maka, akan beranalogi sama jika seseorang hidup dalam situasi dan zaman yang berbeda, seperti yang ditemukan pada gambaran profil wanita di dalam novel-novel yang dijadikan sampel.

Persoalan mendasar dari perbedaan itu terletak pada pola pikir wanita. Ternyata wanita-wanita di dalam novel-novel sebelum perang adalah sosok profil wanita yang idealis. Wanita-wanita pada masa sebelum perang ini, menurut data, dapat digambarkan sebagai tokoh dalam berbagai sisi kehidupannya. Pandangan hidupnya tegas, penuh tanggung jawab terhadap dirinya sendiri, ataupun terhadap lingkungannya, mempunyai nilai-nilai cinta kasih yang luhur tanpa pamrih serta luas dalam menetapkan cita-cita keinginannya. Hal-hal yang bersifat kebendaan terasa tidak berarti sama sekali bagi mereka. Kebahagiaan mereka adalah kebahagiaan batin. Kebahagiaan ini oleh hampir seluruh tokoh wanita dinilai sebagai kebahagiaan yang hakiki sesuatu yang mereka dambakan.

Profil wanita di dalam novel-novel sesudah perang, yang taraf kehidupannya lebih baik dari wanita-wanita sebelum perang, ternyata mempunyai profil yang berlawanan dengan wanita-wanita sebelum perang. Tokoh-tokoh wanita pada masa ini adalah wanita-wanita yang hidup dengan pola pikir, sikap, dan tindakan yang pragmatis dan praktis. Akibatnya, didapatkanlah gambaran atau profil wanita yang pandangan hidupnya pada hal-hal yang materialistik, kurang bertanggung jawab, selalu memperhitungkan jasa dan pamrih, serta bercita-cita pada hal-hal yang praktis pula.

Untuk menentukan profil mana yang lebih baik, tidak semudah yang diduga sebelumnya. Persoalannya, tidaklah berarti bahwa profil yang menunjukkan ketegaran dalam hidup, tabah dalam penderitaan, serta mempunyai idealis, lebih baik daripada profil yang pragmatis dan praktis. Baik tidaknya amat tergantung pada situasi, kondisi, serta kebutuhan, dan sudut pandangnya.

Tanpa ingin menetapkan profil mana yang lebih baik dan menarik, profil tokoh wanita Minangkabau sebelum dan sesudah perang telah me-

nunjukkan adanya pergeseran. Adapun suatu perubahan sosial, menyebabkan profil wanita Minangkabau mengalami pergeseran. Perubahan ini disebabkan oleh tuntutan kehidupan yang lebih ekonomis dan orientasi masyarakat yang lebih praktis dalam memandang sesuatu. Kontak masyarakat etnis Minangkabau dengan dunia luar (nilai-nilai eksternal) yang tidak mungkin dihindari juga merupakan salah satu alasan.

## 5. Penutup

Pergeseran profil wanita dapat terjadi karena adanya perubahan sosial di dalam masyarakat. Perubahan sistem sosial akan menyebabkan perubahan norma-norma dan konvensi yang hidup di tengah-tengah masyarakat. Perubahan ini mempengaruhi pola hidup, sikap, dan perilaku anggota masyarakat pendukungnya. Dengan begitu akan terjadi pergeseran-pergeseran tata nilai.

Pergeseran profil wanita, dari sudut teori perubahan sosial merupakan sesuatu yang wajar. Perubahan sosial akan melanda masyarakat manusia, cepat atau lambat. Dari hasil penelitian, ternyata pergeseran profil wanita terjadi secara evolutif. Perubahan ini terjadi secara perlahan-lahan yang mungkin tidak disadari secara langsung oleh wanita-wanita Minangkabau sendiri.

Pergeseran profil wanita semacam ini mungkin saja terjadi pada wanita dari etnis lain. Tidak tertutup kemungkinan hal yang sama melanda kelompok wanita lain dari etnis yang lain, atau bahkan dari bangsa yang lain. Meskipun demikian, masih perlu dikaji lebih mendalam berdasarkan teori perubahan sosial tentang pergeseran profil wanita Minangkabau ini. Hal ini disebabkan oleh keadaan bahwa pembahasan ini baru merupakan penelitian mendasar dan umum. Perlu juga dilakukan penelitian terhadap objek yang sebenarnya di samping melakukan penelitian terhadap karya sastra sebagai hasil kebudayaan. Kedua hasil penelitian itu dapat pula dibandingkan untuk mendapatkan gambaran yang lebih menyeluruh.

## Daftar Pustaka

Damono, Sapardi Djoko. 1978. *Sosiologi Sastra*. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

Garna, Judistira K. 1992. *Teori-Teori Perubahan Sosial*. Bandung: Program Pascasarjana UNPAD.
Jassin, H.B. *Sastra Indonesia sebagai Warga Sastra Dunia*. Jakarta: Gramedia.
Hardjana, Andre. 1981. *Kritik Sastra: Sebuah Pengantar*. Jakarta: Gramedia.
Harun, Chairul. 1979. *Warisan*. Jakarta: Pustaka Jaya.
Hasanuddin W.S. 1988. *Kesusastraan Indonesia Mutakhir: Beberapa Catatan*. Padang: FPBS IKIP Padang.
Muhardi. 1987. *Homo Humanus*. Padang: FPBS IKIP Padang.
Muis, Abdul. 1987. *Salah Asuhan*. Jakarta: Balai Pustaka.
Moeliono, Anton (Ed). 1988. *Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Jakarta: Balai Pustaka.
Navis, A.A. 1981. *Kemarau*. Jakarta: Pustaka Jaya.
Purwanto, Ngalim. 1986. *Psikologi Pendidikan*. Bandung: Remaja Karya.
Ritzer, Goerge. 1985. *Sosiologi: Ilmu Berparadigma Ganda*. Jakarta: Gramedia.
Rusli, Marah. 1988. *Sitti Nurbaya*. Jakarta: Balai Pustaka.
Suryanto, Agus. 1986. *Psikologi Umum*. Jakarta: Aksara Baru.
Susanto, Astrid. 1985. *Pengantar Sosiologi dan Perubahan Sosial*. Bandung: Binacipta.
Teeuw. A. 1984. *Sastra dan Ilmu Sastra: Pengantar Teori Sastra*. Jakarta: Pustaka Jaya

## 3.11 Sastra dan Wanita Dua Kali Cinta Segi Tiga Dari Karya *Sitti Nurbaya* dan *Belenggu*

**Karya: Prof. Dr. Toeti Herati Noerhadi**

Suatu hal yang menarik yang sedang terjadi, ialah bahwa kegiatan berseminar kini mengambil topik yang semakin dekat pada kehidupan sehari-hari dan predikat ilmiah tidak perlu lagi untuk menambah daya tarik seminar tersebut. Tampaknya, kita menimba dari pengalaman karena langsung menemukan titik temu dengan hadirin. Contoh, misalnya semi-

nar tentang "Pernikahan Kedua", kemudian tentang *"the Other Woman"*. Mungkin kedua topik dianggap semakin aktual, semakin kemungkinan kasus-kasus demikian meningkat, semakin perlu dibicarakan terbuka. Ilmiah atau tidak, tidak jadi soal. Di samping itu memang topik tersebut sensasional, tapi kini masalah yang sifatnya pribadi diangkat menjadi topik diskusi, seakan-akan menjadi saat yang ditunggu-tunggu.

Dalam mengikuti *trend* tadi, salah satu topik yang selalu menarik perhatian dan selalu bisa terjadi adalah yang disebut "cinta segitiga". Bila kini ditelusuri tema tersebut dalam konteks sastra bandingan, tentu perlu dieksplisitkan bahwa kajian ini tidak berpretensi kritik sastra, tetapi mencoba mengangkat tema "cinta segitiga ini dari perbendaharaan sastra klasik kita untuk mengkaji ciri-cirinya, mencoba mengeksplisitkan beberapa pengertian tentang cinta segi-seginya, mencoba mengeksplisitkan beberapa pengertian tentang cinta segitiga ini, yang diangkat dari karya Marah Rusli tahun 1922 ialah *Sitti Nurbaya* dan karya Armijn Pane tahun 1938 ialah *Belenggu*.

Cinta segitiga menyangkut hubungan antara tiga orang, sedang sifat hubungan itu lebih kompleks daripada sederhana. Mengapa? Karena mestinya, cinta yang berlangsung timbal-balik antara dua orang, karena hadirnya unsur ketiga lalu mengakibatkan semacam kemelut. Kemelut itu bisa menjadi sifatnya semula psikologis, mungkin baru berlangsung terbatas pada satu orang yang jatuh cinta dan mengalami perang batin. Kemudian kemelut dapat meluas sampai misalnya kepada soal warisan. Baru-baru ini terbaca keluhan dinas Astek bahwa bila seorang karyawan meninggal, bisa berdatangan beberapa pihak, maksudnya beberapa janda untuk menyelesaikan santunan. Jadi, apa yang dapat disimpulkan dari perihal cinta segitiga ini? Bahwa terhadap suatu hubungan yang karena mestinya menyangkut dua orang, kini melibatkan unsur lebih, dan menimbulkan kemelut. Sementara ini hal itu belum akan dikaji lebih mendetil, karena untuk itu sebaiknya diangkat satu dua kasus, bukan dari dunia realita, tetapi dari dunia rekaan *Sitti Nurbaya* karya Marah Rusli dan *Belenggu* karya Armijn Pane. Dua ciri perlu ditunjukkan lagi: bahwa unsur segitiga adalah biasanya, misalnya, dua wanita satu pria atau seba-

liknya. Kemudian, bahwa kemelut itu sendiri secara psikologis merupakan masalah perasaan serta kepemilikan.

Segitiga pertama adalah Tini, dokter Soekartono suami Tini, dan Yah yang menjadi kekasih Tono dan Tini, tetapi, hubungan Tini-Tono sudah tidak serasi. Hubungan yang tidak serasi seakan-akan mengundang selalu pihak ketiga, seperti tikus mencium bau keju, pihak ketiga terundang dan mendekat. Mengundang *olfactery sense* atau indra penciuman. Yah memang dari awal berusaha menjebak sang dokter, sesuai dengan citra kelaziman seorang pasien wanita yang menggoda dokter pria. Namun sebaliknya, seorang pasien pria menggoda dokter wanita belum sering terdengar. Godaan ini pertama kali ditolak oleh dokter Tono, tetapi perhatian ekstra yang diberikan Yah segera menghanyutkannya. Mengapa? Di rumah Tono mengalami *deprivasi*. Ia merasa menderita karena ulah istrinya.

"Mengapa *bloc-note* saja dia tiada hendak... tiada hendak... Betulkah karena tidak hendak? Tini terlalai di waktu belakangan ini, sampai barang sulamannya dijatuhkannya di meja itu. Tini tahu, dia tidak suka ada barang di sana, biar *bloc-note* itu jangan tersembunyi. Dia tidak suka membiarkan orang sakit menunggu tidak perlu.

Tini seolah-olah hendak menimbulkan marah saja. Adakah disengaja, pura-pura lalai? Dalam beberapa minggu ini istrinya sudah biasa pergi, tidak meninggalkan pesan apa-apa. Kalau dia baru pulang, air mukanya, sikapnya seolah-olah menentang, menanti dokter Soekartono bertanya, dia ke mana tadi, tetapi dokter Soekartono diam saja."

Pada keadaan demikian, "Menyala-nyala dalam hatinya, hendak terhambur kata marah dari mulutnya..." jadi marah di satu pihak, tetapi juga masih tertarik dan bangga atas kecantikan istrinya dalam keadaan marah sekaligus tertarik ia meninggalkan rumah mengunjungi pasien ...Yah.

> "Ketika tangannya hendak ditaruhnya ke atas perut si sakit itu, tangan kiri si sakit yang selama ini menutupkan kimononya, menyingkapkan kimono itu. Tangannya Sukartono ter

henti di awang-awang, tersirap dadanya sebentar, semata-mata karena terkejut, bukan karena hawa nafsu."

Padahal, bagaimanakah waktu itu, Jakarta 1938, pandangan umum tentang wanita dan bagaimana seharusnya?

"Tentang perempuan sekarang? Perempuan sekarang hendak sama haknya dengan kaum laki-laki. Apa yang hendak disamakan. Hak perempuan ialah mengurus anak-suaminya, mengurus rumah tangga. Perempuan sekarang cuma meminta hak saja pandai. Kalau suami pulang dari kerja, benar dia suka menyambutnya, tetapi ia lupa mengajak suaminya duduk, biar, ditanggalkan sepatunya. Tak tahukah perempuan sekarang, kalau dia bersimpuh dihadapan suaminya akan menanggalkan sepatunya, bukankah itu tanda kasih, tanda setia? Apa lagi hak perempuan, lain dari memberi hati pada laki-laki?"

Suara ini adalah suara wanita juga, wanita setengah baya salah seorang pasien lain. Tini tidak tahu bahwa perilakunya yang marah-marah itu ditanggapi oleh publik tanpa sepengetahuannya mengancamnya keras. Karno, pembantu, nenek Mar yang setengah baya, Yah dan dalam monolog dokter Tono sendiri. Dan Tini yang berusaha bersikap tidak perduli lingkungan, memang setiap kali mengemukakan sikap tidak perduli lingkungan secara menantang. Tetapi, sekaligus sikap ini menunjukkan bahwa ia peka lingkungan, ia sadar terus menerus akan suatu lingkungan yang hanya dapat ditebak dan diantisipasi tanggapannya.

Segitiga kedua antara Sitti Nurbaya, Samsulbahri, dan Datuk Meringgih. Apakah Samsulbahri jadi unsur ketiga antara hubungan Sitti dan Datuk Meringgih suami yang dipaksakan untuk dinikahinya, demi mencegah kejutan usaha ayah Sitti. Atau Datuk Meringgih yang menjadi unsur ketiga pada cinta bersemi antara sepasang orang muda yang tampaknya begitu serasi Samsulbahri dan Sitti Nurbaya?

"Hidungnya mancung dan mulutnya halus. Badannya sedang, tak gemuk dan tak kurus tapi tegap. Pada wajah mukanya yang jernih dan tenang, terbayang bahwa ia seorang yang lurus, tetapi keras hati, tak mudah di-

bantah, barang sesuatu maksudnya. Menilik pakaian dan rumah sekolahnya nyata ia anak seorang yang mampu dan tertib sopannya menyatakan ia anak seorang yang berbangsa tinggi".

Demikian deskripsi pribadi Samsulbahri, kemudian Sitti Nurbaya.

"Alangkah elok parasnya anak perawan ini, tatkala berdiri sedemikian! Pipinya sebagai pauh dilayang yang kemerah-merahan warnanya kena panas matahari. Apabila ia tertawa cekunglah kedua pipinya, menambah manis rupanya: istimewa pula karena pada pipi kirinya ada tahi lalat yang hitam. Pandangan matanya tenang dan lembut, sebagai janda baru bangun tidur. Hidungnya mancung, sebagai bunga melur, bibirnya halus, sebagai delima merekah...

Menurut bangun tubuh, warna kulit dan perhiasan gadis ini nyatalah ia bangsa anak negeri di sana, anak orang kaya atau orang berpangkat tinggi. Sungguh serasi benar kedua remaja berusia 18 tahun dan 15 tahun ini. Kemudian Datuk Meringgih?

"Itulah Datuk Meringgih, saudagar Padang yang termashur kayanya, sampai ke negeri-negeri lain ... Siapakah yang tiada mengenal namanya? Sampai ke Singapura dan Malaka, Datuk Meringgih seorang yang kaya raya, tetapi tiadalah ia berbangsa tinggi. Konon khabarnya, tatkala mudanya ia sangat miskin ... Hanya untuk suatu perkara saja ia tidak bakhil, yaitu untuk perempuan ... Kebanyakan perempuan yang jatuh ke dalam tangan Datuk Meringgih ini, semata-mata karena uangnya itu juga. Sebab lain dari pada itu, tak ada yang dapat dipandang padanya. Rupanya buruk, umurnya telah lanjut, pakaian dan rumah tangganya kotor, adat dan kelakuannya kasar dan bengis, bangsanya rendah, pangkat dan kepandaiannya pun tak ada, selain dari pada kepandaian berdagang ... Bukankah besar kekuasaan uang itu. Tentu, apakah yang lebih dari pada uang? Dunia berputar mengelilingi uang, ... Sekaliannya ujudnya uang.

Sitti Nurbaya menyerahkan diri menjadi istri Datuk Meringgih untuk menyelamatkan ayahnya dari penjara karena jatuh usahanya dan berhutang pada Datuk Meringgih. Sebagai wanita yang tak sampai kasihnya, melepaskan kekasih dan jatuh dalam kekuasaan suami yang tak diingini dinyatakan perasaannya dengan jelas dalam surat pada kekasih.

"Barangkali tak dapat kau pikirkan, Samsu, bagaimana hancur hatiku sekarang ini. Pertama karena telah mungkir janji padamu dan memutuskan pengharapanmu: kedua karena terpaksa duduk dengan seorang-orang yang sebagai Datuk Meringgih ini; iblis tua yang sangat kubenci. Tiadalah suatu yang dapat kupandang padanya. Sungguh kaya, rupanya sama dengan hantu pemburu, bangsanya. Allah yang tahu, asalnya penjual ikan kering, tabiatnya lebih daripada tabiat binatang, kelakuannya kasar dan bengis. Lagi pula ialah orang yang menjatuhkan ayahku dari kekayaan dan namanya: ialah menjadi algojoku yang mencabut nyawaku. Kepada orang yang sedemikian itu aku harus menyerahkan diriku. Dengan ia aku harus hidup bersama-sama sengsaranya dengan aku dalam dunia ini!"

Patuh menurut adat-istiadat ia tidak berdaya. Tetapi, pertemuan dengan kekasih terjadi, juga beberapa saat saja, sekalipun alangkah berat akibatnya. Datuk Meringgih menyergap, terjadi huru-hara yang memalukan karena anak berbangsa mengganggu istri orang. Samsulbahri tidak diakui anak lagi oleh ayahnya, ayah Sitti pun meninggal pada saat itu juga. Bencana tiba bagi mereka berdua, menanggung akibat berkasihan sejenak. Tetapi, justru sesudah ayahnya meninggal, Sitti merasa dibebaskan. Ia mengusir Datuk Meringgih dari rumahnya, pada saat Samsulbahri diusir oleh ayahnya. Sitti kemudian diracun Datuk Meringgih dan meninggal, ibu Samsulbahri pun meninggal. Samsulbahri bunuh diri, akhirnya membalas dendam membunuh Datuk Meringgih, tetapi terbunuh sendiri. Ayah Samsulbahri meninggal dengan sedih dan sesal yang mendalam.

Dengan singkat telah diangkat dua segitiga dari kedua roman tahun 1922 dan 1938. Dengan perbedaan waktu 16 tahun, dalam lingkungan dengan kesadaran kebangkitan nasional. Alangkah kontras lingkungan tradisional daerah di satu pihak, antara *Sitti Nurbaya* dan *Belenggu*. Kiranya bukan perbandingan demikian yang kini hendak diangkat, tetapi hanya kasus cinta segitiga yang dapat dibandingkan dan dibedakan sekaligus.

Cinta segitiga mengambil titik tolak suatu hubungan pria-wanita yang mengalami kemelut dalam kaitan dengan unsur ketiga. Samsulbahri dan

Sitti Nurbaya telah saling jatuh cinta tetapi **cinta tak sampai** karena dihancurkan oleh unsur ketiga. Mungkin di sini tidak dapat dipakai istilah cinta segitiga, karena Datuk Meringgih sekedar ingin memiliki dan menguasai Sitti. Ia adalah kendala dan bencana. Misalnya adalah pemilikan dan kekuasaan perangai jahat Datuk Meringgih. Mungkin cinta segitiga selalu ada unsur kasih yang tak sampai sebagai ciri khas.

Mengapa antara Tono dan Tini tidak serasi? Ternyata ada latar belakang karena Tono sebetulnya bertepuk sebelah tangan. Tini mengatakan cintanya telah mati karena ia sudah memadu cinta dengan Hartono yang kemudian disangka mati. Inilah kasih tak sampai yang menjadi belenggu bagi Tini sehingga tidak dapat mencintai Tono. Mereka berdua tersiksa:

> "Kalau di dalam hati layu, perasaan kasih sayang hilang dalam hati perempuan, sudah menjadi beku, seolah-olah hatinya air beku saja ... perempuan itu, bukan perempuan lagi ..."

Inilah hakikat *belenggu* yang tidak membebaskan Tini dari masa lalu yang lebih menghantuinya dari pada Hartono yang tiba-tiba muncul kem bali. Mungkin Tini mulai mencintai Tono, tetapi terlambat. Tono telah berpaling kepada wanita lain, yakni Yah.

Ternyata pada Yah ada masalah lain lagi, ia pun diburu masa lalu mengenal Tono sewaktu remaja, tetapi kemudian riwayatnya mengalami liku-liku sehingga sempat menjadi nyai orang Belanda, menjadi pelacur pula. Pertemuan dengan Tono memberi makna baru pada hidupnya. Sehingga memang ia pun merasa terbelenggu oleh masa lalu, dan baru bebas oleh Tono yang mencintainya. Tetapi, segera ia tinggalkan Tono lagi. Ia tak yakin pada identitasnya yang berpindah tangan dari laki-laki ke laki-laki: ia adalah nyonya Eni Rohayah, dan Sitti Hayati penyanyi keroncong, dan pertautan yang mantap dengan seorang pria. Akan tetapi, bila itu terjadi, jangan-jangan percintaannya dengan Tono menjadi belenggu lagi. Kendala Tini ia berani berkata:

> "Jangan marah nyonya-dia tak akan terpikat (Yah tersenyum, senyum manis yang berarti) ke dalam jaringku, kalau jaring nyonya baik"

Sewaktu ia terhina oleh Tini ia mengatakan:

> "Ingat lagi nyonya, beberapa tahun yang lalu, nyonya masih sekolah, ingat lagi sopir yang membawa nyonya dan tuan studen Technische Hoogeschool? Nyonya, manakah beda kita? janganlah nyonya memaki-maki".

Akhirnya, terjadi percakapan dari hati ke hati antara Tini dan Rohayah. Tini mengaku perasaan cinta sudah mati, tidak dapat melupakan kekasih dahulu sehingga hanya dapat "bersahabat" dengan Tono. Yah mengatakan bukan dia yang tiada dapat engkau lupa-lupakan, tapi ... perbuatan kamu". Dua wanita yang terbelenggu, Tini pada masa lalu, Rohayah pada kenistaan hidupnya, dengan identitas kabur. Keduanya merasa terbelenggu dalam arti tak berhak menjadi menusia berbahagia lagi, menyiksa diri dan akhirnya tersiksa pula orang lain.

## Penutup

Cinta segitiga pada dasarnya adalah cinta tak sampai. Hubungan antara dua jenis makhluk berbagai macam kendalanya. Aspek biologis dan kultural telah memberi tempat kedudukan masing-masing, dengan segala pengaturan lewat adat istiadat, kelaziman, nilai-nilai, sikap-sikap, dan perasaan. Herannya, meskipun kadang-kadang tampak sebagai dua makhluk yang berbeda universumnya, keasingan mereka sebagai *"intimate strangers"* **masih teratasi** oleh keyakinan pada *"romantic love"*, yang yakin pada kesempurnaan pertemuan cinta kasih. Akan tetapi, pada dasarnya; cinta-kasih ini memiliki hakikat tak akan sempurna, sekalipun manusia tetap berharap, ia selalu memerlukan kambing hitam kehancuran cinta: **Pihak ketiga**. Bahwa pria dan wanita yang begitu berbeda dapat dilihat pada sikapnya terhadap nasib. Siapa yang lebih terbelenggu? Para pria atau wanita dalam "Belenggu" Aimijn Pane?.

## 3.12 *Pulang* dan *Senja Belum Berakhir* Sebuah Perbandingan
## Oleh Sunu Wasono

### 1) Pengantar

Indonesia dan Malaysia merupakan dua negara yang banyak memiliki kesamaan budaya. Salah satu indikasi yang menunjukkan betapa secara budaya kedua negara itu dekat adalah kenyataan bahwa bahasa Indonesia berasal dari bahasa Melayu yang menjadi ciri penanda atau identitas bangsa Malaysia. Karena bahasa merupakan alat utama kesastraan, maka kesastraan Indonesia dan Malaysia juga menunjukkan hubungan yang erat seerat bahasanya (alatnya).

Sudah sering dikatakan bahwa kesastraan Malaysia banyak mendapat pengaruh kesastraan Indonesia[1]. Pengaruh tersebut terjadi, karena selain secara budaya Malaysia dekat Indonesia, secara geografis Malaysia juga tetangga dekat Indonesia. Secara politis Malaysia dan Indonesia sama-sama menjadi anggota Asean. Kenyataan bahwa buku-buku sastra Indonesia bebas beredar di Malaysia juga membuka kemungkinan adanya pengaruh itu. Diajarkannya kesastraan Indonesia di sekolah menengah di Malaysia merupakan faktor yang memberikan peluang adanya pengaruh itu. Dalam rangka studi bandingan, mempelajari hubungan kedua kesastraan itu, khususnya studi tentang pengaruh, tentu akan menarik.

Telaah yang menyeluruh mengenai seberapa jauh sastra Malaysia mendapat pengaruh sastra Indonesia hingga kini belum ada. Setakat ini baru dijumpai karangan-karangan singkat yang berbicara tentang pengaruh itu.[2] Dengan demikian, studi yang mendalam dan menyeluruh tentang itu bukan saja menarik, melainkan juga perlu guna menyingkapdedahkan tingkat keeratan kesastraan Indonesia dan Malaysia itu. Namun, karangan ini tidak dimaksudkan memusatkan perhatian ke sana. Apa yang akan dilakukan penulis karangan ini tidak lebih dari sekedar membandingkan dua novel: *Pulang* karya Toha Mohtar (Indonesia) dan *Senja Belum Berakhir* karya Azizi Haji Abdullah (Malaysia) yang sedikit banyak mencerminkan adanya pengaruh sastra Indonesia pada sastra Malaysia. Bila karangan ini berhasil memancing atau merangsang para pakar sastra

untuk meminati dan meneliti dengan sungguh-sungguh hubungan sastra Indonesia dan Malaysia, maka maksud karangan ini telah tercapai.

Karangan ini akan diawali dengan pemaparan singkat tentang Toha Mohtar dan karyanya serta Azizi Haji Abdullah dan karyanya. Setelah itu, akan dibuat analisis bandingan terhadap unsur-unsur formal kedua novel tersebut. Bagian akhir karangan ini akan berupa penutup yang berisi kesimpulan.

**2) Sedikit tentang Toha Mohtar dan Azizi Haji Abdullah**

Toha Mohtar lahir di Ngadiluwih, Kediri, pada tanggal 17 September 1926. Ia pernah bekerja pada majalah *Jayabaya, Ria, Warta Dunia,* dan majah anak-anak *Kawanku.*

Dalam dunia kepengarangan nama Toha Mohtar kurang begitu dikenal. Ia lebih dikenal sebagai ilustrator daripada sastrawan. [4]Ia baru dikenal secara luas sebagai sastrawan setelah *Pulang* mendapat hadiah dari Badan Musyawarah Kebudayaan Nasional (BMKN) pada tahun 1960. Novel tersebut dinyatakan sebagai novel terbaik untuk terbitan tahun 1957--1958.

Selain menghasilkan *Pulang*, Toha juga menghasilkan beberapa novel, yakni *Gugurnya Komandan Gerilya* (1962), *Daerah Tidak Bertuan* (1964), *Kabut Rendah* (1968), dan *Salah Langkah Bukan Karena Kau* (1968). Bersama Soekanto S.A. ia menyadur cerita rakyat (Kediri) yang diberinya judul *Jayamada* (1971). Pada tahun 1980 ia menulis sebuah novelet remaja berjudul *Pembebasan.* Terakhir, pada tahun 1989 ia menerbitkan sebuah buku kisah perjuangan pemuda Jawa Timur melawan penjajah yang diberinya judul *Antara Wilis dan Gunung Kelud.*

Azizi Haji Abdullah lahir di Bukit Meryam, Kota Kuala Muda, Kedah pada tanggal 4 April 1942. Ia mulai menulis pada tahun 1960-an. Karya-karyanya meliputi sajak, drama, dan novel. Pengarang ini mulai menunjukkan kelebihannya sebagai sastrawan pada tahun 1970-an yang ditandai oleh berbagai hadiah yang diterimanya berkenaan dengan cerpen-cerpen dan novelnya. Tahun 1971 ia mendapat Hadiah Sastra Nasional berkenaan dengan novelnya *Senja Belum Berakhir*; tahun 1972--1975 (berturut-turut) memperoleh hadiah berkenaan dengan cerpen-cerpennya:

"Jerat sudah Mengena", "Latifah Rabbaniah," "Bapa," dan "Wau Kepala Burung," "Bibit Cinta," serta "Kipas Angin"; dan pada tahun 1974 ia mendapat penghargaan bintang ahli Mangku Negara dari pemerintahan yang disampaikan oleh Duli Yang Maha Mulia Seri Paduka Baginda Yang Dipertuan Agung.[5]

Karya-karya Azizi selain *Senja Belum Berakhir* adalah *Garis Lintang Anak Haram (1968), Sami Mekong (1976), Hujan Malam* (?), *Tini, Latifah Rabbaniah* (?), *Keakuan* (?), dan *Rindu Bonda* (1980)[5]

**3) Perbandingan Pulang dengan Senja Belum Berakhir**

Ada empat unsur yang akan dianalisis dan dibandingkan dalam pembicaraan berikut, yakni latar, alur, tokoh, dan tema. Namun, sebelum hal itu dilakukan, terlebih dulu akan dipaparkan secara ringkas cerita kedua novel tersebut.

*Pulang* mengisahkan seorang kampung bernama Tamin yang pulang ke desanya setelah tujuh tahun mengembara sebagai serdadu (heiho). Tamin terkena bujuk rayu Jepang (sewaktu berkuasa di Indonesia) untuk masuk heiho. Ia dikirim ke Burma guna membantu Jepang dalam perang melawan Sekutu di Asia. Di Burma Tamin sempat mengawini seorang gadis dusun, tetapi wanita itu meninggal bersama anaknya pada saat melahirkan. Setelah Jepang menyerah pada Sekutu, Tamin dibujuk Sekutu (Belanda) untuk bergabung bersamanya membersihkan kaum penjahat dan sisa-sisa Jepang di Indonesia. Didorong oleh kebenciannya terhadap kekejaman Jepang serta hasrat ingin kembali ke kampung, Tamin bergabung dengan Sekutu. Akhirnya, ia dikirim ke Jawa Barat dan bertempur membantu Belanda. Setelah keadaan aman, Tamin pulang ke desa dengan harapan dapat menggarap sawah dan hidup tenteram. Namun, tanah yang menjadi satu-satunya harapan itu ternyata telah digadaikan orang tuanya. Dengan sisa uang yang ada ditambah hasil penjualan kalung tinggalan almarhum istrinya, ia dapat menebus kembali tanah itu. Tetapi, setelah tanah itu dapat digarap, timbul satu masalah lagi; ternyata kampungnya telah banyak berubah berkenaan dengan revolusi (peperangan). Kampung itu telah menyimpan sejarah patriotik tersendiri. Pada masa pecah perang melawan penjajah, semua pemuda kampung ikut ambil

bagian dalam peperangan itu. Sementara Tamin tidak lebih dari seorang heiho yang pada masa revolusi justru bertempur membantu Belanda untuk memerangi bangsanya sendiri. Meskipun keterlibatan Tamin dalam pertempuran itu semata-mata karena kesalahpahaman atau ketidaktahuan belaka, tak urung Tamin merasa bersalah. Ia makin lama makin terasing dari lingkungannya meskipun lingkungan itu (masyarakat) tak mengasingkannya. Setiap pembicaraan orang tentang perang seakan-akan menyindir Tamin. Tamin sempat membuat cerita bohong semata-mata untuk memenuhi keinginan masyarakat yang menokohkannya. Namun, lama-kelamaan ia tak betah menghadapi konflik batinnya yang terus berkepanjangan. Ia selalu dihantui rasa khawatir bahwa kebohongannya diketahui oleh orang desa sehingga ia memutuskan untuk meninggalkan kampung. Empat bulan kemudian ia baru tahu bahwa orang-orang kampung ternyata tidak mengetahui kebohongannya; mereka justru mengharapkan Tamin pulang. Setelah diyakinkan Pak Banji bahwa orang-orang desa tidak memusuhinya, barulah Tamin bersedia pulang.

*Senja Belum Berakhir* mengisahkan seorang pemuda kampung bernama Malawi yang berjuang guna mempertahankan tanah pusaka yang masih di tangan orang lain. Malawi yang semula meninggalkan desanya karena tanahnya telah tergadai terdorong kembali ke kampung setelah diyakinkan kakak dan orang tuanya bahwa tanah yang tergadai telah ditebusnya; terlebih-lebih kondisi hidupnya di kota kurang beruntung. Dia mau kembali ke kampung dengan satu tekad: bertani. Akan tetapi, sesampainya di kampung hatinya gelisah terus sebab ternyata tanahnya yang tiga relung masih dikuasai oleh orang lain (Bani Putih) meskipun sesungguhnya telah ditebus ayahnya. Ayahnya yang diharapkan bisa menyelesaikan soal itu tidak bersikap tegas; ia justru lebih sering menyalahkan sikap Malawi yang dinilainya kasar serta tidak tahu sopan santun. Maka konflik demi konflik pun terjadi hingga akhirnya Malawi pergi mengurus sendiri ke lembaga yang mengurus soal sewa-menyewa tanah. Kendatipun begitu, Malawi tak berhasil juga menyelesaikan masalah itu. Ayahnya yang merasa tertekan dan sedih memikirkan anaknya akhirnya jatuh sakit dan meninggal dunia. Malawi tetap bertekat untuk memperjuangkan tanah yang masih dikuasai oleh orang lain.

**a. Latar**

Baik *Pulang* maupun *Senja Belum Berakhir* mengambil tempat di kampung yang ditandai oleh kesibukan orang-orang yang mengerjakan sawah. Namun, jika dibandingkan, tingkat kekampungan dalam *Pulang* berbeda dengan kekampungan dalam *Senja Belum Berakhir*. Tampaknya yang pertama lebih udik daripada yang kedua. Hal ini dapat dilihat pada bagian awal ketika Tamin menginjakkan kakinya di kampung setelah tujuh tahun meninggalkannya. Di situ digambarkan keadaan jalan yang dilalui Tamin, misalnya:

> Bekas roda cikar yang digenangi air hujan, yang tampak berliku-liku oleh kepenatan sapi penariknya dan yang melenyap di seberang jembatan beberapa puluh hasta di hadapannya, seperti itu pula lukisan yang ia kenal setiap hari pada masa kanak-kanaknya (hlm. 76)

Bila dalam *Pulang* citra kampung yang masih udik itu terasa, dalam *Senja Belum Berakhir* hal itu kurang tampak. Kampung yang digambarkan di situ bukan kampung sebagaimana lazimnya yang masih sepi dengan kondisi jalan-jalannya yang masih becek, melainkan kampung yang sudah ramai, sebagaimana tersurat dalam kutipan berikut:

> Malawi mengalih pula melihat jalan raya. Orang yang lalu lalang, menaiki basikal dan sesekali kereta menderu, dilihatnya sambil lewat. Ada orang yang dia kenal, dilaungnya. Kalau kawan-kawannya yang lalu, mengangkat tangan, dia juga mengangkat tangan (hlm. 31)

Ada kemiripan cara penggambaran kehidupan kampung antara *Pulang* dan *Senja Belum Berakhir*. Baik dalam novel yang pertama maupun kedua, sama-sama ditampilkan pertemuan tokoh utama dengan orang-orang kampung. Pertanyaan-pertanyaan orang kampung yang ditujukan kepada Tamin dalam *Pulang* dan pertanyaan-pertanyaan orang kampung yang ditujukan kepada Malawi dalam *Senja Belum Berakhir* mirip dan intinya

menggambarkan kehidupan (kebiasaan) masyarakat desa. Bagaimana kemiripan itu terwujud dapat disimak pada kutipan berikut.

> Lalu dengan suara pelan seperti mengucapkan sesuatu yang rahasia, Mbok Min berkata sambil mendekat: "Engkau sudah kawin? Oh, jika belum perawan-perawan desa ini akan berpacu merebut engkau!" Dan Tamin tertawa karenanya.

Lalu ia datang mengunjungi rumah demi rumah, menemui orang-orang tua di kampung sekadar memenuhi adat menampakkan diri sesudah berjalan jauh. Apa yang telah mereka katakan kepadanya? Apa yang telah ia dengar sepagi itu? Kata-kata mereka bertumbukan dalam telinga, terngiang-ngiang berebut mencari tempat. Hampir seluruhnya mengatakan kesulitan ayahnya di zaman akhir pemerintahan Jepang yang sukar beras, di zaman kedatangan serdadu Belanda yang menjadikan tanah terbengkalai, lalu sakit ayahnya yang berbulan-bulan (*Pulang,* hlm. 39).

Ia mulai mengunjungi rumah demi rumah. Kawan-kawannya dan orang-orang tua yang sempat ditemuinya, dia bertanya khabar. Tapi apa yang kawan-kawannya dan orang-orang tua yang bertanya padanya sudah diduga lebih dulu. Engkau berubah banyak. Bila engkau pulang? Anak sudah berapa? Seronokkah tinggal di Kuala Lumpur? Kau kerja apa di sana? (*Senja Belum Berakhir*, hlm. 25).

Dari kutipan tersebut terlihat adanya persamaan sifat masyarakat kampung pada *Pulang* dan *Senja Belum Berakhir* dalam menanggapi (menyambut) salah satu warganya yang sudah lama meninggalkan kampung. Di samping itu, kutipan tersebut juga memperlihatkan betapa cara pengungkapan Toha Mohtar tentang watak (perilaku) masyarakat desa mirip dengan cara pengungkapan Azizi untuk hal yang sama.

Dari kedua kutipan itu juga dapat diperoleh gambaran tentang suasana sosial kampung. Dalam *Pulang* diungkapkan adanya situasi sulit yang pernah dialami kampung itu (kampung Tamin) sehubungan dengan kedatangan Jepang dan masa Pendudukan Belanda setelah Indonesia merdeka. Situasi yang mirip dengan itu tidak terdapati dalam *Senja Belum Berakhir*. Dengan demikian, latar waktu dalam *Pulang* dimulai pada ta-

hun 1940-an hingga tahun 1950-an. Gambaran mengenai waktu dalam *Senja Belum Berakhir* tidak begitu jelas. Salah satu cara untuk mengetahui soal itu adalah dengan mengaitkannya pada tema dan waktu penulisan karya itu (lihat pada pembahasan tema).

Perbedaan latar waktu tersebut ternyata menandai perbedaan ciri masyarakat yang digambarkan dalam *Pulang* dengan *Senja Belum Berakhir*. Dalam *Pulang* digambarkan bahwa masyarakat desa tempat Tamin tinggal tengah dilanda perubahan visi berkenaan dengan pecahnya perlawanan terhadap penjajah; sedang dalam *Senja Belum Berakhir* tak begitu jelas kondisi sosialnya, kecuali bahwa di situ ada pertentangan antara generasi tua dan generasi muda, terutama dalam hal menilai sikap Malawi terhadap Bani Putih (hlm. 88).

**b. Alur**

Kedua novel ini juga menunjukkan persamaan dalam hal alur. Jika dalam *Pulang* kisahnya diawali dengan kepulangan Tamin setelah tujuh tahun mengembara sebagai heiho, maka dalam *Senja Belum Berakhir* kisahnya juga bermula dari kepulangan Malawi ke kampung setelah bertahun-tahun mengembara di kota (Kuala Lumpur). Peristiwa yang menyusul kemudian juga sama, yakni pertemuan keluarga. Pada tahap pemaparan berikutnya perbedaan-perbedaan itu segera tampak. Tamin dihadapkan pada persoalan tanah yang belum ditebus, sedang Malawi dihadapkan pada persoalan hak mengerjakan tanah yang telah ditebus. Tamin dalam *Pulang* segera dapat mengatasi persoalan itu, tetapi dihadang persoalan baru, yakni menghadapi lingkungan yang telah berubah. Sementara itu, Malawi dalam *Senja Belum Berakhir* dihadapkan pada persoalan perbedaan pandangan antara dia dan anggota keluarga lainnya, terutama ayahnya (Herman).

Secara garis besar struktur alur dalam *Pulang* sama dengan *Senja Belum Berakhir*. Perbedaannya yang cukup tajam terletak pada kadar *flash back* (sorot balik). Pada *Pulang* unsur itu cukup banyak dan bergerak maju mundur tanpa mengganggu laju cerita; sedang pada *Senja Belum Berakhir* unsur itu sedikit sekali. Dalam *Pulang*, misalnya digambarkan bagaimana Tamin bertempur (hlm. 24--25), bagaimana ia bertemu de-

ngan seorang gadis dusun di Burma yang kemudian ia kawini hingga pada akhirnya meninggal dunia bersama anaknya ketika melahirkan; dan bagaimana Tamin sampai mendapatkan kalung dari bekas istrinya itu yang akhirnya dapat dipakai untuk menebus sawah (hlm. 24--25; hlm. 46--48; hlm.84--90). Dalam *Senja Belum Berakhir* sorot balik itu terdapat pada bagian awal saja menjelaskan latar belakang kepergian dan kepulangan Malawi.

Jika dibuat skema maka struktur alur *Pulang* sama dengan *Senja Belum Berakhir*. Jadi, mula-mula ada pemaparan, kemudian konflik, dan selesaian. Pada bagian pemaparan (*Pulang*), Tamin pulang ke desa untuk bertani; pada bagian konflik, Tamin mengalami konflik batin karena lingkungan. Konflik itu sifatnya tidak terbuka, tetapi lebih terpumpun pada diri Tamin yang mengakibatkan kepergian Tamin ke Surabaya; pada bagian akhir (selesaian), Tamin pulang kembali ke desa. Dalam *Senja Belum Berakhir* diawali dengan kepulangan Malawi ke kampung; kemudian ia terlibat dalam perbedaan pendapat (konflik) dengan ayahnya. Konflik di sini terbuka sehingga mengakibatkan ayahnya merasa sedih dan Malawi pergi ke lembaga yang mengurus sewa-menyewa tanah; lalu pada bagian akhir digambarkan Malawi pulang. Kepulangan ini tentu berbeda dengan kepulangan Tamin. Tamin merasa lega karena ternyata orang kampung tidak memusuhinya, sedang Malawi pulang dengan hasil yang mengecewakan. Jika dibuat bagan, maka sepak terjang perjalanan Tamin dan Malawi adalah sebagai berikut:

(PERGI) === PULANG === PERGI ===PULANG

Cerita dimulai dari PULANG dilanjutkan ke PERGI hingga PULANG kembali. Kepergian Tamin dan Malawi (PERGI) terjadi sebelumnya.

**c. Tokoh**

Tokoh dan cara penggambarannya dalam novel *Pulang* mempunyai kesamaan dengan tokoh serta cara penggambaran tokoh dalam *Senja Belum Berakhir*. Baik novel *Pulang* maupun *Senja Belum Berakhir* kisahnya berpumpun pada sebuah keluarga petani di dusun. Tokoh-tokoh dalam *Pulang* antara lain Tamin, Sumi (adik), Ibu, dan Ayah; sedangkan dalam *Senja Belum Berakhir* adalah Malawi, Sabahariah (adik), Ramli (kakak),

dan ayah. Dari deskripsi itu terlihat bahwa baik novel pertama maupun novel kedua sama-sama melibatkan empat tokoh dalam satu keluarga. Perbedaannya, pada kehadiran Ibu dalam novel pertama yang pada novel kedua tidak ada serta kehadiran kakak (Ramli) pada novel kedua yang pada novel pertama tidak ada.

Di luar tokoh-tokoh itu, tentu ada tokoh yang perannya penting. Dalam *Pulang* dikenal tokoh Gamik, Pardan, Pak Banji, dan orang-orang kampung; sedang pada *Senja Belum Berakhir* ada tokoh Bani Putih dan orang-orang kampung. Peran Gamik dan Pardan dalam *Pulang* tampak jika dikaitkan dengan konflik batin Tamin. Kisah patriotik Gamik dan Pardanlah yang memberi cap dan lambang perjuangan orang-orang kampung tempat tinggal Tamin. Pak Banji muncul sebagai tokoh yang menjembatani Tamin dengan masyarakat. Sementara itu, Bani Putih dalam *Senja Belum Berakhir* muncul sebagai sosok yang menjadi biang kegelisahan Malawi.

Tokoh yang mempunyai watak dan identitas berbeda dari kedua novel itu antara lain tokoh Ayah dan Adik. Dalam *Pulang* Ayah digambarkan sebagai tokoh yang bukan pemimpin formal. Ia adalah petani biasa yang sayang terhadap anaknya. Tokoh ini meninggal dunia setelah mengalami penderitaan batin karena memikirkan kepergian Tamin. Sementara itu, Adik (Sumi) digambarkan sebagai gadis manis yang sayang terhadap kakaknya. Ia juga bangga terhadap kekekaran dan ketampanan kakaknya.

Ayah dalam *Senja Belum Berakhir* dilukiskan sebagai seorang pemimpin kampung yang taat beragama. Wataknya penyayang, tetapi sekaligus lemah (tidak tegas). Ia akhirnya juga meninggal dunia karena tekanan batin sebagai akibat memikirkan kelakuan anaknya. Sementara itu, Sabahariah digambarkan sebagai gadis yang manis dan sayang terhadap kakak dan orang tuanya. Namun, terhadap kakaknya ia berani membantah; dalam soal konflik Malawi dengan ayahnya, Sabahariah menyalahkan Malawi.

Sekarang bagaimana dengan Tamin dan Malawi. Dua tokoh inilah yang memiliki banyak kesamaan. Dari segi posturnya, kedua tokoh itu sama-sama digambarkan sebagai orang yang perkasa, kekar, dan berotot. Baik Tamin maupun Malawi memiliki ciri sebagai orang yang suka be-

kerja keras. Perbedaannya, Tamin memiliki pengalaman sebagai serdadu, sedang Malawi memiliki pengalaman sebagai buruh. Tamin sudah pernah menikah, sedang Malawi belum pernah menikah. Tamin adalah seorang yang introvert, sedang Malawi sebaliknya. Pada Malawi tampak sifatnya yang keras. Tamin lebih menonjol sebagai seorang yang perasa daripada keras. Tamin digambarkan sebagai orang yang pandai menembang, sedang Malawi tidak.

Satu hal yang sama pada dua tokoh utama dalam kedua novel tersebut adalah pandangannya mengenai tanah yang merupakan idealisasi petani sejati pada umumnya. Kesamaan pandangan itu juga dilukiskan dengan cara yang hampir sama (mirip), sebagaimana tampak dalam kutipan-kutipan berikut.

> Tanah. Tak ada yang lebih berharga daripada itu. Semenjak kecil ketika pertama ia menginjakkan kakinya atas pematang, ia telah belajar untuk mencintainya (*Pulang*, hlm. 33)

> Sawah! Tak ada yang lebih berharga dan bernilai pada orang-orang sepertinya selain dari itu. Sejak kecil lagi sampai ia meninggalkan kampung dulu, dan sewaktu ia menjadi bangsat dan merimpat di tengah kota besar dan sehingga dia kembali meranduk tadi, tanpa payah diajar ia telah menyintainya (*Senja Belum Berakhir*, hlm. 23).
> "Ingat, Tamin", kata ayahnya. "Tanah ini adalah yang terbaik di seluruh desa, lantaran dibatasi oleh kali yang tidak pernah kering sepanjang musim. Cintailah ini seperti juga nenekmu mengajarkan aku. Gantungkan pengharapan hidupmu di sini, dan bila datang masanya engkau memegang sendiri, jangan engkau lepaskan kelak meski sejengkal. Engkau harus tahu, bahwa janji hidup dari keturunanmu terletak dalam tanah ini pula, seperti juga ia telah menghidupi nenek moyang kita. Ini adalah pusaka." (*Pulang*, hlm. 24).
> "Ingatlah, Lawi, Ramli, Bariah!" ia bagai nampak ibunya sedang berkata ketika tunduk mengerat pokok padi yang masak menguning. "Tanah ini tanah yang subur. Cintailah dia dengan kekuatan urat sarafmu. Gantungkan pengharapan hidup kau di sini, dan bila tiba masanya, kau akan berusaha sendiri. Jangan kau lepaskan kelak seperti mana datuk-

nenek kau melepaskannya. Kau mesti pertahankan, dan kau mesti cemburu setiap inci akan pusakamu itu. Kau mesti mengerti bahwa hidup kau telah dijanji dengan sawah ini, seperti ia telah berjanji menghidupkan aku dan nenek moyangmu. Ini adalah pusaka!" (*Senja Belum Berakhir*, hlm. 24).

"Tamin! Sawah ini adalah yang terbaik di seluruh desa, lantaran dibatasi oleh kali yang tak pernah kering sepanjang musim. Cintailah ini seperti juga nenekmu mengajar aku. Dan jika datang waktunya engkau memegang sendiri, jangan engkau lepaskan meski sejengkal!" Ia menunduk, mengambil segenggam tanah. Mesra tangan memegangnya, dan hatinya menjerit. Hendak direbut kembali tanah ini, meski segenggam demi segenggam. Ia hendak berjuang untuk itu, apa pun juga pembayaran seluruh dagingnya, seluruh tulangnya, seluruh napasnya, seluruh hidupnya termasuk dalam tanah ini. Itu telah jadi laksana sebahagian dari jiwanya.

Di sana ia berdiri, di pojok sawahnya yang tercinta, tubuhnya yang tinggi terasa bertambah besar oleh dada yang menggelora seperti hendak menjulang langit. Tubuh itu tidak bergerak, besar mengkilat seperti patung. Untuk tanah ini ia sedia bergulat dan memberikan pengorbanan apa pun juga.

Jika Tamin mengangkat muka, mendung kelabu tebal telah merata menutupi semua langit. Matahari telah tak tampak dan puncak Gunung Wilis telah hilang menembus mendung. Udara bertambah gelap. (*Pulang*, hlm. 42--43).

"Anakku!" terasa satu gema menyelinap masuk ke telinganya. Malawi tegak berlihat sekejap. Dia mahu dengar sepuas-puas gema suara itu. "Cintailah tanah ini seperti mana datuk-nenek kita menyintainya. Dia adalah tempat bergantung kehidupan!"

Malawi tunduk. Sebatang pokok menerung dicabutnya. Pokok yang subur itu tercabut dengan akar-akarnya dan selutnya sekali. Malawi meramas-ramas selut hitam bercampur arang itu. Mesra genggamannya. Tiba-tiba hatinya menjerit; jeritan yang menyelinap ke seluruh rongga dada dan mengalir ke seluruh urat sarafnya. Jeritan yang tidak didengar oleh sesiapa pun melainkan batinnya sendiri. Ia mendongak. Memandang ke arah kampung di mana tertegak bukit yang menjadi tulang belakang kampungnya. Ia bagaikan bersumpah

pada bukit yang tegap itu, bahwa ia akan berusaha di atas tanah yang dipijaknya, sejengkal demi sejengkal. Ia hendak mati hidup dengan sawah itu. Seluruh tenaganya, seluruh darah dagingnya, seluruh tulangnya, seluruh napasnya dan seluruh hidupnya akan dihabiskan di dalam petak sawah. Ia ingin melaksanakan semua itu sebagai sumpah yang dilafazkan.

Berdirinya amat kukuh. Ia seperti memberitahu pada alam sekitarnya. Ia seperti hendak menyalak langit mengatakan bahwa ia sudah pulang. Ia seperti mahu memberi pengertian pada alam, bahwa tubuhnya sedia bermandikan hujan, bermandikan peluh, dibakar panas yang terik demi sawah kecintaannya.

Mendung yang berarak lambat-lambat tadi telah meliputi cahaya panas yang mula hendak pecah. (*Senja Belum Berakhir*, hlm. 38--39).

Menilik dan membandingkan kutipan-kutipan itu nyata bahwa kesamaannya bukan saja terletak pada cara pandang (visi) tokoh Tamin dan Malawi, melainkan juga terletak pada cara pengarang melukiskan gerak-gerik lahir batin dan visi tokohnya. Jelas, kesamaan itu berupa kesamaan pengungkapan sebagaimana dapat dikenali dari gaya bahasanya. Seakan-akan perbedaan yang tampak jelas di situ hanyalah soal lokasi atau tempat: dalam *Pulang* lokasinya di perkampungan Indonesia, sedang dalam *Senja Belum Berakhir* tempatnya di perkampungan Malaysia. Manusia tani yang digambarkannya mempunyai visi yang sama tentang tanah.

**d. Tema**

Jika dilihat dari pokok persoalannya, kedua novel ini sama-sama berbicara tentang perjuangan seorang petani membebaskan tanah dari tangan orang lain dan kemudian mengolahnya. Dalam *Pulang* Tamin berjuang untuk menebus tanahnya yang tergadai, sedang dalam *Senja Belum Berakhir*, Malawi berjuang mengambil alih tanah yang sudah ditebus orang tuanya, tetapi masih diolah dan ditempati orang lain.

Meskipun dari satu sisi kedua novel ini berbicara tentang hal yang sama yang menyangkut kepentingan petani umumnya (hak memiliki dan mengolah), dari sisi lain ada juga perbedaannya. Perbedaan itu terletak pada dimensi dan relevansi soal itu di tempat cerita itu bermain. Pada

*Pulang* pengertian tanah di situ di samping merujuk pada tanah dalam arti yang sebenarnya, juga mengandung dimensi patriotik. Di sana tanah itu merupakan simbol tanah air yang mesti dibela. Penafsiran ini sah dan proporsional jika kita kaitkan dengan latar sosial-politik, dalam *Pulang* (kisah dalam *Pulang* terjadi pada tahun 1940-an hingga tahun 1950-an yang ditandai oleh pergolakan-pergolakan). Dalam *Senja Belum Berakhir* persoalam tanah itu menyangkut juga soal status orang Melayu, terutama dalam soal pemilikan tanah. Di dalamnya terkandung soal hak hidup orang Melayu dan sikap hidup orang Melayu mengenai tanah airnya. Jika dikaitkan dengan tokoh-tokoh (wataknya) dalam novel itu, nyata bahwa di situ tersirat bagaimana orang Melayu merespons kaum pendatang yang di sana kian mendesak kaum pribumi (Melayu). Bani Putih adalah simbol dari kaum pendatang (Cina, India, dan Arab). Karena itulah, konflik yang terjadi antara Malawi dengan Bani Putih atau Malawi dengan ayahnya terpumpunkan pada soal *hak*. Malawi melambangkan generasi muda Melayu yang bersikap tegas, sementara ayahnya adalah generasi tua Melayu yang dihadapkan pada dilema antara bersikap *tolak angsur* (bertoleransi atau "mengalah") dan bersikap tegas terhadap kaum pendatang yang arus desakannya makin terasa.

Kiranya tepat apa yang dikemukakan oleh Masran bin Sabran bahwa *Senja Belum Berakhir* itu merupakan novel simbolik yang memberi gambaran politik negara (Malaysia) pada masa kini yang menempatkan kaum pribumi pada posisi kurang kuat. Meksipun sudah merdeka, kaum bumi putera tidak mempunyai hak atau kuasa atasnya seratus persen.[7] Dengan demikian judul *Senja Belum Berakhir* ini terasa tepat. Judul itu seakan menyiratkan bahwa kemelut di Malaysia belum berakhir, meski persoalan kemerdekaan telah selesai.

Satu hal yang perlu disorot dalam *Pulang* adalah persoalan dampak peperangan. Dalam novel ini masalah dampak yang ditimbulkan perang menjadi masalah yang utama di samping persoalan tanah. Perang ternyata membawa perubahan sosial yang dahsyat yang memungkinkan Tamin terbawa arus nasibyang malang. Ia terkena bujuk rayu Jepang, Ditipu penjajah, dan kemudian terasing dari lingkungannya. Masalah-

masalah ini tidak ada dalam *Senja Belum Berakhir*. Itulah barangkali satu perbedaan yang penting juga.

**4) Penutup**

Setelah melalui analisis unsur-unsur formalnya, nyata sekali bahwa antara *Pulang* dan *Senja Belum Berakhir* mempunyai persamaan dan perbedaan. Persamaan itu meliputi tokoh, alur, latar, dan tema. Perbedaannya yang penting adalah terletak pada konteks sosialnya. Kondisi setempat dalam satu negara tentu tidak sama persis dengan kondisi satu tempat di negara lain. Meskipun masalah yang dihadapi kaum tani di pedesaan umumnya sama, aksentuasi dan relevansi sosial masalah itu berbeda.

Dari analisis sebelumnya dapat disimpulkan bahwa sedikit banyak Azizi Haji Abdullah mendapat pengaruh melalui karyanya. Novel *Pulang* terbit di Indonesia pada tahun 50-an, sedangkan *Senja Belum Berakhir* terbit pada tahun 1970-an. mengingat buku-buku di Indonesia bebas beredar di Malaysia, pengaruh itu mungkin saja terjadi. Dan masalah ini diakui oleh penulisnya sendiri.[8]

Adanya persamaan yang cukup banyak antara *Pulang* dan *Senja Belum Berakhir* serta adanya kenyataan bahwa Azizi mendapat pengaruh Toha Mohtar menandakan bahwa sesungguhnya hubungan sastra Indonesia dengan sastra Malaysia cukup erat. Sayang sekali hubungan itu kurang seimbang. Di Malaysia sastra Indonesia dipelajari di sekolah-sekolah menengah, buku-buku sastra Indonesia bebas beredar di sana; sementara, di Indonesia kondisi itu sebaliknya. Sesungguhnya masyarakat sastra Indonesia kurang begitu tahu untuk tidak mengatakan buta tentang sastra Malaysia. Kalaupun sastra Malaysia tak usah diajarkan di sekolah menengah, paling tidak d perguruan tinggi yang ada fakultas sastranya dapat diajarkan. Barangkali baru di Fakultas Sastra Universitas Indonesialah sastra Malaysia itu diajarkan. Ini sebetulnya juga kebetulan saja, sebab secara kebetulan salah seorang pengajarnya pernah menjadi dosen di Malaysia. Jika ingin memasukkan sastra Malaysia ke perguruan tinggi tentu segera dihadapkan pada kendala akan sulitnya menyediakan bahan, sebab buku-buku sastra Malaysia sulit masuk ke Indonesia.

Ide untuk menembus kendala itu memang pernah dilontarkan oleh Mohtar Lubis dan Ali Audah,[9] tetapi ide itu akan tetap terhenti sebagai ide manakala tidak ada tindakan lebih lanjut dari pemerintah.

Satu hal yang perlu dicatat ialah bahwa hingga kini Malaysia setiap tahunnya mengirimkan sejumlah mahasiswanya untuk menempuh studi di berbagai perguruan tinggi di Indonesia. Tidak sedikit dari mereka yang belajar di fakultas sastra, khususnya jurusan sastra Indonesia. Ini menandakan bahwa Malaysia cukup menaruh perhatian terhadap Indonesia. Mengapa kita tidak? Harap dicatat bahwa sikap kita telah melahirkan interprestasi bahwa Indonesia sombong.[10]

Kiranya sudah saatnya kita kini menengok ke Malaysia dan ke negara-negara tetangga kita yang lain seperti Brunei, Singapura, Filipina, dan Muangthai di samping menatap ke barat serta menekuni apa yang kita miliki.

**Catatan**

[1]Li Chuan Siu, *Ikhtisar Sejarah Kesusastraan Melayu Baru 1830-1945* (Kuala Lumpur, 1972), hlm. 106-109; Ramli Isin, *Riak dan Gelombang Sastera Melayu* (Kuala Lumpur 1984), hlm. 253; Keris Mas, *30 Tahun Sekitar Sastra* (Kuala Lumpur, 1979), hlm. 69-81.

[2]Salah satu karangan di antaranya pernah ditulis oleh Suripan Sadi Hutomo dalam majalah *Horison,* XIX/4: 129--130, April, 1985.

[3]Istilah *sastraman* dibedakan dengan *sastrawan.* Yang pertama adalah orang yang menghasilkan karya seni atau kreator (puisi, cerpen, dan novel); sedang yang kedua adalah ahli sastra atau orang (yang secara akademis) mempelajari sastra sehingga menjadi ahli sastra. Bandingkan *sastrawan* dengan *ilmuwan.* Kita juga lebih sering menyebut *seniman* daripada *seniwan* untuk merujuk seorang pencipta.

[4]Mohd. Tahir Bin Hj. Hassa, "Antara Pulang dan Senja Belum Berakhir" (Skripsi Sarjana Fakultas Sastra Universitas Nasional, Jakarta 1977), hlm. 21--22.

[5]Jihaty Abadi; Azran Rahman; dan Amida Abdulhamid, *Sari Sejarah Kesusasteraan Melayu--Indonesia (Tradisi--Moden)* (Kuala Lumpur, 1982), hlm. 202--203.

[6]Novel yang dipakai untuk keperluan analisis di sini terbitan tahun 1958. Demi pemahaman-pemahaman ejaannya disesuaikan dengan Ejaan yang disempurnakan.

[7]Masran bin Sabran, "Satu Perbandingan Tema dan Struktur dalam *Pulang* dan *Senja Belum Berakhir* (Skripsi Sarjana Fakultas Sastra Universitas Nasional, Jakarta, 1982, hlm. 99. Lihat juga Illias Zaidi, "Perlambangan dalam Tikus Rahmat," *Novel-novel Malaysia dalam Kritikan, ed.* Hamzah Hamdani (Kuala Lumpur, 1982), hlm. 162--168.

[8]Mohd. Tahir bin Haji Hassan, *Loc. Cit.*, hlm. 106.

[9]Mohtar Lubis, "Penyatuan Bahasa Malaysia-Indonesia, "*Horison*, XIX/3: 75, Maret, 1985. Ali Audah, "Kita dan Malaysia, "*Horison*,XXIII/9: 291, September 1988.

[10]"Bisakah Indonesia Menjadi Abang yang Baik?", *Horison,* XX/12: 449--451, Desember, 1985.

## Daftar Pustaka


Abadi, Jihaty; Azran Rahman; dan Amida Abdulhamid. 1982. *Sari Sejarah Kesusastraan Melayu-Indonesia (Tradisi Moden)*. Kuala Lumpur: Adabi Publishing Sdn. Bhd.

Abdullah, Azizi Haji. 1974. *Senja Belum Berakhir*. Singapura: Pustaka Nasional.

Audah, Ali. 1988 "Kita dan Malaysia, "*Horison*, XXIII/9: 291, September.

Hutomo, Suripan Sadi. 1985. "Pengaruh Chairil Anwar pada Puisi Malaysia, " *Horison*, XIX/4: 129--130, April.

Ikram Jamil, Taufik. 1985. "Bisakah Indonesia Menjadi Abang yang Baik?, *Horison*, XX/12:449--451.

Isin, Ramli. 1979. *Riak dan Gelombang Sastera Melayu*. Kuala Lumpur: Bahasa dan Pustaka.

Li Chuan Sin. 1972. *Ikhtisar Sejarah Kesusasteraan Melayu Baru* 1830--1945. Kuala Lumpur: Pustaka Antara.

Lubis, Mohtar. 1985. "Penyatuan Bahasa Malaysia-Indonesia, "*Horison*, XIX/3: 75, Maret.

Masran Bin Sabran. 1982. "Satu Perbandingan Tema dan Struktur dalam Pulang dan Senja Belum Berakhir, "Skripsi Sarjana Fakultas Sastra Indonesia Universitas Nasional, Jakarta.

Mohd. Tahir Bin Hj. Hassan. 1977. "Antara Pulang dan Senja Belum Berakhir," Skripsi Sarjana Fakultas Sastra Indonesia Universitas Nasional Jakarta.

Mohtar, Toha. 1958. *Pulang*. Jakarta: Pembangunan.

Zaidi, Ilias. 1982."Perlambangan dalam Tikus Rahmat, "*Novel-novel Malaysia dalam Kritikan*, ed. Hamzah Hamdani. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.

## 3.13 Wanita dan Tradisi Suatu Kajian Tiga Cerkan Mesir--Aljazair--Uganda

**S.R.H. Sitanggang**

Membaca dan memahami suatu karya sastra adalah suatu langkah kegiatan apresiasi. Karena motivasi seseorang membaca karya sastra bersifat pribadi, pemahaman pembaca yang satu dengan yang lain tentu berbeda, bergantung pada persoalan yang dihadapi. Ada kalanya seseorang dapat melihat sesuatu dalam karya sastra yang tidak dilihat oleh pembaca lain. Sebaliknya, seseorang mungkin melihat sesuatu sebagai hal yang biasa yang tidak perlu dibincangkan, oleh orang lain dipandang sebagai persoalan yang menarik dan perlu dibicarakan. Dalam kaitan itu, Haji Saleh (lihat Ahmad, 1980) mengatakan bahwa tugas pertama sastra adalah sebagai alat penting bagi para pemikir untuk menggerakkan pembaca pada kenyataan dan menolongnya mengambil suatu keputusan bila ia menghadapi masalah. Ditegaskan pula bahwa sastra adalah seni yang mempersoalkan kehidupan, sedangkan kehidupan itu sendiri amat kompleks.

Karya sastra, sebagai interpretasi kehidupan, melukiskan perilaku kehidupan manusia yang terhisap dalam masyarakat. Segala tantangan kehidupan yang dihadapinya bereaksi dalam diri pengarang dan segala persoalan dirampungkan menurut cara dan perwatakan tokoh yang ditampilkan. Dengan demikian, membaca karya sastra berarti membaca kehi-

dupan yang sudah diatur, tetapi tidak semua elemen kehidupan yang terpancar di hadapan kita disajikan oleh pengarang. Ia memilih segmen kehidupan yang dirasakan paling bermakna, yang dapat mengangkat harkat manusia. Kerap pula tata kehidupan yang ditawarkan tidak berterima karena tidak sama dengan tata nilai yang hidup dalam masyarakat.

Perkenalan kita dengan kebudayaan Barat yang dimulai pada akhir abad ke-19 dan awal abad ke-20 mencuatkan semacam ketegangan dalam tata nilai masyarakat Indonesia (Esten, 1976: 7). Banyak nilai yang selama ini dianut dan diyakini kini disangsikan dan ditinjau kembali, terlebih setelah ternyata bahwa dalam kebudayaan luar itu ditemukan nilai baru yang mampu mengangkat kehidupan masyarakat ke arah yang lebih baik. Sebagai konsekuensi dari kesediaan membuka diri, masyarakat harus siap menerima dan mempertimbangkan masukan baru. Nilai lama perlu dikaji ulang dan ditapis secara lebih kritis oleh generasi sekarang. Masalahnya sekarang, di satu pihak nilai-nilai yang lama akan menjadi goyah, sementara di pihak lain nilai-nilai yang baru masih mencari kedudukannya yang mantap. Pada kondisi seperti itulah sering muncul keresahan atau konflik sosial dalam masyarakat, bahkan juga dalam diri pihak penguasa. Gambaran kehidupan seperti itu tidak saja terjadi di Indonesia, tetapi juga di sejumlah negara berkembang yang dapat kita telusuri melalui karya sastranya. Dalam hubungan itulah, tulisan ini dimaksudkan sebagai telaah bandingan terhadap tiga buah karya sastra dari Mesir, *Perempuan di Titik Nol* (PDN), Aljazair, *Istri untuk Putraku* (IUP), dan Uganda, *Afrika yang Resah: Nyanyian Lawino dan Nyanyian Ocol* (AYR), yang pengarangnya sama-sama mengangkat konflik sosial di tengah-tengah masyarakat yang hidup dalam tradisi transisi.

Menurut Remak (dalam Stallnecht dan Frenz, 1971: 1), sastra bandingan adalah studi perbandingan dua karya sastra atau lebih atau perbandingan karya sastra dengan bidang lain, seperti filsafat, sejarah, ilmu sosial, agama, dan bentuk-bentuk seni lainnya. Bersamaan dengan itu, Clements (1978: 7) menyatakan bahwa ada lima unsur pendekatan sastra bandingan yang utama, yaitu (1) tema/mitos, (2) *genre*/bentuk, (3) aliran/zaman, (4) hubungan antara sastra dan seni lain, dan (5) keterkaitan sastra untuk menjelaskan perkembangan teori dan kritik sastra.

Atas dasar pertimbangan luasnya cakupan telaah sastra bandingan, tulisan ini hanya melihat persamaan dan perbedaan gagasan dasar atau tema ketiga karya sastra itu, PDN, IUP, dan AYR.

Tema, menurut Sudjiman (1983: 5), adalah sesuatu yang menjadi persoalan dalam sebuah karya sastra, yang dibungkus sedemikian rupa oleh pengarangnya. Secara lebih rinci, Hudson (1965: 14) menyebutkan lima persoalan pokok yang menjadi tema karya sastra, yaitu (1) pengalaman perseorangan sebagai individu; (2) pengalaman manusia sebagai manusia, pengalamannya dengan dosa, dengan nasib, dengan Tuhan, dan dengan harapan bangsa; (3) perhubungan manusia dengan manusia lain, dalam masyarakat dengan segala aktivitas dan persoalannya; (4) perhubungan manusia dengan dunia gaib di luar alam nyata; dan (5) manusia sendiri yang berusaha mencipta dan melahirkan kesusastraan dan seni.

Untuk memudahkan kita mengikuti analisis ketiga karya sastra ini, ada baiknya kita mengetengahkan secara sepintas latar belakang pengarang dan ringkasan karya yang menjadi pokok bahasan tulisan ini.

**Nawal el-Saadawi dan Ringkasan** *Perempuan di Titik Nol.*

Nawal el-Saadawi, pengarang PDN, keturunan Mesir, selain berprofesi sebagai psikiater, ia juga terkenal sebagai novelis dan penulis wanita pejuang hak-hak wanita. Pada tahun 1972, sebagai akibat diterbitkannya karya nonfiksinya, *Woman and Sex,* ia dipecat dari jabatannya sebagai direktur kesehatan masyarakat Mesir dan pemimpin redaksi majalah *Health*. Pengalamannya yang pahit itu justru memacu kreativitasnya memunculkan karangan yang berhubungan dengan status, politik, dan seksualitas wanita. Karyanya yang *dibreidel* di Mesir, Saudi Arabia, dan Libya kini dapat diterbitkan di Libanon. Novel PDN tulisan feminis dari Mesir yang bereputasi internasional ini diangkat dari kisah nyata. Ringkasan jalan ceritanya sebagai berikut.

> Firdaus, anak keluarga miskin, sepeninggal ibunya dibawa oleh pamannya ke Kairo. Ia dimasukkan ke sekolah menengah dan dititipkan di asrama putri. Melalui bacaan dan pergaulannya dengan teman seasrama, ia memperoleh wawasan baru tentang kekejaman perang, revolusi, cinta, kemunafikan, kesewenang-wenangan penguasa dan kaum

lelaki kepada wanita. Sebagai wanita yang harga dirinya diremehkan, ia ikut dalam arus unjuk rasa menentang penguasa.

Setelah menamatkan sekolahnya, Firdaus dijodohkan oleh pamannya kepada duda tua, 60 tahun, Syekh Mahmoud. Selain buruk rupa, Mahmoud selalu memperlakukan istrinya dengan tidak patut. Firdaus tak habis pikir pada sikap suaminya yang agamawan, yang menyatakan bahwa dalam ajaran Islam wanita, bahkan setiap istri, tidak boleh mengeluh dan harus memperlihatkan kepatuhan yang sempurna kepada suaminya. Karena tidak tahan pada siksaan suaminya, Firdaus melarikan diri, lalu menjadi babu pada warung milik Bayomi. Pria ini juga bertabiat buruk. Ia tak segan-segan "mencicipi" dan menjual tubuh Firdaus kepada lelaki hidung belang. Firdaus *minggat* lagi. Bencinya kepada laki-laki semakin menjadi-jadi. Kemudian, ia terperangkap dan dikaryakan oleh germo Sharifa Salah el-Dibe.

Dalam profesi barunya sebagai pelacur, Firdaus menghadapi berbagai macam latar belakang lelaki. Karena merasa diperas, ia meninggalkan rumah bordil milik Sharifah. Akhirnya, Firdaus menjadi wanita penghibur kelas kakap dengan tarif tinggi. Di balik kehidupan mewahnya, naluri kewanitaannnya menjerit karena dirinya hanyalah barang mainan di tangan lelaki. Ia sadar dan bertekad tidak akan kembali lagi pada dunianya yang kelabu.

Setelah mendapatkan pekerjaan sesuai dengan ijazahnya, Firdaus jatuh hati kepada Ibrahim, Ketua Revolusioner, yang ternyata juga pria munafik. Rupanya cinta pria tidak akan mampir lagi pada diri Firdaus. Kebajikannya pada lelaki hanyalah kedunguan. Perkawinan baginya hanyalah lembaga yang dibangun oleh lelaki di atas penderitaan kaum wanita. Revolusi bagi lelaki tak ubahnya seks bagi pelacur, sesuatu yang disalahgunakan, sesuatu yang dijajakan.

Pilihan hidup Firdaus kini mantap. Ia kembali ke kehidupan malam, yakni dunia yang dianggapnya lebih terhormat daripada menjadi seorang istri yang diperbudak oleh suaminya. Marzouk, germo yang ingin "menolong"-nya mati kena tusukan pisau Firdaus. Bahkan, seorang pangeran yang ingin "memakai"-nya dengan imbalan tinggi ditampar dan diancam akan dibunuh. Dendam kesumatnya kepada lelaki dicurahkannya ke hadapan sang pangeran dengan ujaran

bahwa semua lelaki: para ayah, paman, suami, germo, pengacara, dokter, dan wartawan adalah penjahat yang menciptakan kejahatan dalam diri perempuan.

Dengan dalih membunuh, Firdaus akhirnya disekap, lalu divonis hukuman mati. Namun, ia menerima hukumannya sebagai suatu kenikmatan. Ia merangkul takdirnya dengan hati tegar demi kepuasan sang penguasa, semua lelaki, yang kedoknya diselubungi oleh kematian Firdaus.

**Ali Ghalem dan Ringkasan** *Istri untuk Putraku*

Ali Ghalem, pengarang novel IUP, berkebangsaan Aljazair, juga dikenal sebagai sutradara dan penulis skenario film. Atas skenario film yang diangkat dari novelnya, IUP (*A Wife for My Son*), ia memperoleh medali perak di Festival Verona dan meraih penghargaan khusus (*Special Judgs Prices*) di Festival Prades. Novel IUP ini telah diterjemahkan ke dalam lima bahasa dan filmnya memperoleh hadiah dalam festival film di Cannes, Prancis. Melalui novel ini, kita dapat menggeluti derita kaum wanita yang harus menghadapi banyak rintangan dan pembatasan dalam mencapai cita-cita dan menentukan hidupnya sendiri.

Sebelum Fatiha, 17 tahun, diboyong ke rumah mertuanya menjadi istri Husein, Ia harus membuktikan dirinya sebagai wanita yang masih "gadis". Fatiha dan Husein menikah atas kemauan orang tua, suatu kebiasaan yang ditradisikan di negerinya, Aljazair. Sebagai warga baru di rumah mertuanya, Fatiha merasa kemerdekaannya direbut habis. Ia harus taat kepada suami dan patuh kepada mertua.

Husein yang tidak tahu baca tulis, karena tidak mendapat pekerjaan di kotanya, tanpa istrinya kembali ke Prancis. Kepergian Husein semakin menyulut keperihan hati Fatiha. Segala gerak-geriknya tidak luput dari pengawasan mertua perempuannya, Aisyah. Kasih sayang Aisyah kepada menantunya hanya karena ia ingin memperoleh cucu laki-laki. Hidup bersama dengan keluarga mertua bagi Fatiha adalah neraka, suatu siksaan yang tiada bertara. Apalagi, setelah diketahuinya surat-surat Husein, yang ditulis oleh temannya, tidak pernah sampai ke tangannya karena ulah Aisyah. Akhirnya, Fatiha stres, lalu jatuh sakit.

Selama berada di rumah sakit, Fatiha seolah memperoleh dunia baru, dunia yang selama ini tidak diketahuinya. Melalui bacaan, kunjungan temannya, dan perbincangan dengan teman yang diopname di rumah sakit, Fatiha semakin sadar akan kedudukan kaum wanita, yang diperlakukan sebagai warga negara yang statusnya direndahkan oleh kaum lelaki dan tradisi bangsanya. Hatinya pedih mendengar cerita Fatouna, seorang feminis, tentang seorang gadis yang meninggal karena hajaran abang dan ayahnya hanya karena ketololan dokter yang menyatakan bahwa gadis itu tidak perawan lagi. Hati Fatiha memberontak melihat nasib kaum wanita terpelajar di negerinya yang harus kembali ke kehidupan gaya lama setelah hidup berumah tangga.

Pergerakan kaum wanita pada masa itu merupakan tamparan hebat bagi Aisyah, yang menyuarakan bahwa penyebab seseorang menjadi pelacur hanyalah karena penolakan wanita itu pada tradisi.

Keluhan Fatiha yang ditujukan kepada Husein lewat surat justru mendapat balasan caci maki yang tak terperikan. Kepedihannya semakin lengkap karena balasan suratnya itu tidak ditujukan kepadanya, tetapi kepada mertuanya, Aisyah. Fatiha berang. Mertuanya kalang kabut, lalu mencari ketenangan batin dengan cara berdoa di tempat keramat dengan harapan dapat menegakkan kembali aturan keluarga dan agama dalam keluarganya. Fatiha meninggalkan rumah mertuanya dan kembali ke rumah orang tuanya. Ia tidak mau lagi serumah dengan keluarga mertuanya dan hidup seperti zaman dulu.

Fatiha bersyukur karena melahirkan bayi perempuan yang tidak didambakan oleh pihak mertuanya. Kini Husein merasa terbebas dan lega karena kepergian istrinya yang memang tidak dicintainya.

## Okot p'Bitek dan Ringkasan Afrika yang Resah: Nyanyian Lawino dan Nyanyian Ocol

Okot p'Bitek, pengarang AYR, berkebangsaan Uganda, lulusan University of Wales dan University of Oxford. Ia juga pernah mendalami hukum dan antropologi di Inggris, yang kemudian membuatnya terkenal sebagai ahli sastra oral Afrika dan ahli agama asli (Uganda). Ia berhasil menyadarkan rakyat Afrika tentang kedudukan puisi, sebagaimana AYR, yaitu sesuatu yang menyenangkan terlebih-lebih jika dikaitkan dengan kesusastraan lisan tradisional.

Okot p'Bitek mempunyai pandangan bahwa bangsa-bangsa dan negeri Afrika harus dibangun berlandaskan tradisi Afrika, bukan tradisi Barat. Karena itu, tidak mengherankan apabila ia menembuskan pemikiran Barat yang diperolehnya melalui tokoh Ocol dan kecintaannya pada tradisi bangsanya yang diwakilinya melalui diri tokoh Lawino.

Lawino, sosok wanita dusun yang buta aksara dan angka, amat mencintai tradisi bangsanya, Uganda. Dalam hidupnya, ia mendapat perlakuan tidak layak dari suaminya, Ocol, putra kepala suku. Lawino menuduh suaminya sudah tercerabut dari tradisi leluhur akibat pergaulannya dengan pemikiran Barat. Lawino dan keluarganya, bahkan orang hitam pada umumnya di mata Ocol adalah orang dungu, primitif, miskin, antimodernisasi. Bagi Ocol, Lawino adalah penghalang kemajuan. Sebaliknya, Lawino menuduh suaminya, termasuk istri muda suaminya, Clementina, murtad karena tidak menghormati pusaka leluhur yang sakral. Ocol, sebagai anak kepala suku, seharusnya menjadi penegak dan pengayom adat-istiadat nenek moyangnya.

Budaya Barat bagi Lawino adalah sesuatu yang tabu, antitata krama, yang membolehkan wanita dan pria yang tidak semuhrim saling rangkul di depan orang banyak. Gadis-gadis modern, termasuk Clementina yang kebule-bulean, baginya adalah sosok-sosok manusia yang tidak mengenal sopan-santun keluarga.

Bagi rakyat Payira, Lawino adalah wanita pujaan, yang cantik, yang lincah, yang semasa mudanya rebutan para jejaka. Akan tetapi, di hadapan suaminya ia tidak ubahnya anak kecil, yang naif, yang tidak mengenal dansa dan kosmetika. Lawino menampik semua cercaan itu. Apa yang diperoleh dari Ocol dari mesin produk canggih, menurut Lawino hanyalah bentuk baru dari khazanah budaya milik negerinya. Tarian dan paham baru yang kini dianut oleh Ocol sama seperti kuman penyakit yang menggerogoti kehidupannya. Bagitulah sangkaan Lawino.

Menurut Lawino, agama yang dipeluk suaminya, Katolik, persis nyanyian kosong, sekadar perkakas orang bule menanamkan pengaruhnya di Uganda. Pater dan suster dikatakannya egoistis, genit, angkuh, dan munafik. Akal sehatnya tidak dapat menerima kelahiran Yesus dari rahim seorang ibu yang tidak mengenal lelaki. Bagi Lawino, sebagaimana tra-

disi Acoli, sepasang muda-mudi yang akan menikah *kumpul kebo* dulu, saling mengetes "kemurnian" pasangannya, baru menikah.

Ocol, yang kemudian menjadi pemimpin Partai Demokratik, berjuang keras menyatukan bangsanya. Dengan pengetahuannya yang luas, ia mengecam keterbelakangan, kemiskinan, dan kebodohan sanak saudara serta masyarakatnya. Di pihak lain, sang istri, Lawino, beranggapan bahwa suaminya merusak tatanan kehidupan lama. Ocol sudah dihanyutkan oleh kecendikiaannya. Namun, Lawino, wanita lugu cerminan masyarakatnya itu, masih menaruh kasihan dan mengharapkan suaminya kembali ke jalan yang benar, ke alam tradisi yang telah berurat berakar hidup di tengah-tengah bangsanya.

Dalam "prakata" ketiga karya sastra di atas, Mochtar Lubis (PDN, v--vi; IUP, v--vi;, AYR, viii--ix) berkata bahwa adalah penting bagi kita di Indonesia membaca pengalaman manusia di berbagai negeri lain (Mesir, Aljazair, Uganda) yang sedang berkembang. Masyarakat mereka berada dalam taraf transisi, perubahan dari masyarakat tradisional ke masyarakat modern dengan segala masalah dan keperihannya. Tidak mengherankan di negeri seperti itu kedudukan wanita mengalami perubahan mendasar, yang selain berpengaruh terhadap kaum wanita, juga pada pihak lelaki. Nilai tradisional yang diguncang oleh perubahan dapat merupakan pengalaman traumatik terhadap kaum tua, kaum lelaki, atau bagi para penguasa negeri itu. Dalam kondisi seperti itu, sistem nilai budaya selalu berada dalam ketegangan antara konvensi dan pembaruan, antara keterikatan dan kebebasan mencari warna baru (lihat Teeuw, 1983: 11). Sistem nilai budaya yang dimaksud di sini sesuai dengan patokan yang dikemukakan oleh budayawan Koentjaraningrat (1974: 32) sebagai berikut.

> Sistem nilai budaya terdiri dari konsepsi-konsepsi yang hidup dalam alam pikiran sebagian besar warga masyarakat, mengenai hal-hal yang harus mereka anggap amat bernilai dalam hidup. Karena itu, suatu sistem nilai budaya biasanya berfungsi sebagai pedoman tertinggi bagi kelakuan manusia. Sistem-sistem tata kelakuan manusia lain yang tingkatnya lebih konkret, seperti aturan-aturan khusus, hukum, dan nor-

ma-norma, semuanya juga berpedoman kepada sistem nilai budaya itu.

Dengan membaca dan menganalisis PDN, IUP, dan AYR agaknya kita dapat beroleh pengertian yang lebih jelas dan jernih tentang apa yang terjadi dalam masyarakat kita di Indonesia.

Tulisan ini mencoba melihat sikap dan reaksi para tokoh utamanya dalam posisinya sebagai wanita terhadap tradisi di negerinya yang tidak membahagiakan kaumnya. Dalam ketiga kisah kehidupan wanita yang menokohi cerita itu, masalah moral, emansipasi wanita, pendidikan, dan pertentangan antara penganut paham tradisional dan penganut paham yang menginginkan pembaruan.

Sebagaimana kita ketahui bahwa salah satu jalur pendidikan informal untuk membawa sesorang ke alam kedewasaan ialah keluarga dan lingkungan sekitarnya. Lingkungan itu begitu kuat membentuk kepribadian seseorang. Namun, dari sudut pandang antropologi (Simanjuntak, 1970: 18), manusia itu tidak pasif menerima rangsangan dari luar, tetapi ia aktif memilih di antara perangsang yang harus dijawabnya. Ia memiliki konstitusi mental tertentu, seperti kesanggupan, kemauan, yang memungkinkannya belajar memilih, membedakan, meneliti, dan menilai.

Masalah moral yang menyangkut susila dan seks, khususnya bagi kaum wanita, setidaknya bagi tokoh Fatiha dalam IUP, adalah sesuatu yang peka. Leokum (1985: 46) mengatakan bahwa soal seks adalah persoalan yang sangat pribadi antara dua insan yang akan membentuk rumah tangga. Wanita lebih cenderung menghormati kewanitaannya dibandingkan dengan lelaki menghormati kelelakiannya. Oleh karena itu, adalah *pamali* bagi wanita jika ia diminta harus membuktikan keperawanannya sebelum menikah. Gambaran semacam itulah yang mengharu-birukan perasaan Fatiha dalam novel Ali Ghalem. Harga diri dan naluri kewanitaannya berontak. Kutipan berikut ini memperlihatkan siksaan batin Fatiha di atas kebanggaan hati ibunya, Houria, yang menyaksikan putrinya masih perawan.

"Wah, anakku sayang...."Houria tertawa riang dengan air mata mengambang. Anak gadisnya, si kecil Fatiha, masih perawan. Telah diketahuinya sejak lama, tapi perlu dibuktikan secara terbuka, lalu diumumkan demi kehormatan keluarga. Fatiha terus menunduk. Betapa bencinya ia pada peristiwa yang baru terjadi. Dengan seluruh jiwanya ia masih menolak pemeriksaan semacam ini. Terasa sebagai luka yang tak tertahankan, tak dapat diterima. Ia tahu adat-istiadat... selama berabad-abad wanita harus tunduk kepadanya. Tapi apakah ada alasan untuk tunduk juga sekarang? ... mudah-mudahan segera usai... oh, mudah-mudahan segera usai (IUP:14).

Rasa malu dan rasa kehilangan harga diri Fatiha di mata keluarga, calon suami, orang tua, dan para tamu pada hari pernikahannya tak terperikan. Betapa tidak, ia harus membuktikan di depan khalayak dalam upacara "pecah durian" bahwa dirinya benar-benar perawan tulen.

cepat-cepat Husein keluar dan melemparkan gaun bernoda darah itu kepada para wanita dengan gerakan seperti yang dilakukan para leluhur. Pengorbanan darah? Wanita-wanita itu menjangkaunya di udara. Dan meledaklah sorak gembira bagaikan drum band. Mereka mengibarkan gaun malam itu di atas kepala dan mulai menari (IUP: 35).

Houria dengan bangganya tampil ke depan hadirin seraya mengibas-ngibaskan gaun malam putrinya sebagai canang terangkatnya nama baik dan kehormatan keluarganya.

Houria mencium anak gadisnya dengan penuh kasih sayang, mengangkat gaun tidur itu seakan-akan merupakan benda berharga dan memandangnya penuh kebanggaan. Nah, saksikan, anakku masih perawan! Ia tidak mencoreng wajah kami. Aisyah puas dan menepuk pipi menantunya (IUP:38)

Pengecekan kegadisan wanita sebagaimana dialami oleh Fatiha dilukiskan oleh pengarang sebagai sesuatu yang masih dilegitimasi dalam

tradisi masyarakat modern Aljazair. Suatu kebiasaan yang bagi kaum wanitanya adalah lembaga yang harus diperangi.

Pelukisan sikap kaum wanita Uganda terhadap tradisi tidak seperti dalam IUP dan PDN. Pembuktian "kemurnian" seorang gadis, bahkan "kejantanan" seorang pria, sebelum bersatu dalam ikatan keluarga juga hal yang biasa. Namun, hal itu dianggap bukan persoalan.

Di kalangan rakyat kami
Jika gadis
Telah menerima lamaran jejaka
Ia memberi kenang-kenangan,
Dan gadis itu lalu datang
Di gubuk si perjaka
Untuk mencoba kelaki-lakiannya
Sebelum mas kawin dibayarkan
Si lelaki meletakkan pipinya
Di dada si gadis
Dan jika si gadis beruntung
Ia bunting! (AYR: 72)

Tradisi kawin paksa merupakan momok yang memperkosa hak pilih seseorang dan biasanya pihak wanitalah yang paling sering merasakan akibat buruknya. Kaum tua yang berdalihkan tradisi dengan cara mencarikan jodoh anak-anaknya sering menjadi penyulut kehancuran rumah tangga dan berkurangnya rasa hormat generasi di bawahnya terhadap pola kehidupan yang sudah mentradisi. Ali Ghalem dan Nawal el-Saadawi dalam IUP dan PDN secara gamblang mengangkat persoalan itu sebagai sesuatu yang perlu direnungkan pemecahannya. Kita lihat kutipan IUP berikut yang mengatakan:

> Fatiha tidak menjawab.... Suami yang belum pernah ia temui dan sama sekali tidak ia kenal. Kira-kira seperti apa rupa suaminya ia tidak tahu sama sekali, hal yang sangat mengesalkan (IUP:17).

"Kami tidak saling mengerti, Yamina. Kami benar-benar tidak mengenal satu sama lain, kami tidak saling berbicara ... tidak pernah aku menginginkan perkawinan semacam ini!" (IUP: 100).

Hal yang sama tidak saja terungkap dari pernyataan Fatiha, tetapi juga dari pihak suami, Husein, pilihan orang tuanya. Keluhan Husein itu terlontar ketika ia berbincang-bincang dengan sejawatnya.

"Kau sendiri kawin, bukan?"
"Apa? Aku? Aku sendiri tidak pernah terburu-buru; dan aku menikah hanya karena menuruti keinginan orang tuaku." (IUP: 55)

Apa yang dialami oleh Fatiha dalam IUP juga terjadi dalam diri Firdaus dalam PDN. Karena nasib, Firdaus tidak berdaya, kecuali menerima seorang lelaki tua menjadi suaminya.

..., maka Syekh Mahmoud akan muncul di samping saya. Usianya sudah lebih enam puluh tahun, sedangkan saya belum lagi sembilan belas tahun. (PDN:62)

Perkawinan dua pasang anak manusia yang tidak saling mencinta dalam IUP dan PDN goyah. Kebahagiaan yang didambakan oleh pihak orang tua hanyalah bayangan semu. Pertengkaran tidak dapat dielakkan dan pihak wanita selalu berada pada posisi yang dipojokkan.

Setelah keberangkatan Husein ke Prancis mencari pekerjaan, Fatiha tinggal bersama dengan keluarga mertuanya. Segala gerak-geriknya tidak luput dari pengawasan mertua perempuannya, Aisyah. Fatiha harus tunduk pada peraturan yang ditetapkan sebagaimana Firdaus harus taat pada suami dan keluarga pamannya. Aisyah dengan segala kekolotannya ingin menegakkan tradisi dengan berkedok ajaran agama Islam dalam kehidupan rumah tangga anak dan menantunya. Dalam cuplikan di bawah ini terlihat jelas sikap Kaddour, ayah Husein, terhadap pencampuradukan antara tradisi dan ajaran agama yang dipeluknya.

Ayahnya itu, yang juga tidak berubah, adalah pendukung tradisi yang keyakinan kuatnya akan tradisi itu sendiri sama dengan keyakinan kuatnya terhadap agama.(IUP: 127)

Fatiha tidak berdaya melawan aturan main yang ditetapkan keluarga mertuanya. Sumpahnya dulu yang tidak mau memakai cadar harus diingkarinya hanya karena desakan suaminya (IUP: 86--87). Dalam hati kecilnya, ia ingin merobek-robek cadar yang dipakainya.

Belenggu yang sama juga menerpa kehidupan Firdaus dalam PDN. Firdaus tidak hanya menerima caci-maki yang menyakitkan, bahkan tamparan dan tendangan yang mememarkan muka datang silih berganti.

> Pada suatu peristiwa dia memukul seluruh badan saya dengan sepatunya. Muka dan badan saya menjadi bengkak dan memar. Lalu saya tinggalkan rumah dan pergi ke rumah paman. Tetapi, paman mengatakan bahwa semua suami memukul istrinya .... Aturan agama mengizinkan untuk melakukan hukuman itu. Seorang istri yang bijak tidak layak mengeluh tentang suaminya. Kewajibannya ialah kepatuhan yang sempurna. (PDN: 14)

Apabila kita bandingkan konflik keluarga yang dialami oleh Fatiha dan Firdaus dalam kedua novel di atas, tampak tidak jauh berbeda dengan kehidupan yang dijalani oleh Lawino dalam AYR. Namun, ada hal yang patut dicatat dalam kedirian Lawino. Cerca dan makian yang dilebaskan oleh suaminya, Ocol, kepadanya bukan akibat kepatuhan Ocol pada tradisi sebagaimana perlakuan kaum tua pada diri Fatiha dan Firdaus.

Fatiha dan Firdaus adalah objek, lambang kegelisahan kaumnya dalam mencari persamaan hak dalam berbagai aspek kehidupan, sedangkan tradisi berkedudukan sebagai subjek dalam sosok yang diperankan oleh kaum tua. Dalam AYR, Lawino memainkan peran ganda. Selain subjek atau terompet tradisi, ia juga bertindak sebagai objek atau mangsa tradisi yang dipertahankannya. Lawino identik dengan tradisi yang senantiasa berjuang melawan arus modernisasi yang diperankan oleh suaminya, Ocol. Lawino berujar kepada suaminya yang cendekia:

> Dengar suamiku
> Kau putra Pak Kepala Suku

Labu di pekarangan tua itu
jangan dicabut seakar-akarnya! (AYR: 11)

Fatiha yang merasa terjajah dan hidup dalam kendali sang mertua dan suaminya menyebabkan ia menderita dan akhirnya tak mampu bertahan seatap dengan keluarga mertuanya. Begitu juga Firdaus! Ia terpaksa meninggalkan suaminya yang kasar, yang suka mendera, yang memperlakukannya seperti anak kecil. Dunia pelacuran menjadi terminal yang terakhir, tempatnya berlabuh dan dianggapnya paling nyaman. Lawino dalam AYR juga mendapat perlakuan keji dari suaminya. Cacian bagai semburan anak panah yang tak henti-hentinya menotoki perasaan Lawino, yang sakitnya melebihi siksaan fisik.

Suamiku kasar padaku.
Caci maki itu!
Kata terasa lebih nyeri dari pukulan kayu!
...
Lidah suamiku
Pahit seperti akar umbi Iyono,
Panas seperti tusukan tombak lembah,
Bagaikan sengatan *kalang*!
Lidah ocol kejam seperti panah kalajengking,
Mematikan bagai lembing tanduk kernau
Lidahnya bikin ngeri
Bagaikan racun wanita mandul
Dan merusak bagai cairan labu (AYR: 3)

Karena Lawino tidak pernah mengenyam bangku sekolah, di mata suaminya ia tidak ubahnya wanita bodoh yang menunggui suaminya pulang larut malam. Lawino yang lugu terus mengharapkan suaminya kembali ke jalan yang benar, ke lembaga mapan yang diadatkan oleh para leluhurnya. Ketidakpedulian Ocol memuncak. Ia menghardik istrinya, bahkan para perempuan bangsanya disumpahi amat kolot.

Perempuan,
Diam kau!
Kemasi barangmu
Lekas Pergi!

Bawa semua pakaian
Yang kubelikan untukmu
Manik-manik, kalung,
Dan sisa-sisa
Perabotan itu
Aku tak butuh barang bekas. (AYR: 113)

Masalah pendidikan dan kesempatan kerja juga termasuk pokok perbincangan, baik dalam PDN, IUP, maupun AYR. Di satu pihak, dalam PDN dan IUP, tradisi masih bercokol sebagai batu penghalang pendidikan kaum wanita. Keinginan Fatiha untuk melanjutkan sekolahnya ditolak oleh ibunya, Houria. Fatiha yang baru berusia 17 tahun segera dicarikan jodoh karena menurut Houria perkawinan lebih penting daripada sekolah.

"Fatiha adalah seorang murid yang sangat baik... sayang sekali jika...."
"Perkawinan lebih penting daripada sekolah bagi seorang wanita!"
"Ia masih teramat muda;... ia sangat suka belajar...."
"Perkawinan lebih penting...."
"Fatiha sangat berbakat...."

"Fatiha akan menikah; tempat seorang wanita ialah rumah bersama dengan suami dan anak-anak; di situlah ia harus menggunakan bakat-bakatnya, seperti Ibu katakan, untuk bekerja." (IUP: 23)

Walaupun paman (wali) Firdaus sudah berpendidikan universitas, ia masih beranggapan bahwa kaum wanita tidak perlu melanjutkan sekolahnya ke jenjang yang lebih tinggi. Baginya wanita tidak patut duduk di bangku kuliah sederet dengan kaum pria. Karena itu, bersama dengan

istrinya mereka bersepakat mencarikan jodoh kemenakannya, Firdaus, daripada menyambung studinya. Mari kita ikuti jalan pikiran sang paman berikut ini.

> 'Ke Universitas? Ke suatu tempat di mana dia akan duduk bersebelahan dengan laki-laki? Seorang syekh dan kemenakan yang saleh macam aku ini akan mengirimkan kemenakan untuk berbaur dengan kumpulan orang laki-laki!" (PDN: 52)

Di sini tampak bahwa paman Firdaus berada dalam dua dunia, yaitu antara tradisi dan pemikiran baru.

Dalam AYR masalah kawin paksa tidak terlihat sebagai pokok persoalan sebab Lawino adalah kembang desa yang kemudian yang disunting oleh pemuda Ocol. Tidak ada unsur luar yang memaksa mereka menikah.

Dipandang dari sudut wanita, Lawino, soal pemajuan kaum wanita melalui pendidikan bukan hal yang penting. Berbeda dengan keinginan Fatiha dan Firdaus dalam IUP dan PDN. Kaum wanita, lewat tokoh Lawino yang tradisional, justru menentang pendidikan (Barat) yang dianggapnya merusak tatanan kehidupan yang sudah membudaya di negerinya. Ocol yang terpelajar dikecamnya bagai tunggul kayu.

> Suamiku telah membaca banyak,
> Bacaannya luas dan dalam,
> Ia dikenal di kalangan orang bule
> Dan ia pandai seperti orang bule.
>
> Dan bacaan itu
> Telah membunuh lelakiku,
> Dalam adat rakyatnya
>
> Ia telah menjadi
> Tunggul kayu (YR: 102)

Para pakar, ilmuwan, para pengarang, dan orang-orang pandai idola Ocol bagi Lawino adalah roh-roh jahat yang membutakan mata dan menulikan telinga suaminya. Lawino mengimbau kaumnya memusuhi Ocol.

Hantu-hantu pengarang itu
Akan menangkap kepalamu,
Dan seperti suamiku
Kau pun akan menjadi
Mayat Hidup (AYR: 105)

O, kaumku,
Mari kita meratap bersama!
Mari,
Kita meratapi kematian suamiku,
Kematian seorang Pangeran
Abu yang dihasilkan
Oleh Api agung! (AYR: 107)

Kerasnya keyakinan Lawino pada prinsipnya sama dengan keyakinannya pada pengaruh buruk yang akan merusak tradisi negerinya apabila pemikiran Ocol dibiarkan merambat masuk. Wanita ini sadar betul akan hal itu. Ia merayu ulang suaminya agar berpaling kepadanya, kepada keluarga dan adat leluhurnya. Untuk itu, Okot p'Bitek menyudahi "Nyanyian Lawino" dengan larik-larik mendayu berikut.

Biarkan aku menari di hadapanmu, sayangku
Biar kutunjukkan padamu
Kekayaan rumahmu,
Ocol suamiku,
Putra Sang Banteng,
Jangan biarkan siapa pun mencabuti akar Labu. (AYR: 112)

Setelah kita membandingkan ketiga karya sastra dari Mesir, Aljazair, dan Uganda di atas dapat kita lihat adanya titik kesamaan, yaitu gambar-

an sikap kaum wanita terhadap tradisi dan dampak modernisasi dalam kehidupannya. Masih adanya diskriminasi terhadap wanita, baik dalam hukum, dalam politik, dalam sosial budaya, maupun bidang-bidang lain, sebagaimana dituangkan dalam tema pokok Tahun Wanita Internasional 1975 (Mukmin, 1980: 1), tampak jelas mewarnai tema novel PDN dan IUP. Tuntutan persamaan hak itu sebagai akibat kuatnya pengaruh kaum tua mempertahankan adat-istiadat atau tradisi yang sejak lama sebagai pengendali segala aspek kehidupan masyarakatnya. Tradisi sebagai kumpulan pengalaman generasi yang lampau (Simanjuntak, 1970: 73) dikecam oleh Fatiha dan Firdaus sebab keberadaannya tidak sesuai lagi engan perkembangan zaman. Mereka menolak diperlakukan seperti wanita Islam yang hidup pada zaman jahiliyah bahwa wanita sekadar dibendakan, dibudakkan, dan dianggap sampah yang harus dienyahkan (Sukarno, 1963: 127). Para syekh dan orang tua-tua yang memanipulasi ajaran Islam dalam memaksakan pemikirannya yang kolot, lewat tokoh Aisyah dan Kaddour (IUP) serta paman Firdaus dan para penguasa (PDN), menurut Fatiha dan Firdaus, adalah orang tidak memahami misi yang dibawakan oleh Nabi Muhammad SAW. Bukankah Nabi sering membatalkan perkawinan paksa yang diinginkan oleh para orang tua, mewajibkan pria dan wanita menuntut ilmu, dan memberantas kebiasaan jahiliah yang merendahkan martabat wanita? (Ali Audah dalam IUP, 1989: xiv; Sukarno, 1963: 72). Kenyataan ajaran Islam dibaurkan begitu saja dalam tradisi dunia Arab seperti terlukis dalam IUP dan PDN.

Soal busana wanita, cadar, juga termasuk perhatian Ali Ghalem dalam IUP. Di Iran, misalnya, sejak 45 tahun yang lalu para wanitanya sudah bebas cadar yang berabad-abad dilekatkan oleh Islam. Tetapi, setelah rezim Shah terguling, Iran kembali pada kebiasaan ortodoks dan konservatif, yaitu pewajiban cadar dan penghapusan hak-hak wanita yang telah diperoleh selama ini, dan isolasi dari kebudayaan asing (Mukmin, 1980: 9). Ali Ghalem tampaknya ingin kembali mengingatkan bangsanya bahwatradisi cadar bukanlah sesuatu yang perlu dipertahankan. Hal ini dapat kita saksikan melalui tokoh Fatiha yang ingin menyobek-nyobek cadar yang diberikan oleh suaminya karena dianggap menyekat kebebasannya.

Apabila kita mengamati secara lebih mendalam gagasan pengarang, baik dalam IUP, PDN, maupun AYR, patutlah kita merenungkan pernyataan Camus (1990: 51--53) yang mengatakan bahwa seni adalah pemberontakan seniman pada realitas. Seniman tidak dimintai menulis tentang kerja sama dengan tiran atau meninabobokkan penderitaan yang terkandung dalam dirinya dan dialami oleh banyak orang sepanjang sejarah. Ia harus berdiri di tengah-tengah orang yang bekerja dan berjuang dan apabila berhadapan dengan penindasan, ia akan membuka penjara dan menyuarakan penderitaan dan kebahagiaan semua orang.

Kita tahu, sebagaimana dikatakan oleh Ali Audah dalam "Kata Pengantar" IUP (hlm. xiii) bahwa bangsa Aljazair termasuk bangsa yang kuat berpegang pada Islam dan sangat menghormatinya. Tetapi, seperti di kawasan lain ada kalanya tradisi dianggap sebagai bagian dari ketentuan agama. Sementara itu, kalangan cendikiawan menyadari bahwa tidak ada hubungan tradisi dengan agama yang mereka anut. Agaknya hal itulah yang menyebabkan Fatiha mendapat perlakuan tidak sepatutnya dari suami, mertua, ibunya, dan lingkungan sekitarnya. Demikian juga Firdaus yang hingga akhir hidupnya berkubang dengan penderitaan dan kenistaan. Fatiha dan Firdaus sama-sama anak zamannya yang tidak berdaya menghentikan penindasan terhadap kaumnya, sebagaimana wanita Arab Saudi yang ditindak hanya karena mengemudi mobil (Bushiri, 1990: 78--79).

Perlakuan suami terhadap istri dalam AYR mirip dengan apa yang terjadi dalam IUP dan PDN. Perbedaannya adalah bahwa dalam AYR bukan tokoh utama, Lawino, yang menentang tradisi sebagaimana Fatiha dan Firdaus. Lawino adalah wakil generasi muda bangsa yang tetap mengharapkan tegaknya tradisi sebagai institusi yang tak lekang oleh terik panas dan hujan. Sebagai konsekuensi dari pilihannya yang tidak suka menerima pembaruan, ia mendapat tantangan hebat dari orang yang paling dekat dengan dia, yaitu suaminya, Ocol.

Ocol ingin membangun bangsanya dengan berkiblat ke Barat, bukan ke dunia silam. Baginya sikap menutup diri terhadap kemajuan yang diperoleh bangsa lain adalah ciri cara pandang bangsa yang terbelakang. Jika suatu bangsa hanya mempertahankan warisan leluhur dan mengin-

terpretasikan makna fenomena kehidupan ini dari sudut diri sendiri, maka bangsa itu akan tetap statis dan beku. Ocol tahu benar dan sangat menyadari apa yang harus dilakukan untuk menyejajarkan bangsanya dengan bangsa lain di belahan bumi ini.

Lawino yang dulu tetap Lawino yang sekarang. Rasa hormat dan rasa memiliki apa yang diturunkan oleh para pendahulunya sudah berakar dalam dirinya. Ia menginginkan kebangunan bangsanya bersumber dari potensi budaya yang selama berabad-abad mengatur kehidupan masyarakatnya. Imbauan Ocol dianggapnya hujatan. Baginya Ocol adalah gada, alat penjajah (Barat), memasukkan segala tipu daya untuk mencemari pikiran, kepercayaan, dan keanggunan tradisi Uganda.

Latar belakang kehidupan Ali Ghalem, Nawal el-Saadawi, dan Okot p'Bitek memperlihatkan titik pertemuan yang sama-sama mewarnai kepiawaian kepengarangannya. Mereka sama-sama berasal dari masyarakat yang sedang menuju modernisasi pembangunan. Mereka hidup dalam masa transisi, antara mempertahankan kebiasaan lama dan menerima era mutakhir. Karena itu, tidak mengherankan jika dalam diri mereka timbul semacam ketegangan, yang tentunya juga dirasakan oleh setiap orang yang penuh kesadaran untuk turut serta membangun masyarakat modern. Para pengarang ini sama-sama menunjukkan kesadarannya mengoreksi dan menguji tradisi yang membatu dalam menyongsong kehidupan modern, yang di dalamnya kehidupan kaum wanita tidak boleh digadaikan.

Dalam mengangkat dan menempatkan kaum wanita sebagai mitra sejajar kaum lelaki di semua aspek kehidupan, khususnya di negara berkembang, masih menjadi suatu tantangan yang memerlukan jawaban. Untuk itu, pengarang telah merambah rimbanya dan menuntut kepedulian kita mencarikan pemecahannya.

# BAB IV
# PENUTUP

Kajian bandingan merupakan bidang ilmu sastra yang belum begitu populer di Indonesia. Akan tetapi, kajian-kajian bandingan dala khazanah sastra Indonesia sudah banyak dilakukan orang. Berbagai tulisan tentang kajian sastra Indonesia modern muncul dalam berbagai media, tetapi belum ada upaya untuk mengumpulkannya dalam satu wadah.

Penyusunan antologi kajian sastra bandingan dalam sastra Indonesia modern ini pada awalnya terpumpun pada esai sastra bandingan. Akan tetapi, batasan itu terpaksa diperlonggar karena sulitnya mendapat data. Oleh karena itu, tulisan-tulisan yang terhimpun dalam kumpulan ini lebih merupakan esai-esai tentang kajian sastra bandingan dalam khazanah sastra Indonesia.

# DAFTAR PUSTAKA


Ahmad, Ali. 1990. *Penulisan Kreatif*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Sastra.

Bushiri, Dja'far. "Protes 49 Pendekar Wanita". *Tempo*. 1 Desember 1990, No. 40, Tahun. XX.

Camus, Albert. 1990. *Krisis Kebebasan*. terjemahan Adhi Martono. Edisi II. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.

Clements, Robert J. 1978. *Comparative Literature as Academic Disclipline*. New York: The Modern Language Association of Amerika.

Esten, Mursal. "Novel-Novel Indonesia: Gambaran dari Suatu Proses Perubahan Sosial dan Tata Nilai". *Bahasa dan Sastra*. Th. II, No. 1, 1976.

El-Saadawi. 1989. *Perempuan di Titik Nol*. Terjemahan Rizky Nur Zamzamy. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.

Hudson, Willian Henry. 1965. *An Introduction to the Study of Literature*. London: George Harrap.

Hutomo, Suripan Sadi. 1993. *Merambah Matahari*. Surabaya: Gaya Masa.

Jassin. H.B. 1956. *Chairil Anwar Pelopor Angkatan 45*. Jakarta: Gunung Agung.

Koentjaraningrat. 1974. *Kebudayaan, Mentalitet dan Pembangunan*. karta: Gramedia.

Leokum, Arkady. 1985. *Menuju Keluarga yang Bahagia dan Sejahtera*. Jilid I. Cetakan ke-2. Jakarta: Pelita Indonesia .

Mukmin, Hidayat. 1980. *Beberapa Aspek Perjuangan Wanita di Indonesia: Suatu Pendekatan Deskriptif Komparatif*. Jakarta: Binacipta.

Simanjuntak, I.P. 1970. "Pola-Pola Pendidikan Kepribadian". Jakarta: IKIP Jakarta.

Sitanggang, S.R.H. 1992. "Wanita dan Tradisi: Suatu Kajian Tiga Cerkan Mesir, Aljazair, dan Uganda" dalam *Bahasa dan Sastra*, Nomor 4.

Stallnecht, P. dan Horst Frenz. 1971. *Contemporary Literature: Method of Perspective*. Carbondale & Edwardsville: Saouthern Illionis University Press.

Sudjiman, Panuti. 1988. *Memahami Cerita Rekaan*. Jakarta: Pustaka Jaya.

Sukarno. 1963. *Sarinah: Kewajiban Wanita dalam Perjuangan Republik Indonesia*. Cetakan ke-3. Jakarta: Panitya Penerbit Buku-Buku Karangan Presiden Sukarno.

Teeuw, A. 1978. *Sastra Baru Indonesia* Ende, Flores: Nusa Indah.

--------. 1983. *Membaca dan Menilai Sastra*. Jakarta: Gramedia.

PERPUSTAKAAN
PUSAT BAHASA
DEPARTEMEN PENDIDIKAN NASIONAL

## Seri Penerbitan
## Antologi Tentang Sastra 2002

Pembicaraan tentang sastra tidak habis-habisnya dilakukan orang dalam usaha meningkatkan wawasan masyarakat tentang sastra–terutama sastra Indonesia dan sastra di Indonesia–yang semakin hari semakin berkembang. Pembicaraan-pembicaraan itu terwujud dalam penelitian sastra, baik sastra Indonesia lama maupun penelitian sastra Indonesia modern. Hasil pembicaraan tersebut haruslah disebarluaskan kepada masyarakat agar apa yang dihasilkan oleh kegiatan tersebut dapat dinikmati oleh masyarakat sehingga secara tidak langsung pembicaraan (penelitian) itu juga ikut meningkatkan apresiasi sastra. Tahun 2002 ini Pusat Bahasa menerbitkan antologi yang berbicara tentang sastra, sastra Indonesia lama dan sastra Indonesia modern, sehingga terbitan itu diharapkan dapat memperluas wawasan masyarakat tentang sastra. Dengan demikian, kegiatan apresiasi sastra juga dapat lebih meningkat lagi di kalangan masyarakat kita.

Ant 001 *Antologi Bibliografi Tiga puluh Pengarang Indonesia Modern*

Ant 002 *Antologi Puisi Lama Nusantara: Berisi Nasihat*

Ant 003 *Antologi Indones*
*A*

Ant 004 *Antologi Esai Sastra E*
*dalam Sastra Indones*

**PUSAT BAHASA**
**DEPARTEMEN PENDIDIKAN NASIONAL**