TIDAK DIPERDAGANGKAN UNTUK UMUM

SASTRA JAWA MODERN

PERIODE 1920 SAMPAI PERANG KEMERDEKAAN

09

DEPARTEMEN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN

SASTRA JAWA MODERN

PERIODE 1920 SAMPAI PERANG KEMERDEKAAN

TIDAK DIPERDAGANGKAN UNTUK UMUM

SASTRA JAWA MODERN
PERIODE 1920 SAMPAI PERANG KEMERDEKAAN

Herry Mardianto
Adi Triyono
Tirto Suwondo
Dhanu Priyo Prabowo

00005175

PERPUSTAKAAN
PUSAT PEMBINAAN DAN
PENGEMBANGAN BAHASA
DEPARTEMEN PENDIDIKAN
DAN KEBUDAYAAN

Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa
Departemen Pendidikan dan Kebudayaan
Jakarta
1996

ISBN 979-459-667-1

Penyunting Naskah
Drs. S.R.H. Sitanggang, M.A.

Pewajah Kulit
Agnes Santi

Hak Cipta Dilindungi Undang-Undang.

Sebagian atau seluruh isi buku ini dilarang diperbanyak dalam bentuk apa pun tanpa izin dari penerbit, kecuali dalam hal pengutipan untuk keperluan penulisan artikel atau karangan ilmiah.

Proyek Pembinaan Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah Pusat

Drs. S.R.H. Sitanggang, M.A. (Pemimpin)
Drs. Djamari (Sekretaris); Sartiman (Bendaharawan)
Dede Supriadi, Hartatik, Samijati, dan Untoro (Staf)

Katalog Dalam Terbitan (KDT)

899.231 09
SAS Sastra Jawa modern: periode 1920 sampai perang kemerdekaan/
s Herry Mardianto [*et.al*]. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa, 1996.
144 hlm.; bibl.; 21 cm

ISBN 979-459-667-1

1. Kesusastraan Jawa-Sejarah dan Kritik
I. Judul

Perpustakaan Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa
No. Klasifikasi PB 899.231 09 SAS
No. Induk : 0536
Tgl. : 13-9-96
Ttd. :

KATA PENGANTAR
KEPALA PUSAT PEMBINAAN DAN PENGEMBANGAN BAHASA

Masalah bahasa dan sastra di Indonesia berkenaan dengan tiga masalah pokok, yaitu masalah bahasa nasional, bahasa daerah, dan bahasa asing. Ketiga masalah pokok itu perlu digarap dengan sungguh-sungguh dan berencana dalam rangka pembinaan dan pengembangan bahasa Indonesia. Pembinaan bahasa ditujukan pada peningkatan mutu pemakaian bahasa Indonesia dengan baik dan pengembangan bahasa ditujukan pada pemenuhan fungsi bahasa Indonesia sebagai sarana komunikasi nasional dan sebagai wahana pengungkap berbagai aspek kehidupan, sesuai dengan perkembangan zaman.

Upaya pencapaian tujuan itu, antara lain, dilakukan melalui penelitian bahasa dan sastra dalam berbagai aspek, baik aspek bahasa Indonesia, bahasa daerah maupun bahasa asing. Adapun pembinaan bahasa dilakukan melalui penyuluhan tentang penggunaan bahasa Indonesia yang baik dan benar dalam masyarakat serta penyebarluasan berbagai buku pedoman dan hasil penelitian. Hal ini berarti bahwa berbagai kegiatan yang berkaitan dengan usaha pengembangan bahasa dilakukan di bawah koordinasi proyek yang tugas utamanya ialah melaksanakan penelitian bahasa dan sastra Indonesia dan daerah, termasuk menerbitkan hasil penelitiannya.

Sejak tahun 1974 penelitian bahasa dan sastra, baik Indonesia, daerah maupun asing ditangani oleh Proyek Penelitian Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, yang berkedudukan di Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa. Pada tahun 1976 penanganan penelitian bahasa dan sastra telah diperluas ke sepuluh Proyek Penelitian Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah yang berkedudukan di (1) Daerah Istimewa Aceh, (2) Sumatera Barat, (3)

Sumatera Selatan, (4) Jawa Barat, (5) Daerah Istimewa Yogyakarta, (6) Jawa Timur, (7) Kalimantan Selatan, (8) Sulawesi Utara, (9) Sulawesi Selatan, dan (10) Bali. Pada tahun 1979 penanganan penelitian bahasa dan sastra diperluas lagi dengan dua Proyek Penelitian Bahasa dan Sastra yang berkedudukan di (11) Sumatera Utara dan (12) Kalimantan Barat, dan tahun 1980 diperluas ke tiga propinsi, yaitu (13) Riau, (14) Sulawesi Tengah, dan (15) Maluku. Tiga tahun kemudian (1983), penanganan penelitian bahasa dan sastra diperluas lagi ke lima Proyek Penelitian Bahasa dan Sastra yang berkedudukan di (16) Lampung, (17) Jawa Tengah, (18) Kalimantan Tengah, (19) Nusa Tenggara Timur, dan (20) Irian Jaya. Dengan demikian, ada 21 proyek penelitian bahasa dan sastra, termasuk proyek penelitian yang berkedudukan di DKI Jakarta. Tahun 1990/1991 pengelolaan proyek ini hanya terdapat di (1) DKI Jakarta, (2) Sumatera Barat, (3) Daerah Istimewa Yogyakarta, (4) Sulawesi Selatan, (5) Bali, dan (6) Kalimantan Selatan.

Pada tahun anggaran 1992/1993 nama Proyek Penelitian Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah diganti dengan Proyek Penelitian dan Pembinaan Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah. Pada tahun anggaran 1994/1995 nama proyek penelitian yang berkedudukan di Jakarta diganti menjadi Proyek Pembinaan Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah Pusat, sedangkan yang berkedudukan di daerah menjadi bagian proyek. Selain itu, ada dua bagian proyek pembinaan yang berkedudukan di Jakarta, yaitu Bagian Proyek Pembinaan Bahasa dan Sastra Indonesia-Jakarta dan Bagian Proyek Pembinaan Buku Sastra Indonesia dan Daerah-Jakarta.

Buku *Sastra Jawa Modern Periode 1920 Sampai Perang Kemerdekaan* ini merupakan salah satu hasil Proyek Pembinaan Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah, Daerah Istimewa Yogyakarta tahun 1993/1994. Untuk itu, kami ingin menyatakan penghargaan dan ucapan terima kasih kepada para peneliti, yaitu (1) Drs. Herry Mardianto, (2) Drs. Adi Triyono, (3) Dra. Tirto Suwondo, dan (4) Drs. Dhanu Priyo Prabowo.

Penghargaan dan ucapan terima kasih juga kami tujukan kepada para pengelola Proyek Pembinaan Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah Pusat Tahun 1995/1996, yaitu Drs. S.R.H. Sitanggang, M.A. (Pemimpin

Proyek), Drs. Djamari (Sekretaris Proyek), Sdr. Sartiman (Bendaharawan Proyek), Sdr. Dede Supriadi, Sdr. Hartatik, Sdr. Samijati, serta Sdr. Untoro (Staf Proyek) yang telah mengelola penerbitan buku ini. Pernyataan terima kasih juga kami sampaikan kepada Drs. S.R.H. Sitanggang, M.A. selaku penyunting naskah ini.

Jakarta, Desember 1995 **Dr. Hasan Alwi**

UCAPAN TERIMA KASIH

Penelitian *Sastra Jawa Periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan* ini berupaya melihat beragam *genre* sastra Jawa modern dalam rangka memberi sumbangan bagi penyusunan sejarah sastra Jawa secara menyeluruh dan berkesinambungan. Langkah-langkah yang dilakukan dalam penelitian ini setidaknya sekaligus merupakan proses "reinterpretasi" terhadap kemapanan beragam label *genre* sastra Jawa yang selama ini telah diyakini kebenarannya.

Penelitian ini tidak akan selesai tanpa bantuan berbagai pihak. Oleh karena itu, sudah sepantasnyalah kami ucapkan terima kasih kepada Pemimpin Proyek Penelitian Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah Pusat, Kepala Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa, Kepala Balai Penelitian Bahasa di Yogyakarta, Dr. Imran T. Abdullah sebagai konsultan, para anggota tim, dan pihak-pihak lain yang terlibat secara langsung ataupun tidak, atas bantuan, perhatian, dan kerja sama yang telah diberikan.

Akhirnya, kami sadari bahwa laporan penelitian ini masih jauh dari sempurna. Untuk itu, dengan rendah hati kami akan menerima saran dan kritik untuk penyempurnaan laporan penelitian ini.

Yogyakarta, Februari 1994 Ketua Tim

DAFTAR ISI

Halaman

KATA PENGANTAR v

UCAPAN TERIMA KASIH viii

DAFTAR ISI ix

BAB I PENDAHULUAN 1
1.1 Latar Belakang 1
1.2 Masalah 6
1.3 Tujuan 7
1.4 Kerangka Teori 7
1.5 Metode dan Teknik 8
1.6 Data Penelitian 8
1.7. Ejaan 9

BAB II GAMBARAN UMUM SOSIAL HISTORIS SASTRA JAWA PERIODE 1920 SAMPAI DENGAN PERANG KEMERDEKAAN 10

BAB III STRUKTUR KARYA SASTRA JAWA PERIODE 1920 SAMPAI DENGAN PERANG KEMERDEKAAN 21
3.1 Tema 21
3.1.1 Tema Tradisional 21
3.1.2 Tema Modern 32
3.2 Fakta Sastra 35
3.2.1 Alur 34

3.2.2 Tokoh dan Penokohan 54
3.2.3 Latar 79
3.3 Sarana Sastra 94
3.3.1 Sudut Pandang 94
3.3.2 Gaya 102

BAB IV. *GENRE* SASTRA JAWA PERIODE 1920 SAMPAI DENGAN PERANG KEMERDEKAAN 108
4.1 Pengertian 108
4.2 *Genre* Sastra Jawa 109
4.2.1 *Genre* Fiksi 110
4.2.2 Nonfiksi 118
4.2.3 Puisi 119

BAB V . PENUTUP 125

DAFTAR PUSTAKA 128

PUSTAKA DATA 132

BAB I
PENDAHULUAN

1.1 *Latar Belakang*

Kesusastraan Jawa modern yang lahir pada abad XX merupakan jenis (*genre*) sastra baru (Indriani, 1990: 1). Bentuk-bentuk sastra modern seperti novel, roman, *cerkak* (cerpen), *geguritan* (puisi) sebelumnya tidak dikenal dalam perkembangan sastra Jawa klasik (yang menghasilkan bentuk sastra *kakawin, serat, babad,* dan sebagainya). Bentuk-bentuk baru (modern) tersebut tentu tidak begitu saja hadir. Perubahan budaya atau cara hidup masyarakat Jawa setidaknya melahirkan tuntutan adanya bentuk ungkap sastra yang sesuai dengan perubahan budaya yang terjadi.

Sumardjo (1992: 405) mengungkapkan bahwa janggal apabila pada zaman keemasan sastra Jawa di Surakarta pada abad XVIII dan XIX tiba-tiba ada seorang sastrawan Jawa yang mencoba menulis dalam bentuk roman seperti dilakukan Voltaire, Stendhal, dan Fielding di Eropa dalam kurun waktu yang sama. Tentu kejadian semacam itu akan menjadi bahan tertawaan para bangsawan pembaca sastra Jawa pada waktu itu--karena cara pengungkapan sastra semacam itu belum dikenal, belum merupakan konvensi bagi masyarakat Jawa.

Kesusastraan modern di Indonesia (Sumardjo, 1992: 406) muncul bersama lahirnya masyarakat modern Indonesia yang tumbuh sejak datangnya bangsa Portugis, Inggris, dan Belanda pada abad XVI. Mereka bermukim di kota-kota yang menjadi pusat niaga dan pusat pemerintahan dengan corak Eropa. Penduduk kota tersebut terutama hidup dari bidang jasa dan bukan produksi seperti masyarakat agraris pribumi yang ada di sekelilingnya.

Masyarakat kota yang kian meluas bersamaan dengan semakin meluasnya pengaruh politik kolonial Belanda inilah yang merupakan "masyarakat baru" atau modern di Indonesia.

Menurut Robert van Niel (1984: 39), pribumi yang hidup di kota sedikit banyak terlepas dari jaringan pola tradisional Indonesia. Mereka hidup di tepi-tepi kebudayaan Barat sebab kota diciptakan oleh orang Barat dan dikelola oleh perniagaan dan perusahaan Barat, lalu mereka banyak mengikuti segi-segi kehidupan Barat yang dangkal. Kelompok kota ini merupakan salah satu sumber dari kenyataan sosial Indonesia yang baru, yaitu manusia pinggiran: manusia peniru kehidupan Barat, tetapi sebenarnya tidak sepenuhnya berorientasi pada hal-hal yang baru dan tidak sanggup kembali kepada yang lama. Sementara itu, "masyarakat lama" yang terdiri atas petani di pedesaan dan para pejabat pemerintahan tradisional masih hidup di sekitar kota. Dalam strata masyarakat pejabat pemerintahan tradisional inilah berkembang sastra tulis. Sastra ini masih hidup pada pertengahan kedua abad XIX ketika masyarakat kota semakin merebak bersama meluasnya kekuasaan politik Belanda dan surutnya pusat-pusat kekuasaan dan kebudayaan tradisional. Bersamaan dengan itu, sastra tradisional pun kian tersisih digantikan oleh sastra baru atau sastra modern yang dibutuhkan oleh masyarakat pribumi kota.

Munculnya "masyarakat baru" Indonesia tidak dapat dilepaskan dari faktor pendidikan. Pemerintah Belanda mulai mempunyai perhatian terhadap pendidikan orang Indonesia pada pertengahan abad XIX (Niel, 1984: 14). Dijelaskan lebih jauh bahwa sejumlah kecil orang Indonesia yang terpilih diizinkan memasuki sekolah-sekolah orang Jawa. Pendidikan bagi orang Indonesia semakin mendapat perhatian dari Belanda dengan diberlakukannya Politik Etis (1900) atas negara jajahan. Semua pendukung Politik Etis (Ricklefs, 1991:236), termasuk van Deventer dan Snouck Hurgronje, menyetujui ditingkatkannya pendidikan bagi rakyat Indonesia. Dalam memasuki abad XX, jumlah dan peran kaum terdidik menjadi besar sehingga sanggup mendukung munculnya berbagai pergerakan nasional Indonesia yang mulai memikirkan nasib dan hari depan bangsanya. Golongan terdidik tersebut hidup dari peradaban kota dengan menjual jasa. Sebagai golongan terdidik, mereka membutuhkan informasi demi peningkatan profesi lewat bacaan-bacaan modern Barat. Kebutuhan mereka akan kesusastraan dipenuhi oleh jenis sastra baru.

Menurut Sumardjo (1992:410), sejak tahun 1850 telah tumbuh suatu golongan pribumi yang siap dengan kebudayaan modern kota, termasuk di dalamnya kesusastraan modern. Hal ini didukung oleh masuknya alat cetak ke Indonesia sekitar tahun 1650-an dan terbitnya surat kabar mulai tahun 1744. Dalam kurun waktu 1855--1860 telah dimulai penerbitan pers Indonesia yang kebanyakan dimodali dan dikelola oleh orang-orang Belanda. Penerbitan tersebut (Sumardjo, 1992:412) sudah mulai memperkenalkan bentuk-bentuk pengucapan sastra modern (cerita pendek dan penceritaan kembali kisah-kisah lama dalam bahasa prosa yang hidup pada zamannya).

Uraian tentang munculnya sastra modern di Indonesia di atas sekaligus menandai proses lahirnya sastra Jawa modern. Menurut Damono (1993:12), perkembangan pers yang mempergunakan bahasa Melayu, Belanda, dan Jawa pada masa awalnya telah memungkinkan terbentuknya kalangan pembaca yang pada gilirannya merupakan salah satu alasan penting bagi perkembangnya sastra modern.

Embrio sastra Jawa modern setidaknya dapat dicermati dari kegiatan *Instituut voor de Javaansche Taal* di Surakarta pada tahun 1832--1843 yang melahirkan versi-versi prosa atas beberapa karya klasik dalam *tembang macapat*. Kegiatan tersebut (Ras, 1985:8) memberi perangsang untuk menyusun naskah-naskah berisi cerita baru, misalnya dengan diterbitkannya buku *Cariyos Bab Lampah-lampahipun Raden Mas Arya Purwa Lelana* (1865) karya M.A. Tjandranegara. Karya ini merupakan kisah perjalanan dalam bentuk prosa, ditulis dengan gaya jurnalistik, dan jelas dimaksudkan untuk tujuan pendidikan. Setelah itu, terbit *Cariyos Nagari Walandi* (1876) karya Abdullah Ibnu Sabar bin Arkebah.

Pada awal abad XX (dengan berdirinya *Commisie voor de Inlandsche School en Volkslectuur* dan *Kantoor voor de Volkslectuur* yang kemudian diubah namanya menjadi Balai Pustaka) sastra Jawa benar-benar menunjukkan suatu "perubahan" yang baru di dalam perkembangannya (lebih rinci dijelaskan dalam Bab II). Pada saat itu terjadi "modernisasi" di dalam dunia sastra Jawa yang ditandai oleh munculnya karya-karya dengan aneka ragam *genre* yang mengacu kepada sastra Barat, misalnya roman, novel, cerita bersambung (*feulleunton*), dan cerita pendek. Walaupun demikian, sastra Jawa yang muncul dalam bentuk *gancaran* (prosa) tersebut masih berisi berbagai pengetahuan praktis yang disebarkan sebagai cerita rekaan sehingga mengaburkan makna fiksi dan nonfiksi. Di samping itu,

karya sastra diusahakan agar berhimpitan dengan realitas. Hal ini terutama dapat dibuktikan, misalnya, dengan kehadiran *Tig lan Tor* (1920) karya Sasrasoetiksna, *Cariosipun Sendang ing Tawun* (1922) karya Sastramintardja, dan *Rahayu Abeya Pati* (1925) karya Suphardi. Dalam *Tig lan Tor*, keterhimpitan realita dengan cerita dinyatakan pada bagian keterangan di akhir cerita: *kabeh kang kasebut ing layang iki ana temenan, dadi ora saka anggitane kang ngarang dewe, mung jeneng-jenenge bae kang rada diowahi satitik saka nyatane* 'semua yang tersebut dalam buku sungguh-sungguh terjadi, bukan dari ciptaan atau rekaan pengarang sendiri, hanya nama-nama saja yang diubah sedikit dari kenyataannya'. Cerita *Rahayu Abeya Pati* terasa lebih "vulgar" dengan menempatkan keterangan senada di sampul muka: *roman saka kadadeyan nyata* 'roman dari kejadian nyata'. Keterangan seperti itu (Damono, 1993:13) dapat dianggap sebagai jaminan mutu cerita dan kejujuran pengarang, yang oleh penerbit dimanfaatkan sebagai promosi. Dengan kenyataan tersebut dapat diasumsikan bahwa lahirnya *genre* novel juga disebabkan oleh tuntutan pembaca untuk mendapatkan bacaan yang bermutu (dalam arti mendekati kenyataan hidup sehari-hari) dan hal itu hanya dapat dipenuhi oleh *genre* novel yang menggarap episode kehidupan seorang tokoh. *Genre* cerpen (dalam sastra Jawa modern dikenal pertama kali pada tahun 1926 dengan terbitnya majalah berbahasa Jawa *Kejawen* (lihat Widati dkk., 1985:1) tidak dapat memenuhi tuntutan kedekatan dengan realitas karena cerpen (Widati dkk., 1985:1) hanya menggarap sebagian dari kehidupan seorang tokoh, maka masalah yang digarap pun pada umumnya terpusat pada tokoh sentral saja. Begitu pula fakta-fakta cerita lainnya hanya digarap seperlunya sesuai dengan kebutuhan cerita. *Genre geguritan* (puisi modern) pada sastra Jawa dikenal lewat majalah dan surat kabar (Hutomo, 1975:26) seperti *Kejawen* (terbit pertama kali tahun 1926 di Jakarta). *Panyebar Semangat* (terbit pertama kali bulan September 1933 di Surabaya), dan *Jaya Baya* (terbit pertama kali bulan September 1945 di Kediri). Menurut Wiryaatmaja dkk. (1987:21), tonggak puisi Jawa modern ditandai dengan terbitnya puisi "Kekasihku ..." karya Soebagijo Ilham Notodidjojo dalam *Panji Pustaka* Nomor 22/Th. XXII, tanggal 15 November 1944. *Genre* ini memiliki jarak yang cukup jauh dengan realitas karena bahasanya yang konotatif, tidak mudah ditangkap maknanya.

Banyak buku yang telah membicarakan perkembangan sastra Jawa

modern, di antaranya adalah *Telaah Kesusastraan Jawa Modern* (1975) karya Suripan Sadi Hutomo, "Sastra Jawa Modern" (1976/1977) laporan Siti Sundari dkk., *Javanese Literature Since Independence* (1979) karya J.J. Ras yang kemudian diterjemahkan ke dalam Bahasa Indonesia menjadi *Bunga Rampai Sastra Jawa Mutakhir* yang diterbitkan pada tahun 1985.

Peneliti asing lain yang juga memberi perhatian terhadap sastra Jawa adalah George Quinn. Pada tahun 1984 ia mempertahankan disertasinya "The Novel in Javanese". Disertasi ini kemudian diterbitkan dengan judul yang sama oleh KITLV Press, Leiden, pada tahun 1992. Pada tahun 1993 terbit lagi sebuah buku dengan objek pembicaraan mengenai sastra Jawa, yaitu *Novel Jawa Tahun 1950-an: Telaah Fungsi, Isi, dan Struktur* karya Sapardi Djoko Damono.

Hutomo dalam bukunya tersebut di atas membahas perkembangan karya sastra Jawa dalam kaitannya dengan perkembangan surat kabar dan majalah berbahasa Jawa; sedangkan Siti Sundari dkk. dan Damono mengamati perkembangan sastra Jawa modern dalam periode tertentu. Sundari dkk. membagi penelitiannya dalam beberapa periode untuk melihat perkembangan sastra Jawa modern sekitar tahun 1930--1976. Penelitian Damono lebih sempit lagi dengan menitikberatkan perhatian pada perkembangan sastra Jawa modern tahun 1950-an. Buku *Bunga Rampai Sastra Jawa Mutakhir* karya Ras bermanfaat dalam memberikan gambaran sekilas mengenai perkembangan sastra Jawa tradisional dan modern dengan mengutamakan contoh karya sastra. Hal tersebut berbeda dengan penelitian Quinn dalam *The Novel in Javanese* yang memberikan gambaran menyeluruh dan analisis memadai dalam mencermati perkembangan karya sastra Jawa. Quinn berupaya pula membagi roman sastra Jawa (secara ideologis) menjadi roman priayi, roman *panglipur wuyung*, dan roman modern, yang masing-masing menunjukkan varian ideologi kejawaan yang berbeda sesuai dengan golongan pembacanya. Di samping itu, Quinn menguraikan pula kesejajaran struktur rumah sebagai pusat imajinasi penciptaan karya sastra Jawa modern.

Dari uraian di atas dapat disimpulkan bahwa objek pembicaraan dalam buku-buku mengenai perkembangan sastra Jawa modern yang telah diterbitkan dari tahun 1975--1993 belum ada yang membicarakan perkembangan genre sastra Jawa secara khusus (dengan analisis yang lebih mendalam), terlebih lagi dikaitkan dengan upaya penyusunan sejarah sastra

Jawa. Sundari dkk. yang sudah berupaya kearah itu tidak memberikan alasan yang jelas mengapa penelitian yang dilakukan mengambil kurun waktu awal tahun 1930. Penelitian yang dilakukan Damono dengan objek kajian karya sastra Jawa modern dalam koran/majalah merupakan kerja yang patut dihargai, sayangnya Damono tidak memberi keterangan apakah data tersebut telah diuji sehingga dapat dianggap sebagai penelitian yang benar-benar mampu mewakili kehadiran karya sastra Jawa modern pada tahun 1950-an.

Sastra Jawa Modern Periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan ini berusaha menjembatani "kekosongan" tersebut dengan secara khusus menitikberatkan pembicaraan dari segi perkembangan *genre* sastra Jawa modern. Dengan demikian, diharapkan penelitian ini mampu memberikan sumbangan (sebagai bahan mentah) bagi penyusunan sejarah sastra Jawa secara lebih menyeluruh dan berkesinambungan. Penelitian ini sekaligus merupakan tindak lanjut dari serangkaian diskusi mengenai penyusunan periodesasi sastra Jawa yang dilakukan oleh Balai Penelitian Bahasa Yogyakarta pada tahun 1986.

Penelitian ini mengambil kurun waktu tahun 1920 sampai dengan perang kemerdekaan karena adanya dua pertimbangan pokok: (1) tahun 1920 diasumsikan sebagai awal lahirnya sastra modern (di) Indonesia dan terjadinya transformasi dalam sastra Jawa dari sastra *adiluhung* karya pujangga menjadi sastra (milik) rakyat, dan (2) jangka waktu tahun 1920 sampai dengan perang kemerdekaan merupakan "zaman keemasan" sastra Jawa dalam bentuk buku.

Periode perang kemerdekaan yang dimaksud dalam penelitian ini adalah periode saat-saat bangsa Indonesia meraih kemerdekaan, yaitu pada sekitar tahun 1940-an. Alasan ini didasari juga oleh kenyataan bahwa setelah Jepang masuk ke Indonesia, maka praktis produksi karya sastra Jawa mengalami kemunduran, bahkan terhenti sama sekali.

1.2 *Masalah*

Penelitian ini berangkat dari permasalahan yang berkaitan dengan pernyataan: (1) bagaimanakah sesungguhnya format sejarah sastra Jawa modern sampai saat ini; dan (2) benarkah sastra Jawa didukung oleh beragam jenis sastra dengan berbagai konvensi yang khas dan berbeda dalam setiap kurun waktu?

Dua pertanyaan tersebut dikedepankan dengan memperhatikan kenyataan bahwa sampai saat ini penyusunan sejarah sastra Jawa modern

secara menyeluruh dan berkesinambungan belum terwujud. Padahal, gambaran situasi sastra Jawa modern dengan berbagai konvensinya diperlukan untuk lebih dapat mengenal sastra Jawa secara utuh.

1.3 *Tujuan*

Tujuan penelitian ini adalah sebagai upaya menampilkan format sejarah sastra Jawa yang representatif bagi penyusunan sejarah sastra Jawa secara menyeluruh dan berkesinambungan. Di samping itu, penelitian ini juga dimaksudkan untuk mengetahui beragam jenis sastra yang muncul pada tahun 1920 sampai dengan perang kemerdekaan.

1.4 *Kerangka Teori*

Untuk memahami berbagai aspek seperti yang telah dikemukakan dalam butir 1.2 penelitian ini akan memanfaatkan pendekatan berdasarkan teori *genre* sastra dan teori struktural. Kedua teori ini dimanfaatkan karena teori genre menuntut adanya teori struktural.

Teori *genre* (Thibaudet dalam Wellek dan Warren, 1989:299) adalah suatu prinsip keteraturan: sastra dan sejarah sastra diklasifikasikan tidak atas dasar ruang dan waktu tetapi berdasarkan tipe struktur tertentu. Wellek dan Warren (1989:312) menggariskan bahwa salah satu nilai yang jelas dari pendekatan *genre* adalah kenyataan bahwa pendekatan itu memperhatikan perkembangan internal sastra. Hawkes (1978:102) dengan mengutip pendapat Culler, mengatakan bahwa teori *genre* harus memperhitungkan elemen praduga dan harapan yang berperan dalam proses pembacaan dan penciptaan karya sastra.

Dari uraian di atas jelas kiranya bahwa sebuah *genre* mengandung elemen struktur kesatuan yang berfungsi sebagai pembangun praduga dan harapan. Untuk itu, pendekatan struktural diperlukan dalam penelitian ini.

Karya sastra merupakan susunan unsur bersistem yang saling berhubungan. Kesatuan unsur-unsur dalam sastra (Pradopo, 1987:118--119) bukan hanya berupa kumpulan atau tumpukan hal-hal atau benda-benda yang berdiri sendiri, melainkan hal-hal itu saling terikat, saling kait, dan saling bergantung. Dengan demikian, karya sastra adalah sebuah struktur. Piaget (dalam Hawkes, 1978: 15--16) mengungkapkan bahwa sebuah struktur adalah sebuah susunan unsur-unsur yang meliputi: (1) sifat keutuhan (*whole-*

ness)-- sebuah struktur memiliki unsur-unsur yang merupakan suatu keseluruhan, (2) transformasi --bahwa sebuah struktur bersifat dinamis, selalu mengalami proses transformasi, dan (3) kemampuan mengatur dirinya sendiri (*self regulation*).

1.5 *Metode dan Teknik*

Metode yang akan dipergunakan dalam penelitian ini adalah metode analisis struktural yang dimanfaatkan untuk mengetahui *genre* sastra Jawa modern periode 1920 sampai perang kemerdekaan. Teknik penggarapan data dengan analisis deskriptif dengan perincian sebagai berikut: (1) akan dianalisis data berdasarkan metode struktural dengan penekanan pada aspek tema, fakta sastra (alur, tokoh dan penokohan), dan sarana sastra (sudut pandang dan gaya); (2) dari analisis tersebut akan diketahui konvensi pembentuk karya sastra dan ditentukan genre masing-masing karya sastra.

Dalam pengumpulan data dipergunakan metode penelitian pustaka, yaitu dengan cara mencatat seluruh data, mengklasifikasi data, dan menentukan data yang akan dianalisis berdasarkan metode struktural.

1.6 *Data Penelitian*

Data penelitian ini mencakup karya prosa Jawa dalam wujud buku yang muncul pada tahun 1920 sampai dengan perang kemerdekaan, baik yang ditulis dengan huruf Latin maupun huruf Jawa. Data karya fiksi dan nonfiksi Jawa yang terbit pada periode tersebut kurang lebih 130 buku. Setelah dilakukan pembacaan ulang, karya fiksi yang menjadi data penelitian mencapai jumlah 51 buah buku (lihat daftar pustaka data). Karya-karya sastra Jawa tersebut merupakan karya sastra Jawa asli, bukan karya saduran atau terjemahan dari bahasa asing, dan merupakan data-data yang representatif (sering dibicarakan oleh kalangan pemerhati sastra Jawa modern) dalam bentuk fiksi.

Genre cerpen dan puisi tidak dijadikan objek penelitian karena buku kumpulan (antologi) cerpen Jawa modern baru muncul pada tahun 1958 (Hutomo, 1975:42) dengan terbitnya antologi cerpen *Kumandang* yang memuat 17 cerpen dengan editor Senggono, sedangkan antologi puisi modern baru mulai terbit pada tahun 1956 (Wiryaatmaja, 1987:9) dengan

hadirnya antologi *Pupus Cinde* dan *Kemandang* yang masing-masing dieditori oleh Sakdani dkk., dan Senggono.

1.7 *Ejaan*

Dalam penelitian ini digunakan Ejaan Bahasa Indonesia yang Disempurnakan, kecuali untuk nama diri (orang) akan ditulis sesuai dengan ejaan aslinya.

BAB II
GAMBARAN UMUM SOSIAL BUDAYA SASTRA JAWA MODERN SAMPAI DENGAN PERANG KEMERDEKAAN

Pada dasarnya sastra Jawa modern periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan memiliki kaitan sejarah dengan periode sebelumnya. Periode tersebut dapat dikatakan sebagai masa pertumbuhan *genre* Barat ke dalam sastra Jawa. Menurut Rass (1985:10), *genre* Barat masuk ke dalam sastra Jawa sejalan dengan masuknya pengajaran Eropa ke dalam masyarakat Jawa. Oleh karena itu, banyak di antara pengarang Jawa waktu itu adalah guru, dan banyak di antara pembacanya adalah murid-murid sekolah yang didirikan pola Eropa.

Menurut Rosidi (1976:16), pada tahun 1848 pemerintah jajahan Belanda mendapat kekuasaan dari raja (Belanda) untuk mempergunakan uang sebesar F.25.000 setiap tahun untuk keperluan sekolah. Sekolah itu didirikan untuk anak-anak orang bumiputra, terutama priayi yang akan dijadikan pegawai setempat. Pegawai itu diperlukan oleh pemerintah Belanda untuk kepentingan eksploitasi kolonialnya karena biaya untuk membayar para pegawai setempat jauh lebih murah daripada biaya para tenaga yang didatangkan dari negeri Belanda.

Menurut Damono (1979:9), mula-mula penduduk pribumi yang mempunyai keinginan belajar kebanyakan sudah merasa puas apabila mereka sudah dapat membaca dan menulis Arab. Biasanya mereka tidak mempunyai keinginan untuk melanjutkan pelajaran sesuai dengan sistem pendidikan modern yang ada pada waktu itu. Pemerintah kolonial menyesuaikan sekolah-sekolah yang

PERPUSTAKAAN
PUSAT PEMBINAAN DAN
PENGEMBANGAN BAHASA
DEPARTEMEN PENDIDIKAN
DAN KEBUDAYAAN

didirikan dengan keinginan yang tidak muluk-muluk. Maksud pendirian sekolah semacam itu adalah untuk melatih calon pegawai rendah yang diharapkan dapat melaksanakan pekerjaan administrasi sederhana. Di samping sekolah semacam itu, ada juga sekolah yang disediakan khusus untuk keluarga bangsawan rendah. Sekolah itu diharapkan dapat menghasilkan pegawai menengah yang cakap melakukan kerja administrasi yang lebih rumit.

Dengan masuknya orang-orang pribumi di dunia pendidikan, masa depan mereka lebih terjamin karena pekerjaan sudah secara praktis tersedia. Karena tidak ada keharusan "berjuang" untuk mendapatkan pekerjaan, orang-orang pribumi itu hampir semua merasa puas dengan apa yang diterima di sekolah. Mereka tidak berusaha untuk mendapatkan pengetahuan tambahan di luar bangku sekolah.

Kebangkitan bangsa-bangsa di Asia ternyata berpengaruh terhadap sikap seperti itu. Di kalangan kaum pribumi mulai tumbuh keyakinan harga diri yang lebih bulat, dan sebagai akibatnya mereka merasa butuh pendidikan lebih lanjut (yang tidak lain merupakan pendidikan Eropa). Bahkan, di kalangan masyarakat yang paling rendah pun terasa adanya kebutuhan akan pendidikan dasar. Pemerintah kolonial Belanda tidak dapat berbuat lain kecuali memenuhi tuntutan itu: bermacam-macam sekolah didirikan di berbagai kota, misalnya sekolah kedokteran, sekolah teknik, dan sekolah hukum.

Pemerintah kolonial Belanda menyadari bahwa dengan didirikannya sekolah-sekolah seperti di atas tidak berarti tanpa implikasi sosial politik. Pemerintah kolonial mengharapkan dua hal penting. Pertama, dengan fasilitas yang tersedia hendaknya pengetahuan yang diperoleh di sekolah-sekolah itu dapat dimanfaatkan secara "wajar". Kedua, pendidikan bukan merupakan keuntungan bagi kelompok tertentu saja, melainkan dapat dipakai sebagai sarana meningkatkan kemampuan secara merata bagi seluruh penduduk. Pemerintah kolonial juga menyadari bahwa tidak banyak manfaatnya mendidik orang apabila di luar sekolah tidak tersedia sarana yang dapat mengembangkan kepandaian. Dalam hal ini, sarana yang penting adalah buku bacaan. Sangat berbahaya apabila pendidikan dilaksanakan tanpa penyediaan santapan rohani yang sehat. Oleh karena itu, diperlukan bacaan yang sehat dan "baru". Pemerintah kolonial secara pelan-pelan berusaha mewujudkannya melalui lembaga-lembaga tertentu. Baik yang murni pemerintah (*Commissie voor de Inlandesche Schooll en Volkslectuur* dan

Kantoor voor de Volkstuut Balai Pustaka) maupun lembaga "swasta" semacam *Instutuut voor de Javaanshe Taal.* Lembaga-lembaga ini amat berperan dalam usaha penyediaan bahan bacaan dan *pengembangan sastra Jawa,* misalnya memperkenalkan adanya *genre* baru (Barat) dalam sastra Jawa. Raas (1985:17) menyatakan bahwa fasilitas penerbitan dan distribusi yang dilakukan oleh Balai Pustaka merupakan faktor yang sangat penting dalam perkembangan cerita prosa modern.

Penerbit dan percetakan swasta seperti Tan Koen Swie di Kediri, Nardi Mulya di Yogyakarta, Mars di Surakarta, Van Dorp di Semarang, dan G. Kolff & Co di Surabaya tidak aktif di bidang ini. Penerbit swasta baru berkiprah secara langsung dalam penerbitan karya prosa modern yang dimulai tahun 1933 oleh *Panyebar Semangat* di Surabaya. *Genre* Barat yang masuk ke dalam sastra Jawa itu berupa bentuk sastra yang sama sekali baru, yaitu prosa (*gancaran*) dan puisi bebas (*geguritan*).

Perjalanan masuknya *genre* Barat ke dalam sastra Jawa ternyata lamban. Kelambanan itu terjadi karena genre baru itu datang ketika masyarakat Jawa belum siap menerima dan belum membutuhkannya (Rass, 1985:8). Pada masa itu masyarakat Jawa masih sangat akrab dengan sastra tradisional. Sastra tradisional tersebut dapat dibagi menjadi (1) sastra lisan dan (2) sastra tulis. Sastra lisan meliputi kisah-kisah yang diceritakan semalam suntuk di desa-desa (*kentrung*) dan berbagai bentuk teater *(wayang kulit. wayang wong, ketoprak. ludruk*). Bentuk-bentuk itu biasanya didasarkan atas improvisasi yang tersimpan di dalam ingatan. Sastra tulis sebagian besar diubah dalam matra *macapat* (*tembang macapat*). Jenis sastra ini sangat terikat oleh konvensi-konvensi yang ketat, misalnya (1) digunakannya kata-kata puitis khusus (*kawi*) dan segala jenis arkaisme; (2) terdapat *guru lagu, guru wilangan,* dan *guru gatra*; dan (3) pemilihan matra sangat bergantung pada semangat isinya: teguran, nasihat, serius, cinta asmara, nada keras, dan sebagainya.

Masa masuknya *genre* Barat ke dalam sastra Jawa terjadi di sekitar penghujung akhir abad ke-19. Menurut Rass (1985:8), pada masa itu hubungan beberapa intelektual Jawa dengan bangsa Eropa mengakibatkan munculnya gairah penulisan sastra Jawa keluar dati lingkup jenis sastra tradisional. Pada tahun 1832--1843 di Surakarta berdiri sebuah lembaga *Instituut voor de Javaansche Taal.* Lembaga ini sangat berperan dalam mendukung berkembangnya *genre* Barat ke dalam sastra Jawa karena lembaga ini berusaha membuat versi prosa atas cerita klasik dalam bentuk *tembang macapat.* Oleh karena itu, pada tahun 1865 muncullah sebuah karya

yang menyimpang dari tradisi sastra tradisional, yaitu karya prosa (kisah perjalanan) berjudul *Cariyos Bab Lampah-lampahipun Mas Aryo Purwa Lelana*, karangan M.A. Tjandranegara (Bupati Demak). Setelah itu, lahir *Cariyos Nagari Walandi* (1876) karya R.d. Abdullah Ibnu Sabar bin Arkebah. Jauh setelah karya-karya itu lahir, mulai permulaan tahun 1900-an muncul karya-karya sejenis, misalnya *Tanah Pareden Dieng* (1912), karya M. Prawirasoedirdjo, *Serat Cariyos Kekesahan Saking Tanah Jawi Dhateng Negari Walandi* (1916) karya Raden Mas Arja Soerjo Soeparto, *Kesah Lelayaran Dhateng Poelo Papoewah* (1919) karya Jitnasastro, *Kekesahan Dhateng Riyo* (1912) karya R. Sastrosoegondo, *Serat Babad Clereng* (1924) karya Djan Ajoe Mangoen Praja, dan *Bali Sacleretan* (1925) karya Ekadjaja (Widati, 1991; lihat pula Prabowo dkk., 1993).

Kisah perjalanan adalah karya rekaan yang merupakan suatu bentuk reportase si pengarang ketika mengujungi suatu tempat. Dalam bentuknya sebagai suatu reportase, kisah perjalanan secara agak mendetil membeberkan kapan perjalanan itu mulai, tempat mana saja yang menjadi tujuan, kesan apa saja yang menjadi daya tarik daerah yang dikunjungi tokoh, dan kapan perjalanan itu terakhir. Tujuan cerita semacam itu, di samping ingin mewartakan perjalanan seseorang juga untuk tujuan pendidikan (Rass, 1985:8). Dari jenis penulisan seperti itu kelak akan muncul *genre* khusus berupa esai dan *genre* lain yang masih populer sampai saat ini.

Bersamaan dengan munculnya kisah perjalanan dalam sastra Jawa, pada tahun 1866 muncul pula prosa fiksi dan biografi. Beberapa karya biografi itu adalah biografi R. Ng. Ranggawarsita yang ditulis oleh Padmasusastra (atas anjuran D. van Hinloopen Laberton), autobiografi Suradipa (sekretaris G. A.J. Hazeu), autobiografi Raden Surakusuma berjudul *Serat Raga Pasaja*. Menurut Rass (1985:8), kemunculan karya-karya biografi tersebut dapat terjadi karena peranan *Instituut voor de Javaansche Taal*. Sementara itu, munculnya prosa fiksi (bukan kisah perjalanan) dimulai oleh Soerja Widjaja melalui karyanya yang berjudul *Serat Darma Yasa*. Cerita ini berisi dialog berbagai masalah berharga yang harus diketahui pembaca. Soerja Widjaja, di samping menulis prosa, juga menulis cerita dalam bentuk *tembang macapat*, yaitu *Surya Ngalam, Seca Wardaya, Lelampahaning Sarira*, dan *Randha Gunawacana*. Dalam perjalanan waktu berikutnya cerita yang disebut terakhir itu diprosakan oleh D.F. van der Pant dan Ki Padmasusastra dengan judul *Serat Durcaraarja* (1886). Alasan penulisan kembali (dari

tembang macapat ke prosa) cerita *Randha Gunawacana* karena cerita itu sangat populer di mata pembaca.

Munculnya nama Ki Padmasusastra di dalam kesusastraan Jawa bersamaan dengan munculnya surat-surat kabar berbahasa Jawa dan berdirinya *Commissie voor de Inlandsche School en Volkslectuur* (Panitia untuk Sekolah Bumi Putera dan Bacaan Rakyat) pada tahun 1908 (Hutomo, 1975:9). Dalam hal ini, Ki Padmasusastra terlibat aktif dalam berbagai penerbitan, antara lain *Bramartani*, *Jurumartani*, *Retnodumilah*, *Budi Utomo*, dan *Sedyatama*. Bertolak dari hal itu, tidaklah berlebihan jika dikatakan bahwa kemunculan surat-surat kabar tersebut memiliki andil bagi perkembangan *genre* sastra Barat di Jawa. Tulisan-tulisan yang dimuat dalam surat-surat kabar itu menggunakan bahasa *gancaran* (cerita). Paling tidak, lewat bahasa semacam itu, pembaca yang masih akrab dengan sastra tulis sejenis puisi (*tembang macapat*), sedikit demi sedikit tersugesti dan terdorong untuk membaca cerita-cerita prosa. Bahkan, tidak tertutup kemungkinan, munculnya apresiasi terhadap sastra prosa mulai meresap karena pengaruh dari surat-surat kabar tersebut. Terbukti, jauh setelah Ki Padmasusastra, majalah *Panyebar Semangat* (perubahan dari harian *Soeara Oemoem*), pada 9 November 1935 (*PS*, No. 45, Th. III) mulai memperkenalkan *genre* cerita pendek dengan istilah "Lelakon" (Hutomo, 1975:13). Istilah itu akhirnya, diganti menjadi *Crita Cekak*.

Berkaitan dengan masalah di atas, keberadaan Ki Padmasusastra sangat erat kaitannya dengan hadirnya sastra Jawa modern. Menurut Hutomo (1975:11), peranan Ki Padmasusastra dalam menyuburkan genre Barat ke dalam sastra Jawa sangat besar. Bahkan, oleh Rass (1985:9), Ki padmasusastra dikatakan sebagai tokoh yang tersebar di bidang pengajaran bahasa Jawa sekitar tahun 1900-an. Di samping sebagai pendidik, Ki Padmasusastra juga merupakan figur yang berjasa dalam menghasilkan "bacaan sederhana" yang berbentuk prosa, misalnya *Serat Kancil Tanpa Sekar* (1909). Usaha Ki Padmasusastra dalam rangka menyediakan "bacaan sederhana" pada intinya telah mulai menaburkan benih-benih *genre* baru dalam sastra Jawa. Hal itu terbukti, karya Ki Padmasusastra yang berjudul *Serat Rangsang Tuban* (1912), oleh Goerge Quinn (Rass, 1985:10) disebut sebagai novel kebatinan. Namun, secara nyata novel Jawa baru lahir dan berkembang setelah *Serat Riyanto* (1920). Menurut Rass (1985:8), kelambanan ini terjadi karena (1) novel merupakan *genre* sastra yang di

negeri Barat pun mulai periode perkembangan yang sangat panjang; (2) tradisi penulisan novel yang subur hanya mungkin terjadi bila terdapat sekelompok penulis novel berbakat dan kreatif; (3) penerbit dan percetakan harus kuat keuangannya, distribusinya berjalan lancar; dan (4) masyarakat harus punya kemampuan ekonomi untuk membeli buku. Keempat hal itu baru terlaksana ketika Balai Pustaka (*Kantoor voor Volkslectuur*) berdiri.

Buku-buku terbitan Balai Pustaka pada masa awalnya berupa fiksi-fiksi yang dipadu dengan kecenderungan didaktik atau ajaran moral yang jelas (Rass, 1985:11). Hal tersebut dilakukan oleh Balai Pustaka karena berkaitan erat dengan misi menyebarkan/memenuhi kebutuhan akan bacaan bagi sekolah-sekolah sejak tahun 1911. Buku-buku itu meliputi *Serat Panutan* (1913), dan *Isin Ngaku Bapa* (1918) karya Prawirasoedirdja, *Rara Kadreman* (1917) karya Adisoesastra, *Pamoring Dhusun* (1917) karya Hardjawisastra, *Wurja Lucita* (1917), *Trilaksita* (1916), dan *Gita-Gati* (1919) karya Mangunwidjaja, Darmasanyata (1917) karya R.Ng. Kartasiswaja, *Serat Sadrana* (1917) karya Sumaatmadja, *Rukun Arja* (1918) karya Samuel Martahatmadja, *Rara Sarasati Tuwin Bok Randha Setyadarma* (1916) karya Wiraatmadja dan Suwardi, *Waris Kaliyan Lalis* (1913), karya Wirjadihardja, *Lelampahanipun Sida* (1917) karya Sastradiardja, *Lelakone Amir* (1918) karya Sindoepranata, *Tuhuning Katresnan* (1919) karya R.M. Kartadirja, *Margining Kautamen* (1919) karya R. Siswawinata.

Kemunculan karya-karya di atas ternyata tidak mendapat sambutan dari pembaca Jawa. Para pembaca Jawa masih menilai bahwa karya-karya tersebut bukan karya sastra. Menurut Rass (1985:12), karya-karya itu oleh pembaca Jawa dinilai tak lebih sebagai "buku budi pekerti" atau tidak lebih hanya sebagai buku "bacaan" saja. Oleh karena itu, kemunculan *genre* prosa melalui karya-karya yang telah disebut di atas masih dinilai minor oleh pembaca Jawa. Saat itu pembaca Jawa masih menilai bahwa karya sastra Jawa adalah karya-karya yang berbentuk *tembang* (Hutomo, 1975:11).

Masa awal Balai Pustaka juga ditandai dengan upaya penulisan kembali tradisi lisan dan tertulis yang bersifat sejarah atau pseudo sejarah (Rass, 1985:13). Bahkan, pada masa sesudah perang jenis ini masih hidup dan biasa dimuat dalam majalah Jawa. Cerita itu adalah *Bedhahipun Keraton Nagari Ngayogyakarta* (1913), karya Soeradipoera, *Dongeng Cariyosipun Tiyang Sepuh* (1910), karya Pudjaardja. Namun, semenjak tahun 1920, Balai Pustaka juga menerbitkan karya-karya yang melepaskan diri dari

kecenderungan didaktik (ajaran moral yang jelas) (Rass, 1985:11). Hal itu ditandai dengan terbitnya *Serat Riyanto*.

Balai Pustaka, sejak tahun 1920-an, merupakan penerbit resmi kolonial Belanda yang memegang tugas penting dalam penerbitan novel (Damono, 1979:8). Karya terbitan Balai Pustaka terdiri atas karya sastra berbahasa Melayu dan berbahasa daerah, misalnya bahasa Jawa. Pada tahun 1920 lahirlah novel Jawa modern pertama berjudul *Serat Riyanto* karya R.M. Sulardi (Hutomo, 1993:199). Kelahiran *Serat Riyanto* merupakan sesuatu yang baru dalam sastra Jawa karena isi dan teknik penyampaiannya sangat berbeda dengan karya sastra Jawa sebelumnya. Namun, sebagai novel pertama dalam sastra Jawa, *Serat Riyanto* masih kuat terpengaruh oleh hasil-hasil kesusastraan Jawa sebelumnya dan dari sastra Indonesia. Menurut Hutomo (1975:55), pengaruh sastra Jawa sebelumnya (lama) pada *Serat Riyanto* terlihat dari masih digunakannya cara memulai suatu cerita dengan memakai kata *kacariyos* (alkisah), sedangkan pengaruh sastra Indonesia pada *Serat Riyanto* muncul dari novel *Azab dan Sengsara* karya Merari Siregar (1920). Pengaruh sastra Indonesia juga muncul dalam dunia perpuisian bebas Jawa (*geguritan*) pada dasa warsa 1930-an, yaitu melalui *geguritan* karya Intojo (hal ini akan dibicarakan di bagian belakang).

Tujuh tahun setelah *Serat Riyanto*, terbit buku *Tumusing Lelampahan Tiyang Sepuh* (1927) karya Danudja, Ngulandara (1927) karya Margana Djajaatmadja, *Sala Peteng* (1938) karya M.T. Supardi (Hutomo, 1993:200). Menurut Hutomo (1975:56), dari segi kualitas, novel *Tumusing Lelampahan Tiyang Sepuh* kurang berarti. Jika dibandingkan dengan *Serat Riyanto*, buku *Tumusing Lelampahan Tiyang Sepuh* lebih rendah mutunya karena pengaruh sastra Jawa lama masih berakar dalam karya Danuja itu. *Ngulandara* dan *Sala Peteng* dari segi kualitas sejajar dengan *Serat Riyanto*. Namun, di luar empat judul tersebut, karya-karya sastra Jawa dalam bentuk buku terus terbit. Pada tahun 1920-an lahir seorang pengarang prosa Jawa yang produktif dan berbakat, yaitu Jasawidagda. Menurut Rass (1985:14), Jasawidagda melalui *Mitra Darma* (1923) dan *Bocah Mangkunegaran* telah menulis novel-novel semi sejarah dan karya yang lebih bersifat jurnalistik. Karya-karya Jasawidagda lainnya meliputi *Jarot* (1922), *Purasani* (1923), *Kirti Njunjung Drajat* (1924), dan *Ni Wungkuk ing Bedha Growong* (1938). Perkembangan dunia sastra Jawa pada tahun 1920-an ditandai pula oleh usaha penerobosan kebekuan pembaca Jawa terhadap *genre* modern. Hal ini, misalnya, dapat dicermati dari apa yang dilakukan oleh Imam Supardi dan Sastradihardja. Imam Supardi melalui *Setyawadu* (1925) berusaha

menjembatani cerita-cerita babad dan wayang, yang sudah kuno, tetapi masih saja selalu digemari, dengan cerita fiksi roman modern. Sastradihardjo melalui *Suwarsa Warsiah* (1926) mengajak pembacanya, baik melalui tema maupun gaya penceritaan, kembali ke akhir abad ke-19. Oleh Rass (1985:15) hal itu dianggap sebagai pengakuan terhadap kenyataan bahwa cerita roman (novel) masih belum diakui sebagai sastra.

Penulis terbaik dari kurun waktu 1925--1930 adalah Asmawinangun. Menurut Rass (1985:15), Asmawinangun tidaklah luar biasa dalam pemilihan tema, tetapi dengan kepandaiannya melukiskan suasana, menampilkan dialok yang hidup, dan menggunakan bahasa yang enak dalam karyanya, ia berhasil mencekam pembacanya. Karya-karya Asmawinangun meliputi *Jejodhowan ingkang Siyal* (1926), *Saking Papa Dumigi Mulya* (1928), *Mungsuh Mungguhing Cengklakan* (1929), dan *Pepisahan Pitulikur Taun* (1929). Gaya yang agak serupa dengan Asmawinangun diikuti pula oleh beberapa penulis lain pada dekade 1920-an. Mereka menghasilkan buku yang benar-benar enak dibaca dan mengemukakan masalah yang terjadi pada zamannya. Mereka itu adalah Dwijasasmita melalui *Tuking Kasusahan* (1927), Kusumadigda dengan *Gawaning Wewatekan* (1928), Wirjaharsana dengan *Wisaning Agesang* (1928), dan Suradi dengan *Anteping Wanita* (1929).

Pada tahun 1930-an, perkembangan yang telah dimulai dari periode sebelumnya terus berjalan, tetapi perjalanan itu tidak begitu banyak membawa perubahan (Rass, 1985:16). Para penulis Jawa tetap menampilkan tema-tema yang telah lazim, misalnya perselisihan antara generasi tua dan generasi muda, baik karena pandangannya yang berbeda mengenai pemilihan teman hidup maupun mengenai karier pilihan anaknya selanjutnya akibat menyedihkan dari kawin paksa, laki-laki dengan dua istri, sifat manja karena salah asuhan, atau kesenangan dalam hal berjudi; penderitaan karena musibah, retaknya keluarga, atau karena dibesarkan sebagai anak yatim piatu; pengalaman semasa hidup terasing dari tempat kelahiran, baik karena disengaja maupun terpaksa, dan akhirnya tentang kejahatan dan pembongkarannya. Di samping itu, hal yang perlu dicatat adalah bahwa penggunaan *huruf latin*, yang mula-mula hanya dalam buku untuk anak-anak, seperti karya Sindupranata yang berjudul *Lelakone Amir* (1918), dan dalam karya-karya yang bersifat jurnalistik, seperti karya Jitnasastra yang berjudul *Kesah Lalayaran dhateng Pulo Papuwah* (1919), menjadi lebih umum disekitar tahun 1925 (Rass, 1985:16). Rass juga menyebutkan bahwa bahasa Jawa *ngoko* sejak awal mula umum digunakan untuk buku anak-

anak, misalnya oleh Sindupranata (1918), Suratman Sastradiarja (1923, 1928), Sastrasutikna (1925), Kamsa Wirjasaksana (1926), dan Kamit Nataasmara (1927, 1929, 1932). Oleh karena itu, ketika Kusumadigda (1928) dan Sukarna (1929) juga memilih bahasa Jawa *ngoko* bagi karya-karya yang ditulisnya untuk pembaca yang lebih dewasa, hal tersebut dipandang sebagai suatu pembaruan yang penting. Setelah tahun 1930, pemakaian bahasa Jawa *ngoko* menjadi suatu bentuk yang disenangi pengarang sastra Jawa sehingga setelah tahun 1960 penggunaan bahasa *krama* di dalam cerita prosa Jawa merupakan perkecualian.

Hal lain yang perlu dicatat berkaitan dengan perkembangan sastra Jawa adalah disusunnya antologi menjelang pecahnya perang Dunia II. Buku antologi itu adalah *Kembar Mayang* (1937), disusun oleh Sastrasuwignya, dan *Eeenvounding Hedendaagsch Javaansch Proza* (1945) oleh G.W.J. Drewes. Dua antologi tersebut dapat memberikan gambaran mengenai sastra yang berkembang di bawah naungan Balai Pustaka di tahun-tahun merebaknya suasana perang Dunia II.

Pertumbuhan bentuk prosa (kisah perjalanan dan novel) dalam sastra Jawa akhirnya sedikit demi sedikit mulai mendapat sambutan pembaca sastra Jawa. Novel atau kisah perjalanan masih merupakan sesuatu baru dalam dunia sastra Jawa, tetapi masuknya *genre* baru yang lain (cerita pendek) dalam sastra Jawa juga tidak dapat dielakkan lagi (Hutomo, 1993:201). Dalam majalah *Panyebar Semangat* (terbit pertama kali tanggal 2 September 1933) cerita pendek Jawa diberi tempat oleh redaksi (Imam Supardi) dalam rubrik "Lelakon". Istilah *Cerita Cekak* (cerita pendek) baru dipergunakan pada tahun 1935, yaitu pada waktu majalah *Panyebar Semangat* memuat cerita pendek berjudul *Netepi Kwajiban* oleh Samto (*Panyebar Semangat*, No.45, TH.III, 9 November 1935). *Genre* cerita pendek ini kemudian dipopulerkan oleh majalah *Jaya Baya* (pertama terbit di Kediri pada tahun 1945) oleh St. Iesmaniasita pada tahun 1950-an. Cerita pendek yang dimuat dalam *Panyebar Semangat* cenderung digunakan untuk menyampaikan tema-tema nasionalisme. Di samping tema nasionalisme, ditampilkan pula tema humor atau sosial; dan sebagian besar pengarangnya lebih suka menggunakan nama samaran (Rass, 1985:19).

Peranan majalah *Panyebar Semangat* semenjak tahun 1935 dalam sastra Jawa cukup besar karena majalah itu mulai memperkenalkan pula genre baru yang lain dalam sastra Jawa, yaitu cerita bersambung (*fuilleton*). Dengan demikian, perkembangan dan pertumbuhan *genre* sastra prosa sejak dekade

1930-an semata-mata tidak hanya dipegang oleh Balai Pustaka. Penerbit swasta semacam *Panyebar Semangat* tak kalah andilnya dalam menebarkan benih-benih *genre* baru di dunia sastra Jawa. Para pengarang cerita bersambung yang dimuat di majalah *Panyebar Semangat* itu antara lain Sri Susinah dengan *Sandhal Jinijit ing Sekaten Sala* (1935), *Sri Panggung Wayang Wong* (1941), *Gumebyar Lir Kencana Sinangling* (1939) karya Br. Yudatma, *Sawabe Ibu Pertiwi* (1939) karya Anpirasi, *Gagak Gaok* (1939) karya Isbani Paramayuda, *Sawijining Wadi* (1940) karya Mardanus.

Novel dan cerita pendek mendapat tempat dalam masyarakat sastra Jawa. Kedua jenis ini mempunyai peminat yang cukup banyak. Hal ini berbeda dengan *genre* sastra modern yang berbentuk puisi. Puisi, yang di dalam sastra Jawa disebut dengan istilah *guritan* atau *geguritan*, boleh dikatakan sedikit sekali peminatnya (Hutomo, 1993:201). Peminatnya hanya terbatas pada lingkungan penyair sendiri. Hal ini disebabkan oleh masih terlalu lekatnya masyarakat Jawa terhadap puisi tradisional Jawa (*tembang macapat*). *Geguritan* boleh dikatakan masih asing bagi masyarakat Jawa, lebih-lebih bagi mereka yang bertempat tinggal di desa.

Puisi Jawa modern (*geguritan*) tidaklah merupakan bentuk tertentu sebagai penerusan tradisi yang ada, tetapi merupakan pengembangan lebih lanjut dari puisi Indonesia modern yang dipelopori oleh Angkatan Pujangga Baru (Hutomo, 1993:202). Menurut Hutomo (1993:202), pengaruh puisi Pujangga Baru itu tampak mencolok sekali dalam sajak-sajak karangan Intojo, yang dalam sastra Indonesia terkenal juga sebagai kelompok Angkatan Pujangga Baru. Sajak yang berbentuk *soneta* itu banyak dimuat dalam majalah *Kejawen*. Oleh karena Intojo adalah orang pertama yang memperkenalkan *soneta* dalam sastra Jawa modern, ia disebut sebagai "Bapak Soneta Sastra Jawa modern" (Hutomo, 1993:203). Sajak Jawa modern karya Intojo yang pertama dimuat di majalah *Kejawen*, No.26, tanggal 1 April 1941, dengan judul "Dayaninmg Sastra" (Hutomo, 1975:27). Dalam sajak tersebut, Intojo mencoba membandingkan *tembung* 'kata' dengan *bata* 'batu bata'. Batu bata itu jika disusun akan mewujudkan bangunan yang menyenangkan hidup manusia di dunia, sedangkan bangunan kata-kata mempunyai kekuatan dibandingkan bangunan batu bata.

Selain *soneta*, pengaruh Angkatan Pujangga Baru pada sastra Jawa modern pada awal pertumbuhannya berupa cara pengaturan pembaitan dan persajakan akhir, pada umumnya para penyair membagi dalam bait yang masing-masing terdiri atas empat baris dan persajakannya menyerap

persajakan pantun dan syair Melayu (Hutomo, 1993:204). Pengaruh Angkatan 45, terutama penyair Chairil Anwar, tampak pada penyair Jawa modern sesudah angkatan penyair Intojo. Para penyair itu berusaha melepaskan diri dari tradisi puisi tradisional baik tradisi baru yang dibawa oleh Angkatan Pujangga Baru maupun oleh Angkatan Balai Pustaka.

Dalam perjalanan sastra Jawa, Khususnya sejak 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan tampak bahwa sastra Jawa terus berkembang. Menjelang akhir abad kesembilan belas, sastra Jawa mulai mendapat pengaruh dari sastra Barat dalam bentuk pengenalan *genre* baru. *Genre-genre* dari Barat itu pelan-pelan masuk dalam sastra Jawa dan akhirnya mendapatkan posisi yang mantap dalam dunia sastra Jawa. Kemantapan ini semakin tampak setelah Perang Kemerdekaan Indonesia berakhir, khususnya sejak tahun 1950-an.

BAB III
STRUKTUR KARYA SASTRA JAWA MODERN PERIODE 1920 SAMPAI DENGAN PERANG KEMERDEKAAN

Pada dasarnya suatu karya sastra, terutama karya yang berbentuk fiksi atau cerita rekaan, dibangun oleh unsur-unsur struktur yang membentuk totalitas atau keutuhan. Unsur-unsur struktur itu pada umumnya terdiri atas tema (*theme*), fakta sastra (*literary facts*), dan sarana sastra (*literary devices*) (Stanton, 1965:11). Pengertian tema adalah pokok pembicaraan atau ide dasar dalam karya sastra. Fakta sastra adalah bahan baku dalam struktur, yang secara garis besar dapat dibagi menjadi menjadi tiga bagian, yaitu alur, penokohan, dan latar. Sarana sastra adalah alat atau sarana yang dipergunakan untuk menyatukan tema dengan fakta sastra sehingga terwujudlah sebuah cerita rekaan. Unsur yang termasuk dalam sarana sastra itu, antara lain, sudut pandang (*point of view*) dan gaya, baik gaya bahasa maupun gaya bercerita.

Dalam kaitan dengan analisis struktur karya sastra Jawa modern periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan, unsur-unsur seperti yang telah disebutkan di atas itulah yang akan dijadikan pokok bahasan utama. Namun, satu hal yang terlebih dahulu harus disadari adalah bahwa jalinan antar unsur struktur yang kehadirannya diwajibkan oleh prinsip strukturalisme, yakni prinsip yang meyakini adanya *wholeness*, *transformation*, dan *self-regulation* (Piaget dalam Hawkes, 1978:15--16), tidak disajikan secara eksplisit, tetapi sekaligus masuk dalam penyajian setiap unsurnya. Artinya, pembahasan salah satu akan selalu mengikutsertakan unsur lainnya sehingga tidak akan terjadi pengotak-ngotakan.

3.1 *Tema*

Suatu cerita rekaan (Tasrif, 1981:15) harus mempunyai tema. Dengan tema cerita, pengarang mampu melukiskan watak tokoh yang diceritakan, mampu memaparkan segala kejadian yang disusun berdasarkan pilihan tema tersebut. Menurut Stanton (1965:4), tema merupakan ide pusat yang terdapat dalam cerita rekaan dan berfungsi sebagai unsur dasar yang mempersatukan struktur cerita rekaan.

Secara global, tema dapat diklasifikasikan atas tema tradisional dan tema modern (Widati, dkk., 1986:33). Tema tradisional pada umumnya mengemukakan masalah yang berkaitan dengan sistem nilai budaya yang berlaku dan berakar dalam masyarakat Jawa. Sementara itu, tema modern adalah tema yang yang menyimpang dari sistem nilai tradisional. Menurut Watt (dalam Widati, dkk., 1986:33), tema modern mengandung pembaruan, bersifat inovatif, dan perjuangan manusian secara individual atas tantangan kehidupan.

Shipley (1962:17) mengelompokkan tema ke dalam beberapa kategori, yaitu tema jasmaniah, egoik, sosial, moral, dan ketuhanan. Penelitian lain, Locke (dalam Widati 1985:16), atas dasar perbedaan kadar penghayatan pembaca terhadap sebuah karya sastra, membagi tema dalam dua kelompok besar, yaitu tema mayor dan tema minor. Tema mayor adalah abstraksi dari masalah yang benar-benar menonjol dan mendominasi dalam sebuah cerita rekaan.

Penelitian ini berupaya melihat tema-tema yang terungkap dalam karya sastra jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan dalam dua kelompok besar, yaitu tema tradisional dan tema modern. Hal ini dilakukan dengan asumsi bahwa pengarang hidup di tengah-tengah masyarakat yang selalu bergerak dalam nilai tradisi dan modernisasi, apa yang dituangkan pencerita dalam karyanya merupakan seleksi pengalaman, gagasan, ide, atau pikiran-pikirannya dalam upaya menanggapi situasi pada zamannya, situasi yang tidak lepas dari nilai tradisi dan modernisasi. Istilah tertentu, baik yang dikemukakan oleh Shipley maupun Locke, akan dimanfaatkan secara bergantian bilamana diperlukan.

3.1.1 *Tema Tradisional*

Tema tradisional yang muncul dalam awal perkembangan sastra Jawa

Modern pada tahun 1920-an didominasi oleh tema yang berkaitan dengan kehidupan rumah tangga, khususnya mengenai perkawinan, di samping tema yang berkaitan dengan masalah perjalanan, pemberantasan kejahatan, dunia anak-anak, perjuangan hidup, dan tema-tema lain yang berkaitan dengan konsep hidup masyarakat Jawa.

a. *Tema yang Berkaitan dengan Masalah Perkawinan*

Tema ini tidak jauh berbeda dengan tema yang muncul pada awal perkembangan kehidupan sastra Indonesia modern. Tema yang dapat diklasifikasikan ke dalam tema moral yang berhubungan dengan jasmaniah tersebut terdapat dalam *Swarganing Budi Ayu* (1923), *Jejodoan Ingkang Siyal* (1926), *Soewarsa-Warsiyah* (1926), *Wisaning Agesang* (1928), *Lelampahanipun Pak Kabul* (1930), *Serat Tumusing Panalangsa* (1930), *Dwikarsa* (1930), *Jalu lan Wanita* (1930), *Pameleh* (1938), *Ni Wungkuk ing Benda Growong* (1938), dan *Rahayu Abeya Pati* (1939).

Berdasarkan pengamatan terhadap karya-karya sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan, dapat disimpulkan bahwa tema yang sering diangkat adalah tema seputar masalah kawin paksa. Tema tersebut terdapat dalam *Swarganing Budi Ayu* (1923) karya M. Ardjasapoetra, *Jejodoan Ingkang Siyal* (1926) karya Asmawinangoen, dan *Wisaning Agesang* (1928) karya Soeradi Wirjaharsana. Dalam *Swarganing Budi Ayu*, tokoh Kamsirah dikawinkan dengan paksa oleh ayahnya, Mangontaja, dengan Demang Artasoekatga. Motivasi ini didasari keinginan Mangoentaja agar dapat hidup dengan lebih baik. Keinginan tersebut sangat beralasan karena Demang Artasoekatga menjajikan harta kekayaan kepada Mangoentaja. Kamsirah dan ibunya (Mbok Sepi) menyesalkan sikap Mangoentaja yang gegabah itu. Akhirnya, perkawinan tersebut melahirkan penderitaan bagi Kamsirah dan ia harus masuk penjara karena ulah anak tirinya.

Perkawinan dengan motivasi mendapatkan harta kekayaan juga tergambar dalam *Wisaning Agesang* yang menceritakan perkawinan Soebijah dengan Kartaoebaja. Kawin paksa tersebut menimbulkan penderitaan berkepanjangan karena (a) cinta sejati Soebijah terhadap Soedjaka (pemuda idamannya) tidak terwujud, dan (b) Kartaoebaja berbuat serong dengan janda bernama Nyai Mas Ajeng Soedjinah yang suka pesta dan berjudi. Tema mayor *Wisaning Agesang* yang menggambarkan pemberontakan tokoh utama terhadap perlakukan orang tua yang mengawinkannya secara paksa

dinyatakan dengan eksplisit, yaitu bahwa tidak semua perintah orang tua harus dituruti kecuali yang bermanfaat dan akan mendatangkan kebahagiaan.

"Nah, ya kudu mengkono, dek, sing bekti marang wong tuwo, apa sadawuhe kudu diturut, dilakoni, lan apa-apa kang ora ndadekake keparenge kudu disingkiri."
"Raden Rara Soebiyah mangsuli kanthi lesu:
"Iya; nanging rak ya ora kabeh prentah kudu diturut, mestine rak ya kudu sing pantes dilakoni."
"Ah, masa iya ana wong tuwo kok murih alaning anake, sing mesti ya murih becike."
"Heh. Mung murih becike? Apa kaanane awaku saiki iki ya becik, merga aku nglakoni dawuhe wong tuwo?"
(hlm. 12)

'Nah, harusnya begitu, yang *bekti* kepada orang tua, apa perintahnya harus dituruti, dijalani, dan apa-apa yang dilarang harus dijauhi.
Raden Rara Soebiyah menjawah dengan lesu:
"Iya, tetapi kan tidak semua perintah harus dituruti, kecuali yang pasti mereka mengharapkan anaknya bahagia."
"Heh. Cuma ingin anaknya bahagia? Apa keadaanku sekarang benar-benar bahagia, sebab menuruti perintah orang tua?'

Tema cerita *Swarganing Budi Ayu* mengarah kepada penderitaan yang dialami tokoh utama akibat kawin paksa, yaitu "perkawinan yang dipaksakan akhirnya tidak akan mendatangkan kebahagiaan."

Buku *Jejodoan Ingkang Siyal*, walaupun mengangkat permasalahan kawin paksa, permasalahan tersebut bukan merupakan masalah utama dalam keseluruhan cerita. Pada awalnya kawin paksa antara Minah yang dijodohkan dengan Mudiran justru mendatangkan kebahagiaan bagi keduanya. Kebahagiaan tersebut berlangsung selama delapan tahun. Penderitaan kedua tokoh tersebut muncul setelah kehadiran dua anak mereka, Abas dan Amir, yang dimanja oleh ayahnya dan akhirnya menjadi pemabuk, suka mencuri serta menipu. Persoalan Abas dan Amir inilah yang menjadi sorotan utama dalam keseluruhan cerita sehingga menghadirkan tema mayor "anak yang terlalu dimanja akan mencelakakan dirinya sendiri". Tema kawin paksa hadir sebagai tema minor, yaitu bahwa kawin paksa akhirnya tidak akan mendatangkan kebahagiaan.

Dari data penelitian sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan, ditemukan lima data yang mengungkap masalah sekitar keretakan hubungan suami istri. Dalam konteks pembicaraan ini, keretakan hubungan suami istri tersebut berkaitan dengan masalah nasib wanita yang dimadu dan wanita yang diceraikan atau akan diceraikan oleh suami. Kelima data yang dimaksud adalah *Dwikarsa* (1930) karya Sastra Atmadja, *Serat Tumusing Panalah* (1930) Siswamihardja, *Jalu lan Wanita* (1930) karya Partasewaja, *Lelampahanipun Pak Kabul* (1930) karya Kertamihardja, dan *Pameleh* (1938) karya S. Srikoentjara.

Faktor penyebab terjadinya penyelewengan umumnya disebabkan oleh rasa tergoda kaum laki-laki untuk berpoligami dan kesejahteraan hidup yang meningkat. Artinya, jika semula tokoh dihadirkan sebagai orang miskin, karena pekerjaannya ia menjadi kaya, tidak beberapa lama kemudian terjadilah penyelewengan dalam perkawinan yang sudah lama dibina.

Buku *Jalu lan Wanita*, *Lelampahanipun Pak Kabul*, dan *Pameleh* menggambarkan penderitaan tiga orang istri yang akan dimadu, tetapi mereka dapat berkumpul kembali dan hidup bahagia. Jadi, "perpisahan" dalam tiga cerita tersebut bermakna sebagai tahap ujian yang akhirnya menyadarkan pihak laki-laki untuk kembali ke anak istri. Dalam *Jalu lan Wanita* diceritakan mengenai keinginan Pak Glompong mengambil istri muda. Niat ini disampaikan kepada Nyai Glompong. Nyai Glompong berusaha mengingatkan suaminya mengenai beratnya tanggung jawab seorang laki-laki jika beristri dua. Niat Pak Glompong sudah bulat dan bermaksud menceraikan istrinya. Ketika melihat kenyataan itu, Nyai Glompong merasa sedih dan menceritrakan kepedihan tersebut kepada anaknya. Pak Glompong terketuk hatinya mendengar curahan derita batin sang istri yang disampaikan oleh anak Pak Glompong. Pak Glompong sadar akan penderitaan dan peran istrinya sehingga niat untuk beristri muda dibatalkan.

Tema tentang kesadaran laki-laki akan penderitaan dan pengorbanan seorang istri selama perkawinan tersebut juga tercermin dalam *Pameleh*. Dalam *Pameleh* kesadaran tentang peranan istri tua terjadi setelah Surameja mengalami "ujian" dengan mengawini wanita muda di kota lain. Harta benda Surameja habis untuk memenuhi hasrat istri mudanya yang suka berjudi. Surameja akhirnya hidup terlunta-lunta dan menyesali sikapnya, mengapa ia harus menyia-nyiakan istri dan anak yang begitu setia. Setelah melalui pengembaraan panjang, Surameja bertemu dengan anak istrinya kembali dan merasa hidup bahagia.

Cerita *Pameleh* mempunyai tema minor bahwa untuk mencapai kebahagiaan orang harus mengalami cobaan atau penderitaan terlebih dahulu. Tema dan motif yang sama dengan *Pameleh* juga tersirat dalam *Lelampahanipu Pak Kabul*.

Dari pembicaraan di atas dapat disimpulkan bahwa tema yang ingin disampaikan ketiga karya tersebut berkaitan dengan keinginan tokoh laki-laki untuk berpoligami. Tema mayor cerita adalah bahwa kehidupan rumah tangga tidak bisa lepas dari godaan; kearifan sikap suami istri diperlukan untuk menyelamatkan keutuhan keluarga.

Berbeda dengan *Jalu lan Wanita* dan *Pameleh* yang mengemukakan masalah keretakan rumah tangga dengan akhir yang bahagia, *Dwikarsa* mengemukakan masalah tersebut dengan akhir cerita yang menyedihkan. Mas Ajeng (istri Dwikarsa) hidup menderita dengan kelima anaknya setelah ditinggal kawin Dwikarsa. Tema penyelewengan suami mengakibatkan penderitaan bagi keluarga ini juga terjadi karena keinginan tokoh laki-laki (Dwikarsa) berpoligami.

Serat Tumusing Panalangsa membeberkan masalah keretakan hubungan suami istri dengan cara yang agak lain. Jika dalam *Jalu lan Wanita*, *Pameleh*, *Lelampahanipun Pak Kabul*, dan *Dwikarsa* wanita ditempatkan pada posisi yang "terkalahkan", di dalam *Serat Tumusing Panalangsa*, posisi wanita berada pada pihak yang "dimenangkan" (hal ini juga terjadi dalam *Katresnan*). Ketragisan dalam *Serat Tumusing Panalangsa* justru dialami Suhardji yang menyeleweng dengan wanita lain. Suhardji terlibat dalam kasus "uang panas" dan akhirnya mati gantung diri, sedangkan Sudiyah (bekas istri Suhardji) hidup bahagia setelah dipersunting oleh Wakidin, carik desa Karangmadja. Sikap poligami laki-laki tidak mencuat dalam *Serat Tumusing Panalangsa* karena yang ditonjolkan adalah penyampaian tema bahwa laki-laki akan menderita jika meremehkan wanita. Hal ini juga tampak dalam *Ni Wungkuk ing Bendha Growong* saat Demang Panca (suami Ni Wungkuk) menyadari kesalahannya telah menceraikan sang istri dan kawin lagi dengan wanita yang akhirnya mengakibatkan dirinya sengsara.

Lewat *Suwarsa-Warsiyah* (1926) karya Sastradihardja dan *Rahayu Abeya Pati* (1939) karya Mt. Suphardi, pengarang juga menggambarkan adanya keretakan hubungan keluarga. Hanya saja masalah keretakan hubungan tersebut tidak dijadikan persoalan utama sehingga tema mayornya pun tidak bersinggungan dengan tema penyelewengan suami atau penderitaan seorang istri yang dimadu. Dalam *Suwarsa-Warsiyah*, tema mayor yang ditampilkan adalah tema yang berkaitan dengan kisah cinta segi tiga antara

Suwarsa, Warsiyah, dan Sudarsa. Perpisahan yang terjadi antara Warsiyem (ibu Suwarsa) dan ayahnya, Rangga Takurata, tidak pernah menjadi beban persoalan bagi mereka berdua. Situasi ini tampak sengaja diciptakan untuk membangun strategi cinta segitiga antara Suwarsa, Warsiyah, dan Sudarsa.

Tokoh Raden Partosoedarma (dalam *Rahayu Abeya Pati*) melakukan penyelewengan dengan memiliki dua istri, tetapi ternyata dapat hidup rukun. Kedua istri Partosoedarma bahkan saling memperhatikan satu dengan yang lain sehingga persoalan keretakan hubungan keluarga tidak tampak sama sekali. Persoalan yang menonjol justru mengenai cinta Sie Kiem Tjong yang tidak terbalas. Dengan uangnya ia meminta bantuan Martawi dkk. agar menyampaikan perasaan cintanya kepada Rara Soetarmi (putri Raden Partosoedarma dengan istri pertamanya). Upaya ini tidak berhasil bahkan Martawi dkk. melakukan kejahatan dengan membakar rumah Partosoedarma. Kisah tersebut melahirkan tema bahwa sebaiknya manusia tidak terlena oleh uang karena uang dapat menjadikan manusia bertindak seperti setan (hal ini tergambar lewat perbuatan Martawi dkk.).

b. *Tema yang berkaitan dengan Masalah Perjalanan*

Pada awal tahun 1920-an, perkembangan sastra Jawa juga diwarnai oleh kehadiran cerita yang bersifat jurnalistis berupa laporan kepergian seseorang ke tempat-tempat tertentu. Karya dengan ciri khas "laporan" itu adalah *Kekesahan Dhateng Riyo* (1912) karya R. Sastrasoeganda, dan *Cariosipun Sendang ing Tawun* (1922) karya Sastramintardja. Karya-karya tersebut memiliki alur lurus dan tidak mengarah kepada suatu konflik oposisional. Efek yang ditimbulkan dari susunan struktur tersebut adalah "lesap"-nya tema cerita karena pencerita hanya ingin memberikan laporan perjalanan dan bukan mengemukakan pandangan-pandangan terhadap suatu persoalan tertentu. Jadi, yang diutamakan dalam kedua cerita tersebut adalah "perangkaian" cerita dari suatu tempat ke tempat lain tanpa memperhatikan hubungan kausalitas. Dalam *Kekesahan Dhateng Riyo*, alur hanya dipentingkan untuk merangkaikan tokoh yang menempuh perjalanan dari Yogyakarta menuju Riyo. Demikian pula dengan *Cariosipun Sendang ing Tawun*, hanya merangkaikan perjalanan tokoh *aku* ke dusun Tawun. Tema cerita "terasa ada" karena sesungguhnya *Cariosipun Sendang ing Tawun* berisi dua cerita (alur ganda) dan baru dalam cerita kedua (tentang Kiageng Mataun dan penyerangan Hascarya ke Blambangan) tema cerita dimuncul-

kan, yaitu bahwa kemenangan harus direbut dengan keberanian dan perjuangan (hlm. 21).

Cerita dengan ciri "laporan" tersebut muncul kembali pada tahun 1930-an dengan hadirnya *Ceritane Si Yunus* (1931) karya Mas Parta Soeganda dan *Boyong Nyang Sabrang* (1938) karya Petruk. Dalam dua buku ini pencerita mulai berani menyisipkan pandangan hidupnya terhadap suatu persoalan dan menyusun cerita tersebut dalam struktur yang lebih rumit sehingga tema cerita terabstraksikan lewat masalah yang diungkapkan. Hanya saja tema yang dihadirkan tetap terpusat pada hasil dari perjalanan seorang tokoh atau pencerita. *Cerita Si Yunus* dan *Boyon Nyang Sabrang* menampilkan tema bahwa cita-cita harus dicapai dengan kerja keras (dengan melakukan perjalanan/pengembaraan) dan kebahagian dapat ditemukan di mana saja.

c. *Tema yang Berkaitan dengan Masalah Pemberantasan Kejahatan*

Tema yang berkaitan dengan masalah pemberantasan kejahatan terdapat dalam *Jarot II* (1931) karya Jasawidagda, *Sukaca* (1923) karya Soeratman Sastradiardja, *Mungsuh Mungging Cangklakan* (1929) karya Mw. Aswawinangun, *Sumirat* (1930) karya R.M. Sadwarsa Hatmasarodja, dan *Gambar Mbabar Wewados* (1932) karya Djakalelana. Berbagai masalah kejahatan yang ditampilkan berkaitan dengan masalah peredaran candu (*Jarot* dan *Gambar Mbabar Wewados*), pencurian/perampokan (*Sukaca* dan *Mungsuh Mungging Cangklakan*), serta pembunuhan (*Sumirat*). Tema dalam beberapa cerita tersebut disampaikan dengan memanfaatkan kehadiran adanya tindak kejahatan-pelacakan-dan penangkapan tokoh yang melakukan kejahatan. Pola ini terdapat di dalam lima cerita tersebut di atas. Dalam *Mungsuh Mungging Cangklakan*, misalnya, tindak kejahatan yang dilakukan berupa perampokan di rumah Kyai Abdulsyukur. Pelacakan dilakukan oleh Pangat (pembantu Abdulsyukur), dan akhirnya penangkapan Sumardi dan kawan-kawannya sebagai selaku kejahatan. Secara umum pola-pola tersebut (yang menuntut adanya relasi oposisi antara tokoh jahat dan baik serta kemenangan selalu berada di pihak tokoh yang baik) menghadirkan tema bahwa bagaimana pun rapinya suatu kejahatan akhirnya akan terbongkar juga.

d. *Tema yang berkaitan dengan Masalah Dunia Anak-anak*

Dari pembacaan data penelitian sastra Jawa periode 1920 sampai dengan

Perang Kemerdekaan, ada beberapa buku yang mengungkapkan masalah kehidupan di sekitar dunia anak-anak (sehingga mereka dewasa). Buku-buku tersebut adalah *Tig lan Tor Soeripto* (1920) karya M. Sasrasoetiksna, *Cariyos Lelampahanipun Peksi Glathik* (1924) karya Jasawidagda, *Glompong Lucu* (1925) karya M. Sasrasoetiksna, *Kanca Anyar* (1928) karya M. Soeratman Sastradiardja, dan *Piet-Pon-Bles* (1939) Anonim. Karya-karya tersebut mempunyai alur lurus dan struktur pendukung lain yang sederhana. Hal ini terjadi karena (1) buku bacaan tersebut terutama ditujukan bagi kalangan tertentu (anak-anak), dan (2) unsur didaktis yang disampaikan pencerita diharapkan mudah dipahami oleh anak-anak. Kedua faktor itu menuntut adanya penyajian cerita secara langsung dan tidak berkepanjangan.

Nilai tambah buku-buku tersebut dapat disimak dari fungsi terapannya, yakni memberikan pesan dan ajaran kepada anak-anak. Untuk itu, persoalan dan tema yang ditampilkan pun tidak jauh dari dunia anak-anak, yaitu tentang pentingnya ketekunan dalam mencapai cita-cita dan menuruti nasihat orang tua (*Tig lan Tor* dan *Kanca Anyar*), pentingnya persahabatan (*Glompong Lucu* dan *Piet Pon Bles*), serta dorongan agar orang berbuat baik-menjaga keselarasan hubungan manusia dengan alam (*Cariyos Lelampahanipun Peksi Glathik*). Umumnya tema-tema tersebut disampaikan secara transparan.

> "Soeripta weruh bapakne teka mrono, banjur mingsek-mingsek, bapakne nyedaki karo nonton sikile kang wus diblebed, celatune: "Wis aja nangis, mulane eling-elingen, aja maneh-maneh nglirwakake pituture wong tua." (*Tig lan Tor*, hlm. 51)

> '"Soeripta tahu bapaknya datang, terus menangis tertahan, bapaknya mendekati sambil memperhatikan kaki Soeripta yang sudah diperban, ujarnya: "Sudah, jangan menangis, makanya diingat-ingat, jangan sesekali melupakan peran orang tua."'

> *"Hara ayo bedekan, kira-kira Soetjitra kuwi ing besok apa bisa kelakon dadi guru temenan? Yen mempere wae ya bisa, jare: sapa temen temenanan. Tegese: waton Soetjitra temen-temen olehe ngudi, mesti iya kelakon. Mangkono uga tumrape marang bocah liyane, iya ora ana bedane."*
> (*Kanca Anyar*, hlm. 75)

> '"Hayo coba terka, kira-kira Soetjitra besok apa bisa benar-besar menjadi guru? layaknya ya bisa, katanya: *sapa temen temenanan*. Artinya: asal Soetjitra benar-benar berusaha dan belajar, pasti ia akan menjadi guru. Begitu juga dengan anak-anak lainnya."'

e. *Tema yang berkaitan dengan Masalah Perjuangan Hidup*

Tema masalah perjuangan hidup (*laku*) pada galibnya berkaitan dengan usaha seseorang atau lebih (dalam sebuah keluarga) untuk mengubah nasib mereka (keluarga) dari keadaan susah menjadi bahagia. Cerita dengan tema-tema tersebut pada umumnya dibangun dengan struktur yang cukup rumit, berbeda dengan cerita yang bersifat jurnalistis (telah dibicarakan pada bagian terdahulu). Hal ini tampak dalam *Banda Pusaka* (1922) karya Kamsa. *Roman Arja* (1923) karya M. Martajoewana, *Tan Lun Tik lan Tan Lun Cong* (1923) karya R.S. Martaatmadja. *Kontrolir Sadiman* (1924) karya Tubiran Jatawihardja. *Warawurcita* (1925) karya Tjakradiredja. *Ngantepi Tekad* (1925) karya Atmasiswaja. *Cobaning Ngaurip* (1930) karya Mas Kawit Natakoswara, *Tri Jaka Mulya* (1932) karya M. Hardjadisastra. dan *Ngulandara* (1936) karya Margana Djajaatmadja. Karya-karya tersebut mempunyai pola penggambaran cerita yang sama, yaitu menggambarkan keadaan tokoh yang semula serba kekurangan, kemudian lahirnya konflik (adanya usaha tokoh untuk mengubah keadaan dengan berbagai cara), dan akhir dari semua itu ditutup dengan *happy ending*. Hal ini setidaknya mendorong hadirnya tema yang dilatarbelakangi oleh konsep budaya Jawa, adanya upaya mengabstraksikan pemikiran orang Jawa tentang pandangan *sapa nandur bakal ngunduh* 'siapa yang menanam dialah yang akan memetik hasilnya'.

Buku *Banda Pusaka* mengungkapkan persoalan upaya Wahyono mengentaskan diri dari kemiskinan yang telah merenggut nyawa ibunya (R.A. Mujiatun). Perbuatan yang ditempuh untuk mendapatkan kebahagiaan adalah dengan berlaku jujur untuk tidak mengambil hak milik orang lain dan mengaku terus terang adanya apa-apa yang telah diperbuat. Tahap ujian ni berhasil dilalui oleh Wahyono sehingga ia berhasil menjadi mantri polisi. Tahap yang dilalui tokoh Wahyono tersebut ditempuh untuk mencapai keseimbangan (*equilibrium*) dari suasana yang tidak seimbang (*disequilibrium*) yang disebabkan oleh faktor kemiskinan. Dalam Supraba lan Suminten pencapaian keselarasan hidup dilakukan tokoh cerita dengan menerima segala pekerjaan kasar yang akhirnya menghantarkan ke suasana *happy ending*. Proses pencapaian *equilibrium* dalam beberapa cerita lain juga ditempuh melalui tahap ujian sehingga tokoh harus "berjuang" untuk meniadakan *disequilibrium*. Dapat disimpulkan bahwa secara garis besar

tema-tema cerita tersebut di atas menggambarkan bahwa kejujuran, kegigihan, kebaikan, dan kebajikan akan mendatangkan kebahagiaan.

f. *Tema yang berkaitan dengan Masalah Pengabdian di Kerajaan*

Dari pembacaan data sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan, ditemukan tiga cerita yang mengungkapkan masalah yang berkaitan dengan kerajaan. Cerita tersebut termuat dalam *Negara Mirasa* (1930), *Kepaten Obor* (1931), dan *Pati Winadi* (1932), ketiganya karya Hardjawiraga. Cerita tersebut menggambarkan relasi antara *wong cilik* dan aparat kerajaan (*priyayi*). Pentingnya kedudukan raja terlihat jelas dalam ketiga cerita tersebut sewhingga dalam relasi antartokoh *wong cilik* mempunyai keharusan untuk mengabdi kepada raja agar mendapat kedudukan. Wekel (dalam *Negara Mirasa*), misalnya, harus mengabdi terlebih dahulu kepada raja Karang Agung sebelum berhasil menaklukan Negara Mirasa dan menjadi raja di sana. Relasi tersebut mendorong lahirnya tema cerita bahwa untuk mempunyai kedudukan yang mulia (dalam konteks ini menjadi pejabat kraton/*priyayi*) diperlukan sikap *bekti* kepada raja (tercermin dalam *Negara Mirasa* dan *Kepaten Obor*).

Buku *Pati Winadi* mengangkat masalah yang berbeda dibandingkan dengan *Negara Mirasa* dan *Kepaten Obor*. Relasi yang terjadi dalam cerita ini adalah relasi oposisi yang frontal antara Baturtastara dengan pihak kerajaan. Kejahatan Baturtastara mengakibatkan ia menjadi tumbal untuk ketentraman kehidupan di kerajaan. Gambaran ini sekaligus mencerminkan kekuasaan raja yang tidak akan terkalahkan oleh siapa pun.

g. *Tema-tema lain*

Tema tradisional lain yang muncul adalah tema yang berkaitan dengan masalah ketuhanan, keangkaramurkaan, dan kebiasaan mengisap candu. Masalah-masalah tersebut berkaitan dengan konsep pandangan hidup masyarakat Jawa mengenai sikap *eling, aja ngangsa*, dan pandangan mengenai *ma-lima*. Masalah tersebut terdapat dalam *Sri Kumenyar* (1938) karya L.K. Djajasoekarsa, *Dhendhaning Angkara* (1932) karya Hardjawira, dan *Mitra Musibat* (1921) karya Djajengoetara. Dalam *Sri Kumenyar*, perkawinan antara Sri Kumenyar dan Sumarsana terpaksa dibatalkan karena ternyata mereka adalah kakak beradik. Mereka menyadari bahwa semua

terjadi karena kehendak Tuhan. *Dhendhaning Angkara* menyampaikan tema secara eksplisit agar orang *aja ngangsa* 'jangan rakus'.

> *"Aku ora arep kanda apa-apa Abdullah, mung ngelingake. Pikiranmu kang ngobrah-obrah iku ndhandhekake angkaraning atimu kabeh. Wohing mung bakal gawe pituna.... Ing saiki kowe duwe sedya ngarepi marang donya lan ngindahi kaluhuran kang gawe mongkoking pikiranmu. Tindakmu kang kaya ngono iku, umpama wong lumaku kena diarani salah wengweng, mesthi wae anteping pikiranmu banjur suda. Kowe dhek anu kae wis takelingake, nanging seprene atimu isih puguh, ya wis tampanana dhendhaning angkaramu. Wis tutukna."* (hlm. 65/II)
>
> '"Aku tidak akan mengatakan apa-apa Abdullah, cuma mengingatkan. Pikiranmu yang mengada-ada itu menjadikan "kemarahan" dalam hatimu. Akibatnya hanya akan menjadikan kekecewaan .... Sekarang kamu bercita-cita memiliki dunia dan menginginkan keluhuran yang membuat senang pikiranmu. Tindakanmu yang semacam itu seperti orang berjalan salah arah, pasti saja kemantapan pikirmu menjadi berkurang. Kamu saat itu sudah saya ingatkan, tapi sampai sekarang hatimu masih keras, ya sudah terimalah *dhendhaning angkaramu*. Sudah teruskan."'

Abdullah diceritakan selalu saja mempunyai keinginan yang harus dipenuhi dan menyeleweng dari tujuan semula sehingga mengakibatkan ia selalu mendapat kesusahan bahkan akhirnya meninggal dunia.

Buku *Mitra Musibat* menceritakan kebiasaan Sastawirya mengisap candu dan kebiasaan ini mempengaruhi pula Kartadikrama. Candu membuat usaha dagang mereka morat-marit. Sastrawirya akhirnya mati sementara Kartadikrama berhenti berhubungan dengan candu dan meneruskan usaha dagangnya. Tema yang ingin disampaikan oleh pencerita berkaitan dengan kenyataan bahwa orang mudah terpengaruh oleh lingkungan, apalagi dengan lingkungan yang negatif (judi, candu, dsb.), sehingga orang harus waspada agar tidak hancur oleh pengaruh tersebut.

3.1.2 *Tema Modern*

Tema modern (Widati, 1986:73) merupakan tema yang mencoba keluar dari tradisi yang konvensional dan pada umumnya hanya mengenai sejumlah kecil anggota masyarakat. Dengan demikian, tema kelompok ini bersifat menyempit. Dari pembacaan data penelitian sastra Jawa periode 1920 sampai

dengan Perang Kemerdekaan, maka kelompok tema modern ini terdiri atas masalah penolakan kawin paksa, penolakan terhadap dunia *priyayi*, dan adanya keinginan untuk mandiri. Karya-karya dengan tema tersebut adalah *Serat Riyanto* (1920) karya R.M. Sulardi, *Galuga Salusursari* (1921) karya Mas Ngabehi Mangoenwidjaja, *Katresnan* (1923) karya M. Soeratman, *Larasati Modern* (1938) karya Sri, *Kirti Njunjung Drajat* (1924) karya Jasawidagda, *Gawaning Wewatekan* (1928) Koesoemadigda, dan *Sapu Ilang Suhe* (1921) Karya Hardjawiraga. Pembahasan mengenai tema modern tersebut akan dibicarakan dalam satu kesatuan mengingat jumlah data yang tidak terlalu banyak.

Berbeda dengan *Swarganing Budi Ayu*, *Jejodoan Ingkang Siyil*, atau *Wisaning Agesang* yang selalu memenangkan kaum tua dalam menentukan pasangan hidup anak-anak mereka, *Serat Riyanto* dan *Katresnan* memenangkan keinginan kaum muda dalam memilih pasangan hidup. R.M. Riyanto (dalam *Serat Riyanto*) menolak keinginan ibunya yang memaksa agar ia segera kawin. Penolakan itu didasarkan pada "kemerdekaan" pikiran bahwa belum ada gadis yang cocok untuk dijadikan teman hidup. Riyanto bahkan meninggalkan rumah orang tuanya ketika ibunya terus memaksakan keinginan agar ia segera kawin. Penundaan perkawinan Riyanto berkaitan dengan struktur cerita, berfungsi untuk membangun ketegangan (*suspense*) cerita sekaligus menghadirkan motif khas Jawa (tercermin dalam tema minor) yang menyangkut *laku* seorang pemuda yang harus berkelana untuk memperoleh pengalaman hidup dalam menemukan kebahagiaan. Tema mayor *Serat Riyanto* merupakan kritik terhadap kawin paksa. Tema mayor ini sama seperti yang terungkap dalam *Galuga Salusursari*, *Katresnan* dan *Larasati Modern*. Namun, penyampaian tema tersebut dalam *Katresnan* dan *Larasati Modern* terasa lebih dinamis dengan menampilkan tokoh utama wanita (Mursiati dalam *Katresnan* dan Kadarwati dalam *Larasati modern*) ideal yang cerdas sebagai salah satu upaya yang dimanfaatkan untuk menyampai-kan tema cerita. Alasan penolakan Mursiati agar jangan dikawinkan paksa oleh orang tuanya tidak sesederhana seperti yang dikemukakan oleh Riyanto. Alasan tersebut berkaitan dengan idealisme untuk mandiri dengan menamatkan sekolah MULO di Madiun. Sikap dan perilaku Mursiati yang dilandasi oleh latar sosial menengah tersebut mampu memberi andil bagi munculnya tema modern dalam *Katresnan*, yaitu tema mengenai pemberontakan terhadap tradisi kawin paksa. Hal yang sama ditunjukkan pula oleh Kadarwati yang juga lulusan MULO.

Penolakan terhadap dunia *priyayi* (yang merupakan lambang "kemuliaan" hidup bagi orang Jawa) dibeberkan dalam *Kirti Njunjung Drajat* dan *Gawaning Wewatekan*. Sama seperti dalam *Katresnan* dan *Larasati Modern*, latar sosial tokoh Darba (*Kirti Nyunyung Drajat*) serta Endra (*Gawaning Wewatekan*) mampu memberikan reaksi terhadap tradisi masyarakat Jawa sehingga menimbulkan tema modern, pemberontakan terhadap tradisi yang mengagung-agungkan dunia *priyayi*. Dalam *Kirti Nyunjung Drajat*, tema tersebut dipaparkan secara eksplisit: yaitu bahwa orang yang dihormati adalah orang yang mempunyai uang dan pikiran, tidak ditentukan kedudukannya sebagai *priyayi*.

> *"Anu mbok, sinten ingkang kesinungan arta lan arti, inggih mesti kajen. Punika sanes pemanggih kula, kula namung nirokaken tembungipun para saged, sarta bab punika sampun tumindak wonten ing panggenan ingkang tiyangipun sampun majeng-majeng. Mangga sami dipun titeni kemawon, ing benjing sinten ingkang kasinungan arta lan arti, mesti kajen keringan."* (hlm.36)

> "Anu *mbok*, siapa yang di anugerahi uang dan pikiran, ia pasti dihargai oleh orang lain. Ini bukan pendapat saya sendiri, saya menirukan perkataan orang pintar, dan kedaan ini sudah terjadi di negara maju. Mari kita perhatikan bersama, besok siapa yang dianugerahi uang dan pikiran, pasti dihargai dan dihormati orang."

Penyampaian tema tersebut dakam *Kirti Njunjung Drajat* terasa lebih hidup dengan banyaknya persoalan yang ditampilkan oleh pencerita. Dalam *Gawaning Wewatekan*, tema diabstraksikan hanya melalui perbandingan sikap tokoh Sindu (yang setelah tamat dari MULO bercita-cita menjadi *priyayi*) dan protagonis Endra (yang setelah tamat dari MULO bercita-cita menjadi pedagang). Dalam mewujudkan cita-citanya tersebut, baik Endra maupun Sindu, tidak mendapat tantangan yang berarti. Apalagi cita-cita untuk menjadi pedagang dan *priyayi* tersebut hanya demi kepentingan diri sendiri. Hal ini berbeda dengan Darba yang mempunyai relasi oposisi dengan kemauan ibunya (menginginkan Darba menjadi *priyayi*) dan relasi oposisi dengan sikap-sikap *priyayi* yang bertindak semena-mena terhadap rakyat kecil. Darba yang lulus sekolah di Batangan menunjukkan sikap tegas dalam mewujudkan keinginannya untuk menyejahterakan rakyat kecil dengan cara bekerja secara independen, jauh dari pembesar dan para *priyayi*.

"Darba saya tetep kepinginipun nyambut damel ingkang mardika, liripun ingkang sakedik sangkutipun kaliyan pangageng...." (hlm.28)

'Darba semakin mantap keinginannya untuk bekerja dengan merdeka, khususnya yang sedikit sangkut pautnya dengan pembesar (*priyayi*)...."

Dari uraian mengenai unsur tema dalam sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan tersebut dapat disimpulkan bahwa unsur tema tidak dapat dipakai secara mutlak untuk pengelompokan karya sastra ke dalam *genre* tertentu. Alasan ini dikemukakan mengingat bahwa pada umumnya tema-tema yang ditampilkan bersifat universal dan bisa terdapat dalam semua *genre* sastra. Tema yang berkaitan dengan masalah dunia anak-anak, misalnya, dapat dimasukkan ke dalam tema yang menyangkut masalah orang dewasa (perjuangan hidup). Demikian pula tema masalah pemberantasan kejahatan tidak hanya muncul dalam karya dengan pola adanya kejahatan-pelacakan-dan penangkapan (seperti dalam *Mungsuh Mungging Cangklakan*), tetapi dapat juga hadir dalam cerita yang berkaitan dengan tema yang menyangkut masalah perkawinan (seperti dalam *Rahayu Abeya Pati*).

3.2 *Fakta Sastra*

Dalam struktur cerita, alur, penokohan, dan latar belakang saling berkaitan erat. Kaitan erat antarunsur tersebut dapat diilustrasikan seperti berikut.

Seorang tokoh cerita dapat bertindak dan melakukan suatu peristiwa apabila ia berada dalam latar tertentu. Selanjutnya, tokoh yang menciptakan peristiwa demi peristiwa itulah yang memungkinkan terbentuknya alur. Oleh karena itu, dapat dipastikan bahwa kehadiran ketiga unsur fakta sastra itu adalah wajib dalam sebuah cerita rekaan. Untuk itu, ketiga unsur fakta sastra tersebut akan dibahas dalam bagian berikut.

3.2.1 *Alur*

Alur atau plot adalah rangkaian peristiwa yang bersambungan berdasarkan hukum sebab-akibat (Forster, 1971:93). Secara lebih jelas Forster (1971:93) memberikan gambaran sebagai berikut. Menurutnya, peristiwa "Raja mangkat dan kemudian permaisuri mangkat pula" belum dapat disebut alur. Akan tetapi, peristiwa "Raja mangkat dan kemudian

permaisuri mangkat karena sedih yang amat sangat" sudah dapat dikatakan sebagai peristiwa yang membentuk alur.

Apabila diamati, perbedaan peristiwa pertama dan kedua terletak pada hubungan sebab-akibatnya. Dalam peristiwa pertama, hubungan sebab-akibat itu tidak tampak karena mangkatnya permaisuri belum tentu disebabkan karena raja mangkat. Akan tetapi, dalam peristiwa kedua, hubungan sebab-akibat itu sangat jelas karena mangkatnya permaisuri diakibatkan oleh perasaan sedih yang amat sangat atas mangkatnya sang raja. Oleh karena itu, hukum sebab-akibat (kausatitas) antar peristiwa di dalam alur merupakan hal sangat penting karena kehadirannya berfungsi sebagai pembentuk kesatuan yang logis dan utuh.

Secara garis besar alur cerita rekaan dapat dibedakan menjadi dua bentuk, yaitu alur lurus atau kronologis (*progresif*) dan sorot balik (*regresif*) atau sering pula disebut dengan istilah *flashback*. Alur disebut lurus apabila peristiwa yang berfungsi sebagai unsurnya disusun secara berurutan, misalnya: awal-tengah-akhir (Sudjiman, 1988:30); atau, mulai dari paparan (eksposisi), rumitan (komplikasi), klimaks, leraian, dan diakhiri dengan selesaian (Abrams, 1981:139). Sebaliknya, alur disebut sorot balik apabila urutan kronologis peristiwa yang disajikan disela oleh peristiwa-peristiwa lain yang seharusnya terjadi sebelumnya (Sudjiman, 1988:33). Lebih lanjut, Sudjiman mengemukakan behwa sorot balik itu biasanya ditampilkan dalam dialog, bentuk mimpi, lamunan tokoh yang menyusuri kembali jalan hidupnya, atau kenangan pada kejadian masa lalu. Selain itu, sesungguhnya ada satu lagi bentuk alur yang lain, yaitu alur campuran (Suhariyanto, 1982:29). Alur campuran itu terjadi apabila di dalam sebuah cerita terdapat dua bentuk alur, yaitu lurus dan sorot balik. Namun, bentuk yang terakhir itu jarang sekali dibahas dalam suatu analisis sastra sebab pembahasan alur biasanya lebih ditekankan pada bentuk lurus dan sorot balik.

Hudson (dalam Pradopo, 1985:17) menyatakan bahwa secara kualitatif alur dapat bersifat ketat atau longgar. Keketatan atau kelonggaran alur itu disebabkan oleh ada atau tidak adanya digrasi. Selanjutnya, ia menjelaskan bahwa secara kuantitatif alur dapat dibedakan menjadi tunggal atau ganda. Ketunggalan atau kegandaan alur itu ditentukan oleh jumlah alur yang terdapat dalam suatu cerita rekaan. Apabila dalam suatu cerita selain ada alur inti terdapat juga alur lain, jelas bahwa cerita itu mengandung alur ganda; dan sebaliknya, apabila dalam suatu cerita hanya terdapat satu alur jelas bahwa cerita itu hanya mengandung alur tunggal. .

Di samping beberapa hal di atas, ada satu hal lagi yang amat penting

dalam suatu pembicaraan alur. Satu hal penting itu ialah bagaimana cara pembinaan alur. Dalam hal pembinaan alur, unsur yang harus diperhatikan ialah konflik tokoh, ketegangan atau penundaan (*suspense*), dan pembayangan (*foreshadowing*) (Daiches, dalam Ahmad, 1979:29). Apabila dalam suatu cerita tidak terdapat konflik, peristiwa yang dibangun di dalamnya tidak akan dapat berjalan lancar. Demikian juga dalam hal pembangun *suspense* dalam suatu cerita. Apabila unsur itu tidak digarap dengan baik, cerita itu akan terasa tidak menarik karena penerima (pembaca) atau pendengar tidak dihantui oleh pertanyaan bagaimana peristiwa selanjutnya. Satu hal lagi ialah tentang suasana pembayangan. Jika pembayangan tidak diatur dengan baik pula, jelas bahwa cerita akan menjadi hambar karena pencerita seolah hanya bercerita saja tanpa membuat penerima atau pendengar berpikir. Oleh karena itu, kehadiran ketiga unsur tersebut amat penting karena turut menentukan estetika alur.

Dalam kaitan dengan penelitian ini, analisis alur karya sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan hanya difokuskan pada dua hal. Pertama, bentuk alur dan kedua kualitas dan kuantitas alur. Sementara itu, perihal unsur pendukung alur tidak dibicarakan secara eksplisit dalam bagian tersendiri, tetapi sekaligus disertakan dalam pembahasan bentuk alur. Cara itu dilakukan karena unsur-unsur pendukung alur hanya berfungsi sebagai struktur alur, baik bentuk lurus maupun sorot balik, meskipun hal tersebut sangat penting peranannya.

3.2.1.1 *Bentuk Alur*

3.2.1.1.1 *Alur Lurus*

Berdasarkan hasil penelitian terhadap data karya sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan, dapat dinyatakan bahwa pada umumnya karya-karya tersebut memiliki alur lurus. Peristiwa yang bersambungan dalam karya itu disusun secara kronologis. Dalam karya pada dasawarsa 1920-an, misalnya, mulai dari *Serat Riyanto* karya R. Sulardi yang terbit pada awal dasawarsa (1920) sampai dengan karya Mw. Asmawinangun *Mungsuh Mungging Cangklakan* yang terbit pada akhir dasawarsa (1929), semuanya memiliki alus lurus, kecuali dua karya yang berjudul *Mrojol Selaning Garu* (1922) karya Sasraharsana dan *Purasani* (1923) karya Jasawidagda. Demikian juga fakta yang terjadi pada dasawarsa 1930-an. Dari seluruh karya yang terbit pada masa itu hanya dijumpai empat

karya yang beralur sorot balik, yaitu *Ngulandara* (1936) karya Margana Jayaatmaja. *Ni Wungkuk ing Benda Growong* (1938) karya Jasawidagda. *Sri Kumenyar* (1938) karya Jayasukarsa, dan *Rahayu Abeya Pati* (1938) karya Mt. Supardi.

Meskipun karya sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan sebagian besar memiliki alur lurus, tidak berarti bahwa karya-karya itu tidak mengalami perubahan dari masa-masa sebelumnya. Perubahan itu, misalnya, terlihat di dalam susunan alurnya. Apabila unsur seperti konflik tokoh atau pembayangan kurang diperhatikan di dalam karya periode sebelumnya, unsur-unsur semacam itu mulai diperhatikan dengan baik dalam karya sastra Jawa periode sesudah tahun 1920. Oleh karena itu, tidak berlebihan jika Ras (1985:13) mengategorikan *Serat Riyanto* yang terbit tahun 1920 sebagai karya yang mengawali periode baru. Alasan utamanya ialah karya itu berisi kisah dengan plot atau alur yang benar-benar bagus.

Pernyataan Ras di atas agaknya cukup beralasan karena jika ditelusuri susunan atau struktur alurnya, *Serat Riyanto* telah memenuhi syarat sebagai cerita rekaan yang senada dengan cerita rekaan model Barat yang dalam lingkup kesusastraan Jawa dianggap sebagai genre modern. Dikatakan sebagai *genre* modern karena cerita itu telah memberikan kebebasan para tokoh untuk bermain dalam ruang dan waktu fiktif. Hal itulah yang membedakannya dengan karya-karya sebelumnya yang cenderung terikat dengan campur tangan penulis, misalnya, dalam hal pemberian nasihat etika kepada pembaca.

Untuk membuktikan bahwa *Serat Riyanto* merupakan karya yang memiliki corak baru, dapat dilihat dari struktur alurnya sebagai berikut. Kendati ciri tradisional seperti penyebutan kata *kacariyos* pada awal cerita masih tampak, setidaknya *Serat Riyanto* telah memperlihatkan adanya konflik antartokoh dalam rangka membangun alur. Konflik antartokoh yang mula-mula dapat dikenali adalah konflik antara R.M. Riyanto dengan ibunya R.A. Natasewaya. Di satu pihak sang ibu menginginkan agar anaknya segera menikah; dan di lain pihak sang anak tidak ingin segera menikah jika belum mendapatkan jodoh yang sesuai dengan keinginannya. Akibat dari konflik itulah R.M. Riyanto sering pergi malam-malam. Dengan melihat tingkah laku anaknya yang demikian, sang ibu merasa khawatir sehingga ia mengutus Marsam untuk menyelidiki sebab-sebabnya. Setelah Marsam berhasil berjumpa dengan R.M. Riyanto, akhirnya diketahuilah sebab-sebab mengapa

R.M. Riyanto sering bepergian malam-malam. Sebab-sebab itu tampak dalam kutipan berikut.

> *"Raden mas Riyanto lajeng ngandika: Sam, satemene aku iya wis duwe cipta kepengin rabi; nanging sajroning negara kene dak sawang durung ana siji bocah kang dak senengi; marga kang dak senengi; yaiku putri mung kang oleh candrane; sepisan; sing alus tindak tanduke sarta tajem polatane; ping pindho: resep sawangane anrus sukci bubudene; ora nyipta mangro sedya kajabane garwa."* (hlm.9)

> 'Raden Mas Riyanto lalu berkata: Sam sesungguhnya aku juga sudah memiliki keinginan untuk kawin; tetapi di wilayah ini aku lihat belum ada satu orang pun yang aku senangi; karena yang aku senangi, yaitu gadis yang sesuai dengan harapan; pertama, yang halus tingkah lakunya serta tajam pikirannya; yang kedua, menarik dipandang dan suci pribadinya; tak ada mangsud lain karena untuk istri.'

Sebab-sebab seperti itulah yang menimbulkan konflik, yang pada gilirannya mengakibatkan bergeraknya alur. Untuk memperlancar jalan cerita, dihadirkan tokoh lain, yaitu seorang gadis (R.A. Srini, putri Dipati Pramayoga) yang berjumpa dengan tokoh utama di pasar malam. Kehadiran tokoh gadis itu rupanya telah dipersiapkan untuk menjawab segala persoalan R.M. Riyanto dan R.A. Srini, yaitu persoalan perkawinan yang menyebabkan timbulnya konflik antartokoh. Hanya sayangnya, kehadiran tokoh seorang gadis itu tidak dibangun dengan baik karena seolah-olah disajikan secara *ndilalah* 'kebetulan', sehingga akhir dari cerita itu mudah ditebak. Akan tetapi, jika dirunut kembali bagaimana susunan peristiwa demi peristiwa, unsur *ndilalah* 'kebetulan' (secara kebetulan R.M. Riyanto bertemu dengan R.A. Srini di pasar malam) itu tidak memperlemah hubungan sebab-akibat karena ditopang oleh hadirnya *suspense* yang menarik. *Suspense* atau penundaan terjadi ketika gadis itu diajak duduk di ruang tamu losmen, gadis itu kemudian pergi sebelum dikenali jati dirinya.

> *"Kacariyos, ingkang wonten ing salebeting kolah, sapengkering kereta, raden mas Riyanto enggal medal bade wangsul lenggahan malih, nedya andumugekaken anggenipun ndangu, nanging raden ajeng sampun mboten wonten, sanalika raden mas Riyanto kumelap ing panggalih...."* (hlm.16)

> 'Tersebutlah, yang berada di kamar kecil, setelah kepergian kereta, raden mas Riyanto cepat keluar bermaksud akan duduk kembali, untuk

melanjutkan percakapannya. tetapi raden ajeng sudah tak ada. seketika raden mas Riyanto kecewa hatinya....'

Peristiwa kepergian tokoh sang gadis (lihat episode lima dan enam) itulah yang menjadi kunci kemungkinan bergeraknya alur karena dengan adanya peristiwa itu cerita menjadi tertunda. Akibat adanya penundaan itu konflik-konflik lain muncul lagi sehingga ada kemungkinan unsur pendukung alur yang lain dapat dibangun dengan baik. Misalnya, konflik yang mengakibatkan munculnya penggawatan terjadi pada episode sembilan. yakni R.M. Riyanto "*minggat*" dari rumah karena dimarahi oleh sang ibu. Namun, dengan kepergian R.M. Riyanto itu, peristiwa demi peristiwa justru semakin menanjak sehingga alur cerita berjalan lancar.

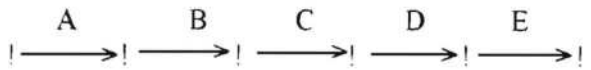
Satu hal yang perlu dicatat bahwa hukum kausalitas di dalam penyusunan alur kadang-kadang diperlemah oleh hadirnya unsur *ndilalah*. Unsur itu di satu pihak sering menimbulkan kekecewaan karena memudahkan penebakan akhir cerita meskipun di lain pihak dapat menjadi kunci pokok kelancaran jalannya cerita. Sebagai bukti, misalnya unsur *ndilalah* dalam penyusunan alur *Serat Riyanto*. Unsur *ndilalah* yang terjadi pada episode empat, yakni pertemuan yang tak disengaja antara R.M. Riyanto dan R.A. Srini di pasar malam. yang secara tak sengaja pula mereka kemudian berpisah tanpa sempat berkenalan, dapat dikatakan sebagai kunci kelancaran jalannya alur. Dikatakan sebagai kunci kelancaran karena dengan hadirnya unsur itu konflik-konflik selanjutnya dapat terbangun dengan baik. Akan tetapi, unsur *ndilalah* yang terjadi pada episode tiga belas, yakni kembalinya R.M. Riyanto ke rumah yang secara tak sengaja R.A. Srini berada di situ, merupakan unsur yang menimbulkan kekecewaan. Hal itu disebabkan oleh unsur tersebut menimbulkan kesan ketergesa-gesaan atau pemaksaan yang dilakukan oleh penutur agar cerita segera selesai. Hal itu terbukti dari kepulangan R.M. Riyanto mengakibatkan ia kemudian jatuh cinta kepada R.A. Srini (seperti yang terjadi pada episode empat belas) meskipun cinta itu masih merupakan rahasia bagi dirinya. Secara struktural, episode ini berfungsi sebagai klimaks cerita. Setelah klimaks terjadi, alur bergerak menuju penyelesaian karena dengan cara melukis wajah R.A. Srini (episode tujuh belas) rahasia R.M. Riyanto terbuka (episode delapan belas). Akhirnya, cerita ditutup dengan peristiwa saling mencintai di antara mereka (episode sembilan belas) dan bahagia karena kemudian mereka dikawinkan (episode dua puluh).

Uraian panjang lebar mengenai struktur alur *Serat Riyanto* di atas dapat

dijadikan sebagai bukti bahwa gaya ucap sastra mulai tahun 1920 dianggap berbeda dengan karya-karya periode sebelumnya. Gaya ucap sastra periode ini memiliki ciri keteraturan tersendiri yang khas, yang antara lain ditandai dengan adanya kecenderungan untuk memberikan kebebasan para tokoh untuk bermain dan membentuk peristiwa dalam ruang dan waktu tertentu. Selanjutnya, gaya ucap sastra yang khas itulah yang kemudian menjadi model penulisan sastra pada tahun-tahun berikutnya, meskipun cara penyampaiannya dilakukan dengan variasi yang berbeda-beda.

Berdasarkan pengamatan terhadap karya-karya sastra Jawa sesudah tahun 1920, dapat disimpulkan bahwa karya-karya itu sebagaian besar memiliki pola atur yang sama dengan *Serat Riyanto*. Misalnya, karya-karya seperti *Mitra Musibat* (1921), *Kekesahan Dateng Riyo* (1921), *Jarot I* (1922), *Cariyosipun Sendang ing Tawun* (1922), *Supraba lan Suminten* (1923), *Roman Arja* (1923), *Katresnan* (1923), *Mitra Darma* (1923), *Kontrolir Sadiman* (1924), *Ngantepi Tekad* (1925), *Suwarsa-Warsiyah* (1926), *Jejodoan ingkang Siyal* (1926), *Gawaning Wewatekan* (1928), *Mungsuh Mungging Cangklakan* (1929), jelas memiliki alur lurus. Demikian juga karya-karya yang terbit tahun 1930-an seperti *Sumirat* (1930), *Cobaning Ngaurip* (1930), *Dwikarsa* (1930), *Gambar Mbabar Wewados* (1932), *Tri Jaka Mulya* (1932), *Ngulandara* (1936), *Pameleh* (1938), *Larasati Modern* (1938), dan *Piet Pon Bles* (1939).

Pola struktur alur dalam karya-karya di atas disusun secara kronologis mulai dari paparan, rumitan, klimaks, leraian, dan selesaian. Rata-rata susunan alur cerita-cerita itu diawali dengan pengenalan yang berupa deskripsi tentang jati diri tokoh. Setelah itu, tokoh dipertemukan dengan tokoh lain atau dengan situasi tertentu sehingga terjadi konflik. Berkat adanya konflik itu peristiwa bergerak menuju rumitan, dan apabila lebih dipertajam lagi konflik tersebut akan mencapai puncak atau klimaks. Selanjutnya, untuk mengatasi konflik puncak itu diperlukan leraian yang kemudian diakhiri dengan selesaian sebagai penutup cerita. Apabila digambarkan, pola struktur alur semacam itu tampak seperti di bawah ini. Contoh ini diambil dari *Serat Riyanto*.

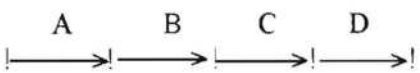


A = pengenalan, yaitu deskripsi tentang tokoh R.M. Riyanto putra seorang

janda R.A. Natasewaya, yang sudah dewasa dan pantas kawin;
B = rumitan, yaitu akibat dari konflik yang terjadi antara keinginan sang ibu dan keinginan dirinya; juga konflik batin setelah ia menjumpai gadis yang diidamkannya;
C = klimaks, yaitu pertemuan kembali R.M. Riyanto dengan R.A Srini; ia jatuh cinta meskipun masih bersifat rahasia;
D = leraian, yaitu terbukanya rahasia R.M. Riyanto lewat sebuah lukisan wajah R.A. Srini;
E = selesaian, yaitu perkawinan R.M. Riyanto dengan R.A. Srini.

Berdasarkan pengamatan secara saksama, dapat dinyatakan bahwa ternyata karya sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan tidak seluruhnya memiliki pola struktur alur yang lengkap seperti yang tampak dalam *Serat Riyanto*. Maksudnya, kalau di dalam *Serat Riyanto* atau *Mitra Musibat*, *Katresnan*, *Supraba lan Suminten*, *Jejodoan ingkang Siyal*, *Tri Jaka Mulya*, dan *Larasati Modern* unsur-unsur yang membina struktur alur tampak lengkap, tetapi tidak demikian halnya dalam *Kekesahan Dateng Riyo* atau *Cariyosipun Sendang ing Tawun*. Dalam dua karya yang disebut terakhir ini, unsur struktur alur tidak hadir secara keseluruhan karena konflik yang memungkinkan bergeraknya alur menuju rumitan dan klimaks tidak ada. Hal tersebut disebabkan oleh cerita itu hanya berupa laporan perjalanan belaka. Bahkan, dilihat dari judulnya yang mempergunakan kata kekesahan ... 'bepergian, perjalanan' dan *cariyosipun*... 'cerita tentang ...', dapat dinyatakan bahwa karya itu hanya berupa laporan yang tentu tidak memerlukan hadirnya konflik.

Untuk memperjelas pernyataan di atas, berikut digambarkan pola struktur alur cerita *Kekesahan Dateng Riyo*.



A = pengenalan, yaitu deskripsi tentang persiapan tokoh Sasrasuganda untuk bepergian ke Riyo;
B = (tanpa konflik) keberangkatan tokoh ke Riyo lewat Betawi;
C = klimaks, tokoh sampai di Riyo, bahkan sempat datang ke Singapura;
D = selesaian, tokoh kembali ke Yogyakarta.

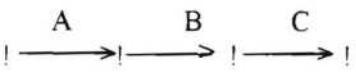
Akan tetapi, perlu dicatat bahwa tidak semua karya yang judulnya

mempergunakan kata *cariyosipun*, *lampahipun*, atau *caritane* memiliki pola struktur alur lurus yang tidak lengkap sebab karya-karya seperti *Cariyosipun Pambalang Tamak* (1921) *Cariyos Lelampahing Peksi Glatik* (1924), *Lelampahanipun Pak Kabul* (1930), dan *Caritane Si Yunus* (1931) memiliki susunan alur yang lebih rumit. Artinya, di dalam karya-karya itu unsur konflik yang memungkinkan bergeraknya alur menuju rumitan dan klimaks dibangun dengan baik berdasarkan hubungan sebab-akibat (kausalitas).

Di samping beberapa hal di atas, sebenarnya ada satu hal lagi yang memungkinkan adanya jenis (*genre*) sastra (cerita) lain. Jenis sastra itu memiliki pola struktur yang khas, yaitu pola struktur yang berkaitan dengan adanya misteri, pelacakan, dan pembongkaran misteri. Oleh karena ada misteri, cerita itu terkesan dibangun oleh hadirnya *suspense* dan ketegangan yang berulang-ulang. Karya sastra Jawa yang memiliki ciri itu ialah *Jarot II* (1931), *Sukaca* (1923), *Mungsuh Mungging Cangklakan* (1929), *Sumirat* (1930), dan *Gambar Mbabar Wewados* (1932).

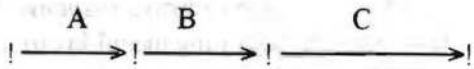
Dalam *Jarot II*, peristiwa penjualan candu gelap berperan sebagai misteri; pelacakannya dilakukan oleh Jarot; dan tertangkap Den Diro berfungsi sebagai pembongkaran misteri. Dalam *Sukaca*, peristiwa pencurian di rumah Kiranapura berfungsi sebagai misteri; pelacakannya dilakukan oleh polisi; dan tertangkapnya Sukaca merupakan peristiwa pembongkaran misteri. Dalam *Mungsuh Mungging Cangklakan*, peristiwa perampokan di rumah Kyai Abdulsyukur berfungsi sebagai misteri; pelacakannya Sumardi dan kawan-kawannya merupakan peristiwa pembongkaran misteri. Dalam *Sumirat*, misterinya adalah hilangnya Suwito, juru tulis perusahaan milik Mas Wangkawa; pelacakannya dilakukan oleh Sumirat dan kakaknya yang jadi polisi; dan tertangkapnya Mas Wangkawa, pembunuh Suwito, berfungsi sebagai pembongkaran misteri. Dalam *Gambar Mbabar Wewados*, peristiwa penyelendupan candu gelap merupakan misteri; pelacakannya adalah paman Jatmika yang jadi polisi; dan tertangkapnya Marinem dan kawan-kawannya merupakan peristiwa yang berfungsi sebagai pembongkaran misteri.

Demikian karya-karya sastra Jawa yang memiliki susunan alur lurus yang unsur-unsurnya terdiri atas misteri, pelacakan, dan pembongkaran misteri. Jika digambarkan, pola struktur alur semacam itu tampak seperti berikut.



A = pengenalan, yaitu munculnya misteri;
B = rumitan, konflik, dan leraian, yaitu peristiwa pelacakan;
C = selesaian, yaitu terbongkarnya misteri.

Akan tetapi, berdasarkan pengamatan secara saksama, tidak semua karya jenis itu memanfaatkan unsur-unsur tersebut secara penuh dan lengkap. Di dalam *Sumirat* dan Gambar *Mbabar Wewados*, ketiga unsur struktur alur itu dimanfaatkan sepenuhnya; sedangkan dalam *Jarot*, *Sukaca*, dan *Mungsuh Mungging Cangklakan*, hanya dimanfaatkan sebagai bagain dari pola struktur yang lain. Jika digambarkan, pola itu tampak seperti berikut.



A = pengenalan, yaitu deskripsi jati diri tokoh;
B = rumitan, konflik, yaitu munculnya masalah tertentu;
C = 1 munculnya misteri;
2 pelacakan;
3 pembongkaran misteri.

Kendati ketiga unsur struktur alur yang menandai adanya jenis karya tertentu itu tidak dimanfaatkan sebagai pola struktur pokok, karya-karya itu tetap dapat dikategorikan sebagai karya yang mempunyai ciri khas tertentu. Pernyataan ini diperkuat dengan suatu anggapan bahwa sesungguhnya unsur-unsur yang ditampilkan sebelumnya, seperti pengenalan, rumitan, dan konflik, hanya dipergunakan untuk menopang pembahasan peristiwa berikutnya. Di samping itu, jika diamati secara lebih mendalam, justru unsur misteri, pelacakan, dan pembongkaran misteri itulah yang lebih berperan dalam mengedepankan tema.

3.2.1.1.2 *Alur Sorot Balik*

Data karya-karya sastra Jawa modern periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan menunjukkan bahwa bentuk alur sorot balik (*flash-back*) tidak banyak dimanfaatkan. Hal ini membuktikan bahwa pola alur tradisional masih mendominasi karya-karya periode ini meskipun karya-

karya tersebut sudah mendapat sebutan "modern". Lagi pula, pola alur sorot balik yang terdapat dalam karya-karya itu tidak digarap dengan baik dan rinci sehingga menimbulkan kesan bahwa pada dasarnya karya tersebut memiliki pola alur lurus. Dikatakan demikian karena kebanyakan sorot balik yang ada di dalam karya itu tidak berfungsi sebagaimana mestinya dalam menentukan hubungan sebab-akibat antarperistiwa.

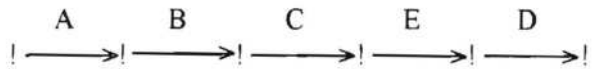
Dalam *Mrojol Selaning Garu* (1922) misalnya, pembalikan cerita itu hanya merupakan bagian kecil saja, yaitu cerita masa lalu tentang salah seorang tokoh (Mad Japar) ketika berada di luar Jawa (hlm. 41--47). Bahkan, bagian cerita itu hanya dikisahkan oleh seorang tokoh utama ketika ia bercerita kepada salah seorang tokoh bawahan (Suradipa). Jadi, cerita masa lalu Mad Japar itu bukan merupakan peristiwa yang hadir karena disebabkan oleh atau mengakibatkan peristiwa lain dalam kesatuan struktur pokok, melainkan hanya merupakan peristiwa yang disisipkan belaka. Demikian juga dalam *Purasani* (1923). Cerita tentang pengalaman tokoh Purasani di masa lalu hanya ditampilkan secara sederhana dan sedikit sekali pada episode satu. Seperti halnya dalam karya sebelumnya, sorot balik yang ada dalam *Purasani* juga tidak mempengaruhi atau menentukan hadirnya peristiwa-peristiwa selanjutnya. Bahkan, cerita masa lalu itu hanya untuk melengkapi deskripsi atau paparan jati diri tokoh, seperti yang tampak dalam kutipan berikut.

> *"Menggah tiyang wau nama Purasani anaking empu.... nalika taksih alit tinilar pejah bapa biyungipun...."* (hlm..5)
>
> 'Bahwa orang itu bernama Purasani putra empu.... ketika masih kecil ditinggal mati ayah ibunya....'

Dari uraian di atas dapat dikatakan bahwa bentuk alur sorot balik tidak dimanfaatkan dengan baik dalam karya-karya tahun 1920-an. Akan tetapi, berdasarkan pengamatan secara periodik, ternyata bentuk itu juga belum banyak mengalami perkembangan sampai dengan pertengahan tahun 1930-an. Hal itu dapat dibuktikan lewat *Ngulandara* karya Margana Djajaatmadja yang terbit pada tahun 1936. Bentuk sorot balik dalam karya itu tidak ditampilkan secara rinci dan variatif karena hanya digunakan dalam satu peristiwa saja. Peristiwa kecil itu terjadi ketika tokoh Rapingun menceritakan latar belakang pengembaraan R.M. Sutanta (dirinya sendiri) kepada

R.A. Supartinah. Demikian contoh penggarapan sorot balik yang kurang fungsional dalam penyusunan alur. Hal yang sama terjadi pula dalam **Rahayu Abeya Pati** (1939) karya Mt. Supardi.

Sri Kumenyar dan *Ni Wungkuk ing Benda Growong*, dua karya yang terbit pada tahun 1938, agaknya merupakan karya yang menampilkan sorot balik yang lebih baik jika dibandingkan dengan karya sebelumnya. Dalam dua karya itu, kisah masa lalu yang diceritakan berfungsi sepenuhnya dalam proses penyatuan unsur-unsur struktur. Dapat dilihat misalnya susunan sorot balik dalam *Sri Kumenyar* berikut ini.



B = kisah tentang diri Parmi dari awal perjalanannya sampai ia memiliki nama Sri Kumenyar;
A = kisah tentang keadaan keluarga Sri Kumenyar di Talunamba yang terlanda gempa dan banjir;
C = kisah tentang sekolah Sri Kumenyar di Magelang dan bertemu dengan Sumarsana sampai pada rencana perkawinannya;
E = kisah tentang terbukanya rahasia: mereka berdua sebenarnya bersaudara (kakak-beradik); dan
D = kisah tentang gagalnya perkawinan mereka.

Hubungan fungsional antarperistiwa itu tampak seperti berikut: sorot balik B disebabkan oleh peristiwa A dan sorot balik E mengakibatkan peristiwa D. Hubungan fungsional semacam itu, tampak pula dalam *Ni Wungkuk ing Benda Growong*. Peristiwa sorot balik tentang masa kecil Marijah, yang tidak lain adalah Ni Wungkuk itu sendiri, berfungsi membangun peristiwa selanjutnya sehingga menampilkan susunan yang utuh. Apabila dirunut urutannya, peristiwa sorot balik yang terjadi dalam karya itu berulang-ulang, misalnya terlihat pada halaman 22--27, 58, 74, dan 83 sehingga penampilan unsur *suspense* terasa amat mengesankan.

Berdasarkan pengamatan terhadap proses penyusunannya, unsur pendukung alur seperti *suspense*, konflik, dan pembayangan dalam karya yang beralur sorot balik itu dimanfaatkan dengan baik. Bahkan, dapat dikatakan lebih baik jika divbandingkan dengan yang ada dalam karya yang beralur lurus meskipun pada bagian-bagian tertentu diperlemah oleh hadirnya

unsur *ndilalah*. Satu hal yang sangat menarik, misalnya, terdapat dalam *Ngulandara*. Pada episode pertama, yang sebenarnya masih berupa diskripsi pengenalan tokoh, *suspense* itu telah ditampilkan dengan baik, sehingga keinginan untuk segera mengetahui bagaimana peristiwa selanjutnya amat kuat, dikatakan demikian karena jati diri tokoh Rapingun ternyata gagal diketahui oleh Asisten Wedana meskipun sang Asisten telah memperoleh bantuan dari Rapingun. *Suspense* itu ternyata semakin menarik karena pada episode kedua, Asisten Wedana juga masih gagal untuk mengetahui siapa sebenarnya orang (Rapingun) yang telah berbuat baik pada dirinya. Barulah pada episode ketiga, semua pernyataan keluarga Asisten Wedana terjawab, bahwa orang yang dulu membantu memperbaiki mobilnya yang mogok adalah Rapingun, seorang sopir yang bekerja pada Nyonya Oei Wat Hien. Akan tetapi, secara keseluruhan, sesungguhnya pertanyaan Asisten Wedana itu belum juga terjawab secara penuh karena Rapingun sebenarnya adalah R.M. Sutanta, seorang pemuda bangsawan asal Surakarta, yang jati dirinya baru akan diketahui pada bagian akhir cerita. Sementara itu, ketegangan juga ditampilkan dengan baik dalam *Ngulandara*, misalnya terjadi ketika rahasia R.M. Sutanta yang menyamar menjadi Rapingun hampir terbuka. Itu tergambar lewat peristiwa di rumah sakit ketika R.A. Supartinah membaca surat Rapingun (R.M. Sutanta) yang dikirimkan R.A. Gandaatmaja (ibu Rapingun). Rahasia itu semakin jelas lewat dialog berikut ini.

> *"Lah inggih tiyang kok, Ndara. Sinten ingkang ngertos wigatosing karsa. Upami kuka dados Raden Mas Sutanta, temtunipun inggih boten kados mekaten."*
> *"Ora, Rap. Aku gumun banget."*
> *"Gumun kados pundi, Ndara?"*
> *"Tak tamatake suwe-suwe, pasuryane Raden Ayu Gandaatmaja kuwi kok memper kowe."* (hlm.86)

> '"La iya orang kok, Ndara. Siapa yang tahu rahasia keinginan. Umpama saya jadi Raden Mas Sutanta, tentu tidak akan jadi demikian."
> "Tidak, Rap. Saya tak habis mengerti."
> "Bagaimana, Ndara?"
> "Saya perhatikan lama-lama, wajah Raden Ayu Gandaatmaja itu mirip kamu."'

Di samping itu, dalam *Ni Wungkuk ing Benda Growong*, *suspense* dan

pembayangan ditampilkan dengan amat menarik.Bahkan, jika diamati dengan cermat, *suspense* dan pembayangan itu selalu tampil setelah adanya peristiwa sorot balik. Oleh karena itu, tampak dengan jelas bahwa hadirnya peristiwa demi peristiwa menunjukkan logisnya hubungan sebab-akibat dalam jalinan strukturnya, misalnya terdapat pada halaman 22 sampai dengan 28. Sorot balik yang disajikan pada halaman 22--27, yakni ketika Lurah Tarucarita bercerita tentang Marijah (adiknya) mulai dari masa kecil sampai dikabarkan hilang, tiba-tiba kisah itu diakhiri dengan *suspense* pada halaman 28 yang peristiwanya tampak seperti dalam kutipan berikut.

> *"Tekan semono anggone guneman pak lurah kaget krungu wong mingseg-mingseg ana ing gedeg sisihing omah, banjur disapa. Bareng sepisan, ping pindo, ora nyauri, enggal diwetoni. Nanging ora ana apa-apa, mung ing dalan katon regemenging wong wungkuk lumaku ngetan."* (hlm.28)

> 'Sampai di situ ceritanya, Pak Lurah terkejut mendengar orang menangis di sebelah rumah, lalu disapa. Setelah sekali, dua kali, tidak ada jawaban, kemudian ia keluar. Tapi tidak ada apa-apa, hanya di jalan terlihat samar-samar orang bungkuk berjalan ke timur.'

Suspense itu pada gilirannya memunculkan pembayangan (*foreshadowing*). Pembayangan tersebut dikenali lewat penyebutan kata *wungkuk*, yaitu kata yang berfungsi memperkuat praduga bahwa cerita tentang Ni Wungkuk di Benda Growong tidak hanya cerita bohong, tetapi memang benar-benar ada. Berkat kehadiran *suspense* dan pembayangan seperti itu, konflik pun akhirnya berfungsi sepenuhnya di dalam menggerakkan alur cerita.

Dalam kaitan dengan tujuan penelitian ini, yaitu mencari keteraturan struktur cerita yang menandai munculnya suatu jenis (*genre*) sastra tertentu, pembahasan tentang alur sorot balik tidaklah dapat dijadikan sebagai patokan penentuannya. Hal itu disebabkan oleh kekhasan pola struktur yang menandai suatu *genre* sastra tertentu tidak dapat ditentukan hanya berdasarkan keteraturan bentuk alur, baik lurus maupun sorot balik, tetapi berdasarkan jalinan atau perpaduan unsur yang membangun keutuhan struktur itu sendiri. Oleh sebab itu, dalam pembahasan alur sorot balik ini, modal keteraturan struktur yang memungkinkan adanya penjenisan sastra tertentu tidak dibicarakan karena hal itu secara eksplisit telah dibahas dalam pembicaraan alur lurus.

3.2.1.2 *Kualitas dan Kuantitas Alur*

Berdasarkan data karya sastra Jawa modern periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan, dapat dikatakan bahwa pada umumnya secara kualitatif karya-karya itu beralur erat atau ketat. Keeratan atau keketatan alur itu terjadi karena pada umumnya karya-karya sastra pada periode itu hanya mengisahkan satu perjalanan kehidupan tokoh tertentu (terutama tokoh utama) mulai dari awal hingga akhir. Oleh karena itu, di antara peristiwa yang diceritakan jarang disisipkan kisah lain yang tidak berhubungan dengan peristiwa dalam keseluruhan struktur cerita.

Jika diamati dengan lebih saksama, banyak peristiwa dalam karya-karya itu disajikan secara meloncat-loncat sehingga terkesan hubungan antarperistiwa yang diceritakan tidak erat. Hal itu disebabkan oleh cerita dibagi menjadi beberapa episode, bahkan episode yang hanya berisi kisah pendek itu masing-masing diberi judul tersendiri yang seolah-olah judul yang satu tidak berkaitan dengan yang lain. Namun, setelah ditelusuri secara keseluruhan, ternyata jalinan antarepisode itu tampak erat sehingga alur cerita pun bersifat ketat.

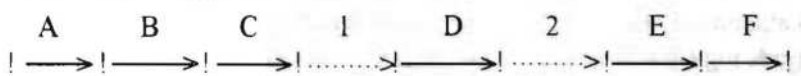
Untuk lebih memperjelas hal itu, berikut disajikan gambaran alur ketat dalam *Serat Riyanto*. Sejak dari episode pertama sampai dengan episode enam, kisah dan perjalanan kehidupan tokoh Riyanto disajikan dengan jelas sehingga alur bergerak terus dan bersambungan. Akan tetapi, ketika sampai pada episode tujuh, cerita beralih pada tokoh lain, yaitu tokoh Srini dan orang tuanya sehingga menimbulkan kesan alur terputus. Kisah episode tujuh secara kausalitas memang tidak berkaitan dengan kisah pada episode-episode sebelumnya, tetapi ketika sampai pada episode delapan hubungan itu terjalin lagi. Oleh karena itu, tidak dapat dikatakan bahwa kisah dalam episode tujuh terpisah dengan episode lainnya sehingga alur tidak dapat dikatakan longgar atau renggang. Masih dalam *Serat Riyanto*, hal yang sama terjadi juga pada episode sepuluh dan lima belas. Episode sepuluh berisi kisah penderitaan Raden Ayu Natasewaya yang kehilangan anak, sedangkan episode lima belas berisi kisah yang hanya berupa reaksi Dipati Paramayoga yang membayangkan bagaimana jadinya jika mengambil menantu R.M. Riyanto.

Demikian pola alur ketat yang mendominasi karya-karya sastra Jawa modern mulai tahun 1920-an. Karya yang terbit kemudian yang memiliki pola yang sama, antara lain *Mitra Musibat*, *Kekesahan Dateng Riyo*, *Jarot*,

Banda Pusaka, *Cariyosipun Pambalang Tamak*, *Purasani*, *Supraba lan Suminten*, *Roman Arja*, *Sukaca*, *Katresnan*, *Kirti Njunjung Drajat*, *Kontrolir Sadiman*, *Warawurcita*, *Ngantepi Tekad*, *Jejodoan ingkang Siyal*, *Wisaning Agesang*, *Mungsuh Mungging Cangklakan*, *Sumirat*, *Cobaning Ngaurip*, *Kepaten Obor*, *Gambar Mbabar Wewados*, *Pati Winadi*, *Larasati Modern*, dan *Rahayu Abeya Pati*. Seluruh karya tersebut secara kualitatif memiliki alur ketat atau erat meskipun hubungan antarepisode terkesan meloncat-loncat.

Di samping alur ketat, ada juga karya-karya sastra Jawa modern sesudah tahun 1920 yang menampilkan alur renggang atau longgar. Kerenggangan atau kelonggaran alur pada karya-karya itu disebabkan oleh adanya degresi, yaitu kisah tertentu yang tidak berkaitan dengan inti cerita; atau, apabila kisah tertentu itu ditanggalkan tidak akan menganggu logika cerita. Satu contoh menarik ialah *Gawaning Wewatekan I* dan *II* karya Kusumadigda yang terbit tahun 1928. Secara keseluruhan, karya itu terdiri atas 26 episode (jilid I 10 episode, jilid II 16 episode). Dari jumlah 26 episode itu terdapat dua episode yang sama sekali tidak berkaitan dengan inti cerita. Dua episode itu ialah episode sepuluh (jilid I) dan episode delapan (jilid II). Bahkan, secara eksplisit dua episode itu diberi judul yang eksplisit pula, yakni *geguyon* 'sendau-gurau'. Jadi, jelasnya yang dimaksud *geguyon* dalam karya itu betul-betul hanya dipergunakan untuk selingan cerita belaka. Bahkan, jika diamati secara lebih mendetail, sebenarnya *geguyon* semacam itu terdapat juga dalam beberapa episode lain, tetapi hal itu hanya disajikan sebagai bagian dari episode. Oleh karena itu, penyajian *geguyon* tersebut terkesan tidak menimbulkan kelonggaran alur.

Jika digambarkan, alur renggang dalam *Gawaning Wewatekan* tampak seperti berikut.



A = kisah tentang dua orang pemuda dan seorang pemudi, yakni Endra, Sindu, dan Martini; mereka membicarakan tujuan hidup selanjutnya setelah tamat sekolah MULO. Endra bertujuan menjadi pedagang, sedangkan Sindu ingin menjadi priyayi;

B = kisah tentang hubungan baik antara keluarga Martini dan keluarga Endra; orangtua Martini setuju kalau Endra jadi pedagang;

C = kisah tentang Endra yang sudah mulai berdagang; bahkan orangtua Martini ikut memberi modal;
1 = geguyon 'sendau-gurau' antara Kasim (pembantu Endra) dan Kardin (pembantu Sindu) tentang kedudukan sebagai *upas*;
D = kisah tentang usaha dagang Endra yang maju pesat; sementara itu Sindu sudah jadi mantri polisi tetapi suka judi dan korupsi;
2 = *geguyon* antara Sadirja, Jayamarta, dan Kusir;
E = kisah tentang Sindu yang bersahabat dengan para penjahat dan berusaha menghalangi usaha Endra akibat cemburu;
F = kisah tentang dipecat dan dihukumnya Sindu; sementara Endra berhasil jadi pedagang besar.

Dalam gambaran di atas, tampak bahwa yang menjadi inti cerita adalah perjalanan hidup Endra dan Sindu, mulai dari tamat sekolah MULO sampai dengan keberhasilan Endra dan dihukumnya Sindu. Hal itu secara kausalitas terlihat dalam kisah A--F. Sementara itu, kisah 1 dan 2 hanya berupa humor sehingga apabila dihilangkan tidak mengganggu logika cerita mengenai perjalanan hidup Endra dan Sindu.

Karya-karya lain yang memiliki pola alur longgar seperti di atas antara lain adalah *Sapu Ilang Suhe* (1921), *Galuga Salursari* (1921), *Cariyosipun Sendang ing Tawun* (1922), *Mrojol Selaning Garu* (1922), *Swarganing Budi Ayu* (1923), *Cariyos Lalampahanipun Peksi Glatik* (1924), *Glompong Lucu* (1925), *Wisaning Agesang* (1928), *Dwikarsa* (1930), *Caritane Si Yunus* (1931), dan *Dendaning Angkara* (1932). Akan tetapi, perlu dicatat bahwa pola alur longgar dalam karya-karya itu tidak terlalu eksplisit seperti dalam *Gawaning Wewatekan* sebab peristiwa yang disisipkan tidak disajikan tersendiri dalam suatu episode. Bahkan, jika diamati dengan teliti, sisipan peristiwa itu banyak yang disajikan secara samar-samar, misalnya berupa nasihat-nasihat langsung pengarang, sehingga yang tampak adalah pola alur ketat. Dengan demikian, dapat disimpulkan bahwa secara kualitatif karya sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan sebagian besar beralur ketat.

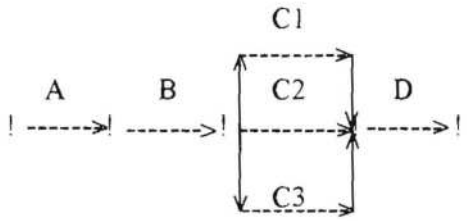
Ditinjau dari segi kuantitatifnya, pada umumnya karya sastra Jawa modern periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan memiliki alur tunggal. Disimpulkan demikian karena pada umumnya karya itu hanya mengisahkan tokoh utama, sementara pengisahan tokoh lain tidak dimungkinkan untuk membentuk alur lain selain mendukung keberadaan

tokoh utama. Selain itu, adanya kecenderungan demikian juga karena di dalam karya itu hanya terdapat satu tokoh utama sehingga tidak dimingkinkan adanya pembahasan secara detail terhadap tokoh lainnya.

Dari seluruh data yang diteliti, hanya ada beberapa karya yang memiliki alur ganda, misalnya *Sapu Ilang Suhe*, *Cariyosipun Sendang ing Tawun*, *Mrojol Selaning Garu*, *Purasani*, *Roman Arja*, *Jejodoan Ingkang Siyal*, *Tri Jaka Mulya*, dan *Dendaning Angkara*. Terjadinya alur ganda dalam karya-karya itu disebabkan oleh di dalamnya terdapat pembahasan secara detail terhadap beberapa tokoh utama. Dalam *Sapu Ilang Suhe*, kisah yang menimbulkan alur ganda adalah kisah tentang Abdullah dan tentang anaknya Ngali. Dalam *Cariyosipun Sendang ing Tawun* juga terdapat dua kisah, yaitu kisah tokoh aku pergi ke dusun Tawun dan kisah tentang Kiageng Mataun dan penyerangan Hascarya ke Belambangan. Dua kisah kehidupan antara keluarga Ki Kasan Ngali dan cerita Mad Japar menyebabkan kegandaan alur dalam *Mrojol Selaning Garu*. Dalam *Purasani*, alur ganda terjadi karena adanya kisah tokoh Purasani dan kisah Gorawa. Dalam *Jejodoan Ingkang Siyal*, terdapat juga dua kisah, yaitu kisah tentang sang ayah Mudiran dan kisah anak-anaknya yang jadi pencuri. Sementara itu, yang lebih menarik adalah dua karya yang berjudul *Roman Arja* dan Tri *Jaka Mulya*. Setiap karya ini mengandung tiga kisah. Dalam *Roman Arja* terdapat kisah Pranaarja, Mulyana, dan Mulyani; sedangkan dalam T*ri Jaka Mulya* terdapat kisah tentang tiga orang jejaka, yaitu Sarjana, Sujana, dan Waskita.

Satu hal yang perlu dicatat dalam pembahasan ini ialah adanya pola yang sama dalam susunan alur ganda. Pada umumnya, tokoh-tokoh yang kelak akan menimbulkan pencabangan alur, pada permulaan cerita (pengenalan) tokoh-tokoh itu berada dalam satu ruang dan waktu tertentu. Barulah pada tahap berikutnya, tokoh itu berpisah akibat munculnya problem tertentu, misalnya adanya bencana alam atau bencana yang lain. Akan tetapi, tokoh-tokoh itu akhirnya dipertemukan kembali sehingga alur yang tadinya bercabang pun bersatu lagi. Itulah pola yang sama di dalam susunan alur ganda karya-karya sastra Jawa modern sesudah tahun 1920-an.

Untuk lebih memperjelas hal itu, berikut disajikan gambaran pola alur ganda yang terdapat dalam *Tri Jaka Mulya* (1932).



A = kisah tentang Kyai Haji Muslim yang memiliki 11 anak, tetapi yang hidup hanya 3 orang, yaitu Sarjana, Sujana, dan Waskita;

B = kisah tentang bencana alam yang melanda Kyai Haji Muslim, yakni rumah dan kekayaannya terbakar habis sehingga tiga anaknya pergi untuk mencari penghidupan masing-masing;

C1 = kisah kepergian Sarjana ke Sidadadi sampai ia menjadi Asisten Wedana dan kawin dengan putri Bupati; ia kemudian berganti nama Janasastra;

C2 = kisah kepergian Sujana ke Tanjungsari sampai ia menjadi saudagar besar dan menjadi menantu saudagar Mulyadinama; ia berganti nama Mulyahartana;

C3 = kisah kepergian Waskita ke Gandasuli sampai ia menjadi murid, guru, dan pengganti Kyai Sidik di pesantren; ia akhirnya terkenal sebagai kyai yang "sakti", sering menyembuhkan orang sakit, dan berganti nama Wirawaspada;

D = kisah tentang pertemuan kembali mereka bertiga; pertemuan ini terjadi karena ketika istri Sarjana dan istri Sujana sakit, mereka berdua datang berobat ke tempat Waskita atau Kyai Wirawaspada itu.

Demikian pola alur ganda yang terdapat dalam *Tri Jaka Mulya* karya M. Hardjadisastra. Hal yang sama terdapat pula dalam *Roman Arja* karya M. Martajuwana. Di dalam *Tri Jaka Mulya* percabangan alur terjadi akibat peristiwa kebakaran, sementara dalam *Roman Arja* percabangan alur terjadi akibat problem keluarga yang terlilit hutang.

Seperti halnya dalam penjelasan di depan, pembahasan tentang kualitas dan kuantitas alur ini tidak dapat dijadikan patokan dalam penentuan adanya suatu *genre* sastra tertentu. Hal itu disebabkan oleh ada atau tidaknya keteraturan struktur yang menandai munculnya genre lebih ditentukan oleh hadirnya unsur-unsur pembangun struktur daripada oleh kualitas atau kuantitas alur. Oleh karena itu, pola keteraturan yang dimaksudkan tidak dibahas secara eksplisit dalam bagian ini.

3.2.2 *Tokoh dan Penokohan*

Tokoh dan penokohan merupakan salah satu fakta sastra, tokoh menduduki peran alur dan latar. Sebagai fakta sastra, tokoh menduduki peran yang paling penting dibanding dengan unsur lainnya sebab jika tidak ada tokoh tidak ada cerita. Dikatakan demikian karena di dalam sebuah cerita tokoh merupakan unsur yang memungkinkan terjadinya kisah; dan di dalam kisah itulah pasti ada pelaku yang terikat dalam ruang dan waktu tertentu. Selain itu, pentingnya tokoh dapat ditentukan berdasarkan suatu kenyataan bahwa orang selalu bertanya "ini cerita tentang apa dan siapa pelakunya" apabila menghadapi sebuah cerita.

Pengertian tokoh ialah individu rekaan yang mengalami peristiwa atau berlakuan dalam peristiwa dalam cerita (Sudjiman, 1988:16). Grimes (Sudjiman, 1988:16) menyebut tokoh cerita sebagai partisipan. Pada umumnya tokoh berwujud manusia atau benda tertentu yang diinsankan. Dalam suatu cerita, dengan segala identitasnya tokoh memiliki tugas tertentu, yaitu melaksanakan atau membawa tema cerita menuju ke sasaran tertentu (Pradopo dkk., 1985:18). Oleh karena itu, apabila ada cerita tanpa pelaku (tokoh) sulit diidentifikasikan beragam permasalahannya. Kalau terjadi hal demikian, berarti tujuan yang diinginkan tidak akan dapat tercapai.

Setiap cerita biasanya memiliki tokoh yang jumlahnya diatur sesuai dengan kepentingan. Artinya, tokoh cerita dapat hanya satu orang, tetapi dapat juga beberapa orang. Karena itu, jumlah tokoh dalam suatu cerita tidak terbatas. Apabila dilihat jenisnya, dari jumlah tokoh yang tidak terbatas itu dapat dikelompokkan menjadi dua, yaitu tokoh utama atau protagonis dan tokoh bawahan atau antagonis (Stanton, 1965:17). Tokoh utama adalah tokoh yang senantiasa relevan dalam setiap peristiwa, sedangkan tokoh bawahan adalah tokoh yang kehadirannya mendampingi tokoh utama. Tokoh bawahan ini dapat berperan sebagai pembantu, dapat pula sebagai penentang. Oleh karena itu, tokoh bawahan sering juga disebut tokoh pembantu atau tokoh penentang. Namun, entah sebagai pembantu atau sebagai penentang, kehadiran tokoh bawahan sangat penting karena diperlukan untuk menunjang atau mendukung keberadaan tokoh utama.

Ditinjau dari segi kualitasnya, tokoh dapat diklasifikasikan menurut bentuk perwatakannya, yaitu bentuk watak dasar dan bentuk watak bulat (Sudjiman, 1982:20; Pradopo dkk., 1985:21; Forster, 1971:73--75). Tokoh disebut berwatak datar (*flat character*) apabila ia memiliki watak yang

sederhana dan statis perkembangannya; sedangkan apabila tokoh memiliki watak yang rumit dan dinamis perkembangannya disebut tokoh yang berwatak bulat (*round character*). Selanjutnya, Forster 91971:75--77) menyatakan bahwa tokoh yang berwatak bulat lebih tinggi nilainya dibandingkan dengan tokoh yang berwatak datar. Liku-liku watak bulat lebih sulit diciptakan dan direka karena ia menyerupai pribadi yang hidup. Hal ini berbeda dengan watak datar yang hanya menonjolkan segi dominannya saja. Namun, tidak jarang bahwa ia dalam suatu cerita ada tokoh yang berwatak sederhana, tetapi memiliki pribadi yang hidup. Tokoh demikian tidak dapat diklasifikasikan secara jelas karena perkembangannya tidak tetap. Oleh Forster (1971:75) tokoh jenis ini disebut tokoh datar yang berpura-pura bulat.

Dalam suatu cerita, biasanya tokoh memiliki citra tertentu yang sengaja ditampilkan untuk membangun peristiwa. Citra tokoh itu dapat dikenali melalui teknik atau metode tertentu dalam penyajian wataknya. Teknik penyajian watak itulah yang sering disebut penokohan (Sudjiman, 1988:23). Saad (Ali. 1967:123--124) menjelaskan bahwa perwatakan tokoh dapat disajikan atau ditampilkan dengan dua teknik, yaitu teknik analitik dan dramatik. Teknik analitik adalah teknik langsung, dalam arti bahwa sifat tokoh yang menandai perwatakan disebut secara langsung. Artinya, perwatakan tokoh hanya dapat dikenali lewat gerak dan perilakunya dalam kaitannya dengan kondisi, situasi, atau dialog tokoh lainnya. Dengan lebih terinci, Tasrif (Lubis. 1960:18) merumuskan teknik penampilan watak tokoh menjadi (1) *physical description*: bentuk lahir tokoh, (2) *portroyal of thought stream or conscious thought*: lukisan jalan pikiran atau lintasan pikiran tokoh, (3) *reaction to events*: reaksi tokoh terhadap peristiwa yang dihadapi, (4) *direct author analysis*: pengarang langsung menyebutkan watak tokoh, (5) *discussion of environment*: lukisan sutuasi di sekitar tokoh, (6) *reaction of others to character*: pandangan tokoh lain terhadap tokoh utama, (7) *conversation of other about character*: pembicaraan tokoh bawahan tentang tokoh utama. Dari tujuh rumusan tersebut, butir yang dapat dikelompokkan sebagai teknik analitik adalah nomor satu dan empat, sedangkan yang lain termasuk dalam kelompok teknik dramatik.

Sejalan dengan gambaran tokoh dan penokohan di atas, analisis berikut akan difokuskan pada tiga hal, yaitu identitas tokoh, bentuk watak tokoh, dan teknik penampilan watak tokoh. Bahasan identitas tokoh mencakupi

pendidikan, profesi, dan status sosial tokoh; bahasan bentuk watak meliputi watak datar dan bulat; dan bahasan tentang teknik penampilan watak meliputi teknik analitik dan dramatik. Pemusatan pada tiga hal itu berdasarkan suatu keyakinan bahwa identitas tokoh akan menentukan bentuk watak serta perkembangannya; dan teknik penampilan watak dapat dijadikan sarana untuk mengenali jati diri dalam cerita.

3.2.2.1 *Identitas Tokoh*

Berdasarkan pengamatan terhadap karya sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan, dapat disimpulkan bahwa pada umumnya tokoh-tokoh yang ditampilkan adalah tokoh yang berasal dari dunia manusia, dalam arti bahwa mereka memiliki identitas tertentu seperti layaknya manusia. Pernyataan itu dapat dibuktikan berdasarkan suatu kenyataan bahwa dari seluruh data yang diteliti hanya ada dua karya yang menampilkan tokoh dari dunia lain. Dua karya itu ialah *Boyong Nyang Sabrang* (1938) yang menampilkan tokoh dari dunia wayang, dan *Piet Pon Bles* (1939) yang menampilkan tokoh dari dunia binatang. Kendati berasal dari dunia lain, tidak berarti bahwa tokoh-tokoh dalam karya itu tidak memiliki ciri kehidupan seperti manusia. Bahkan, tokoh Petruk dalam *Boyong Nyang Sabrang* pandai bercerita tentang pertanian di Jawa dan tentang transmigrasi; sementara tokoh kudan dan anjing dalam *Piet Pon Bles* pandai pula bernalar tentang baik-buruknya sebuah keluarga. Dengan demikian, tokoh-tokoh yang ditampilkan dalam karya-karya periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan seluruhnya memiliki identitas kemanusiawian.

Dilihat dari segi kebangsaannya, tokoh yang dihadirkan dalam dunia fiksi Jawa periode tersebut sebagian besar adalah tokoh etnis Jawa. Hal demikian memang sudah seharusnya karena ruang lingkup fiksional yang digarap adalah persoalan manusia dan kemanusiaan masyarakat Jawa. Bahkan, berdasarkan data yang diteliti, seluruh karya sastra itu menampilkan tokoh utama yang berasal dari etnis Jawa kecuali satu karya yang berjudul *Tan Lun Tik lan Tan Lun Cong* (1923). Karya ini, sesuai dengan identitas namanya, menampilkan tokoh Tan Lun Tik dan Tan Lun Cong yang berkebangsaan Cina. Jika ditelusuri secara keseluruhan, tokoh nonpribumi, terutama Belanda, Cina, dan Arab banyak juga dihadirkan, tetapi tidak diberi peran sebagai tokoh utama. Pada umumnya mereka adalah tokoh bawahan yang kehadirannya hanya mendampingi tokoh utama yang beridentitas Jawa.

Dalam rangka indentifikasi tokoh yang ditampilkan dalam sastra Jawa, satu hal penting yang perlu diperhatikan adalah persoalan pemberian nama. Dapat dikatakan bahwa nama-nama yang khas Jawa dalam sastra Jawa turut menentukan ciri khas sastra Jawa. Ciri khas tersebut pada gilirannya menentukan pula makna Jawa. Ciri khas tersebut pada gilirannya menentukan pula makna karya-karya sastra. Sebagai contoh, nama Sukaca dan Santosa dalam *Sukaca* (1923). Dalam bahasa Jawa, kata *sukaca* berarti 'cermin indah'. Oleh karena itu, nama tersebut diberikan kepada seorang tokoh agar kehadiran tokoh tersebut dapat bertindak layaknya cermin yang indah. Cermin indah yang dimaksudkan dalam konteks ini ialah memberi penerangan yang benar. Demikian juga dengan nama Santosa, yang menyarankan agar tokoh yang diberi nama itu berperilaku kuat dan sentosa. Hal yang sama berlaku pula dalam pemberian nama lain, misalnya, Mulyana dan Mulyani dalam *Roman Arja* (1923), Murniati dalam *Katresnan* (1923), Subada dalam *Warawurcita* (1925), *Pangkat* dalam *Ngantepi Tekad* (1925), Endra dan Sindu dalam *Gawaning Wewatekan* (1928), Sumirat dalam *Sumirat* (1930), Kesed dan Wekel dalam *Nagara Mirasa* (1930), Sarjana, Sujana, dan Waskita dalam *Tri Jaka Mulya* (1932), dan Rara Semi dalam *Ni Wungkuk ing Benda Growong* (1938). Jika diperhatikan dengan saksama, nama-nama yang diberikan itu secara implisit menentukan tema karya sastra yang bersangkutan.

Dalam kaitan dengan tingkat sosial tokoh dalam hal ini tingkat sosial fiksional--pemberian nama dalam karya sastra Jawa tampaknya memang disesuaikan dengan kedudukan tokoh dalam struktur sosial. Uhlenbeck (1982:370--384) menjelaskan bahwa sistem pemberian nama dalam masyarakat Jawa biasanya seperti berikut. Untuk golongan sosial rendah, nama perempuan biasanya berakhiran -em atau-an, sedangkan nama laki-laki berakhiran -in atau-an. Oleh sebab itu, jelas bahwa nama-nama seperti Simpen, Sayem, Marinem, atau Sarijan, Kasim, Kardin, Madiran, dan Rapingun menunjukkan mereka berasal dari golongan sosial rendah. Untuk golongan sosial menengah, yang menurut Unlenbeck tidak jauh berbeda dengan nama golongan sosial rendah, nama perempuan biasanya berakhirnya *-ah*, *-i*, atau bersuku kata awal *su-*, sedangkan berakhiran *-a* untuk nama laki-laki. Sementara itu, untuk golongan sosial atas, nama-nama itu juga tidak jauh berbeda dengan nama dari golongan menengah. Hanya saja, nama-nama yang langsung disertai gelas kebangsawanan, misalnya nama Raden Mas Riyanta, Raden Ajeng Supartinah, Raden Ngabei Gandakusuma, Den

Bei Asisten Wedana, dan Den Mas Ali, menunjukkan bahwa mereka berasal dari golongan atas.

Data menunjukkan bahwa nama-nama khas Jawa seperti di atas ikut menentukan ciri, identitas, atau golongan tertentu tokoh-tokoh yang ditampilkan dalam sastra Jawa. Oleh karena itu, pemberian nama perlu dilakukan dengan hati-hati. Nama dari golongan sosial rendah misalnya haruslah tetap menunjukkan bahwa mereka hadir sebagai wakill dari golongan rendah, dalam arti mereka diberi ciri sebagai orang yang berprofesi dan berpendidikan rendah. Tokoh-tokoh yang dapat digolongkan dalam kelompok tersebut misalnya tokoh buruh dan petani yang tidak berpendidikan: Sudiyah dalam *Serat Tumusing Panalangsa* (1930), Kamsirah dalam *Swarganing Budi Ayu* (1923), Surameja dalam *Pameleh* (1938), Mudiran dalam *Jejodoan Ingkang Siyal* (1926), dan Pak Kabul dalam *Lelampahanipun Pak Kabul* (1930). Hal yang sama terjadi pula pada golongan sosial menengah. Identitas tokoh itu biasanya menunjukkan wakil dari golongannya, misalnya mereka berpendidikan menengah dan berprofesi tertentu seperti sebagai guru, pedagang, pengusaha, polisi, atau juru tulis. Tokoh-tokoh yang termasuk kelompok golongan sosial menengah misalnya tokoh pelajar: Sutarmi dalam *Rahayu Abeya Pati* (1938), dan Subiyah dalam *Wisaning Agesang* (1928); tokoh pedagang: Endra dalam *Gawaning Wewatekan* (1928), Purasani dalam *Purasani* (1923), Katiman dalam *Mitra Musibat* (1921), Abdullah dalam *Sapu Ilang Suhe* (1921), Marija dalam *Ihtiyar Ngupados Pasugihan* (1928), dan Hartana dalam *Gambar Mbabar Wewados* (1932); tokoh guru: Sucitra dalam *Kanca Anyar* (1928) dan Kadarwati dalam *Larasati Modern* (1938); tokoh polisi: Sumarsana dalam *Sri Kumenyar* (1938); dan tokoh juru tulis: Sumardi dalam *Mungsuh Mungging Cangklakan* (1929) dan Suwarsa dalam *Suwarsa-Warsiyah*. Sementara itu, tokoh yang mewakili identitas golongan atas juga memiliki ciri tersendiri. Artinya, tokoh-tokoh itu dapat berpendidikan atau bahkan tidak berpendidikan seperti dalam golongan menengah, tetapi berkat perjuangaannya, mereka dapat mencapai kedudukan tertentu yang tinggi seperti menjadi wedana atau asisten wedana. Oleh karena itu, tokoh semacam R.M. Riyanto dalam *Serat Riyanto*, Sarjana dalam *Tri Jaka Mulya*, atau R.M. Sutanta dalam *Ngulandara* dapat dikelompokkan ke dalam golongan atas meskipun tidak disebutkan dengan jelas pendidikannya.

Satu hal lagi yang perlu dicatat ialah bahwa di dalam sastra Jawa terdapat aturan yang ketat dalam hal pengelompokan sosial tokoh. Maksudnya, tokoh-

tokoh dalam kelompok yang satu tidak mudah menerobos kelompok lain atau berubah statusnya menjadi kelompok lain. Apabila perubahan status sosial terjadi, setidaknya harus ada cara tertentu yang dilakukan agar tokoh-tokoh dapat menjadi bagian kelompok lain yang dimaksudkan. Cara yang paling sederhana tampak misalnya dalam hal penggantian nama, seperti yang terjadi dalam *Roman Arja* (1923), *Tri Jaka Mulya* (1932), *Ngulandara* (1936), dan *Sri Kumenyar* (1938).

Dalam *Roman Arja*, jelas bahwa nama Mulyani dapat digolongkan ke dalam kelompok sosial menengah-rendah karena tokoh tersebut adalah anak Pranaarja yang berprofesi petani. Akan tetapi, karena tokoh itu telah dipersiapkan untuk duduk dalam kelompok sosial menengah-atas, yakni menjadi guru, nama tersebut akhirnya diubah menjadi *Sri Subekti*. Demikian juga di dalam *Tri Jaka Mulya*. Nama Sarjana, Sujana, dan Waskita dalam karya itu dapat dikategorikan sebagai kelompok sosial menengah-rendah. Namun, karena ketiga nama itu juga telah dipersiapkan untuk menjadi tokoh yang memiliki profesi lain, nama itu diubah menjadi Janasastra, Mulyahartana, dan Wirawaspada. Pengubahan nama itu diperlukan untuk memberi identitas yang sesuai dengan status tokoh tersebut, yaitu sebagai asisten Wedana, saudagar, dan kiai yang arif.

Dalam *Ngulandara*, nama R.M. Sutanta menunjukkan bahwa tokoh itu berasal dari golongan atas. Hal tersebut ditandai dengan pemberian gelar kebangsawanan. Namun, karena tokoh telah dipersiapkan untuk mengembara dan mencari jati diri, terpaksa ia harus diubah namanya menjadi Rapingun. Ia dilepas kebangsawanannya dan dijadikan sopir karena dimaksudkan agar tokoh dapat memasuki golongan sosial rendah secara total. Kalau tidak, ia tidak mungkin mampu menerobos golongan sosial rendah karana golongan itu memiliki aturan tersendiri yang ketat. Oleh karena itu, dalam konteks cerita *Ngulandara*, nama Rapingun dan R.M. Sutanta tidak dapat saling dipertukarkan karena masing-masing nama telah dipersiapkan untuk mewakili golongannya. Rapingun mewakili golongan sosial rendah sedangkan R.M. Sutanta mewakili golongan sosial atas. Hal yang sama terjadi pula dalam *Sri Kumenyar*. Penggantian nama Parmi menjadi Sri Kumenyar dan Parman menjadi Sumarsana bukanlah tanpa maksud tertentu. Selain dimaksudkan sebagai wakil dari golongan masing-masing, penggantian nama tersebut disengaja agar di akhir cerita keduanya dapat dipertemukan meskipun pertemuan mereka hanya sebagai sarana untuk berpisah lagi.

Dari sekian banyak identitas tokoh, yang salah satunya adalah nama

seperti telah dijelaskan di atas, sebenarnya yang sangat berfungsi di dalam pengembangan cerita, tema, dan watak tokoh adalah identitas yang berkaitan dengan pendidikan dan profesi. Sebagai contoh, tokoh Mudiran dalam *Jejodoan Ingkang Siyal* (1926). Dalam karya itu Mudiran berperan sebagai tokoh petani yang tidak berpendidikan. Profesi petani yang tidak berpendidikan itu dipergunakan sebagai dasar cerita. Dikatakan demikian karena ada anggapan bahwa orang yang tidak berpendidikan akan mudah terpengaruh oleh hal-hal yang jelek. Begitu pula tokoh Mudiran sebagai petani. Di satu pihak, karena ketekunannya Mudiran dapat menjadi petani kaya, tetapi di lain pihak ia cepat jatuh miskin karena terpengaruh oleh kawannya yang pecandu. Profesi petani kaya itu menyebabkan Mudiran berjumpa dengan seorang pecandu karena pada umumnya seorang pecandu selalu berusaha menjalin hubungan dengan orang kaya yang diharapkan bersedia menjadi pecandu pula. Oleh sebab itu, meskipun kaya, Mudiran akhirnya menjadi miskin, pecandu, dan pencuri, yang disebabkan (antara lain) karena ia tidak berpendidikan. Hal demikian akhirnya berpengaruh pula pada diri anak-anaknya.

Contoh lain ialah tokoh Surameja dalam *Pameleh* (1938). Dalam karya itu Surameja ditampilkan sebagai tokoh yang berprofesi sebagai tukang besi yang tidak berpendidikan. Profesi tukang besi yang tidak berpendidikan itu dijadikan sebagai bahan dasar cerita. Sebagai tukang besi (pegawai rendahan) Surameja memang harus menerima konsekuensi sering dipindahkan tugas. Akibatnya, ia harus sering berpisah pula dengan keluarga. Oleh sebab itu, dalam keadaan kesepian akibat tidak berkumpul dengan anak istrinya, Surameja mudah tergoda oleh pengaruh jelek. Ia berani meninggalkan anak istrinya dan kawin lagi dengan janda muda yang tentu sangat kesepian pula. Profesi "penggoda" sang janda itulah yang akhirnya menjatuhkan Surameja yang semula dikenal sangat memperhatikan keluarga. Namun, hal demikian tidak akan terjadi kalau seandainya Surameja memiliki pengetahuan dan pendidikan yang cukup.

Satu contoh lagi, misalnya, tokoh Endra dalam *Gawaning Wewatekan* (1928). Dalam karya itu Endra ditampilkan sebagai tokoh yang berpendidikan MULO. Pendidikan yang cukup itu dijadikan bahan dasar cerita. Berkat pendidikannya itu, apalagi ditambah dengan rajin membaca koran untuk memperluas wawasan, Endra memiliki kesadaran penuh bahwa harga diri seseorang tidak ditentukan oleh derajat dan pangkat. Harga diri seseorang lebih ditentukan oleh bagaimana seseorang itu menempatkan hidupnya secara

wajar. Berkat kesadarannya yang demikian, akhirnya Endra lebih memilih hidup sebagai pedagang, bukan sebagai *priyayi* seperti yang sering dicita-citakan kebanyakan orang. Endra menilai bahwa cita-cita menjadi *priyayi* hanya dipergunakan untuk mencari "penghormatan". Jadi, dalam konteks ini, identitas Endra sebagai orang yang berpendidikan berfungsi besar dalam pengembang perwatakan tokoh dan alur cerita. Hal yang lebih mengesankan lagi, profesi Endra sebagai pedagang yang berhasil, berfungsi lebih mengekspresikan tema.

Demikian uraian mengenai identitas tokoh dalam karya sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan. Berdasarkan uraian itu, dapat disimpulkan bahwa pada umumnya tokoh yang ditampilkan memiliki identitas yang jelas, dalam arti mereka memiliki ciri-ciri kemanusiaan dan hidup dalam ruang dan waktu yang jelas pula. Tokoh-tokoh dalam karya sastra periode tersebut, baik tahun 1920-an maupun 1930-an, kebanyakan diambil dari etnis Jawa, yaitu dari lingkungan masyarakat desa, kota kecil, di sekitar kraton, dan sedikit yang dari lingkungan kota besar. Mereka kebanyakan berprofesi sebagai buruh, petani, pengusaha, pedagang, pelajar, pegawai, atau priyayi. Dalam hal pendidikan, sebagai tokoh yang tidak berpendidikan mewakili golongan sosial rendah, dan sebagian lagi yang berpendidikan formal dan nonformal mewakili golongan sosial menengah dan atas. Jarang sekali tokoh dalam karya-karya sastra Jawa periode ini berpendidikan tinggi.

Perlu pula dikemukakan bahwa pembahasan mengenai identitas tokoh tidak dapat dijadikan sebagai patokan penentu dalam pengklasifikasian suatu genre sastra tertentu. Hal itu disebabkan oleh tidak ada keteraturan yang mapan dan pasti; dalam arti identitas yang menjadi ciri tokoh hampir ada dalam seluruh karya. Memang ditemukan identitas tokoh tertentu yang hadir dalam karya tertentu, misalnya tokoh polisi di dalam karya yang memiliki unsur struktur alur: misteri, pelacakan, dan pembongkaran misteri. Kehadiran tokoh polisi tersebut ternyata tidak hanya terdapat dalam karya-karya yang memiliki unsur struktur alur seperti di atas, tetapi juga dalam karya lainnya. Misalnya, tokoh Sindu dalam *Gawaning Wewatekan* (1928), Sarjana dalam *Tri Jaka Mulya* (1932), dan Sumarsana dalam *Sri Kumenyar* (1938), semuanya adalah polisi atau mantri polisi. Oleh karena itu, identitas tokoh semacam itu tidak dapat dipergunakan sebagai ciri untuk menandai adanya suatu genre sastra tertentu.

3.2.2.2 *Bentuk Watak Tokoh*

Pada dasarnya bentuk watak tokoh adalah gambaran dasar tokoh beserta segala perkembangannya (Pradopo dkk., 1982:106). Oleh karena watak pada hakikatnya adalah sifat batin yang mempengaruhi segenap pikiran dan perbuatan, jelas bahwa watak itu tercermin dalam kepribadian (manusia, tokoh). Dengan demikian, pembahasan watak tokoh dalam bagian ini dikaitkan dengan kepribadian tokoh, yang antara lain mencakupi corak tingkah laku sosial seperti sikap, gerak-gerik, dorongan, ketakutan, atau keinginan (Brouwer, 1979:4).

Analisis bentuk watak tokoh berikut difokuskan pada dua bagian, yaitu watak datar dan watak bulat; sedangkan bentuk watak datar berkembang, yang oleh Forster (1971:75) disebut watak datar yang berpura-pura bulat, tidak dibahas karena perkembangan watak semacam itu cenderung kembali kepada watak dasarnya seperti semula. Dengan kata lain, watak datar yang berkembang itu tetap dikategorikan sebagai watak datar karena perkembangannya tidak sampai ke bentuk watak bulat.

3.2.2.2.1 *Bentuk Watak Datar*

Berdasarkan pengamatan secara saksama, dapat dikatakan bahwa pada umumnya karya sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan menampilkan tokoh yang berwatak datar. Tokoh-tokoh itu tidak berkembang wataknya sejak awal hingga akhir cerita. Jika tokoh digambarkan sebagai individu yang berwatak jujur pada awal cerita, watak jujur itu tetap tidak berubah sampai akhir cerita. Watak demikian disebut juga sebagai watak yang statis.

Watak datar tergambar dengan jelas dalam diri tokoh R.M. Riyanto dalam *Serat Riyanto* (1920). Sejak awal R.M. Riyanto digambarkan sebagai pemuda bangsawan yang kreatif, pemberani, dan suka berkelana. Gambaran watak tersebut tidak berubah hingga akhir cerita meskipun dalam berbagai peristiwa ia mengalami bermacam-macam tantangan. Gambaran watak demikian misalnya tampak dalam kutipan berikut.

> *"Kacariyos raden mas Riyanto sampun wanci jejaka, kala semanten lajeng remen nggegulang kekendelanipun, inggih punika lajeng remen lelana tindakan ing wanci dalu boten mawi kanti njajah ing panggenan ingkang sepi-sepi, terkadang nencem sarira wonten ing lepen-lepen boten*

ketang sayah arif asrep sarta ketisen; konduripun saben sampun wanci byar enjing." (hlm.5)

'Tersebutlah raden mas Riyanto sudah jejaka, saat itu ia lalu suka menguji keberaniannya, yaitu suka berkelana pergi malam-malam tanpa teman menjelajahi tempat-tempat yang sepi, kadang-kadang merendam diri di beberapa sungai tanpa kenal capai, mengantuk, dingin serta kedinginan; pulangnya setiap fajar menyingsing.'

Gambaran watak datar terlihat pula dalam diri tokoh Mulyana dan Mulyani dalam *Roman Arja* (1923). Pada permulaan cerita, dua tokoh ini digambarkan sebagai orang yang jujur, tekun, rajin belajar, dan tawakal. Berkat memiliki watak demikian, keduanya berhasil menamatkan sekolah MULO meskipun dalam berbagai peristiwa mengalami beragam cobaan. Rupanya perpisahan mereka dengan keluarga tidak mempengaruhi watak yang jujur, tekun, rajin belajar, dan tawakal sehingga mereka berhasil menjalani hidup dengan baik. Meskipun di akhir cerita Mulyana sudah menjadi asisten Wedana dan Mulyani berhasil menjadi guru, watak dan kepribadian yang baik itu tetap tercermin dalam diri mereka.

Watak datar yang jelek digambarkan dengan baik dalam *Sukaca* (1923). Dalam karya itu tokoh Sukaca digambarkan secara sempurna keburukannya, yaitu manja, pemboros, suka menentang perintah orangtua, berani kepada guru, suka berjudi dan pemabok. Watak ini sampai akhir cerita tidak berubah. Sebagai konsekuensinya, ia harus menerima perbuatannya, yaitu dipenjara. Hal yang sama terlihat pula dalam diri tokoh Sindu dalam *Gawaning Wewatekan* (1928). Sejak semula Sindu digambarkan sebagai orang yang sombong, gila hormat, dan penjudi. Oleh karena sampai akhir cerita watak Sindu tidak berubah, kendati sudah menjadi mantri polisi, ia pun akhirnya dipecat dan dipenjara.

Dapat dikatakan bahwa bentuk watak datar mendominasi tokoh-tokoh dalam karya sastra Jawa tahun 1920-an. Bentuk watak semacam itu tergambar secara umum baik pada diri tokoh utama maupun tokoh bawahan. Rupanya gambaran watak demikian masih dipertahankan terus karena karya yang terbit tahun 1930-an masih menampilkan watak yang sejenis. Sebagai contoh, dapat dilihat gambaran watak tokoh dalam *Sumirat* (1930), *Tri Jaka Mulya* (1932), *Ngulandara* (1936), *Sri Kumenyar* (1938), dan *Rahayu Abeya Pati* (1938).

Dalam *Sumirat*, tokoh Sumirat digambarkan sebagai orang yang berbakti

kepada orangtua, jujur, suka menolong orang lain, dan selalu berusaha menegakkan kebenaran. Gambaran watak itu tidak berubah sejak awal hingga akhir cerita. Itulah sebabnya, ketika ia mendengar berita janggal atas hilangnya Suwito, juru tulis sebuah perusahaan, kemudian ia berusaha melacak kebenaran atas berita itu. Akhirnya, berkat sikap dan kejujurannya ia berhasil menangkap Mas Wangkawa, pemilik perusahaan, yang menjadi pembunuh juru tulisnya sendiri. Sementara itu, dalam *Tri Jaka Mulya*, sejak kecil tokoh Sarjana digambarkan sebagai orang yang pemberani, tokoh Sujana suka berdagang, dan tokoh Waskita suka dan pandai mengaji. Berkat wataknya yang tidak berubah, akhirnya setelah dewasa mereka pun terbentuk wataknya sesuai dengan kepribadiannya semula. Sarjana menjadi asisten wedana, Sujana menjadi pengusaha, dan Waskita menjadi seorang kiai.

Hal yang senada terdapat pula dalam diri tokoh Rapingun atau R.M. Sutanta dalam *Ngulandara*. Dari awal hingga akhir, ia digambarkan sebagai orang yang jujur, cekatan, rajin, cerdas, suka menolong, dan rendah hati. Berkat watak dasar itulah ia tetap tidak sombong meskipun pada akhirnya berhasil menduduki jabatan asisten wedana. Demikian juga tokoh *Sri Kumenyar* (Parmi) dalam *Sri kumenyar*. Tokoh itu dari awal sampai akhir digambarkan memiliki watak yang santun dan cerdas, seperti halnya watak tokoh Sutarmi dalam *Rahayu Abeya Pati*.

Data menunjukkan bahwa ternyata watak tokoh datar tidak hanya digambarkan secara statis, tetapi juga terkadang digambarkan secara dinamis. Artinya, tokoh-tokoh itu mengalami perkembangan kepribadian yang menarik meskipun pada akhirnya kembali pada watak semula. Gambaran watak demikian sering disebut dengan watak datar yang berpura-pura bulat. Sebagai contoh, dapat dicermati watak datar yang berpura-pura bulat. Sebagai contoh, dapat dicermati watak datar pada diri tokoh Tan Lun Cong dalam *Tan Lun Tik lan Tan Lun Cong* (1923) atau tokoh Simpen dalam *Purasani* (1923).

Dalam *Tan Lun Tik lan Tan Lun Cong*, tokoh *Tan Lun Cong* digambarkan sebagai orang yang cekatan dan cerdas. Di lain pihak ia digambarkan sebagai orang yang kurang cermat. Hal itu terlihat misalnya saat ia merasa tersinggung ketika sang ayah mengemukakan keinginannya untuk pulang ke negaranya dan kawin lagi dengan putri sebangsanya. Lun Cong berpendapat bahwa ayahnya bersikap tidak adil karena membeda-bedakan derajat ibunya (Dikem) yang pribumi. Saat itu Lun Cong bersikap menentang keras, tetapi sikap itu akhirnya runtuh karena ia tetap mengikuti jejak sang ayah dan membela pribadi bangsanya. Jadi, watak datar itu yang sebenarnya terdapat

dalam diri Tan Lun Cong meskipun ia menunjukkan reaksi yang menandai perkembangan wataknya.

Sikap yang sama ditunjukkan pula oleh Simpen dalam *Purasani*. Pada awal cerita, tokoh itu digambarkan sebagai seorang wanita yang setia dan pintar menyimpan rahasia. Tipe kesetiaan Simpen ternyata tidak dapat bertahan lebih lama karena pada perkembangan peristiwa berikutnya ia berani menyeleweng dan meninggalkan suaminya. Akan tetapi, perkembangan watak itu ternyata tidak mengubah watak dasar Simpen karena penyelewengannya justru dimaksudkan untuk menolong suaminya yang akan dibunuh oleh anak buah Mawur. Dengan demikian, dapat disimpulkan bahwa watak Simpen tetap datar meskipun pada saat tertentu ia melakukan hal-hal yang sebenarnya menyimpang dari ketentuan watak itu.

Demikian uraian mengenai bentuk watak datar tokoh dalam karya sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan. Apabila diamati secara lebih mendalam, bentuk watak datar lebih banyak dipergunakan karena bentuk tersebut sangat efisien jika dimanfaatkan sebagai sarana pendukung amanat. Konsekuensi dari pemanfaatan bentuk watak datar adalah timbul suatu kesan bahwa cerita terasa ringan, tidak rumit, dan dinamis seperti halnya rumitnya kehidupan.

3.2.2.2.2 *Bentuk Watak Bulat*

Seperti halnya dalam pembahasan watak datar, penampilan bentuk watak bulat tokoh dalam karya sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan kebanyakan juga tidak variatif. Ketidakvariatifan itu tampak dalam perkembangan watak tokohnya yang kurang dinamis. Misalnya, pada saat tertentu tokoh berubah wataknya ketika mereaksi situasi baru. Namun, perubahan watak itu selanjutnya tidak berkembang lagi sampai akhir cerita. Dengan demikian, dapat dikatakan bahwa watak bulat semacam itu kurang berkembang karena perubahannya amat sederhana.

Tokoh Mudiran dalam *Jejodoan Ingkang Siyal* (1926) misalnya, semula digambarkan sebagai orang kaya dan suka memberi bantuan orang lain. Berkat sikap penolong itu kemudian oleh orang kampung ia diangkat menjadi kebayan. Akan tetapi, tidak berapa lama ia jatuh miskin karena harta kekayaannya habis untuk memanjakan anaknya, Abas dan Amir. Sesungguhnya, kendati sudah miskin Mudiran masih sadar karena baginya harta tidaklah berarti apabila dibandingkan dengan rasa sayangnya kepada

anak-anak. Itulah sebabnya, ia mencoba berusaha memperbaiki hidupnya dengan cara berdagang. Dalam perkembangan berikutnya, Mudiran mulai melupakan keluarganya karena terjerat oleh candu yang ditawarkan Pak Rajikun. Berkat candu tersebut akhirnya Mudiran berani mencuri barang-barang milik tetangga. Barang curian itu dijual dan uangnya hanya untuk membeli candu. Oleh sebab itu, kehidupan Mudiran berakhir tragis karena ia mati dibunuh orang saat sedang mencuri.

Watak bulat yang tidak berkembang tampak pula dalam diri tokoh Abas, anak Pak Mudiran. Pada awalnya Abas digambarkan sebagai anak manja, nakal, dan suka ganti-ganti perempuan. Bahkan, ketika harta kekayaan orangtuanya telah habis dijual, kemudian ia bergabung dengan bagong dan Rebo yang dikenal sebagai penjahat besar. Karena itu, resmilah Abas menjadi penjahat yang lihai karena ia selalu lolos dari pengejaran orang. Akan tetapi, pada akhirnya Abas betul-betul sadar karena tahu bahwa yang dilakukan selama ini salah. kesadaran Abas itu timbul ketika di hari lebaran ia menyaksikan rumahnya yang sepi, gelap, dan ibunya sedih karena memikirkan suaminya, Mudiran, dan anaknya, Amir, yang mati sia-sia. Kesadaran Abas itu akhirnya betul-betul dibuktikan karena kemudian Abas bersedia bekerja di pabrik dan kawin dengan seorang janda yang rajin bekerja.

Selain *Jejodoan Ingkang Siyal* seperti telah dijelaskan di atas, karya-karya sastra Jawa tahun 1920-an yang juga menampilkan watak bulat adalah *Mitra Musibat* (1921), *Purosani* (1923), *Wisaning Agesang* (1928), dan *Mungsuh Mungging Cengklakan* (1929). Dalam *Mitra Musibat*, watak bulat tampak dalam diri tokoh utama Katiman atau Kartadikrama. Pada mulanya Katiman dikenal sebagai pedagang kain yang sukses. Namun, karena kemudian ia bekerja sama dengan Sastrawirya yang senang menghisap candu, watak Katiman kemudian berubah menjadi penghisap candu pula. Hal itu mengakibatkan barang dagangannya habis. Akan tetapi, berkat nasihat kakaknya, Sastradikrama, Katiman sadar sehingga ia memutuskan hubungan dengan Sastrawirya. Akhirnya, Katiman sadar betul dan meneruskan kembali usaha dagangnya. Sementara itu, tokoh-tokoh yang memiliki pola bentuk watak yang sama adalah tokoh Purosani (*Purosani*) dan Kartaubaya (*Wisaning Agesang*).

Watak bulat dalam *Mungsuh Mungging Cangklakan* tampak dalam diri tokoh utama Sumardi. Pada awalnya Sumardi dikenal sebagai orang yang berpenampilan rapi dan bertingkah laku baik. Watak seperti itu misalnya tampak dalam kutipan berikut.

"...wonten satunggiling jejaka, nitik pangangge lan solah-bawanipun, kados inggih panunggilaning priyantun, panganggenipun sarwa resik, sarwa sae miwah sarwa ramping, solah bawanipun alus-aluwes...." (hlm. 4)

'...adalah seorang perjaka, dilihat pakaian dan tingkah lakunya, seperti seorang *priyayi*, pakaiannya serba bersih, serba baik dan serba ramping, tingkah lakunya halus dan luwes....'

Kutipan tersebut menunjukkan bahwa tokoh (Sumardi) memiliki tabiat dan perangai yang baik. Akan tetapi, dalam perkembangan berikutnya, akibat dari keinginannya untuk mengawini Sukesi, Sumardi berani berbuat jahat terhadap pamannya sendiri, Kyai Abdulsyukur. Sumardi berusaha melenyapkan surat hutang calon mertuanya kepada Kyai Abdulsyukur, dengan harapan agar hutang calon mertuanya itu dianggap lunas. Karena itu, lewat tangan Bedug dan kawan-kawannya, Sumardi mencuri surat itu ketika keluarga Abdulsyukur sedang bepergian. Namun, akhirnya Sumardi tertangkap berkat kesigapan Pangat, pembantu setia Abdulsyukur sendiri. Watak Sumardi yang kemudian jahat itu misalnya tergambar dalam kutipan (teknik cakapan) berikut.

"Prakawis punika kula dereng saged matur, awit pamireng kula tumrap prakawis wau dereng ceta. Saged ugi anggenipun Mas Sumardi gadah pokal mekaten karana gegayutan kaliyan Partadikrama, awit srapat-srapatipun Mas Sumardi gadah sedya bade mendet anakipun." (hlm. 50)

'Perkara ini saya belum bisa menjelaskan, sebab tentang hal itu saya belum jelas benar. Bisa juga Mas Sumardi mempunyai tingkah demikian karena ada kaitannya dengan Partadikrama, sebab rasa-rasanya Mas Sumardi punya keinginan akan memperistri anaknya.'

Demikian sekadar contoh bentuk watak bulat tokoh yang terdapat dalam karya sastra Jawa tahun 1920-an. Jika diamati lebih lanjut, bentuk watak demikian ditampilkan juga dalam karya-karya tahun 1930-an. Dapat disebutkan misalnya tokoh Dwikarsa dalam *Dwikarsa* (1930). Yunus dalam *Caritane Si Yunus* (1931), Abdullah dalam *Dendaning Angkara* (1932). Surameja dalam Pameleh (1938), dan Demang Panca dalam *Ni Wungkul ing Benda Growong* (1938).

Dalam *Caritane si Yunus*, Yunus semula dikenal sebagai pemuda dari desa yang melarat, tetapi teguh pendirian dan rajin bekerja. Ketika merantau ke Prabalingga, ia mendapatkan nasib baik hingga akhirnya menjadi kaya. Namun, kekayaannya itu kemudian mengubah cara hidupnya secara total. Yunus yang dulu dikenal sebagai pemuda yang sabar, rajin bekerja, tekun, dan sayang kepada sesama, kini berubah perangainya menjadi orang yang kikir, ambisius, mata duitan, dan pemeras. Ia tidak mempedulikan apa pun, kecuali harta semata. Berkat sikapnya yang demikian akhirnya ia kembali seperti semula, yaitu menjadi orang yang sengsara. Agaknya, tokoh Dwikarsa dalam *Dwikarsa* juga memiliki pola bentuk watak bulat yang sama dengan tokoh Yunus. Demikian pula tokoh Abdullah dalam *Dendaning Angkara*. tokoh ini semula memiliki sikap sabar dan selalu menerima apa adanya, tetapi kemudian berubah wataknya karena memiliki keinginan yang muluk-muluk, yang antara lain ingin menjadi muda meskipun sebenarnya ia sudah terlalu tua.

Kendati tidak berkembang dengan baik, tokoh Surameja dalam *Pameleh* juga memiliki watak bulat. Pada awalnya, ketika masih menjadi pegawai rendahan (tukang besi), Surameja sangat mencintai istri dan anaknya. Bahkan, ia terlalu sayang kepada anaknya, Sukarmin sehingga memiliki keinginan yang kuat agar anaknya dapat sekolah sampai jenjang yang lebih tinggi. Ia sanggup berjuang keras meskipun biaya sekolah terlalu besar. Akan tetapi, sikap Surameja yang penyayang, kuat, dan keras itu ternyata tidak bertahan lebih lama. Ia begitu mudah tergoda oleh janda ketika tidak berkumpul dengan keluarga karena dipindah kerja ke daerah lain. Bahkan, Surameja berani kawin lagi dengan janda itu tanpa menceraikan istrinya yang sah. Konsekuensi atas tindakan itu, Surameja kembali sengsara dan terpaksa pulang pada istrinya karena janda yang dikawininya itu tidak memberikan ketenteraman. Demikian pola perubahan watak Surameja, yang tidak berbeda dengan pola perubahan watak Demang Panca dalam *Ni Wungkuk ing Benda Growong*. Pada akhirnya cerita, Demang Panca juga menyadari kesalahannya atas tindakannya dulu ketika ia menyia-nyiakan istrinya, si Marijah.

Forster (1971:75) menyatakan bahwa pada umumnya tokoh utama memiliki watak bulat, sedangkan tokoh bawahan memiliki watak datar. Akan tetapi, berdasarkan pengamatan terhadap karya-karya sastra Jawa periode ini, pernyataan Forster itu tidak seluruhnya benar. Pada kenyataannya watak bulat juga dimiliki oleh tokoh bawahan, sedangkan watak datar juga dimiliki

oleh tokoh utama. Bahkan, ada kecenderungan bahwa tokoh-tokoh utama dalam karya sastra Jawa periode ini memiliki watak datar. Apabila tokoh utama memiliki watak bulat, watak bulat itu pun pada umumnya tidak berkembang dengan baik. Jika diamati lebih lanjut, kenyataan di atas menandai bahwa karya sastra Jawa dapat dikatakan sebagai karya yang lebih mementingkan tema. Tema-tema didaktis, misalnya, memang lebih mudah ditangkap dan dipahami apabila bentuk watak tokohnya tidak berkembang. Dikatakan demikian karena bentuk watak tokoh yang tidak berkembang lebih tidak memungkinkan terbentuknya alur cerita yang rumit sehingga kesan yang muncul dari cerita itu hanyalah amanat-amanat. Oleh karena itu, tidak terlalu salah apabila sastra Jawa selama ini masih dianggap sebagai sastra yang bersifat memberi nasihat. Munculnya anggapan tersebut diperkuat lagi oleh adanya kenyataan bahwa karya sastra Jawa banyak menampilkan tokoh-tokoh ideal. Misalnya, dalam mengedepankan tema "menentang kawin paksa", ditampilkanlah tokoh wanita yang berpikiran maju dan berani, tidak *pasrah* dan *sumarah*, seperti tokoh Mursiati dalam *Katresnan* (1923) karya M. Suratman.

Perlu dikemukakan bahwa pembahasan bentuk watak secara keseluruhan, baik watak datar maupun watak bulat, tidak dapat dipergunakan pula sebagai pedoman untuk menentukan adanya ciri-ciri *genre* sastra tertentu. Dikatakan demikian karena variasi bentuk watak semacam itu secara keseluruhan hanya menandai hadirnya tokoh, baik tokoh yang beridentitas manusia maupun bukan manusia, baik di dalam cerita yang memiliki latar yang jelas maupun yang tidak, dan baik dalam cerita yang beralur lurus maupun yang beralur sorot balik.

3.2.2.3 *Teknik Penampilan Tokoh*

Analisis teknik penampilan tokoh ditekankan pada dua bagian, yakni teknik analitik atau uraian dan teknik dramatik atau ragaan. Pembahasan kedua teknik ini berdasarkan rumusan Tasrif (Lubis, 1960: 18) seperti yang telah dijelaskan di depan.

3.2.2.3.1 *Teknik Analitik*

Data menunjukkan bahwa di dalam karya sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan masih banyak watak tokoh yang

ditampilkan dengan cara tradisional, yaitu dengan gaya dongeng seperti dalam karya sastra lama. Gaya semacam itu biasanya tampak dalam pembukaan cerita, yang ditandai dengan adanya kata *kacariyos* disertai uraian watak dan kepribadian tokoh. Sebagai contoh, dapat dilihat pembukaan cerita *Serat Riyanto* (1920) berikut ini.

> *"Kacariyos, kala rumiyin ing nagari Surakarta wonten satunggiling priyantun luhur, nama Pangeran Natasewaya, kagungan putra namung satunggal jaler sakalangkung mursid, nama Raden Mas Riyanto, wiwit umur nem taun lajeng katilar seda ingkang rama, lestantun kaemong ingkang ibu wonten ing dalem Natasewayan."* (hlm. 5)
>
> 'Tersebutlah, pada zaman dahulu di negeri Surakarta ada seorang *priyayi* luhur, bernama Pangeran Natasewaya, mempunyai seorang putra laki-laki yang amat tampan dan baik budi, bernama Raden Mas Riyanto, sejak usia enam tahun ditinggal mati ayahnya, selanjutnya diasuh oleh sang ibu di rumah Natasewayan.'

Dalam pembukaan itu jelas bahwa tokoh R.M. Riyanto digambarkan sebagai orang yang tampan dan baik budi. Dalam perkembangan peristiwa berikutnya, gambaran bagaimana watak R.M. Riyanto tidak perlu dikenali lagi karena secara eksplisit telah disebutkan secara langsung.

Dalam karya tahun 1920-an, gaya dongeng seperti di atas terlihat pula dalam *Mitra Musibat* (1921), *Mrojol Selaning Garu* (1922), *Supraba lan Suminten* (1923), *Tan Lun Tik lan Tan Lun Cong* (1923), *Swarganing Budi Ayu* (1923), *Sukaca* (1923), dan *Kontrolir Sudiman* (1924). Penggunaan gaya seperti ini menandai bahwa sudut pandang yang dipakai adalah sudut pandang orang ketiga maha tahu karena peranan penutur lebih banyak tampak daripada peranan tokoh dalam cerita.

Dalam penampilan tokoh, kadang-kadang watak digambarkan melalui keadaan tubuh. Namun, ternyata gambaran demikian tidak banyak dipakai dalam karya sastra tahun 1920-an. Apabila ada penampilan tokoh lewat anatomi tubuh, biasanya hanya diselipkan dalam uraian langsung, dan itu pun disampaikan melalui ungkapan klise seperti yang biasa dipergunakan oleh seorang dalang. Misalnya, gambaran R.A. Srini dalam *Serat Riyanto* berikut.

> *"Dhasar pawakan sarwa ramping agiling kulitan resik jene semu ijem maya-maya. Rikma cemeng ketel apanjang, wedana lonjong*

pasemon sumeh asemu wingit...." (hlm. 45)

'Dasar bentuk tubuhnya serba ramping, kulitnya bersih kuning kehijau-hijauan. Rambutnya hitam lebat panjang, raut muka bulat telur, air mukanya ramah sedikit tampak angker....'

Gambaran tubuh yang senada juga tampak pada diri tokoh dalam *Tan Lun Tik lan Tan Lun Cong* berikut.

"... Tan Lun Tik lema andhep, Tan Lun Cong ugi lema, nanging inggil." (hlm. 4)

'... Tan Lun Tik gemuk pendek, Tan Lun Cong juga gemuk, tetapi tinggi.'

Kutipan tersebut menunjukkan bahwa tokoh ditampilkan melalui gambaran tubuh. Jika dicermati sebenarnya, gambaran atau analisis tubuh ini belum mampu menunjukkan bahwa tokoh memiliki watak tertentu karena gambaran watak tersebut tidak diuraikan secara eksplisit. Akan tetapi, data membuktikan bahwa tokoh yang fisik tubuhnya digambarkan demikian telah dipersiapkan sebagai tokoh yang memiliki watak tertentu. Sebagai contoh, kutipan dari *Serat Riyanto* di atas, ditampilkan untuk menggambarkan kecantikan R.A. Srini sebagai wanita ideal pada masa itu. Dari gambaran tubuh itu tercermin bahwa tokoh memiliki watak yang baik dan berbudi.

Telah disebutkan di atas bahwa gambaran watak melalui analisis tubuh tidak banyak dipergunakan dalam karya-karya tahun 1920-an. Sementara itu, gambaran watak tokoh yang paling banyak dipergunakan adalah gambaran secara langsung. Dalam hal ini, watak tokoh diuraikan secara langsung (eksplisit) baik yang jahat, yang ideal maupun yang baik. Watak tokoh yang jahat misalnya tampak dalam *Sukaca* berikut.

"...Wewatekanipun Sukaca: ugungan, ngadi-adi, lumuh, kesed, kemproh, anjajani, anggep, brangasan, lumuh kasoran, sampun tamtu wewatekan ingkang damel prihatosing tiyang sepuh ...." (hlm. 18)

'... Watak Sukaca: sanjungan, manja, penentang, malas, kotor, sombong, merasa lebih, brangasan, tak mau kalah, sudah jelas watak yang membuat prihatin orang tua....'

Gambaran atau teknik langsung demikian juga dipergunakan untuk menampilkan tokoh yang ideal, seperti tampak dalam diri tokoh Ngaisyah

dalam *Mrojol Selaning Garu* berikut.

> *"Pun Ngaisyah saya ageng saya ketingal manis ing rupi, pasemonipun ruruh, tandangipun sareh...."* (hlm. 64)
>
> 'Ngaisyah makin besar semakin tampak cantik, air mukanya lembut, sikapnya tenang....'

Selain tiu, teknik langsung yang dipergunakan untuk menggambarkan watak tokoh yang baik, misalnya, tampak dalam diri tokoh Mbok Sepi dalam *Swarganing Budi Ayu* berikut.

> *"Bok Sepi punika estri ingkang sae, pantes ingalembana; senadyan trahing alit manahipun jujur, budinipun luhur, watakipun sabar tuwin nariman, bekti ing laki tur patel ing samubarang damel."* (hlm. 4)
>
> 'Bok Sepi itu istri yang baik, pantas disanjung; meskipun keturunan orang kecil hatinya jujur, budinya luhur, wataknya sabar dan selalu menerima, berbakti kepada suami dan rajin dalam segala pekerjaan.'

Demikian beberapa contoh gambaran watak yang ditampilkan dengan teknik langsung (analitik) dalam karya sastra tahun 1920-an.

Data menunjukkan pula bahwa gambaran watak dengan teknik uraian langsung masih banyak dipergunakan dalam karya sastra Jawa tahun 1920-an. Namun, dalam dasawarsa 1930-an ini ada sedikit kemajuan karena gaya penceritaan seperti dongeng secara berangsur mulai ditinggalkan. Gaya penceritaan yang banyak dipergunakan adalah gaya lain yang lebih modern. Sementara itu, gambaran watak tokoh yang dikaitkan dengan analisis tubuh juga masih banyak dipergunakan, misalnya tampak pada diri tokoh Sri Sudarmi dalam *Gambar Mbabar Wewados* (1932) berikut.

> *"... Umuripun Raden Rara Sri Sudarmi sampun 18 tahun. Badanipun cekapan, ageng alitipun kalebet srenteg pangawak dara, kulit jene, praen bunder. Rambutipun cemeng meles, sinomipun rompyo-rompyo, sinambungan ing otot wilis.... Untu rempeg petak pinda porselin awit enjing sonten kasikat, yen mesem gumebyar adamel tumratabipun ingkang petukan."* (hlm. 23)
>
> '...Umur Raden Rara Sri Sudarmi sudah 18 tahun. Tubuhnya ideal, besar kecilnya termasuk cocok seperti tubuh burung dara, kulit kuning, muka

bundar. Rambut mulus hitam, rambut pelipis rapi berjajar, bersambungan dengan otot hijau tua... Gigi rajin putih seperti porselin sebab pagi sore disikat, jika tersenyum cemerlang membuat tergetarnya yang berjumpa.'

Dari gambaran fisik tubuh di atas tercermin bahwa watak tokoh Sri Sudarmi adalah tipe orang rajin, rapi, pandai memelihara kebersihan, dan murah senyum. Gambaran watak melalui analisis tubuh ini tampak pula dalam *Ngulandara* (1936) dan *Pameleh* (1938).

Sebagaimana dalam tahun 1920-an, gambaran watak tokoh yang ditampilkan dengan teknik uraian langsung juga paling banyak dipergunakan dalam karya-karya tahun 1930-an. Gambaran watak secara langsung semacam itu misalnya tampak dalam beberapa kutipan berikut ini.

"Pak Kabul, senadyan tiyang dusun tur mboten gadah, nanging watakipun temen. Mboten purun goroh dateng biyung Kabul. Sepinten pepajenganipun anggening sesadeyan dipunsukakaken sedaya."

(*Lelampahanipun Pak Kabul*, 1930:4)

'Pak Kabul, kendati orang desa lagi pula tak punya, tetapi wataknya jujur. Tidak mau berdusta kepada ibu Kabul. Beberapa saja lakunya dalam berdagang semuanya diberikan.'

""... Sebab tiyangipun bregas, tatakramanipun jangkep. Yen kaanggepa sopir limrah boten pantes. Nanging saupami sanes sopir taksi, la punapa. Awit sanadyan clananipun bregas...."

(*Ngulandara*, 1936:9)

'...Sebab orangnya gagah, tingkahlakunya lengkap. Jika dianggap sopir biasa tidak pantas. Tetapi kalau bukan sopir taksi, ya apa? Sebab meski celananya baik....'

"...Nanging eloka, Sukarmin ora ngadi-adi lan ora aleman, malah wedi sarta ngajeni marang bapa biyunge; wewatekane ndemenakake sarta mbangun turut. Aten-atene rada meneng ora bedigasan. Demen jajan iya ora, sebab ana ngomah ora kekurangan...."

(*Pameleh*, 1938:6)

'... Tetapi anehnya, Sukarmin tidak sanjungan dan manja, malahan takut serta hormat pada ayah ibunya; wataknya menyenangkan serta penurut. Tingkahnya agak diam tidak berangasan. Suka jajan juga tidak, sebab di rumah tidak kekurangan....'

Dari uraian di atas dapat disimpulkan bahwa watak tokoh dalam karya sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan banyak ditampilkan dengan teknik uraian (analitik). Dari teknik uraian itu yang lebih dominan adalah uraian langsung, sedangkan penggambaran watak tokoh melalui analisis fisik (tubuh) hanya ditampilkan sebagai bagian dari teknik uraian langsung itu. Hal demikian menandai bahwa sudut pandang yang lebih banyak dipergunakan adalah sudut pandang orang ketiga maha tahu. Jika diamati secara keseluruhan, penggambaran watak secara langsung itu telah disesuaikan dengan penampilan tema didaktis karena tokoh-tokohnya lebih mudah diketahui. Watak tokohnya jelas, tokoh hitam atau putih.

3.2.2.3.2 *Teknik Dramatik*

Selain teknik analitik uraian (lihat 3.2.2.3.1), teknik dramatik atau ragaan banyak juga dipergunakan untuk menampilkan watak tokoh dalam karya sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan. Teknik dramatik yang ditampilkan pada umumnya dalam bentuk dialog antartokoh, reaksi tokoh yang satu terhadap tokoh lain, dan pembicaraan benda-benda yang ada di sekitar tokoh. Adapun teknik dramatik yang berupa dialog pada diri sendiri (*monolog interior)* belum dimanfaatkan dengan baik dalam karya-karya tersebut.

Teknik dramatik yang berupa dialog antartokoh, antara lain tampak dalam *Serat Riyanto* (1920), *Swarganing Budi Ayu* (1923), *Sukaca* (1923), *Kontrolir Sadiman* (1924), dan *Gawaning Wewatekan* (1928). Sebagai contoh, untuk menggambarkan watak bahwa tokoh Kamsirah adalah seorang yang cerdas, ingin maju, tetapi juga patuh, ditampilkan melalui dialog antara Kamsirah dengan ayahnya seperti berikut.

"Pak, aku sekolahna, kancaku wedok-wedok wis akeh sing wis pada sekolah."
Bapakipun, "Besuk wae yen wis gede, saiki isih cilik durung klebu."
Kamsirah, "E, dadi sekolah iku yen isih cilik durung klebu, ya, Pak."
Bapakipun, "Ya."
Kamsirah, "Lah si anu kae isih cilik pada karo aku teka wis klebu."
Bapakipun, "O, cilika kae deweke wis tuwa, umure wis akeh."

(*Swarganing Budi Ayu*, 1923:5)

'"Pak, sekolahkan aku, teman-temanku perempuan banyak yang sudah sekolah."
Ayahnya, "Besuk saja kalau sudah besar, sekarang masih kecil belum bisa masuk."
Kamsirah, "E, jadi sekolah itu kalau masih kecil belum bisa masuk, ya, Pak."
Ayahnya, "Ya."
Kamsirah, "Lah, si Anu itu masih kecil sebesar aku mengapa bisa masuk."
Ayahnya, "O, meskipun kecil dia sudah tua, umurnya sudah banyak."'

Cakapan antara Kamsirah dan ayahnya ini menggambarkan bahwa meskipun masih kecil, ia memiliki cita-cita ingin maju. Oleh sebab itu, dapat dikatakan bahwa Kamsirah memiliki watak yang cerdas dan bersemangat.

Kutipan dialog antara Nyai Tumenggung Pramayoga dan Raden Ayu Natasewaya berikut menggambarkan bahwa tokoh R.M. Riyanto memiliki watak yang keras hati.

"Raden Ayu Natasewaya lajeng ngandika, "Dadi lelakonku iki pada karo lelakone Mbakyu, saliramu rakiya wis mireng warta lungane Riyanto ta Mbakyu."
Aturipun, "Kesah kadospundi?"
"I, ngamplahane ya, ana wong saomah sasat kepaten ngene kok Mbakyu ki, ndadak tambuh."
"Lho, kadospundi ta Gusti?"
"Anakmu Riyanto rak wis nembelas dina iki lunga ora pamit."
.....
"Raden Ajeng ngandika, "... mula saka karepku dakpurih omah-omah supaya aja duwe karep mbyang-mbyangan. Kuwi ora kakang, kejaba ora manut rembugku, rina wengi malah ora tau saba omah, dene tukku tutur kuwi iya sarana alus...., mandak saya ndaluya, gek kepriye tukku ora pegel...."

(*Serat Riyanto,* 1920:30—31)

'Raden Ayu Natasewaya lalu berkata, "Jadi kisahku ini sama dengan kisahmu, sudah mendengar kabarkah tentang Riyanto yang pergi, Mbakyu."
Sahutnya, "pergi bagaimana?"
"Ah, bagaimana ini, orang serumah seperti sedang ada kematian saja, Mbakyu, mengapa berpura-pura tidak tahu."
"Lho, bagaimana, Gusti?"

"Anakmu Riyanto itu kan sudah enambelas hari pergi tanpa pamit."

....

'Raden Ajeng berkata, "... menurut kehendak saya, ia saya suruh berkeluarga supaya tidak bertualang saja.
Nah, malah sebaliknya, selain tidak menuruti kataku, siang malam malah tidak pernah di rumah, apapun nasihat saya itu juga dengan cara yang halus..., malah semakin menjadi-jadi, bagaimana tidak pegal hati....'

Bentuk dialog yang menggambarkan watak tokoh seperti contoh di atas terdapat pula dalam *Tan Lun Tik lan Tan Lun Cong* (1923) dan *Kirti Njunjung Drajat* (1924). Dalam *Tan Lun Tik lan Tan Lun Cong*, gambaran watak Tan Lun Cong yang teguh ditampilkan melalui dialog antara Tan Lun Tik dengan ayahnya Ing Hing (hlm. 20); sedangkan dalam *Kirti Njunjung Drajat*, gambaran watak Darba yang mudah berubah dilukiskan melalui cakapan seorang pedagang yang sedang membicarakan dirinya (hlm. 48).

Teknik dramatik yang ditampilkan melalui reaksi tokoh yang satu terhadap tokoh lain, antara lain tampak dalam *Swarganing Budi Ayu* (1923) berikut. Reaksi ini terjadi antara Kamsirah dan Kardini.

"Saben sonten Kamsirah dipun wuruki nyerat, maos tuwin sanes-sanesipun; sareng sekolahipun sampun inggil pangkatipun, Kardini dipun wulang kawruhipun tiyang estri ingkang perlu-perlu kadosta: ngrenda, nyulam, njarumi sesaminipun. Sadaya wau inggih kawulangaken dateng Kamsirah.

....

Ing wanci enjing, menawi Kardini lumebet dateng pamulangn, Kamsirah asring nenggani bitungipun anggenipun ngempakaken canting dipun awasaken lan dipun titeni, dalah anggenipun nyiduk malam, linggih, ngurubaken latu, sedaya dipun tamataken. Menawi biyungipun kesah nilar seratanipun, Kamsirah enggal mapan anyurupi." (hlm. 6)

'Setiap sore Kamsirah diajari membaca, menulis, dan sebagainya, ketika sekolahnya sudah tinggi tingkatnya, Kardini diajari ilmu kewanitaan yang penting seperti: merenda, menyulam, menjahit, dan sebagainya. Semua itu diajarkan juga kepada Kamsirah.

....

Waktu pagi, bila Kardini sekolah, Kamsirah sering menunggui ibunya menggoreskan *canting*, diawasi dan diingat dengan baik, begitu juga cara mengambil lilin, cara duduk, menyulut api, semua diperhatikan. Jika ibunya pergi meninggalkan pekerjaan, Kamsirah cepat menggantikannya.'

Dalam kutipan tersebut tampak bahwa watak Kamsirah yang rajin dan baik hati itu dapat diketahui melalui reaksi atas pekerjaan yang dilakukan ibunya. Teknik yang sama dapat pula dilihat pada diri tokoh Purasani dalam *Purasani* (1923) di halaman 59 dan 64.

Di samping melalui dialog antartokoh dan reaksi tokoh yang satu terhadap tokoh lainnya, teknik dramatik antara lain juga ditampilkan melalui lukisan tentang benda-benda (misalnya pakaian) yang ada di sekitar tokoh. Teknik tersebut misalnya tampak dalam diri tokoh Sumardi yang dikenal sebagai anak orang kaya dan berpenampilan mengesankan. Hal itu terlihat dalam kutipan berikut.

> *"Kejawi para priyantun ingkang sami ameng-ameng wau, wonten satunggiling jejaka, nilik panganggé lan solah bawanipun, kados inggih panunggiling priyantun, panganggenipun sarwa resik, sarwa sae, miwah sarwa ramping, solah bawanipun alus aluwes. Rasukanipun bikakan petak, dasi sutra jene panjang, sinjangipun batik Parangkusuma, asawit kaliyan udengipun, tur blangkon cara Mangkunegaran...."*
>
> (*Mungsuh Mungging Cangklakan*, 1929:4)
>
> 'Selain para *priyayi* yang berjalan-jalan itu, ada seorang jejaka, yang jika dilihat pakaian dan tingkah lakunya, tampak seperti seorang *priyayi*, pakaiannya serba putih, serba bagus, dan serba rapi, tingkah lakunya halus menarik. Bajunya model jas buka warna putih, dasi sutra kuning panjang, kain batiknya bermotif Parangkusuma, serasi dengan ikat kepalanya, lagi pula bermodel Mangkunegaran....'

Dalam bentuk ragaan di atas terlihat bahwa watak Sumardi tercermin melalui pakaiannya yang serba menarik. Gambaran watak tokoh yang demikian tampak juga dalam *Swarganing Budi Ayu*, khususnya mengenai lukisan keadaan rumah yang menunjukkan bahwa tokoh-tokoh (Kamsirah dan orangtuanya) dalam karya itu hidupnya miskin dan sengsara (hlm. 3).

Telah disebutkan di atas bahwa teknik dramatik yang ditampilkan melalui monolog tidak banyak dipergunakan. Dari sekian banyak karya sastra tahun 1920-an, yang menampilkan teknik seperti ini hanya beberapa karya saja, antara lain ialah bentuk monolog R.M. Riyanto dalam *Serat Riyanto* ketika ia merasa senang setelah mengetahui gadis yang dicintainya adalah putri Adipati Pramayoga yang dulu pernah dikenalnya dengan baik. Demikian

juga monolog R.A. Srini ketika dirinya menyesali tindakannya yang sombong saat berjumpa dengan R.M. Riyanto di pasar malam.

Kenyataan menunjukkan bahwa teknik dramatik yang dipergunakan untuk menampilkan watak tokoh semakin lama semakin menunjukkan perkembangan yang baik. Hal itu terbukti bahwa teknik tersebut telah digarap secara wajar dan bervariasi dalam karya tahun 1930-an. Maksudnya, dalam kaitannya dengan unsur struktur lainnya, teknik itu telah memberi warna kepada lingkungan hidup, fungsi, dan profesi tokoh. Hal tersebut dengan lebih baik digarap dalam *Ngulandara* (1936) dan *Pameleh* (1938).

Dalam *Ngulandara,* misalnya, dialog atau cakapan antara Rapingun, teman Rapingun, dan Asisten Wedana telah menunjukkan adanya perbedaan tingkat sosial dan profesi. Dialog semacam itu berfungsi lebih memperkuat teknik uraian langsung diri tokoh.

"Samangke tanggel gesang motoripin Ndara!"
"Wah, katrima banget, kuwi Tien, dompetku ana ngesak kuwi jupukna."
"Ndara mangga dipun stater."
Oto lajeng dipun stater gesang, lentera byar padang.
"Sampun Ndara, mangga lajeng tindak, amargi sampun jam sadasa."
"Niki lho!" Sanjang mekaten wau kaliyan ngulungaken tangan ingkang sampun isi arta.
"Sembah nuwun Ndara, mangga lajeng tindak kemawon, adalem nderekaken ing wingking." Sopir lajeng murugi otonipun piyambak kaliyan nggered rambutipun Kasna." (hlm. 10)

'"Sekarang pasti hidup motornya Ndara."
"Wah, terima kasih banyak, Tien, dompet saya di saku itu tolong ambilkan."
"Ini, Pak."
"Ndara, silakan distater."
Motor distater lalu hidup, lampu seketika terang. "Sudah, Ndara, silakan, sudah pukul sepuluh."
"Ini!" Berkata demikian sambil mengulur tangan yang sudah berisi uang.
"Terima kasih, Ndara, silakan berangkat saja, saya jalan di belakang."
Sopir lalu berjalan menuju motornya sendiri sambil menarik rambut Kasna.'

Dialog antara Rapingun, Asisten Wedana, dan Kasna, menunjukkan bahwa masing-masing tokoh telah tergambar dengan jelas jika mereka memiliki tingkat atau status sosial yang berbeda. Hal itu misalnya terlihat

penyebutan kata *ndara*. Oleh sebab itu, teknik dramatik sangat berfungsi dalam mengeksplisitkan watak-watak tokohnya.

Hal yang sama terdapat pula dalam *Caritane Si Yunus* (1931). Gambaran watak Yunus yang jujur, keras hati, dan cepat bereaksi ditampilkan melalui cakapan dua orang tokoh. Namun, dalam dialog itu dipergunakan tingkat tutur yang sama karena memang keduanya berstatus sosial yang sama (hlm. 27--28). Itulah sekadar gambaran tokoh secara dramatik yang berfungsi memberi warna khas pada watak masing-masing.

Seperti juga dalam karya tahun 1920-an, teknik dramatik yang ditampilkan melalui komentar tokoh terhadap tokoh lain, melalui gambaran lingkungan tokoh, dan melalui monolog banyak juga digunakan dalam karya-karya tahun 1930-an. Bentuk komentar tokoh terhadap tokoh lain misalnya dijumpai dalam *Pameleh* (1938); penggambaran watak tokoh melalui pelukisan latar dan lingkungan hidup dapat dilihat dalam *Dwikarsa* (1930); dan penggambaran watak melalui monolog misalnya juga dapat dilihat dalam *Sri Kumenyar* (1938). Dalam *Sri Kumenyar*, reaksi pribadi ini dilakukan oleh Sumarsana ketika ia harus menggagalkan perkawinannya karena ternyata Sri Kumenyar adalah adik kandungnya sendiri yang dulu bernama Parmi.

Dari seluruh uraian di atas, baik teknik analitik maupun teknik dramatik, dapat disimpulkan bahwa karya-karya sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan lebih banyak menampilkan teknik uraian langsung. Sementara itu, teknik dramatik banyak pula dipakai sebagai cara penampilan watak tokoh, tetapi teknik tersebut sering hanya dipakai sebagai sisipan di antara teknik uraian langsung. Selain itu, teknik penampilan tokoh dengan *monolog interior* masih jarang digunakan. Namun, betapapun sederhananya penggunaan teknik dramatik tersebut, hal itu telah membuktikan bahwa tokoh-tokohnya telah diberi kebebasan untuk bertindak dan bergerak sesuai dengan sifat kemanusiaannya.

3.2.3 *Latar*

Perlu diketahui bahwa setiap tindakan tokoh yang menimbulkan peristiwa selalu terikat oleh ruang dan waktu tertentu. Hal itu berarti bahwa latar (setting) dalam pembinaan struktur amat penting karena latar merupakan bagian yang turut menciptakan iklim sebuah cerita. Latar juga erat hubungannya dengan unsur struktur lainnya, misalnya tokoh dan alur, karena tanpa latar, tokoh tidak mungkin dapat membangun peristiwa. Apabila

peristiwa tidak terbangun berarti alur juga tidak mungkin terbentuk. Oleh karena itu, dalam rangka pemaknaan karya sastra, pemahaman terhadap latar perlu dilakukan.

Pada umumnya latar suatu karya sastra dibedakan menjadi tiga kategori, yaitu latar tempat, latar waktu, dan latar sosial (Abram 1981:175). Latar tempat berkaitan dengan masalah geografis, latar waktu berkaitan dengan masalah historis, dan latar sosial berkaitan dengan kehidupan kemasyarakatan. Latar tempat bersangkut-paut dengan deskripsi di mana cerita (peristiwa) terjadi, dan biasanya mengacu kepada tempat tertentu seperti desa, kota, atau tempat lainnya. Melalui deskripsi itu diharapkan tercermin tradisi, tata nilai, tingkah laku, suasana, atau hal lain yang berpengaruh pada penokohan. Latar waktu bersangkut-paut dengan saat (masa) terjadinya peristiwa, karena dengan kejelasan saat terjadi itu akan tergambar dengan jelas sasaran karya sastra. Perihal saat kejadian itu biasanya mengacu pada waktu tertentu seperti pagi, siang, sore, atau malam; bahkan jam, hari, tanggal, bulan, tahun, atau zaman. Sementara itu, latar sosial bersangkut-paut dengan gambaran status tertentu yang menunjukkan eksistensi dan hakekat tokoh dalam 'masyarakat' yang ada di sekitarnya. Tokoh mungkin dapat menduduki posisi tertentu apabila ia berada dalam latar atau posisi tertentu. Oleh karena itu, gambaran latar sosial ini biasanya mengacu pada tingkat-tingkat sosial tertentu seperti tingkat sosial rendah, menengah, atau atas (tinggi).

Dalam rangka pemahaman makna karya sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan, berikut disajikan pembahasan mengenai latar (setting) cerita. Bahasan latar ini ditekankan pada tiga hal, yaitu latar tempat, latar waktu, dan latar sosial (budaya).

3.2.3.1 *Latar Tempat*

Oleh karena karya sastra yang diteliti adalah karya sastra Jawa, yang secara jelas menunjukkan etnis tertentu, yaitu Jawa, jelas bahwa latar tempat yang dipergunakan adalah daerah di Jawa. Daerah-daerah di (Pulau) Jawa yang paling banyak dipergunakan sebagai latar adalah Jawa Tengah, Jawa Timur, dan Yogyakarta, sedangkan Jawa Barat dan Jakarta (Betawi) amat sedikit. Sementara itu, ada beberapa karya yang menampilkan latar tempat di luar Jawa, misalnya *Sapu Ilang Suhe* (1921), *Kekesahan Dateng Riyo* (1921), *Tan Lun Tik lan Tan Lun Cong* (1923), dan *Boyong Nyang Sebrang*

(1938). Akan tetapi, karya-karya itu dapat dikatakan tetap mempergunakan latar tempat di Jawa sebab di dalamnya ditampilkan pula nama tempat yang menunjuk daerah tertentu di Jawa. Dengan kata lain, latar tempat di luar Jawa yang ada dalam karya-karya itu hanya dipergunakan sebagai bagian dari latar keseluruhan cerita itu.

Dalam *Sapu Ilang Suhe* misalnya, selain ditampilkan latar tempat Palembang (Sumatra), juga latar tempat Betawi (Jakarta) karena cerita itu mengisahkan perantauan Abdullah dari Palembang ke Betawi. Dalam *Kekesahan Dateng Riyo*, selain ditampilkan latar Riau, bahkan Singapura, juga latar Yogyakarta dan Jakarta. Bahkan, kota Yogyakarta dipergunakan sebagai latar utama karena karya itu mengisahkan perjalanan Sasrasuganda pulang pergi dari Yogyakarta ke Riau. Sementara itu, dalam *Tan Lun Tik lan Tan Lun Cong*, selain ditampilkan latar Cina dan Singapura, juga latar tempat di Surabaya dan Kediri (Jawa Timur). Demikian juga dalam *Boyong Nyang Sebrang*, selain ditampilkan latar daerah Lampung (Sumatra), ditampilkan pula latar Jawa karena cerita itu mengisahkan liku-liku pertanian di Jawa dan Lampung. Dalam karya itu tokoh Petruk berpandangan bahwa lebih baik bertransmigrasi ke Lampung daripada hidup bertani di Jawa.

Dapat dikatakan bahwa latar tempat yang dipergunakan dalam karya sastra Jawa pada umumnya adalah latar yang "konkret" karena nama tempat (desa dan kota) yang ditunjuk adalah nyata secara geografis dan masih dapat dikenali sampai sekarang. Dapat disebutkan, misalnya, kota Surakarta dalam *Serat Riyanto*, *Swarganing Budi Ayu*, *Sukaca*, *Kirti Njunjung Drajat*, *Sumirat*, *Suwarsa-Warsiyah*, dan *Ni Wungkuk ing Benda Growong*; kota Yogyakarta dalam *Kekesahan Dateng Riyo*, *Jarot*, *Purosani*, dan *Dwikarsa*; atau kota Madium dalam *Katresnan*, *Kontrolir Sadiman*, dan *Gawaning Wewatekan*. Demikian juga dengan nama desa seperti desa Bantul dalam *Mitra Musibat* dan *Pameleh*; desa Pedan dalam *Purosani* dan *Suwarsa-Warsiyah*; dan desa Sidowayah dalam *Jarot* dan *Glompong Lucu*. Namun, penampilan latar konkret itu bukan berarti konkret secara objektif empirik, melainkan konkret yang objektif fiksional karena berbagai peristiwa yang dialami tokoh tidak menunjukkan suatu kebenaran faktual, tetapi kebenaran fiksional. Jadi, kekonkretan latar tempat itu hanya ditunjuk dari sebuah kemungkinan, yaitu kemungkinan ada atau dapat ada.

Selain ditampilkan latar tempat yang "konkret", dalam karya-karya sastra Jawa periode ini juga ditampilkan latar tempat yang berkaitan dengan unsur kesejarahan, tetapi secara historis tidak dikenal sama sekali. Hal ini

menunjukkan bahwa kisah dalam cerita ini hanya sekadar kisah tentang "suatu hal" sehingga memungkinkan untuk disebut sebagai dongeng. Karya yang menampilkan latar tempat semacam ini ialah *Cariyosipun Pambalang Tamak* (1921), *Dendaning Angkara* (1923), dan *Pati Winadi* (1932). Dalam karya pertama, ditampilkan latar tempat Kerajaan Karangasem; dalam karya ketiga ditampilkan latar kerajaan Pedaliputra. Sementara itu, karya yang menunjukkan ciri yang sama, hanya latarnya tidak berkaitan dengan unsur kesejarahan tetapi latar desa, yaitu *Galuga Salursari* (1921). Dalam karya itu ditampilkan latar tempat seperti tampak dalam kutipan berikut.

> *" Duking dangu ana dungik tengah wreda andongeng ana randa tuwa aran Mbok Sumbawa wismane ing Cemara Kuncara sugih brana adarbe "* (hlm. 3)

> '//Zaman dahulu ada cerita dari orang tua, yang mendongengkan, ada janda tua bernama Mbok Sumbawa, rumahnya di Cemara Kuncara, kaya//'

Kutipan tersebut menunjukkan bahwa cerita itu hanya sebuah dongeng. Akan tetapi, jika dilihat tokohnya, yaitu dua orang anak yang bernama Galuga dan Salursari, tampak bahwa cerita itu cenderung disebut sebagai dongeng untuk anak-anak.

Di samping latar tempat yang jelas (dusun, desa, kota, kerajaan, dan negeri) seperti di atas, dalam karya sastra Jawa pada umumnya juga ditampilkan latar tempat lain. Latar tempat ini secara umum lebih sempit ruang lingkupnya karena lebih berkaitan dengan peristiwa-peristiwa tertentu yang dialami tokoh. Misalnya, *kali* (sungai) sebagai tempat R.M. Riyanto bertapa *kungkum* 'merendam diri' atau di pasar malam sebagai tempat R.A. Srini melihat keramaian (*Serat Riyanto*), *gedogan* 'kandang kuda' sebagai tempat bermainnya Piet, Pon, dan Bles (*Piet Pon Bles*), dan di asistenan sebagai tempat para Asisten Wedana tinggal (*Ngulandara, Tri Jaka Mulya*). Selain itu, latar lain yang ditampilkan ialah rumah, sawah, hutan, pegunungan, sendang, jalan, pasar, toko, kraton, dan sebagainya. Jika diamati secara keseluruhan, pada umumnya latar lain ini ditampilkan hanya sebagai bagian dari latar lain yang lebih luas lingkupnya. Demikian juga dengan latar pedesaan. Latar ini ditampilkan hanya sebagai bagian dari latar yang lebih luas. Hal tersebut misalnya tampak dalam kutipan latar tempat berikut.

"...Mangkono rerembugan kang keprungu saka sawijining omah cilik cekli anyenengake tur ora nguciwani yen disawang, dumunung ana ing kampung Semampir, sawijining kampung kang mangku dalan gede Kertasana-Kediri, kaprenah wetan ndalan arep-arepan karo kuburan Tionghwa sakidul gapura wates kuta Kediri."

(*Rahayu Abeya Pati*, 1939:9)

'...Demikian percakapan yang terdengar dari sebuah rumah kecil menyenangkan serta tidak mengecewakan jika dipandang, berada di kampung Semampir, sebuah kampung yang menghadap jalan besar Kertasana-Kediri, tepatnya sebelah timur jalan berhadapan dengan makam Tionghwa sebelah selatan gapura batas kota Kediri'

Kutipan tersebut secara jelas menampilkan latar tempat desa, kota, dan tempat lain sekaligus. Hal itu tampak dalam penyebutan tempat: di rumah kecil, di desa Semampir, di kawasan kota Kediri. Oleh karena itu, di dalam karya-karya sastra Jawa periode ini, latar tempat yang sempit lingkupnya hampir tidak pernah berdiri sendiri, tetapi selalu menjadi bagian dari latar tempat yang lebih luas.

Dapat disebutkan pula bahwa latar tempat berkaitan erat dengan status sosial tokoh. Jika tokoh berasal dari golongan atas (*priyayi*, misalnya), latar tempat yang ditampilkan biasanya di kawedanan, kraton, yaitu di kerajaan; jika tokoh berasal dari golongan rendah (petani, buruh, misalnya), latar tempat yang ditampilkan biasanya di desa; dan jika tokoh berasal dari golongan menengah (guru, pedagang, mantri polisi, misalnya), latar tempat yang ditampilkan biasanya di kota-kota kecil dan atau besar. Hal ini menunjukkan bahwa dalam keseluruhan struktur cerita, peran latar tempat sangat penting karena kehadirannya menentukan identifikasi dan eksistensi tokoh. Pada gilirannya, identifikasi dan eksistensi tokoh itu berperan besar pula dalam mendukung tema.

3.2.3.2 *Latar Waktu*

Data menunjukkan bahwa karya sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan cenderung menampilkan dua jenis latar waktu, yaitu latar waktu yang konkret dan latar waktu yang abstrak. Latar waktu konkret adalah latar yang menyebutkan bahwa sebuah peristiwa terjadi pada waktu yang nyata (jelas); sedangkan latar waktu abstrak adalah latar yang

tidak menyebutkan dengan jelas kapan peristiwa itu terjadi. Penampilan latar waktu konkret biasanya ditandai dengan penyebutan pukul berapa, hari apa, tanggal berapa, bulan apa, dan tahun berapa; sedangkan penampilan latar waktu abstrak biasanya hanya ditandai dengan penyebutan kata siang, pagi, sore, malam, atau frasa yang menunjukkan keterangan waktu.

Karya yang menampilkan latar waktu konkret antara lain adalah *Kekesahan Dateng Riyo* (7 Agustus 1918), *Cariyosipun Sendang ing Tawun* (Selasa, 25 September 1917), *Roman Arja* (tahun 1905), *Sukaca* (tahun 1917), *Kirti Njunjung Drajat* (antara tahun 1899 sampai 1908), *Kontrolir Sadiman* (antara tahun 1825 sampai 1868), *Jejodoan Ingkang Siyal* (tahun 1901), *Dwikarsa* (tahun 1906), *Ni Wungkuk ing Benda Growong* (antara tahun 1900 sampai 1908), *Larasati Modern* (tahun 1915), dan *Sri Kumenyar* (tahun 1911 sampai 1931). Penyebutan secara jelas mengenai hari, tanggal dan tahun itu mengisyaratkan bahwa seolah-olah itu benar-benar terjadi. Oleh karena itu, karya tersebut layak jika disebut sebagai kisah atau pengalaman nyata, bukan dongeng dari langit. Akan tetapi, perlu diingat bahwa karena karya-karya itu hadir sebagai "sastra" yang kebenarannya dapat dirunut melalui logika strukturnya kisah atau pengalaman nyata itu tidak diindentikkan dengan kebenaran faktual. Kecuali karya yang jika ditinjau dari tokoh, alur, latar tempat dan kronologi waktunya menunjukkan sebuah laporan yang bersifat jurnalistis. Mengenai hal ini, secara nyata dapat cermati dalam kutipan berikut. "

> *"Tanggal 7 Agustus (1918) enjing jam pitu kula mangkat datang stasiun, jebul kanca-kanca sarta tuwan-tuwan guru sarta tuwam direktur tuwin tuwan dokter Opringho, punapa malih bendera raden mas Panji Gandaatmaja sarimbit sarta tepangan sanesipun sami kasdu nguntabaken.*
>
> ....
>
> *Tanjung Pinang,* 25 Agustus 1918."
> (*Kekesahan Datang Riyo*, 1921:20,77)
>
> 'Tanggal 7 Agustus (1918) pagi jam tujuh saya berangkat ke stasiun, tidak tahunya teman-teman serta tuan-tuan guru serta tuan direktur dengan tuan dokter Opringho, begitu juga Bendara Raden Mas Panji Gandaatmaja sekalian serta kenalan lainnya, telah siap mengantarkan.
>
> ....
>
> Tanjung Pinang, 25 Agustus 1918.

Hal itu tampak pula dalam kutipan berikut.

> *"Nalika dinten Slasa pon tanggal 10 wulan besar tahun 1847, utawi tanggal kaping 25 wulan September 1917 wanci jam tiga siyang, kula merlokaken kesah dateng dusun Tawun, kalebet wewengkon kaonderan Karangtengah distrik Dera kita Ngawi. Wosing sedya bade nyatakaken kawontenanipun sendang Tawun ingkang Kanggepapan panyandranipun tetiyang ing dusun ngriku saben wulan Sura kaleres dinten Anggarakasih* (Slasa Kliwon)."
>
> (*Cariyosipun Sendang ing Tawun*. 1922:1)
>
> "Ketika hari Selasa Pon tanggal 10 bulan Besar tahun 1847, atau tanggal 25 bulan September 1917 saat pukul tiga siang, saya berniat pergi kedesa Tawun, termasuk wilayah Karangtengah distrik Dera kota Ngawi. Pokoknya bermaksud akan membuktikan keadaan Sendang Tawun yang biasa dipakai sebagai tempat 'mencari ketenangan' orang-orang di desa itu setiap bulan Sura bertepatan dengan hari Selasa Kliwon.'

Kutipan di atas menunjukkan bahwa deskripsi latar tempat, tindakan tokoh, dan kronologis waktu tampak nyata sehingga layak jika disebut sebagai kisah yang berupa laporan perjalanan. Hal itu yang membedakannya dengan kisah R.M. Sutanta dalam *Ngulandara* (1936). Meskipun judul sudah mengisyaratkan "pengembaraan". *Ngulandara* cenderung tidak dapat dikatagorikan sebagai kisah perjalanan karena tidak ada indikasi 'melaporkan' berdasarkan tempat, tindakan, dan kronologi waktu. Demikian penampilan latar waktu yang kongkret sebagai penanda adanya ciri keteraturan suatu *genre* sastra tertentu.

Meskipun sebagian menandai adanya indikasi bentuk laporan, tidak berarti bahwa penunjuk latar waktu "konkret" itu selalu demikian. Hal itu dapat dibuktikan melalui karya berikut. Dalam *Roman Arja* (1923) misalnya, penanda adanya latar waktu konkret adalah disebutkannya tanggal 25 Maret 1905 (hlm.26). Namun, sebutan tanggal, bulan, dan tahun itu hanya dipergunakan oleh seorang tokoh (Wedana Magersari) ketika menulis surat yang ditunjukan kepada patihnya. Surat itu berisi ketrangan mengenai kasus Mulyani yang berpisah dengan orangtua dan saudara-saudaranya. Oleh karena itu, kisah dalam *Roman Arja* tidak dapat disebut kisah yang berupa laporan karena penanda waktu yang disebutkan tidak menunjukan kronologi waktu perjalanan tokoh. Bahkan, jika dilihat tokoh, alur, dan latar yang lainnya, kisah dalam *Roman Arja* sama sekali tidak bersifat jurnalistis. Hal

itu yang membedakannya dengan kisah dalam *Kekesahan Dateng Riyo* dan *Cariyosipun Sendang ing Tawun*. Karya yang memiliki ciri yang sama dengan *Roman Arja* antara lain adalah *Sukaca*, *Kirti Njunjung Drajat*, *Kontrolir Sadiman*, *Jejodoan ingkang Siyal*, *Ni Wungkuk ing Benda Girowong*, *Larasati Modern*, dan *Sri Kumenyar*.

Data menunjukkan bahwa selain ditampilkannya latar waktu seperti tanggal, bulan, dan tahun dalam karya satra Jawa periode ini ditampilkan juga latar waktu konkret lain yang lebih sempit lingkupnya, yaitu penunjukkan jam, hari, tanggal, atau bulan saja, tanpa penunjukan angka tahun. Latar waktu demikian misalnya tampak dalam beberapa kutipan berikut.

"Wanci jam 12 dalu Simpen mireng korinipun katotok."

.....

"Watawis jam 11 siang ing sitihinggil katinggal andendeng kados mendung angendanu."

(*Purosani*, 1923:10,54)

'Saat pukul 12 malam Simpen mendengar pintunya diketok.'

.....

'Ketika pukul 11 siang di Sitihinggil terlihat muram seperti mendung hitam.'

"Nalika ing dinten Minggu ingkang kapengker punika sampun pepanggihan piyambakan malih kaliyan Raden Sujaka, ing ngriku lajeng medaraken suraosing manahipun...."

(*Wisaning Agesang*, 1928:23)

'Ketika di hari Minggu yang lalu sudah berjumpa sendiri dengan Raden Sujaka, di situ lalu diutarakan isi hatinya....'

"Kacarita, bareng tanggal 15 Desember, Sutrisno ngabari maneh marang Moer, yen bakal sida tilik mulih .... Satampane layang, Moer bungah banget, sarta ngarep-ngarep enggale tanggal 25 Desember... "

(*Katresnan*, 1923:18)

'Tersebutlah, ketika tanggal 15 Desember, Sutrisno memberi kabar lagi kepada Moer, jika akan jadi pulang ke rumah.....
Ketika surat diterima, Moer amat senang, serta mengharap agar cepat sampai tanggal 25 Desember....'

Kutipan ini di atas menunjukkan bahwa latar waktu konkret yang ditampilkan tidak menandai waktu tertentu yang nyata karena angka tahun tidak disebutkan. Oleh karena itu, latar waktu demikian lebih cenderung disebut latar waktu abstrak karena jam, hari, tanggal, dan bulan dapat terjadi kapan saja. Jam dapat berganti setiap hari, hari dapat berganti setiap minggu, tanggal dapat berganti setiap bulan, dan bulan dapat berganti setiap tahun.

Perlu diketahui bahwa latar waktu yang paling dominan dalam karya-karya satra Jawa adalah latar waktu abstrak. Artinya, berbagai peristiwa dalam cerita itu tidak jelas kapan terjadinya. Beberapa kutipan berikut menunjukkan kecenderungan semacam itu.

"Kacariyos, anuju satunggaling dinten, raden ayu Natasewaya lenggahan wonten ing gadri wetan ...."

(*Serat Riyanto*, 1920:6)

'Tersebutlah, pada suatu hari, raden ayu Natasewaya duduk-duduk di teras timur....'

"Sontenipun Pambalang Tamak istri sampun angsal kumbang katah..... Ing wanci serap Pambalang Tamak ngombe racun...."

(*Cariyosipun Pambalang Tamak*, 1921:108)

'Sorenya Pambalang Tamak istri sudah mendapat banyak kumbang.... Ketika matahari tenggelam Pambalang Tamak minum racun ....'

"Antara sesasi saka olehe lara, nuju sawijining dina Endra lelungguhan karo ibune ana ing emper buri....."

(*Gawaning Wewatekan*, 1928:21)

'Sekitar sebulan setelah sakit, pada suatu hari Endra duduk-duduk bersama sang ibu di emper belakang....'

"Dina esuke Surameja ora mlebu apawadan lara mumet serta pamite dililane, awit wus ketara saka puceting paraenane..."

(*Pameleh*, 1938:75)

'Pagi harinya Surameja tidak masuk karena sakit kepala dan pamitnya diizinkan, sebab telah tampak dari mukanya pucat....

"Kala tetiyang ronda mireng swara gumrobyag ing sacelakipun wau

sami kaget, serta lajeng sami murugi, sareng tetela bilih wonten tiyang dawah saking pit...."

(*Mungsuh Mungging Cangklakan*, 1929:61)

'Ketika para penjaga malam mendengar suara ribut di dekatnya itu pada terkejut, yang kemudian didatangi, dan ketika tahu bahwa ada orang jatuh dari sepeda.....'

Latar waktu seperti yang ditampilkan dalam kutipan di atas paling banyak dijumpai dalam karya-karya sastra Jawa. Bahkan, hampir seluruh karya menampilkan latar waktu demikian. Penampilan latar waktu abstrak semacam itu menandai bahwa karya sastra Jawa adalah karya yang betul-betul bersifat fiktif.

3.2.3.3 *Latar Sosial (Budaya)*

Keadaan dan lingkungan sosial yang melatari karya sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan berkaitan erat dengan pendidikan, profesi (pekerjaan), dan status tokoh. Sebagaimana tampak dalam uraian mengenai identitas tokoh (lihat 3.2.2.1), secara garis besar latar sosial juga mencakupi tiga hal, yaitu latar sosial rendah, menengah, dan atas (tinggi). Selain itu, latar sosial juga berhubungan erat dengan tema dan perwatakan.

Data memperlihatkan bahwa latar sosial rendah yang ditampilkan dalam karya-karya sastra Jawa meliputi lingkungan kehidupan masyarakat (rakyat) bawah yang berprofesi sebagai buruh, petani, pembantu, pekerja rendahan, dan pedagang kecil. Hampir keseluruhan mereka tinggal di pedesaan. Karya yang menampilkan latar sosial rendah ini antara lain adalah *Cariyosipun Pembalang Tamak* (1921), *Banda Pusaka* (1922), *Roman Arja* (1923), *Cariyos Lelampahanipun Peksi Glatik* (1924), *Jejodoan ingkang Siyal* (1926), *Ihtiyar Ngupados Pasugihan* (1931), *Tri Jaka Mulya* (1932), dan *Pameleh* (1938).

Dalam *Roman Arja* misalnya, ditampilkan tokoh Pranaarja yang berprofesi sebagai pedagang kecil yang sederhana. Profesi dagang dan kehidupan sederhana itu yang menyebabkan ia digolongkan ke dalam kelompok atau status sosial rendah. Status demikian dapat dikenali lewat deskripsi latar kehidupan sosial seperti berikut.

"Kacariyos, ing kikising kita Magersari, wonten tiyang jaler estri, nama Pranaarja.... Pedamelanipun ingkang jaler sade toya, dene ingkang estri sesadeyan ratengan. Gesangipun tiyang kekalih rukun sanget .... Griyanipun alit apayon atep, apager gedeg, nanging latar sarta jogan punapa malih pekaranganipun mboten nate njembrung.... Pak Pranaarja wau nalika alitipun sekolah, nanging boten dumugi, saweg pangkat kalih sampun medal dening kecingkrangan ing sedayanipun, sarta lajeng mbantu pandamelaning tiyang sepuhipun ...." (hlm.3)

'Tersebutlah di pinggiran kota Magersari. ada pasangan suami istri, bernama Pranaarja... Pekerjaan sang suami jualan air, sedangkan sang istri jual makanan kecil. Kehidupan keduanya amat rukun....Rumahnya kecil beratap alang-alang, berpagar bambu, tetapi halaman dan lantai serta pekarangan tak pernah kotor .... Pak Pranaarja itu ketika kecil pernah sekolah, namun tidak tamat, sampai kelas dua lalu keluar karena kekurangan segalanya, kemudian ia membantu pekerjaan orang tuanya ....'

Demikian juga latar kehidupan sosial keluarga Pak Kabul dalam *Lelampahanipun Pak Kabul*. Deskripsi latar sosial rendah keluarga Pak Kabul tampak seperti berikut.

"Ing dusun Pulosari, bawah distrik Pare, Kabupaten Kediri, wonten satunggaling tiyang semahan. Ingkang jaler nama Karya, ingkang estri nama Marem. Tiyang wau namung gadah anak satunggal jaler. Watawis umur sekawan tahun, naminipun Kabul. Mila pun Karya lajeng karan anak Pak Kabul. Pak Kabul pedamelanipun sade rumput, ingkang estri sade wedang porem." (hlm. 3)

'Di desa Pulosari, wilayah Pare, Kabupaten Kediri, ada sebuah keluarga. Yang lelaki bernama Karya, dan yang perempuan bernama Marem. Orang itu hanya punya seorang anak laki-laki. Kira-kira berumur empat tahun, bernama Kabul. Maka Karya kemudian sering disebut seperti anak. Pak Kabul, pekerjaannya jual rumput. dan sang istri jual minuman Porem.'

Seperti telah dikatakan bahwa pada umumnya latar sosial berkaitan dengan perwatakan tokoh dan tema, demikian pula dalam karya-karya yang disebutkan di atas. Keadaan kehidupan sosial yang pahit menyebabkan Pranaarja harus berjuang keras melawan hidup. Itulah sebabnya, tema yang

muncul dalam *Roman Arja* adalah tema perjuangan hidup. Demikian antara lain penampilan latar sosial rendah dalam karya sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan.

Selain ditampilkan latar sosial rendah, dalam karya sastra Jawa periode ini juga latar sosial menengah. Latar sosial menengah pada umumnya berkaitan dengan tokoh-tokoh yang berprofesi sebagai guru, polisi, pengusaha, pelajar, dan pegawai pemerintahan (juru tulis, *clerk*). Tokoh-tokoh yang berprofesi sebagai mantri polisi antara lain terdapat dalam *Benda Pusaka* (1922), *Supraha lan Suminten* (1923), *Roman Arja* (1923), dan *Sri Kumenyar* (1938). Tokoh yang berprofesi sebagai guru tampak dalam *Sri Ngantepi Tekad* (1925), *Kanca Anyar* (1928), *Serat Tumusing Panalangsa* (1930), dan *Larasati Modern* (1938). Tokoh yang menjadi juru tulis terdapat dalam *Mungsuh Mungging Cangklakan* (1929), *Kirti Njunjung Drajat* (1924), dan *Suwarsa-Warsiyah* (1926). Tokoh yang menjadi pengusaha terdapat dalam Tan Lun Tik lan Tan Lun Cong (1923), *Gambar Mbabar Wewados* (1932), *Tri Jaka Mulya* (1932), dan *Gawaning Wewatekan* (1928). Tokoh-tokoh yang berstatus sosial menengah itu pada umumnya berpendidikan HIS dan MULO.

Penampilan latar sosial menengah dalam karya sastra Jawa tampak berkaitan erat dengan tema dan perwatakan tokoh. Hal itu dibuktikan misalnya jika dicermati kisah Mursiati dalam *Katresnan*. Dalam cerita itu Mursiati dikisahkan sebagai gadis yang pintar dan berpikiran maju. Ia tamat HIS dan MULO, kemudian menjadi pegawai kantor pos. Diskripsi latar sosial yang menunjukkan hal itu sebagai berikut.

> *"Kacarita, sawuse tamat MULO, Mursiati taren wong tuwone, arep nyambut gawe ing kantor pos. Rada gela atine, dene wong tuwone ora nayogani, ananging meksa adreng karepe, wekasan dililani. Banjur gawe layang rekes, ora antara lawas diwangsuli lan tanpa beslit, ditetepake ana ing Madiun bae, blanjane 90 rupiah ing sesasine.*
>
> *Para priyayi kang maju marang kawruh, ngalem banget ndeleng lelakone Mur mau, anake wadon pada dituladakake...."* (hlm. 28)

'Tersebutlah, setamat dari MULO. Mursiati minta kepada orangtuanya akan bekerja di kantor pos. Agak kecewa hatinya, karena orangtua tidak mengizinkan, tetapi karena besar niatnya, akhirnya diizinkan. Lalu membuat surat lamaran, tidak seberapa lama mendapat balasan dan menerima surat keputusan, dipekerjakan di Madiun, gajinya 90 rupiah setiap bulannya.

Para *priyayi* yang berpikiran maju, merasa senang melihat kehidupan Mur. kemudian para putrinya diharapkan untuk mencontohnya....'

Dalam kutipan tersebut terlihat bahwa Mursiati adalah tipe gadis yang selalu berkeinginan untuk maju. Ia dapat menyelesaikan sekolahnya dengan baik sampai MULO. Sebagai seorang wanita, ia tidak bersedia diam dan berpangku tangan sebagaimana wanita-wanita lainnya, tetapi ingin bekerja dan hidup mandiri. Tindakan tokoh Mursiati yang dilandasi oleh latar sosial menengah itulah yang mendukung tampilnya tema modern dalam *Katresnan*, yaitu tema mengenai "pemberontakan tradisi kawin paksa". Dalam hal ini, latar belakang sosial menengah sangat berperan karena latar itu telah membentuk watak tokoh yang berpikiran maju dan modern. Jika Mursiati tidak ditampilkan dalam lingkunan sosial menengah, tetapi dalam lingkungan sosial rendah, dapat dipastikan ia tidak akan mampu tampil sebagai wanita penentang tradisi. Demikian sekadar contoh ditampilkannya latar sosial menengah yang pada umumnya berhubungan erat dengan penokohan dan tema cerita.

Data membuktikan bahwa karya-karya sastra Jawa periode ini juga menampilkan latar sosial atas (tinggi). Tampilnya latar sosial itu lebih berkaitan dengan kedudukan tokoh yang memiliki status bangsawan (*priyayi* luhur) ber-"darah biru" yang berada di lingkungan kraton atau kerajaan. Akan tetapi, tampilnya latar sosial atas itu pada umumnya berdampingan dengan tampilnya latar sosial rendah. Oleh karena itu, selalu muncul dua kelompok yang beroposisi, yaitu antara "*wong cilik*" dan "*priyayi*" kecuali dalam *Serat Riyanto* (1920). *Serat Riyanto* dikatakan sebagai perkecualian karena karya itu menampilkan tokoh dan latar yang secara keseluruhan berada di lingkungan kraton (Surakarta).

Karya-karya yang di dalamnya ditampilkan dua macam latar sosial (atas dan rendah), antara lain adalah *Swarganing Budi Ayu* (1923), *Kirti Njunjung Drajat* (1924), *Kontrolir Sadiman* (1924), *Glowong Lucu* (1925), *Ngantepi Tekad* (1925), *Suwarsa-Warsiyah* (1926), *Gawaning Wewatekan* (1928), *Wisaning Agesang* (1928), *Negara Mirasa* (1930), *Dwikarsa* (1930), *Dendaning Angkara* (1932), *Pati Winadi* (1932), *Ngulandara* (1936), *Larasati Modern* (1938), *Rahayu Abeya Pati* (1938), dan *Ni Wungkuk ing Benda Growong* (1938). Seperti halnya latar sosial rendah dan menengah, latar sosial "gabungan" (atas-rendah) itu berhubungan erat dengan penokohan dan tema. Dalam penampilan latar semacam ini lahir kecenderungan bahwa

tokoh-tokoh yang berstatus sosial atas ditempatkan sebagai figur "pemberi" (prakarsa, nasihat, petuah, dan pengayom), sedangkan yang berstatus sosial rendah ditempatkan sebagai figur "penerima" (diatur, dinasehati, dan diberi perlindungan). Oleh karena itu, di dalam karya-karya yang berlatar sosial atas-rendah itu selalu terdapat perbedaan status tokoh, yaitu "*wong cilik*" dan "*priyayi*", sehingga sering muncul sebutan *ndara*, *den mas*, *den ayu*, *ndara tuan*, atau yang lainnya. Sebagai contoh, berikut kutipan deskripsi latar sosial atas-rendah yang menunjukkan kecenderungan itu.

> *"Kala semanten Den Bei Asisten Wedana saweg lenggahan kaliyan ingkang putri tuwin putranipun wonten ing gadri wingking, sinambi ngunjuk wedang.*
> *Saweg kepyek anggenipun sami cecriyosan, kesaru datengipun rencang estri, matur:*
> *"Menika wonten tamu, Ndara."*
> *Bendaranipun estri taken:*
> *"Sapa?"*
> *"Nyonyah Hien Temanggung."*
> *"O, kana aturana mrene."*
> *"Inggih."*
>
> (*Ngulandara*, 1936:15--16)
>
> 'Ketika itu Den Bei Asisten Wedana sedang duduk dengan istri dan putranya di teras belakang, sambil minum minuman.
> Baru ramai-ramainya bercerita, tiba-tiba datang pembantu perempuan, dan berkata:
> "Ini ada tamu, Ndara."
> Majikan putri bertanya:
> "Siapa?"
> "Nyonyah Hien dari Temanggung."
> "O, sana suruh kemari."
> "Ya."'

Selain adanya sebutan *ndara*, *den bei*, dan sebagainya, hal-hal lain yang menandai adanya latar sosial atas-rendah adalah penggunaan bahasa. Sebagaimana tampak dalam kutipan di atas, majikan menggunakan ragam *ngoko*, sedangkan pembantu menggunakan ragam *kromo*. Hal ini sesuai dengan adanya tingkat tutur dalam bahasa Jawa yang biasa dipakai oleh masyarakat Jawa.

Satu hal lagi yang perlu diperhatikan dalam pembahasan ini ialah adanya perubahan latar sosial akibat dari adanya perubahan status tokoh. Karya yang menampilkan latar semacam itu pada umumnya adalah karya yang bertema modern, misalnya tema perjuangan hidup. Tokoh-tokoh dalam karya jenis itu pada mulanya adalah tokoh yang berlatar belakang sosial rendah, tetapi berkat perjuangannya, akhirnya ia tampil sebagai tokoh yang berlatar belakang sosial menengah atau atas. Sebagai contoh, berikut kutipan yang menunjukkan adanya perubahan status tokoh sekaligus latar sosialnya.

> *"Dene Pangkat, sareng sampun watawis tigang taun wonten Majarata, jalaran saking temen lan saening pedamelanipun, nampi kanugrahaning nagari, kaangkat dados kepala guru, wonten ing pamulanganipun rumiyin ing Sidadadi."*
>
> (*Ngantepi Tekad*, 1925:50)
>
> 'Maka Pangkat, setelah kira-kira tiga tahun lamanya berada di Majarata, karena rajin dan amat baik pekerjaannya, menerima anugrah dari negara, diangkat jadi kepala sekolah, yaitu di sekolahnya dulu di Sidadadi.'

Dalam karya ini, pada mulanya Pangkat dilukiskan sebagai tokoh yang berasal dari kelas sosial rendah, karena ia hanya anak seorang petani miskin (Kramadrana). Namun, berkat ketekunannya dalam belajar dan bekerja, akhirnya ia bisa menduduki posisi sosial yang lebih tinggi: Kepala Guru. Oleh karena itu, dalam suatu karya sastra, hubungan antara tokoh dan latar sangat erat.

Dari seluruh pembicaraan mengenai latar di atas, akhirnya dapat disimpulkan bahwa dalam rangka pembinaan struktur sastra secara utuh, kehadiran latar sangat diperlukan. Pada dasarnya latar sangat berpengaruh dalam pembentukan watak tokoh, dan watak tokoh pada gilirannya berpengaruh dalam penyusunan alur. Akan tetapi, betapa pun pentingnya kehadiran latar dalam suatu karya sastra, ternyata latar tidak sepenuhnya dapat disajikan sebagai faktor penentu dalam penjenisan karya sastra. Dengan kata lain, dalam usaha penjenisan karya sastra peran latar amat kecil karena latar hanya merupakan bagian kecil dari struktur secara keseluruhan. Namun, betapa pun kecil, latar tetap dapat dimanfaatkan sebagai salah satu dari sekian banyak faktor yang menandai adanya jenis (*genre*) sastra tertentu. Sebagai contoh, latar tempat dan waktu dalam karya sastra. Jika dalam karya sastra ditampilkan latar tempat dan waktu yang konkret (nyata), karya

itu cenderung bersifat realistik; dan sifat realistik itulah yang biasanya menandai karya-karya yang berupa laporan (perjalanan). Sebaliknya, jika karya sastra menampilkan latar tempat dan waktu yang terlalu abstrak, karya itu cenderung bersifat nonrealistik (romantik, supernatural, dan sebagainya); dan sifat non-realistik itu merupakan salah satu ciri karya-karya yang berupa dongeng. Akan tetapi, perlu ditegaskan sekali lagi bahwa karya yang diteliti ini adalah karya fiksi yang tidak lepas dari imajinasi.

3.3 *Sarana Sastra*

Di dalam membangun sebuah cerita rekaan, di samping diperlukan fakta sastra, juga dituntut adanya sarana sastra untuk mendukung kesatuan unsur cerita. Sarana sastra meliputi judul, pusat pengisahan (*point of view*), simbol, ironi, humor, suasana, dan gaya (meliputi gaya bahasa dan gaya penceritaan). Pengertian sarana sastra (lazim pula disebut sebagai sarana cerita), seperti diungkapkan Stanton (1963:23), adalah metode atau cara pengarang dalam memilih dan mengatur bagian cerita sehingga tercipta bentuk yang mendukung makna cerita secara keseluruhan. Adapun tujuan penggunaan sarana sastra adalah agar *audience* (pembaca) mampu melihat pemanfaatan fakta sastra dari sisi penceritaaan.

Dalam penelitian sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan ini unsur sarana sastra yang akan menjadi titik perhatian adalah pusat pengisahan, gaya bahasa, dan gaya penceritaan. Hal ini dilakukan dengan asumsi bahwa unsur tersebut berperan dalam pembicaraan yang menyangkut aspek historis perkembangan sastra dan *genre* sastra yang menyertai perkembangan sastra.

3.3.1 *Sudut Pandang*

Menurut Lubbock (Sudjiman, 1988:75), sudut pandang adalah hubungan antara tempat pencerita berdiri dan ceritanya: pencerita berada di dalam atau di luar cerita. Hubungan itu ada dua macam (1) hubungan pencerita "diaan" dengan ceritanya, dan (2) hubungan pencerita "akuan" dengan ceritanya. Harry Shaw (Sudjiman, 1988:76) menyatakan bahwa sudut pandang dalam kesusastraan mencakup (a) *fisik*, yaitu posisi di dalam waktu dan ruang yang digunakan pengarang di dalam pendekatan materi cerita; (b) *mental*, yaitu perasaan dan sikap pengarang terhadap masalah di dalam cerita; dan (c) *pribadi*, yaitu hubungan yang dipilih pengarang di dalam

membawa cerita: sebagai orang pertama, orang kedua, atau orang ketiga. Khususnya sudut pandang pribadi meliputi (1) *author partisipant*, (2) *author observant*, dan (3) *author omniscient*. *Author partisipant*, dalam hal ini pencerita menggunakan kata ganti orang pertama, mengisahkan apa yang terjadi dengan dirinya sendiri, dan mengungkapkan perasaan sendiri dengan kata-katanya sendiri. *Author observant*, pencerita mengamati dan mengisahkan pengamatannya. Ia lebih banyak mengamati dari luar daripada terlibat dalam cerita. Dalam hal ini, pencerita menggunakan kata ganti orang ketiga. *Author omniscient*, pencerita berdiri di luar cerita, serba melihat, serba mendengar, dan serba tahu. Ia dapat melihat sampai ke dalam pikiran tokoh dan mampu mengisahkan rahasia batin tokoh yang paling dalam. Dalam penelitian ini, istilah (1), (2), dan (3) diganti menjadi sudut pandang orang pertama, sudut pandang orang ketiga terbatas, dan sudut pandang orang ketiga maha tahu.

Sudut pandang orang ketiga populer di kalangan sastra tradisional. Hal ini dapat dibuktikan dalam sastra Melayu dan sastra Jawa. Menurut Ahmad (Zainal, 1979:30), sudut pandang orang ketiga merupakan kelanjutan struktur sastra Melayu Lama. Pada zaman lampau orang menganggap sastra sebagai mikil masyarakat yang diciptakan bersama-sama. Pada zaman tersebut tidak mungkin ditemukan nama pencipta karya sastra. Demikian pula ketika bercerita, mereka seolah-olah bertanggung jawab bersama terhadap cara bercerita dan bentuk yang dihasilkan. Hal ini berbeda jika pengarang bercerita dengan sudut pandang orang pertama, pengarang akan merasa terlalu individual dan hanya dirinya saja yang bertanggung jawab terhadap ciptaannya. Dalam sastra Jawa, pemanfaatan sudut pandang orang ketiga mengingatkan pada pagelaran wayang; seorang dalang, sebagai pengisah, tidak sekadar mengisahkan lakon yang dimainkannya tetapi juga memberi komentar dalam memberikan penafsiran (Damono, 1993:119). Peranan dalang, di samping bercerita juga menyampaikan sesuatu (berupa informasi, ajaran, dan sebagainya) kepada penonton/pendengar.

Sesuai dengan data penelitian, karya-karya sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan dapat dibagi menjadi tiga kelompok dalam pemakaian sudut pandang, yaitu (1) 39 judul memakai sudut pandang orang ketiga maha tahu, (2) 9 judul memakai sudut pandang orang ketiga terbatas, dan (3) 3 judul memakai sudut pandang orang pertama.

Karya-karya sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan yang memakai sudut pandang orang ketiga maha tahu meliputi

Serat Riyanto (1920), *Tig lan Tor--Suripto* (1920), *Cariyosipun Pambalang Tamak* (1921), *Sapu Ilang Suhe* (1921), *Mitra Musibat* (1921), *Jarot* (1922), *Tan Lun Tik lan Tan Lun Cong* (1923), *Swarganing Budi Ayu* (1923), *Katresnan* (1923), *Sukaca* (1923), *Kirti Njunjung Drajat* (1924), *Glompong Lucu* (1925), *Ngantepi Tekad* (1925), *Warawurcita* (1925), *Suwarsa-Warsiah* (1926), *Jejodoan Ingkang Siyal* (1926), *Kanca Anyar* (1928), *Wisaning Agesang* (1928) *Gawaning Wewatekan* (1928), *Mungsuh Mungging Cangklakan* (1929), *Kontrolir Sadiman* (1924), *Galuga Salusursari* (1921), *Nagara Mirasa* (1930), *Cobaning Ngaurip* (1930), *Sumirat* (1930), *Lelampahanipun Pak Kabul* (1930), *Dwikarsa* (1930), *Supraba lan Suminten* (1931), *Kepaten Obor* (1931), *Caritane Si Yunus* (1931), *Pati Winadi* (1932), *Tri Jaka Mulya* (1932), *Dhendhaning Angkara* (1932) *Ngulandara* (1936), *Larasati Modern* (1938), *Ni Wungkuk ing Benda Growong* (1938) *Rahayu Abeya Pati* (*Kaantepaning Wanita*) (1938), dan *Piet Pon Bles* (1939).

Dari karya yang tersebut di atas, terdapat tiga judul yang berbeda dengan karya-karya lainnya. Tiga karya itu adalah *Sapu Ilang Suhe*, *Galuga Salusursari*, dan *Jalu lan Wanita*. Ketiga karya tersebut memakai bentuk *tembang macapat*. Walaupun ketiga karya itu berbentuk *tembang macapat*, ketiganya merupakan karya yang menampilkan cerita sebagaimana layaknya cerita yang berbentuk prosa. Di dalam ketiga karya tersebut terdapat tokoh, alur, latar, gaya, dan sudut pandang. Munculnya karya-karya itu pada tahun 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan merupakan penegas keberadaan *tembang macapat* di tengah pertumbuhan dan perkembangan cerita-cerita yang berbentuk prosa. Dengan kata lain, walaupun cerita-cerita yang digubah pengarang Jawa waktu itu terus beranjak mantap memakai bentuk prosa, kegemaran dan kebiasaan pembaca Jawa terhadap *tembang macapat* tetap hidup. Kenyataan ini juga merupakan pertanda bahwa usaha memperkenalkan *genre baru* (Barat) ke dalam sastra Jawa masih dalam proses pemantapan.

Sapu Ilang Suhe, *Galuga Salusursari*, dan *Jalu lan Wanita* merupakan karya yang mempergunakan sudut pandang orang ketiga maha tahu. Pada *Sapu Ilang Suhe* sebagai berikut.

> *"Uwis Kaji jeneng Abdulgani, yen ing kono iya wis kewilang, sakapung sing sugih dhewe, duwe sedulur telu, nanging emung kocap sing siji, jeneng Raden Abdullah, tur rupane bagus, wedi nyang sedulur tuwa, ora beda karo Kaji Abdulgani, nyang adhine tresna.*
> *Nggone dadi tuwa anetepi, mangka liruning bitung lan bapa, sing padha*

tinggal wis suwe, kabeh padha dikukup, dituntuni saka sathithik, menyang bab kawruh dagang, nganti padha baud, mula bab ngumpulke donya, saya suwe ketoke saya andadi, sugihe anderbala." (hlm. 7)

'Adalah Haji Abdulgani, disitu sudah dikenal, paling kaya di seluruh kampung, punya saudara berjumlah tiga orang, tetapi hanya seorang dikenal, nama Raden Abdullah, apalagi berwajah tampan, takut terhadap saudara tua, tidak berbeda dengan Haji Abdulgani, terhadap adiknya ia mencintai.
Dia sudah dapat berlaku sebagai orang tua, sebagai pengganti ayah dan ibunya, yang sudah lama meninggal, semua adiknya dia rawat, dituntun mulai dari sedikit, mengenai pengetahuan berdagang, sampai mereka memahaminya, sebab itulah dalam mengumpulkan harta benda, semakin lama semakin terlihat wujudnya, kekayaannya bertambah-tambah'

Dari kutipan di atas terlihat bahwa pencerita mempunyai wewenang yang sangat besar di dalam karyanya. Ia memberi tahu pembacanya tentang tokoh Haji Abdulgani dan Raden Abdullah secara langsung, lengkap dengan wataknya sehingga pembaca tidak diaktifkan oleh si pencerita dalam proses pembaca. Kenyataan itu dapat pula disimak dalam *Galuga Salusursari*.

"Suta jalu juga aran Gus Galuga, amblanggreng, sabobote bocah desa amicara, tur moncer, dhasar karem tarak brata puruhita, kawruhe. Kang ginilut jroning tyase ngelmu wirasat, dhek biyen, kongsi kasup kasudra ing liyan desa, yen methek, wateking kang pinirit sing candranira, tan mleset." (hlm. 3)

'Anak lelaki bernama Gus Galuga, gagah dan tampan, untuk ukuran anak desa dalam berbicara, ia sangatlah lancar, karena memang ia suka bertapa dan berkelana, pengetahuannya.
Yang dipelajari adalah *ngelmu wirasat*, kala dahulu, selalu keluar masuk desa dengan prihatin, kalau menebak, watak orang yang dilihatnya, tidak pernah meleset.'

Di dalam *Jalu lan Wanita* walaupun pencerita mempergunakan wewenangnya yang sangat besar dalam menjelaskan keberadaan tokoh cerita (Pak Glompong dan Bok Glompong), tetapi pencerita pada bagian dialog menggunakan sudut pandang orang pertama (aku) dan orang kedua (kamu). Cerita tersebut menjadi lebih hidup dan pembaca lebih diajak secara aktif terlibat dalam cerita.

Dengan mengamati ketiga karya di atas, terutama dengan dipergunakannya sudut pandang orang ketiga maha tahu, karya-karya itu cenderung menjadi karya yang didaktis. Kedidaktisan ketiga karya tersebut semakin tampak pada tema yang digarap. *Sapu Ilang Suhe* mengungkapkan tema tentang perjuangan hidup seseorang menjadi pribadi yang mandiri, *Galuga Salusursari* bertema minor tentang persahabatan dua orang teman, dan *Jalu lan Wanita* bertema tentang kehidupan rumah tangga dan problem poligami seorang lelaki. Dengan dipergunakannya sudut pandang orang ketiga maha tahu di dalam karya-karya tersebut, tampak bahwa penggarapan tokoh, latar, dan gaya menjadi kurang terpelihara. Bahkan, alur dimanfaatkan hanya sekadar sebagai alat untuk mempermudah jalan cerita. Pencerita dalam ketiga karya itu bertindak sebagai dalang (berdasarkan sudut pandang yang dipergunakan) daripada bertindak sebagai pengarang cerita fiksi modern yang terikat oleh aturan estetika struktural sebuah karya sastra.

Kemahatahuan pengarang dalam sudut pandang orang ketiga maha tahu juga tampak pada karya-karya yang bukan berbentuk *tembang*, misalnya pada *Lelampahanipun Pak Kabul*. Bahkan, ketika pengarang mencoba memberikan deskripsi tentang keadaan keluarga Pak Kabul, pengarang sempat memberikan informasi tambahan dalam deskripsi itu.

> *"Ing dhusun Losari, bawah dhistrik Pare, Kabupaten Kediri, wonten satunggiling tiyang somahan. Ing jaler nama Karja, ingkang estri nama Mariem. Tiyang wau namung gadhah anak satunggal jaler, wetawis umur sekawan taunan. Naminipun: Kabul. Milanipun Karja lajeng karan anak: Pak Kabul. Pak Kabul pandamelanipun sade rumput, ingkang estri sade wedang parem. Wedang parem punika aben-abenipun: gendhis klapa, kunir sekedhik, asem sakedhik, dipungodhog. Leginipun namung manda-manda kemawon, prayogi sanget kangge ngicalaken ngelak."* (hlm. 3)
>
> 'Di dusun Losari, distrik Pare, Kabupaten Kediri, ada sebuah keluarga. Yang laki-laki bernama Karja, yang perempuan bernama Mariem. Mereka hanya mempunyai seorang anak laki-laki, berumur kira-kira empat tahun. Namanya: Kabul. Oleh karena itulah Karja dipanggil dengan nama anaknya: Pak Kabul. Ia mempunyai pekerjaan menjual rumput, istrinya menjual minuman *parem*. Minuman *parem* dibuat dengan: gula kelapa, kunir sedikit, asam sedikit, dimasak. Minuman itu tidak terlalu manis, sangat tepat untuk menghilangkan rasa haus.'

Dari kutipan di atas terlihat bahwa informasi tambahan mengenai bahan-

bahan pembuatan minuman *parem* dan manfaatnya telah mampu menunjukkan keleluasaan pengarang dalam bercerita melalui sudut pandang orang ketiga maha tahu. Kenyataan serupa itu tergambar pada karya yang lain sebagaimana pada karya yang telah disebutkan di depan. Gambaran serupa ini tentu dapat memberikan wawasan kita tentang kondisi karya-karya sastra Jawa pada tahun 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan.

Karya sastra Jawa tahun 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan yang memakai sudut pandang orang ketiga terbatas meliputi *Cariyos Lelampahanipun Peksi Glathik* (1924), *Mrojol Selaning Garu* (1922), *Bandha Pusaka* (1922), *Purasani* (1923), *Roman Arja* (1923), *Iktiyar Ngupados Pasugihan* (1928), *Tumusing Panalangsa* (1930), *Gambar Mbabar Wewados* (1932), *Pameleh* (1938). Dalam *Iktiyar Ngupados Pasugihan*, misalnya, pengarang membatasi diri dalam menggambarkan kegalauan tokoh yang bernama Mbok Suli sebagai berikut.

> *"Mbok Suli mireng rembuganipun Surareja wau manahipun bingah sarta arta satus rupiyah lajeng dipunwawrati. Nanging taksih wonten ingkang dados pikiran ageng, inggih punika bab lare kalih anakipun Surareja."* (hlm. 11)
>
> 'Mbok Suli mendengar pembicaraan Surareja tadi hatinya gembira serta uang seratus rupiah lalu dirawatnya. Akan tetapi, masih ada yang menjadi bahan pemikiran yang besar, yaitu dua orang anak Surareja.'

Dengan mempergunakan sudut pandang orang ketiga terbatas seperti itu, pencerita mewakilkan kegagalan pikiran Mbok Suli terhadap tawaran Surareja untuk menikah. Ia, Mbok Suli, merasa belum/tidak dapat menerima Surareja seandainya anak Surareja masih berada di samping ayahnya. Oleh karena itu, cerita ini menjadi menarik karena komentar pencerita tidak masuk berperan dalam diri tokoh. Tokoh itu sendirilah yang berpendapat terhadap tokoh lainnya.

Dari karya-karya tersebut di atas terdapat pula dua karya yang berbeda dengan karya-karya lainnya, yaitu *Mrojol Selaning Garu* dan *Pameleh*. Dua karya tersebut mempergunakan sudut pandang campuran orang ketiga terbatas dan sudut pandang orang ketiga maha tahu. Jika sudut pandang orang ketiga mahatahu bersifat tradisional (pencerita bertindak seperti dalang). Sebaliknya, sudut pandang orang ketiga terbatas lebih modern karena pencerita ingin melepaskan implikasi nilai, dan ia hanya ingin mengemukakan

apa yang sebenarnya terjadi dengan memaparkan detal-detal kejadian itu sendiri (Sumardjo dan Saini K.M., 1986:84). Dengan demikian, *Mrojol Selaning Garu* dan *Pameleh* dapat dikatakan sebagai hibrida dalam pemakaian sudut pandang, yaitu campuran cara tradisional dan modern. Kenyataan ini, barangkali, dapat pula dipergunakan sebagai bukti bahwa masa tahun 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan usaha meresepsi dan mengembangkan teknik baru dalam dunia kesastraan Jawa sedang dalam proses pencarian. Pada satu sisi pencerita bertindak sebagai pencipta mahatahu (sebagaimana layaknya dalang), dan pada sisi yang lain pencerita memberikan kebebasan kepada pembaca untuk menafsirkan apa yang diceritakan pencerita. Pencerita sama sekali tidak memberikan petunjuk atau tuntunan terhadap pembaca. Pembaca hanya dapat menafsirkan cerita berdasarkan dialog, kejadian, dan perbuatan pelakunya (lihat Sumardjo dan Saini K.M., 1986:84). Walaupun *Mrojol Selaning Garu* dan *Pameleh* disisipi sifat cerita modern melalui sudut pandang orang ketiga terbatas, cerita itu tetap didominasi oleh sifat cerita tradisional melalui sudut pandang orang ketiga mahatahu. Oleh karena itu, penggarapan unsur cerita yang lain menjadi terabaikan. Penggarapan tokoh lebih disejajarkan dengan tipologi wayang (baku, tetap, jadi), latar tidak dapat mengembangkan penokohan, dan alur hanya dipergunakan sebagai alat menjalankan cerita, karena unsur suspense sama sekali tidak diperhatikan. Dengan demikian, tema cerita cenderung menjadi tidak berkembang.

Karya-karya yang memakai sudut pandang orang pertama meliputi *Cariyos Sendhang ing Tawun* (1922), *Kekesahan Dhateng Riyo* (1921), *Sri Kumenyar* (1938), dan *Boyong Menyang Sebrang* (1938). Apabila pencerita adalah seorang yang terlibat langsung dalam ruang dan waktu fiktif, ia dapat bersikap sebagai si empunya cerita, posisi aku adalah sebagai orang "dalam" yang menceritakan kembali pengalamannya kepada pembaca. Aku yang bercerita langsung kepada pembacanya ini menimbulkan kesan dekat dengan pembacanya. Dalam *Sendhang ing Tawun* dan *Kekesahan Dhateng Riyo* kesan ini sangat terasa.

> *"Sareng anggen kula ngabdi dhateng Kanjeng Gupermen meh andungkap tigang ndasa taun, watawis kirang kalih utawi tigang taunan, manah kula saben-saben karaos gonjing, mboten mathok ingkang kula tuju. Terkadhang kepengin badhe lajeng nyuwun pensiun. Terkadhang kepengin badhe nglajengaken ngabdi ngantos sakuwawinipun badan. Satunggil-tunggiling pikajengan kula ing nginggil wau kula lalar-lalar*

lajengipun mekaten: menawi sampun pensiyun: gek punapa pandamelan kula, punapa tani, punapa malebet dhateng pandamelan partikelir ing pangecapan. Punapa ing toko-toko, punapa lajeng andhelik dhateng pareden, nedha prepekaning kajeng aking."

(*Kekesahan Dhateng Riyo*, hlm.3)

'Setelah saya mengabdi kepada Tuan Gubernur hampir tiga puluh tahun, kira-kira kurang dua atau tiga tahunan, hati saya kadang-kadang merasa goyah, hati saya tidak mempunyai tujuan yang pasti. Terkadang segera ingin minta pensiun. Terkadang ingin melanjutkan mengabdi sampai sekuat badan. Satu-satunya keinginan saya di atas setelah saya pikir-pikir demikian: kalau pensiun, lalu apakah pekerjaan saya, apakah menjadi petani, atau masuk ke pekerjaan swasta di percetakan. Atau di toko-toko, atau langsung menyembunyikan diri di gunung, makan kayu-kayu yang sudah kering.'

Dengan memakai sudut pandang orang pertama seperti itu, aku memang tampak lebih akrab dengan pembaca. Perasaan sang aku sebelum memasuki masa pensiun menjadi sangat terasa di hati pembacanya, begitu pula dengan kegoyahan aku atau saya ketika memasuki waktu pensiun. Ketika pencerita yang merangkap sebagai tokoh cerita memutuskan untuk berkelana ke Riau dan melaporkan pengelanaanya itu, pembaca terasa diajak masuk ke masa lalu. Terlebih lagi ketika pembaca mulai menyimak foto ilustrasi di dalamnya. Dalam *Sri Kumenyar* keakraban antara tokoh "aku" dengan pembacanya dapat pula disimak.

"Nama kula Sri Kumenyar. Nanging kula kengetan cetha, bilih Sri Kumenyar punika nama sambungan. Kala rumiyin kula mboten nama mekaten." (hlm. 3)

'Nama saya Sri Kumenyar. Akan tetapi, saya masih teringat dengan jelas, bahwa Sri Kumenyar itu hanya nama sambungan. Dahulu nama saya tidak seperti itu.'

Berdasarkan data penelitian, karya sastra Jawa terbitan periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan tampak didominasi oleh cara pengisahan cerita melalui sudut pandang orang ketiga. Minimnya pemakaian sudut pandang orang pertama menunjukkan bahwa karya sastra Jawa periode tersebut lebih dekat dengan cara pengisahan model pedalangan. Dengan model

sudut pandang yang didominasi oleh sudut pandang orang ketiga, karya-karya sastra periode tersebut cenderung menjadi sastra didaktis.

3.3.2 *Gaya*

Pada bagian ini dibicarakan gaya sebagai salah satu unsur sarana sastra. Gaya dalam analisis ini dibagi menjadi dua, yaitu gaya bahasa dan gaya cerita. Kedua gaya tersebut umumnya dipergunakan oleh sastrawan untuk membangun dan menghidupkan cerita.

3.3.2.1 *Gaya Bahasa*

Gaya bahasa atau *style* memiliki tiga pengertian, yaitu, (1) pemanfaatan atas kekayaan bahasa oleh seseorang dalam bertutur atau menulis, (2) pemakaian ragam tertentu untuk memperoleh efek tertentu, dan (3) keseluruhan ciri bahasa sekelompok penulis sastra (Kridalaksana, 1984:57). Pemakaian gaya tertentu akan melahirkan gaya khusus seorang penulis (Hough, 1972: 3). Karena penulis menyampaikan pikirannya dengan kata-kata, penyelidikan gaya bahasa ditekankan pada pemakaian kata-kata sebagai titik awal kehadiran suatu karya sastra (Brace, 1969:127).

Usaha pemakaian gaya bahasa oleh para penulis karya yang sering pula disebut sebagai manipulasi bahasa (Mas, 1990:3) bertujuan agar karya mereka dapat menimbulkan efek estetis. Beberapa orang penulis yang menghasilkan karya sastra dalam kurun waktu bersamaan dapat menimbulkan suatu fenomena gaya bahasa tertentu pada kurun waktu itu. Persamaan dan perbedaan gaya bahasa yang mereka pergunakan dapat dipergunakan untuk menarik garis keumuman.

Sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan terdiri atas karya sastra yang dihasilkan dalam dua dekade, yaitu dekade 1920-an dan dekade 1930-an. Karya sastra dekade 1920-an pada umumnya mempergunakan ragam *krama*, misalnya, dalam *Jarot*, *Kekesahan Dhateng Riyo*, *Jejodoan Ingkang Siyal*, *Mrojol Selaning Garu*, dan *Bandha Pusaka*. Ragam krama tersebut dipergunakan dalam seluruh cerita atau dalam dialog yang baru dikenal. Pemakaian bentuk/ragam *krama* dapat dilihat dalam kutipan berikut ini.

> *"Ing padhekahan alit tebih margi ageng, wonten griya awon sampun dhoyong, jalaran saking sangeting kawakipun. Ingkang gadhah randha mlarat, karan nama Nini Dakim."*
>
> (*Bandha Pusaka*, hlm. 1)

'Di dusun kecil jauh dari jalan besar, terdapat rumah jelek yang sudah condong karena sudah tua sekali. Pemiliknya seorang janda melarat bernama Nini Dakim.'

Karya sastra dekade 1930-an pada umunya mempergunakan ragam *ngoko* meskipun masih didapati pula sejumlah kecil yang beragam *krama*. Pemakaian ragam *ngoko* dalam sastra dekade 1930-an dapat dilihat dalam kutipan di bawah ini sebagai contoh.

"Ah, kowe bokne gendhuk
dadak rembug butuh saben esuk
janji isih urip rak ya diparingi
pangan Hyang Mahaagung."

(*Jalu lan Wanita*, hlm. 6)

'"Ah, kau Bu
selalu bicara kebutuhan setiap hari
asal masih hidup pasti akan diberi
makan oleh Tuhan Mahabesar."'

Bahasa yang dipergunakan dalam karya sastra dekade 1920-an dan 1930-an bersifat lugas, artinya tidak banyak dipergunakan bangsa yang berbunga-bunga. Sebagai contoh, dapat dilihat pada kutipan berikut.

"Menggah wujudipun Suduyah punika boten ayu, nanging manis tur mrak ati, polatanipun radi mriyantuni. Sanajan Sudiyah randha sampun gadhah anak satunggal, ingkang dereng sumerep nginten bilih taksih prawan."

(*Tumusing Panalangsa*, hlm. 18)

'Adapun wujud Sudiyah itu tidak cantik, tetapi manis dan menyenangkan hati. Raut mukanya seperti priyayi. Meskipun Sudiyah itu janda yang sudah beranak satu, tetapi yang belum pernah mengenal akan mengira masih perawan.'

"Saking sajawining pekarangan lampahanipun Sadiman mangetan leres, boten kantenan ingkang badhe dipunjujug. Dumugi ing dhusun Baturetna wanci jam 6 sonten."

(*Kontrolir Sadiman*, hlm. 6)

'Dari luar pekarangan perjalanan Sadiman menuju ke arah timur tanpa kepastian yang akan dituju. Tiba di dusun Baturetna pukul 6 sore.'

Sebagian kecil karya sastra dekade 1920-an dan 1930-an mempergunakan gaya bahasa tidak lugas. Ketidaklugasan itu dibangun dengan mempergunakan gaya bahasa perbandingan dengan peribahasa. Sebagai contoh, lihat kutipan berikut.

"Wise oleh angin nuli nata layar, kasentor angin, lakune abablas kumbak-kumbuling ombak, nanging meksa ora giris malah menengah kaya mliwis nglangi."

(*Sapu Ilang Suhe*, hlm. 14)

'Setelah mendapat angin segera menata layar, terdorong dari belakang, jalannya laju terombang-ambing oleh ombak, tetapi tetap tidak takut bahkan ke tengah seperti burung belibis berenang."

"Kacariyos, kasengsemipun Kartaoebaja dhateng Mas Ajeng Soedjinah tansah katerusaken, boten kengetan prasetyanipun. Anggenipun pepanggihan wonten griyanipun Pak Gabroel kerep sangel. Sarehning tiyang kekalih wau pinter nindakaken lampah sesiliban mila inggih ngantos lami boten kasumerepan dhateng Raden Rara Soebijah. Nanging, O, kauningana sapinter-pinteripun tiyang lampah culika ing tembe mesthi badhe kadenangan. Paribahasanipun becik ketitik ala ketara."

(*Wisaning Agesang*, hlm. 67)

'"Diceritakan tertatiknya Kartaoebaja kepada Mas Ajeng Soedjinah diteruskan, tidak ingat akan janjinya. Pertemuan mereka di rumah Pak Garoel sering sekali. Karena mereka berdua pandai merahasiakan sehingga sampai lama tidak ketahuan oleh Raden Rara Soebijah. Akan tetapi, O, ketahuilah bahwa sepandai-pandainya orang berlaku bohong akhirnya akan ketahuan. Peribahasanya kebaikan akan ketahuan dan kejelekan akan kelihatan."'

Dalam pemakaian bahasa ditemukan beberapa karya sastra yang mempergunakan bahasa serapan dari bahasa Melayu, Belanda, dan Arab. Pemakaian bahasa serapan itu menandakan bahwa penulis karya sastra pada waktu itu sudah baik penguasaannya terhadap bahasa asing di samping penguasaan bahasa Jawa. Sebagai contoh, dapat diperhatikan kutipan berikut ini.

"Nyonyah lajeng ngandika sarwi gumujeng, "Bulan yang sudah ini, Lurah Karangkamal dateng ke mari dengan bawak orang kakek-kakek sama nenek-nenek. Katanya papah dan ibunya Mantri. Apa betul?"

(*Bandha Pusaka*, hlm. 57)

'"Lalu nyonya berkata sambil tertawa, "Bulan lalu Lurah Karangkamal dateng ke mari dengan membawa kakek-kekek dan nenek-nenek. Katanya itu sebagai bapak dan ibunya Mantri. Betulkah itu?"'

Dalam *Mrojol Selaning Garu* ditemukan kata-kata berasal dari bahasa Arab, misalnya *maos tangawud* (hlm. 19), *salad Kajad*, dan *Astagpirulah* (hlm. 47). Kata-kata dari bahasa Arab itu ditulis sesuai dengan lafal Jawa.

Kata-kata serapan bahasa asing itu dipergunakan oleh penulis dalam konteks yang tetap sehingga makna cerita menjadi jelas dan estetis. Kebebasan penulis memanipulasi bahasa tidak terbatas, tetapi semuanya itu diarahkan untuk lebih mengintensifkan keseluruhan cerita.

3.3.2.2 *Gaya Cerita*

Gaya cerita merupakan cara atau teknik tertentu yang dipergunakan oleh penulis untuk mengekspresikan gagasan atau idenya ke dalam karya sastra. Di antara penulis mungkin mempunyai gaya cerita yang sama atau dapat pula berbeda. Persamaan gaya cerita penulis sezaman akan melahirkan suatu keumuman. Sebaliknya, perbedaan gaya cerita akan menimbulkan suatu variasi.

Gaya cerita dalam sastra Jawa dekade 1920-an dengan 1930-an masih didominasi oleh gaya cerita dalang dengan pemakaian kata *kocapa* atau *kacariyos* 'diceritakan'. Sebagai contoh, dapat diperhatikan pada kutipan berikut ini.

"Kocapa Nyai Sudagar, bareng wis patangpuluh dina sing lanang ora bali, banjur nusul marang tanah Jawa."

(*Sri Kumenyar*. hlm. 23)

'Diceritakanlah Nyai Saudagar, setelah empat puluh hari suaminya tidak pulang, lalu menyusul ke tanah Jawa.'

Pada umumnya penutup cerita bersifat tertutup, artinya pengarang secara langsung menyelesaikan cerita itu tanpa memberikan kesempatan kepada

pembaca untuk mengetengahkan alternatif penyelesaian. Sebagai contoh, gaya cerita demikian dapat ditemukan pada karya berikut ini: (1) cerita dalam *Sapu Ilang Suhe* langsung ditutup oleh pengarang dengan mengemukakan kebangkrutan ekonomi keluarga Abdullah dan kematian istrinya; (2) cerita *Bandha Pusaka* ditutup oleh pengarang dengan menceritakan keberhasilan Wahyono sebagai mantri polisi menangkap dua orang penjahat; (3) penutup cerita dalam *Serat Riyanto* berisi suasana kebahagiaan karena R.M. Riyanto dapat mempersunting R.A. Srini; (4) akhir cerita dalam *Sri Kuncara* dibangun oleh pengarang dengan mempertemukan keluarga Surameja dalam suatu kehidupan keluarga yang berbahagia; dan (5) cerita dalam *Sumirat* ditutup oleh pengarang dengan menceritakan keberhasilan Soemirat membuka tabir kejahatan yang dilakukan oleh Wangkawa.

Teknik cerita lainnya berupa pembagian cerita dalam bab-bab. Setiap bab dalam cerita itu membangun suatu episode cerita. Rangkaian bab itu membangun suatu alur cerita. Di samping itu, ada pula teknik pemakaian surat, teknik telepon, dan pidato. Teknik pemakaian surat antartokoh antara lain dapat dijumpai pada *Bandha Pusaka* dan *Tumusing Panalangsa*. Contoh teknik tersebut dapat dilihat pada kutipan berikut.

> *"Serat lajeng kawaos dening Pak Karta, ungelipun makaten. Ingkang pangabekti kekalih. Ngaturi uninga, nalika dinten Senen tanggal 26 wulan punika, kirang langkung jam sekawan sonten, kang putra Mas Ajeng anggenipun wawrat sampun ambabar, jabang bayi lair estri, wilujeng sadayanipun, sarta kang wayah bayi kula sukani nama: Suharti. Wusana wewahing pangestunipun bapak sekaliyan ingkang kula suwun."*
>
> *Ingkang putra: Kartaatmadja*
>
> (Tumusing Panalangsa, hlm. 12)
>
> 'Kemudian surat dibaca oleh Pak Karta, bunyinya demikian. Sungkem kami berdua.
> Kami beri tahukan, ketika hari senin tanggal 26 bulan ini, kurang lebih pukul empat sore, ananda Mas Ajeng telah melahirkan anak perempuan, semuanya selamat, dan cucu itu kami beri nama: Suharti. Akhirna doa Bapak berdua yang selalu kami harapkan.'
> *Ananda: Kartaatmadja*

Teknik telepon dipergunakan untuk dialog antartokoh. Pemakaian teknik telepon tersebut menandakan bahwa tokoh termasuk kelas menengah ke atas.

Untuk jelasnya pemakaian teknik telepon itu dapat dilihat pada kutipan berikut.

"Nuju satunggiling dinten Asisten Wadana Kebumen keleres lenggah wonten ing pandhapa kaadhep ing upasipun, wusana tilpun ingkang dunungipun boten tebih kaliyan meja panyeratan mungel angganter. Kring...kring...kring...kring...kring... Asisten Wadana lajeng enggal-enggal menyat saking palinggihanipun, anyelaki tilpun wau.
"Hallo, hallo, sinten?"

.....

"Kula asisten wadana."

.....

"Inggih."

.....

"Samenika dados Carik dusun Karangmadya."

.....

"Inggih, inggih."

(*Tumusing Panalangsa*, hlm. 39)

'Pada suatu hari Asisten Wedana Kebumen kebetulan sedang duduk di ruang depan di hadap oleh upasnya, kemudian telepon yang tidak jauh dari meja tulis berdering.
kring...kring...kring...kring...kring.... Asisten Wedana segera bangkit dari tempat duduknya mendekati telepon.
"Hallo, hallo, siapa?"

.....

"Saya Asisten Wedana."

.....

"Ya."

.....

"Sekarang menjadi Carik desa Karangmadya."
"Ya, ya."'

Kecuali teknik tersebut di muka ditemukan pula teknik penceritaan dengan menempatkan nama tokoh utama sebagai judul cerita. Misalnya, *Kontrolir Sadiman*, *Sri Kumenyar*, *Dwi Karsa*, *Serat Riyanto*, *Soemirat*, *Caritane Si Yunus*, dan *Tan Lun Tik lan Tan Lun Cong*. Di samping itu, teknik pidato untuk penutup cerita dapat ditemukan dalam *Rahayu Abeya Pati* (*Kaantepaning Wanita*).

BAB IV
GENRE SASTRA JAWA
PERIODE 1920 SAMPAI DENGAN PERANG KEMERDEKAAN

4.1 *Pengertian*

Istilah *genre* berasal dari Perancis yang berarti 'tipe' atau 'jenis sastra', sering pula disebut sebagai bentuk sastra (Abrams, 1981:70). Dasar yang dijadikan kriteria pengelompokannya sangat bervariasi. Plato dan Aristoteles mengelompokannya menjadi tiga, yaitu (1) poetik atau lirik, (2) epik atau naratif, dan (3) drama.

Pengelompokan yang dikemukakan oleh Plato dan Aristoteles itu berdasarkan cara meniru atau mewakili (Wellek dan Warren, 1956: 227). Lirik merupakan ucapan pribadi penyair sendiri sebagai penderita dan juga membuat watak-watak ciptaannya mengucap secara terus dengan menggunakan wacana yang bersifat naratif campuran; dan dalam drama, penyair menyembunyikan dirinya di balik watak-watak yang diciptakannya. Namun, kebanyakan teori modern membegi sastra imajinatif menjadi fiksi (novel, cerpen, epik), drama (baik prosa maupun puisi), dan puisi (terpusat dan terkait dengan puisi liris zaman kuna (Wellek dan Warren, 1956:227).

Menurut Thibaudet (Wellek dan Warren: 1956:226), teori *genre* adalah satu prinsip peraturan dan sejarah sastra bukan berdasarkan waktu dan tempat (zaman atau bahasa kebangsaan), tetapi berdasarkan organisasi atau struktur tipe sastra. Prinsip peraturan tersebut merupakan sebuah institusi yang menjaring para pengarang masuk ke dalamnya. Akan tetapi, para pengarang dapat pula membangun institusi lain berdasarkan kontrak perjanjian dengan

para pembacanya sehingga *genre* sastra dapat berkembang dari masa ke masa sesuai dengan kebutuhan pengarang untuk mengekspresikan karyanya.

Pada hakikatnya karya sastra adalah suatu fenomena konvensi yang didukung oleh perangkat konvensi. Salah satu perangkat pendukung konvensi sastra adalah *genre* sastra. Perubahan konvensi karena tegangannya dengan inovasi yang membawa dampak pada *genre* sastra sebagai salah satu pendukung konvensi. Atas dasar penalaran tersebut, posisi *genre* sastra dapat mengalami perubahan dan perkembangan.

4.2 *Genre Sastra Jawa*

Pemahaman *genre* sastra Jawa didasarkan pada teori modern yang membagi sastra imajinatif atas (1) fiksi, (2) drama, dan (3) puisi. Fiksi adalah jenis karya sastra yang berisi kisahan yang direka; pada umumnya beragam prosa (Sudjiman, 1990:31). Drama merupakan *genre* sastra yang bertujuan menggambarkan kehidupan dengan menggemukakan tikaian dan emosi lewat lakuan dan dialog; lazimnya dirancang untuk pementasan di panggung (Sudjiman, 1990:22). Puisi adalah ragam (jenis) sastra yang bahasanya terikat oleh irama, matra, roma, serta penyusunan larik dan bait (Sudjiman, 1990:64). Berdasarkan tumpuan tersebut *genre* sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan dapat dideskripsikan atas fiksi dan puisi. Dalam data yang terkumpul tidak ditemukan *genre* drama.

Genre fiksi meliputi novel, cerpen, dan epik. Namun, sesuai dengan tujuan penelitian (fiksi dan nonfiksi) yang akan diteliti hanyalah novel dan kisah perjalanan. Istilah novel tumbuh bersama-sama dengan istilah roman. Novel menceritakan "suatu kejadian" yang luar biasa dari kehidupan orang-orang, luar biasa karena dari kejadian ini terlahir suatu konflik; suatu pertikaian, yang mengalih jurusan nasib mereka. Wujud novel ialah konsentrasi, pemusatan, kehidupan dalam satu saat, dalam satu krisis yang menentukan (Jassin, 1977:78). Sebenarnya antara kedua istilah itu mengandung sedikit perbedaan. Novel lebih besar daripada cerita pendek dan lebih kecil daripada roman (Jassin, 1977:78). Namun, di Indonesia berkembang kecenderungan yang menganggap roman sama dengan novel dan masyarakat sastra sering menyebut dengan istilah novel saja.

Novel dapat dibedakan menjadi beberapa jenis. Murphy (1972: 127--132) membagi novel atas 14 macam atau tipe, yaitu (1) novel utama, (2)

novel petualangan, (3) novel horor, (4) novel detektif/kriminal, (5) novel misteri, (6) novel spionase, (7) novel sejarah, (8) novel humor, (9) novel perang, (10) novel *western*, (11) novel sindiran, (12) novel roman, (13) novel saga, dan (14) novel binatang. Zaidon dkk.(1991:89--90) membagi novel atas (1) novel didaktis, (2) novel dokumenter, (3) novel horor, (4) novel kunci, (5) novel psikologis, (6) novel sejarah, (7) novel sentimental, (8) novel sosial, (9) novel warkah. Jassin (1977:81) menambah jenis novel (roman) dengan novel (roman) kekeluargaan. Atas dasar pembagian novel itu, novel Jawa Periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan dapat dirinci atas (1) novel perceritaan atau novel roman, (2) novel sosial, (3) novel pendidikan, (4) novel detektif/kriminal, dan (5) novel kekeluargaan.

Genre puisi Jawa berbentuk puisi tradisional (*tembang*) dan puisi modern (*geguritan*). Puisi tradisional terikat oleh *guru lagu* (persajakan) dan *guru wilangan* (jumlah suku kata dalam tiap-tiap baris), *guru gatra* (jumlah baris dalam setiap pada 'bait'), serta perwatakan yang terkandung setiap *tembang*. Puisi modern tidak terikat lagi oleh ketentuan-ketentuan itu. Tembang yang dibicarakan dalam kajian ini dibatasi pada tembang yang bersifat naratif.

4.2.1 *Genre Fiksi*

4.2.1.1 *Novel Percintaan*

Genre ini selalu mempermasalahkan percintaan tokoh yang berlainan jenis, misalnya, dalam *Serat Riyanto*, *Katresnan*, *Suwarso-Warsiyah*, *Wisaning Agesang*, dan *Gawaning Wewatekan*. Tokoh cerita pada akhirnya dapat memasuki jenjang perkawinan tanpa ada kendala, tetapi ada juga yang mengalami kendala. Di samping itu, ditemukan pula tokoh yang menolak kawin paksa.

Pemilihan tokoh dari kelas menengah ke atas dilakukan berdasarkan keturunan dan pendidikan. R.M. Riyanto dalam *Serat Riyanto* berasal dari lingkungan bangsawan. Mursiati dalam *Katresnan* berpendidikan MULO. Suwarso dalam *Suwarso-Warsiyah* berasal dari keluarga rendah, tetapi kemudian ikut pada keluarga lain di kota, sehingga ia sempat bersekolah di lingkungan sekolah Mangkunegaran. Selanjutnya, perjalanan hidup Suwarso dapat menapak yang kemudian menduduki jabatan juru tulis kejaksaan. Raden Soedjaka dalam *Wisaning Agesang* merupakan putra seorang mantri guru

dan dapat menikmati pendidikan yang memadai. Tokoh Endra, Sindu, dan Martini, meskipun berasal dari desa, sempat pula menamatkan pendidikan MULO. Tokoh-tokoh tersebut dapat diklasifikasikan dalam kelas *priyayi* atau sedang berjuang masuk ke jenjang *priyayi*.

Watak tokoh-tokoh tersebut bersifat statik. Perkembangan watak ditemukan dalam *Wisaning Agesang*. Dalam karya tersebut tokoh Raden Rara Soebiyah yang semula menolak untuk kembali ke Kartaoebaja akhirnya berubah dan bersedia kembali ke Kartaoebaja. Teknik perwatakan ditemukan pula dalam *Wisaning Agesang* yang memakai teknik dramatik.

Alur cerita berbentuk lurus sehingga langkah dan tindakan tokoh dapat diamati secara runtut. Keruntutan tersebut merupakan kontrak antara pengarang dan pembaca sehingga pembaca dengan mudah memahami jalan cerita.

Bahasa yang dipergunakan dalam "novel percintaan" pada umumnya bahasa ragam *krama* dan sedikit sekali yang mempergunakan ragam *ngoko*. Ragam *ngoko* ditemukan pada *Katresnan* dan *Gawaning Wewatekan*.

4.2.1.2 *Novel Sosial*

Dalam novel sosial disajikan cerita yang beranjak dari relasi manusia dengan lingkungan sosialnya. Novel Jawa jenis itu ditandai oleh ciri tertentu yang menyangkut tokoh, watak, teknik perwatakan, alur, dan bahasa. Ciri tersebut menguasai jenis karya novel sosial pada Periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan. Karya-karya yang dapat digolongkan sebagai novel sosial, misalnya *Mitra Musibat*, *Swarganing Budi Ayu*, *Kontrolir Sadiman*, *Kirti Njunjung Drajat*, *Kanca Anyar*, dan *Nagara Mirasa*.

Pada awalnya ditampilkan tokoh bukan dari kelompok *priyayi*. Mereka terdiri dari pedagang, anak miskin, dan anak desa. Hal demikian dapat ditemukan pada tokoh Sarijan atau Sastradikrama dan Katiman atau Kartadikrama dalam *Mitra Musibat*. Dalam *Swarganing Budi Ayu* diwakili oleh Kamsirah, dalam *Kontrolir Sadiman* diwakili oleh Sadiman. Tokoh bukan dari kelas *priyayi* lainnya ditemukan dalam *Kirti Njunjung Drajat* yang diwakili oleh Darba. Tokoh Darba tidak mengandalkan pada kepriayian, tetapi ia berpegang pada kerja fisik manusia untuk mencapai kebahagiaan hidup.

Status tokoh mengalami perkembangan pada *Kanca Anyar* yang diwakili oleh Sutjitra. Tokoh Sutjitra itu berasal dari lingkungan *priyayi*. Tokoh yang

berasal dari kelas menengah terdapat dalam *Nagara Mirasa* yang diwakili oleh Wekel dan Kesed. Kedua tokoh tersebut adalah anak seorang kepala desa.

Dari segi alur ditandai oleh pemakaian alur lurus, misalnya pada *Mitra Musibat*, *Swarganing Budi Ayu*, *Kirti Njunjung Drajat*, *Kanca Anyar*, dan *Nagara Mirasa*. Pemakaian alur itu mengalami perkembangan dengan munculnya alur campuran dalam *Kontrolir Sadiman*.

Watak tokoh pada umumnya datar sejak awal sampai dengan akhir cerita. Teknik perwatakannya disampaikan dengan teknik dramatik, misalnya dalam *Mitra Musibat*, *Swarganing Budi Ayu*, dan *Kirti Njunjung Drajat*. Teknik perwatakan dramatik tersebut berkembang menjadi teknik campuran, misalnya, dalam *Kanca Anyar* dan *Nagara Mirasa*.

Bahasa yang dipergunakan pada awalnya banyak dipakai ragam *krama*, misalnya, pada *Mitra Musibat*, *Swarganing Budi Ayu*, *Kontrolir Sadiman*, dan Kirti *Njunjung Drajat*. Perkembangan selanjutnya, dalam *Kanca Anyar* dan *Nagara Mirasa* dipergunakan bahasa ragam *ngoko*.

4.2.1.3 *Novel Pendidikan*

Permasalahan yang digarap dalam novel pendidikan terpusat pada hal ihwal pendidikan, misalnya cara mendidik anak, menanamkan kesetiaan, dan mengembangkan rasa mencintai kepada sesama hidup. permasalahan semacam itu dapat ditemukan dalam novel *Sukaca*, *Lelampahanipun Peksi Glathik*, dan *Dhendhaning Angkara*.

Tokoh yang ditampilkan berasal dari kelas menengah, misalnya, dalam novel *Sukaca*. Perkembangan selanjutnya tokoh cerita banyak ditampilkan dari kelompok bawah, orang desa, atau orang tidak berpendidikan. Tokoh-tokohnya berwatak datar, misalnya, dalam *Sukaca*, *Cariyos Lelampahanipun Peksi Glathik*, *Caritane Si Yunus*. Watak tokoh mengalami perkembangan dalam cerita *Dhendhaning Angkara*. Dalam novel tersebut digambarkan watak Abdullah yang pada awalnya serba *nrima* 'menerima apa adanya' kemudian berubah menjadi *tidak nrima* 'selalu tidak puas terhadap apa yang ada'.

Perwatakan ditampilkan dengan teknik analitik, artinya pengarang langsung mendeskripsikan watak tokoh, misalnya, Sukaca dalam *Sukaca* diuraikan sebagai anak manja sehingga mengalami kegagalan dalam hidupnya. Demikian pula tokoh Abas dan Amir dalam *Jejodoan Ingkang*

Siyal. Tokoh ini diuraikan oleh pengarang sebagai anak salah didik sehingga menjadi manja dan berlanjut pada kesukaannya mencuri. Tokoh Yunus dalam *Caritane Si Yunus* menggambarkan pula seorang ayah yang tidak mendidik anaknya sehingga sang anak tidak berkembang baik. Teknik analitik itu mengalami perkembangan, misalnya dalam penggambaran watak Abdullah pada novel *Dhendhaning Angkara*.

Alur cerita dalam karya di atas umumnya lurus, tidak pernah mengalami perkembangan. Posisi alur lurus tersebut dipilih oleh pengarang karena pengarang ingin menyampaikan misi pendidikan. Misi pendidikan tersebut lebih mudah diterima oleh pembaca jika cerita itu disampaikan secara kronologis. Kesamaan sikap antara pengarang dan pembaca dalam pemakaian alur lurus tersebut merupakan suatu kontrak antara pengarang dan pembaca sehingga mewujudkan suatu konvensi.

Bahasa yang dipergunakan adalah ragam *krama*, misalnya dalam *Sukaca*, lalu berkembang ke ragam *ngoko* dalam *Cariyos Lelampahanipun Peksi Glathik* dan *Caritane Si Yunus*. Ragam *krama* muncul lagi dalam *Dhendhaning Angkara*. Ragam *krama* dan *ngoko* tampaknya tidak mendominasi secara tetap, tetapi keduanya dipakai secara bergantian dalam sastra Jawa Periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan.

4.2.1.4 *Novel Detektif Kriminal*

Novel detektif adalah novel yang di dalamnya terkandung cerita mengenai kejahatan dan kadang-kadang disertai pula dengan kerahasiaan yang baru terpecahkan pada akhir cerita. Novel demikian itu misalnya, *Bandha Pusaka. Mrojol Selaning Garu*, *Jarot*, *Tan Lun Tik lan Tan Lun Cong*, *Mungsuh Mungging Cangklakan*, *Sumirat*, *Gambar Mbabar Wewados*, *Ni Wungkuk ing Bendha Growong*, dan *Rahayu Abeya Pati*.

Tokoh cerita yang dipilih dari golongan menengah, misalnya, Wahyono sebagai mantri polisi dalam *Bandha Pusaka*, Jarot dalam *Jarot*, Sumardi sebagai juru tulis dalam *Mungsuh Mungging Cangklakan*, R. Jatmika sebagai pengawas pembangunan dalam *Gambar Mbabar Wewados*, dan R. Partasoedarma dalam *Rahayu Abeya Pati*. Kecuali tokoh dari kelompok menengah, pemilihan tokoh berkembang pula pada tokoh pedagang, misalnya, tokoh Tan Lun Tik lan Tan Lun Cong dalam novel T*an Lun Tik lan Tan Lun Cong*. Tokoh dari kelompok rendah ditampilkan pula, misalnya Ni Wungkuk dalam *Ni Wungkuk ing Bendha Growong*.

Bentuk watak tokoh datar terdapat dalam *Bandha Pusaka*, *Mrojol Selaning Garu*, *Jarot*, *Tan Lun Tik lan Tan Lun Cong*, *Soemirat*, *Gambar Mbabar Wewados*, *Ni Wungkuk Ing Bendha Growong*, dan *Rahayu Abeya Pati*. Bentuk watak mengalami perkembangan dari watak datar ke watak dinamis, misalnya dalam *Mungsuh Mungging Cangklakan*. Tokoh Sumardi dalam *Mungsuh Mungging Cangklakan* semula berwatak baik, kemudian berubah menjadi jahat karena ambisinya untuk memperistri Sukesi. Novel yang menampilkan tokoh berwatak dinamis tersebut jumlahnya tidak banyak sehingga dapat dikatakan bahwa konvensi watak tokoh dalam novel saat itu cenderung datar. Kedataran tokoh tersebut dapat dikatakan merupakan persetujuan bersama antara pembaca dan pengarang sehingga karya sastra dapat memasyarakat.

Watak tokoh yang ditampilkan dengan teknik analitik terdapat dalam *Bandha Pusaka*, *Mrojol Selaning Garu*, *Jarot*, *Mungsuh Mungging Cangklakan*, *Soemirat*, dan *Gambar Mbabar Wewados*. Teknik analitik itu kemudian berkembang menjadi teknik campuran dengan masuknya sebagian kecil teknik dramatik dalam keseluruhan teknik perwatakan. Teknik campuran itu dapat ditemukan dalam *Tan Lun Tik lan Tan Lun Cong* dan *Ni Wungkuk Ing Bendha Growong*. Teknik perwatakan tersebut selanjutnya berkembang ke arah teknik dramatik--meskipun jumlahnya tidak banyak--misalnya dalam *Rahayu Abeya Pati*. Kelangkaan teknik dramatik itu merupakan suatu pertanda bahwa teknik semacam itu belum dapat diterima secara luas oleh pengarang maupun pembaca sastra Jawa.

Bentuk alur lurus tercermin dalam *Bandha Pusaka*, *Mrojol Selaning Garu*, *Jarot*, *Tan Lun Tik lan Tan Lun Cong*, *Soemirat*, dan *Gambar Mbabar Wewados*. Bentuk alur lurus itu selanjutnya berkembang menjadi alur sorot balik. Bentuk alur yang terakhir itu merupakan reaksi atas kemonotonan penggunaan alur lurus, walaupun penggunaan alur sorot balik tidak banyak dipakai oleh para pengarang karena pembaca masih tetap menerima dan membaca cerita yang disampaikan secara kronologis. Alur sorot balik dapat ditemukan pada novel *Ni Wungkuk Ing Bendha Growong* dan *Rahayu Abeya Pati*.

Bahasa yang dipergunakan dalam novel detektif/kejahatan merupakan bahasa Jawa ragam *krama*, misalnya, dalam *Bandha Pusaka*, *Mrojol Selaning Garu*, *Jarot*, *Mungsuh Mungging Cangklakan*, *Soemirat*, dan *Gambar Mbabar Wewados*. Perkembangan selanjutnya ke arah pemakaian bahasa ragam *ngoko*. Namun, novel yang berbahasa ragam *ngoko* itu belum

banyak jumlahnya, misalnya, *Ni Wungkuk Ing Bendha Growong* dan *Rahayu Abeya Pati*.

4.2.1.5 *Novel Kekeluargaan*

Novel kekeluargaan merupakan bagian *genre* novel yang menceritakan seputar kehidupan keluarga (ayah, ibu, dan anak). Menurut Jassin (1977:81), roman atau novel kekeluargaan adalah cerita tentang suka duka orang tua melihat anaknya meningkat besar. Dalam novel kekeluargaan itu termasuk pula novel anak-anak.

Novel kekeluargaan muncul dengan judul *Sapu Ilang Suhe* (1921). Setelah itu, diikuti oleh *Roman Arja*, *Ngantepi Tekad*, *Ikhtiyar Ngupados Pasugihan*, *Tumusing Panalangsa*, *Lelampahanipun Pak Kabul*, *Dwi Karsa*, *Tri Jaka Mulya*, *Pameleh*, dan *Sri Kumenyar*. Novel anak-anak yang diklasifikasikan ke dalam kelompok novel kekeluargaan misalnya *Glompong Lucu*, *Tig lan Tor*, *Piet-Pon-Bles*, dan *Cariyosipun Peksi Glathik*.

Tokoh cerita dapat diambil dari golongan rendah, misalnya Abdullah dalam *Sapu Ilang Suhe*, Pranaarja dalam *Roman Arja*, Kramadana dalam *Ngantepi tekad*, Maridja dalam *Ikhtiyar Ngupados Pasugihan*, Sudiyah dalam *Tumusing Panalangsa*, Pak Kabul dalam *Lelampahanipun Pak Kabul*, dan Surameja dalam *Pameleh*. Pemilihan tokoh kemudian berkembang ke tokoh golongan menengah, misalnya tokoh Dwi Karsa dalam novel *Dwi Karsa*. Posisi kelompok menengah yang ditempati oleh tokoh itu dapat terjadi secara garis keturunan ataupun dengan perjuangan panjang. Tokoh Sri Kumenyar dalam *Sri Kumenyar* dapat memasuki kelompok menengah setelah ia diambil anak angkat oleh orang lain.

Watak tokoh berbentuk datar, terdapat dalam *Roman Arja*, *Ngantepi Tekad*, *Ikhtiyar Ngupados Pasugihan*, *Tumusing Panalangsa*, *Lelampahanipun Pak Kabul*, *Tri Jaka Mulya*, dan *Sri Kumenyar*. Tokoh dalam *Tumusing Panalangsa* wataknya setia kepada suami. Sudiyah yang mempunyai anak kecil ditinggal oleh suaminya mencari pekerjaan ke tempat lain. Sudiyah dengan setia menunggu kedatangan suaminya. Kepergian suami Sudiyah yang sudah lama dan tidak memberi kabar apa pun menyebabkan Sudiyah berusaha mencarinya. Tokoh Sudiyah merasa kecewa sekali karena suaminya dikabarkan telah menikah lagi. Sudiyah dengan sabar hati menerima kenyataan itu dan kemudian ia diambil istri oleh wakidin. Perkawinannya dengan Wakidin makin memperjelas watak Sudiyah tetap setia kepada suami.

Tipe-tipe watak tokoh yang tidak mengalami perkembangan semacam itu mendominasi keseluruhan watak tokoh novel-novel yang telah disebutkan di atas. Perwujudan watak itu dapat berbeda-beda, tetapi sifatnya sama karena sejak awal sampai akhir cerita tidak mengalami perkembangan.

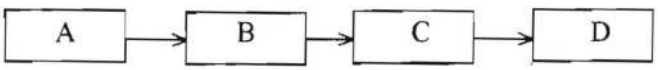
Perwatakan tokoh disampaikan dengan teknik analitik, artinya pengarang mendeskripsikan langsung watak tokoh. Teknik demikian itu dipakai dalam *Roman Arja*, *Ngantepi Tekad*, *Tumusing Panalangsa*, *Lelampahanipun Pak Kabul*, *Tri Jaka Mulya*, *Sri Kumenyar*, dan *Pameleh*. Sebagai contoh, teknik analitik dapat diperhatikan pada kutipan berikut.

> *"Pak Kabul sanajan tiyang dhusun tur boten gadhah, nanging watakipun temen. Boten goroh dhateng Biyong Kabul. Sapinten pepajenganipun anggenipun sesadeyan dipunsukaaken sadaya.*
>
> (*Lelampahanipun Pak Kabul*, hlm. 4)
>
> 'Pak Kabul orang desa, tetapi wataknya jujur. Ia tidak membohongi Bok Kabul. Seberapa laku penjualannya diserahkan semua.'

Teknik demikian itu mendominasi keseluruhan cerita dalam novel *Lelampahanipun Pak Kabul*.

Teknik analitik itu berkembang menjadi teknik dramatik seperti dalam novel *Ngantepi Tekad* dan *Ikhtiyar Ngupados Pasugihan*.
Dalam dua buah novel tersebut pengarang tidak langsung mendeskripsikan watak tokoh sehingga pembaca tidak secara langsung dapat menangkap watak tokoh. Sedikitnya jumlah novel yang dipergunakan teknik dramatik itu merupakan pertanda bahwa teknik tersebut belum merupakan kontrak pembaca dan pengarang secara luas.

Alur cerita lurus, bergerak dari awal menuju ke akhir cerita. Alur demikian mempermudah jalan pikiran pembaca dalam mengikuti cerita. Alur demikian itu ditemukan dalam *Roman Arja*, *Ngantepi Tekad*, *Ikhtiyar Ngupados Pasugihan*, *Tumusing Panalangsa*, *Lelampahanipun Pak Kabul*, *Tri Jaka Mulya*, dan *Pameleh*. Selain alur lurus, ditemukan pula sorot balik meskipun bukan sorot balik penuh, misalnya, dalam *Sri Kumenyar*. Alur dalam *Sri Kumenyar* itu dapat dibuat diagram sebagai berikut.



B = cerita latar belakang nama Sri Kumenyar.

A = cerita keadaan keluarga Sri Kumenyar di Talunamba;
C = Sri Kumenyar bersekolah di Magelang;
D = gagalnya perkawinan Sri Kumenyar dengan Sumarsana karena keduanya masih bersaudara.

Perkembangan alur cerita dari lurus menjadi sorot balik tidak penuh atau campuran itu merupakan bentuk perubahan yang tidak radikal. Pembaca tidak merasa terkejut sehingga perubahan itu masih dapat diterima oleh pembaca. Kemungkinan selanjutnya alur dapat berkembang menjadi alur sorot balik total setelah melewati alur sorot balik sebagai jembatan perantara.

Bahasa yang dipergunakan ragam bahasa krama, misalnya, dalam *Roman Arja, Ngantepi Tekad, Ikhtiyar Ngupados Pasugihan, Lelampahanipun Pak Kabul, Dwi Karsa*, dan *Sri Kumenyar*. Perkembangan slanjutnya dipakai pula ragam *ngoko*. Kehadiran ragam *ngoko* itu tidak dapat dipisahkan demokratisasi dalam bahasa Indonesia dan semangat perjuangan bangsa Indonesia--termasuk Jawa--yang ingin mencapai kemerdekaan negara Indonesia. Dalam pengertian *kemerdekaan* terkandung pula makna melunturnya tingkat-tingkat sosial yang manifestasikan oleh bahasa *krama*.

Novel anak-anak cenderung dimasukkan kedalam kelompok novel keluarga dengan asumsi persoalan anak merupakan sebagian persoalan keluarga. Atas dasar asumsi tersebut, novel keluarga yang menceritakan perihal anak-anak atau tokohnya anak-anak dapat ditemukan, misalnya dalam novel *Glompong Lucu, Tig lan Tor*, dan *Piet-Pon-Bles*.

Watak tokoh cerita berbentuk datar, tidak ada perubahan sejak awal sampai akhir cerita. Tokoh cerita yang berbentuk datar itu terdapat dalam ketiga novel tersebut. Misalnya, *Glompong Lucu*, tokoh cerita, Glompong, wataknya yang periang, suka yang bersahabat, dan penurut kepada orang tua tidak berubah sejak dari awal sampai akhir cerita.

Tokoh cerita diambil dari dunia anak-anak atau yang berhubungan dengan anak-anak. Tokoh dalam *Piet-Pon-Bles* dari dunia binatang, yaitu kuda dan anjing. Namun, kuda dan anjing itu terlibat komunikasi dengan anak-anak.

Teknik perwatakan dipergunakan teknik dramatik karena pengarang tidak langsung mendeskripsikan watak tokoh. Watak tokoh baru dapat diketahui oleh pembaca setelah memperhatikan beberapa dialog dan perbuatan mereka. Teknik yang demikian itu terdapat dalam ketiga buah novel di atas. Teknik perwatakan demikian itu bertahan terus tanpa mengalami perubahan atau perkembangan.

Alur cerita dalam ketiga buah novel tersebut lurus. Pemilihan alur demikian sesuai dengan perkembangan kejiwaan anak yang menekankan pada kemampuan berpikir runtut dari awal sampai akhir peristiwa. Pemilihan alur seperti itu bertahan tanpa perkembangan. Meskipun demikian, perlu diperhatikan pula bahwa dalam alur lurus pada ketiga novel tersebut terdapat beberapa digresi.

Ragam bahasa yang dipilih oleh pengarang dalam ketiga novel itu ialah ragam *ngoko*. Ragam *ngoko* ialah tepat dipergunakan untuk jenis novel anak-anak karena sasaran pembacanya adalah anak-anak yang belum menguasai secara baik ragam *krama*. Di samping itu, hubungan antartokoh yang terdiri atas anak-anak dalam kehidupan mereka sehari-hari memakai ragam *ngoko*.

4.2.2 *Nonfiksi*

Cerita nonfiksi menekankan pada kenyataan sebagai oposisi dari rekaan yang menandai suatu cerita fiksi. Cerita nonfiksi dalam kurun waktu periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan berwujud kisah, khususnya kisah perjalanan.

Kisah perjalanan adalah cerita pengalaman perjalanan ke luar kampung halaman, biasanya ke negeri atau daerah asing yang baru pertama kali dikenal pencerita (Sudjiman, 1990:43). *Genre* kisah perjalanan dapat ditemukan dalam *Kekesahan Dhateng Riyo*, *Cariyosipun Sendhang Ing Tawun*, dan *Boyong Nyang Sabrang*. Dalam *Kekesahan Dhateng Riyo* dan *Boyong Nyang Sabrang* dikisahkan perjalanan tokoh dari Jawa ke luar Jawa. Perjalanan tokoh di tanah Jawa ditemukan dalam *Cariyosipun Sendhang Ing Tawun*.

Tokoh yang melakukan perjalanan (dan sekaligus sebagai tokoh yang bercerita), umumnya berasal dari kelompok menengah. Pencerita dalam *Kekesahan Dhateng Riyo* adalah seorang pegawai yang minta cuti karena akan memasuki masa pensiun. Tokoh-tokoh dalam ketiga kisah perjalanan itu berwatak datar dan tidak mengalami perkembangan.

Teknik perwatakan berkembang dari teknik analitik, campuran, dan dramatik. Watak tokoh dalam *Kekesahan Dhateng Riyo* ditampilkan dengan teknik analitik, sedangkan dalam *Cariyosipun Sendhang Ing Tawun* watak ditampilkan dengan teknik campuran. Teknik campuran dalam *Cariyosipun Sendhang Ing Tawun* terjadi karena di dalam cerita kisah perjalanan itu

terkandung pula sebuah cerita lainnya. Dengan kata lain, *Cariyosipun Sendhang Ing Tawun* merupakan cerita berbingkai.

Alur cerita dalam *Kekesahan Dhateng Riyo* berbentuk lurus dan melingkar, artinya cerita bergerak dari tempat berangkat tokoh menuju ke tempat tujuan dan kemudian kembali lagi ke tempat asal. Dua kisah perjalanan lainnya, *Cariyosipun Sendhang Ing Tawun* dan *Boyong Nyang Sabrang*, menekankan perjalanan dari tempat asal menuju ke tempat tujuan.

Bahasa yang dipergunakan berbentuk ragam *krama*, misalnya dalam *Kekesahan Dhateng Riyo* dan *Cariyosipun Sendhang Ing Tawun*. Ragam *ngoko* dipergunakan dalam *Boyong Nyang Sabrang*. Ragam tersebut dipergunakan karena dalam *Boyong Nyang Sabrang* diceritakan dalam bentuk ceramah dari perjalanan seorang tokoh. Ceramah tersebut ditujukan untuk orang-orang desa dengan harapan agar mereka dapat dirangsang untuk bertransmigrasi. Penceramah berharap agar pendengar sadar dan bersedia melepaskan semboyan *saben ana awan ana pangan* 'setiap ada hari pasti ada makanan' dan *saben padhang, madhang* 'setiap siang, makan'. Kecuali itu, pendengar perlu diingatkan pula bahwa lahan di Jawa semakin sempit karena *anak mundhak bumi tetep* 'jumlah anak bertambah dan luas bumi tetap'.

4.2.3 *Puisi*

Genre puisi dalam sastra Jawa dibedakan atas puisi tradisional dan puisi modern atau *geguritan*. Puisi tradisional dan modern terikat pada konvensinya masing-masing.

4.2.3.1 *Puisi Tradisional*

Puisi tradisional terdiri atas *kakawin*, *kidung*, dan *tembang*. *Kakawin* merupakan adaptasi bentuk puisi India yang terikat pada pola persajakan yang ketat (Saputra, 1992:1). Dua bentuk lainnya, *kidung* dan *tembang*, merupakan puisi yang menganut pola perpajakan Jawa asli. *Kidung* cenderung mempergunakan bahasa Jawa Tengahan dan *tembang* mempergunakan bahasa Jawa Baru.

Tembang terikat oleh *guru wilangan*, *guru lagu*, dan *guru gatra*. Keterikatan itu dialami oleh *tembang macapat*, *tembang tengahan*, dan *tembang gedhe* 'besar'. Baik *tembang macapat*, *tembang tengahan*, maupun *tembang gedhe* sering memanfaatkan simbol, *sandi asma* 'nama yang

disandikan', dan *candrasangkala* 'penunjuk angka tahun yang disamarkan dengan kata-kata'.

Tembang dibagi menjadi tiga kelompok, yaitu (1) *tembang macapat*, (2) *tembang tengahan*, dan (3) *tembang gedhe* 'besar'. Kelompok *tembang macapat* terdiri atas (1) *dhandhanggula*, (2) *sinom*, (3) *asmaradana*, (4) *durma*, (5) *pangkur*, (6) *mijil*, (7) *kinanthi*, (8) *maskumambang*, (9) *pucung*, (10) *gambuh*, dan (11) *megatruh*. Kelompok *tembang tengahan* terdiri atas (1) *jurudemung*, (2) *wirangrong*, dan (3) *balabak*. Tembang *gedhe* hanya terdiri satu macam, yaitu *tembang girisa*.

Tembang-tembang tersebut mempunyai watak yang berbeda, sehingga pemakaiannya harus sesuai dengan maksud dan keadaan sesuatu yang akan diekspresikan. Secara rinci (Saputra, 1992:21--44), watak *tembang Jawa* dapat dijelaskan sebagai berikut.

1) *Dhandhanggula* (*sarkara, hartati*) berwatak manis, lembut, dan menyenangkan. Oleh karena itu, *tembang dhandhanggula* sesuai untuk mengekspresikan perasaan yang menyenangkan, untuk melahirkan ajaran yang baik, dan untuk mengungkapkan rasa kasih.
2) *Sinom* berwatak ceria, ramah, dan menyenangkan. Jenis tembang ini sesuai untuk mengungkapkan rasa cinta kasih dan menyampaikan amanat atau ajaran.
3) *Asmaradana* berwatak sedih sehingga cocok untuk mengungkapkan rasa rindu asmara dan merayu.
4) *Durma* berwatak keras, bengis dan kasar. Jenis tembang ini sesuai untuk mengungkapkan kemarahan, suasana peperangan, atau nasihat yang keras.
5) *Pangkur* berwatak memuncak, sesuai untuk mengungkapkan perasaan hati yang sungguh-sungguh, nasihat yang bersungguh-sungguh, atau puncak dendam rindu asmara.
6) *Mijil* berwatak lancar dan sesuai untuk mengungkapkan suatu nasihat, perasaan sedih, dan perasaan kasih yang sendu.
7) *Kinanthi* bersifat mesra sehingga jenis tembang ini cocok untuk mengungkapkan nasihat ringan, perasaan hati yang riang, dan cumbu rayu.
8) *Maskumambang* bersifat derita, prihatin, dan hiba, sesuai untuk mengungkapkan perasaan hati yang duka, melahirkan tangisan hati atau keprihatinan.
9) *Pucung* mengandung watak santai. *Tembang* ini tepat sekali untuk

mengungkapkan kesantaian, kejenakaan, dan untuk menyampaikan nasihat yang bersifat ringan.

10) *Gambuh* mengandung *watak akrab*. Jenis tembang ini digunakan untuk menyampaikan nasihat yang sungguh-sungguh dalam lingkungan yang sudah akrab sehingga sudah tidak ada lagi rasa ragu-ragu. Namun, *tembang gambuh* dapat pula dipergunakan untuk mengungkapkan perasaan apa adanya dengan nada agak santai.
11) *Megatruh* atau *dudukwuluh* mengandung watak sendu. Jenis tembang ini dipergunakan untuk mengungkapkan rasa sedih atau duka yang mendalam, penyesalan, dan kemeranaan hati.
12) *Jurudemung* berwatak ringan dan memuji sehingga cocok untuk ungkapan wacana yang bersifat ringan, hiasan, dan pujian.
13) *Wirangrong* berwatak sedih. Namun, kesedihan dan keharuan itu bukan disebabkan oleh asmara.
14) *Balabak* bersifat jenaka. Jenis *tembang ini* cocok sekali untuk mengungkapkan pengenduran suasana setelah bergerak memuncak.
15) *Girisa* sebagai satu-satunya *tembang gedhe* berwatak penuh harapan. Jenis *tembang ini* cocok untuk mengungkapkan suatu nasihat yang diharapkan benar-benar dipatuhi.

Watak-watak tembang tersebut membawa pengaruh yang cukup besar terhadap materi yang diungkapkan dalam membangun suatu sosok keindahan sastra. Pilihan *tembang* yang kurang tepat dengan watak *tembang* dan materi yang diungkapkan tidak dapat membantu terwujudnya aspek estetika dalam tembang itu.

Berdasarkan pengamatan terhadap data, dapat ditemukan beberapa karya sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan yang disampaikan dalam bentuk tembang. Jenis tembang yang dipilih umumnya termasuk kelompok tembang macapat. Karya yang disampaikan dalam *genre tembang*, misalnya *Sapu Ilang Suhe*, *Warawurcita*, *Galuga Salursari*, *Cobaning Ngaurip*, dan *Jalu lan Wanita*. *Tembang* yang dipergunakan dalam karya tersebut dapat disebut sebagai "*tembang naratif*". Penyebutan itu berdasarkan alasan bahwa keseluruhan *tembang* dalam karya tersebut membangun suatu cerita yang utuh.

Tembang dalam *Sapu Ilang Suhe* dipergunakan untuk mengungkapkan kepercayaan diri, dalam *Warawurcita* untuk mengajarkan moral, dalam

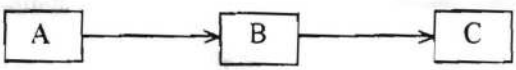
Galuga Salursari untuk mengungkapkan persahabatan, dalam *Cobaning Ngaurip* untuk mengungkapkan ajaran moral, dalam *Jalu lan Wanita* juga untuk mengungkapkan ajaran moral demi kerukunan pasangan suami-istri. Salah satu ajaran moral dapat dilihat pada kutipan berikut.

"Dene walerira wong ngabdi
aja pisan wani sira
anjupuk clemak-clemok
kagungane bandaranira,

Pada awalnya watak Pak Glompok baik, selanjutnya berkembang menjadi jelek karena ia menyeleweng, tetapi pada akhirnya cerita kembali ke watak baik lagi. Langkanya perkembangan watak tokoh (yang hanya ditemukan pada *Jalu lan Wanita*) menunjukkan bahwa konvensi watak tokoh yang disepakati oleh pengarang dan pembaca adalah watak datar.

Penampilan watak tokoh dilaksanakan secara analitik. Pengarang langsung mendeskripsikan watak tokoh sehingga pembaca bersifat pasif dalam mengenali watak tokoh. Secara kuantitas teknik demikian itu mendominasi karya sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan. Teknik perwatakan yang berbeda, yaitu teknik dramatik, merupakan perkembangan dalam menampilkan teknik perwatakan. Perkembangan itu terjadi pada *Jalu lan Wanita*. Dalam cerita tersebut pembaca dituntut secara aktif memahami watak tokoh lewat percakapan antartokoh.

Dalam hal alur, sebagian besar cerita yang ditampilkan lewat tembang merupakan alur lurus. Pengarang menceritakan kejadian secara kronologis. Pemakaian alur sorot balik sebagai perkembangan jenis alur lurus ditemukan dalam *Jalu lan Wanita*. Dalam cerita tersebut alur dapat dinyatakan dalam diagram seperti berikut ini.



A = Pak Glompong berniat kawin lagi
B = Biyung Glompong menjelaskan masa awal perkawinan mereka yang serba kekurangan
C = Pak Glompong membatalkan niatnya akan kawin lagi setelah diingatkan secara panjang lebar oleh istrinya.

Bahasa yang dipergunakan beragam *ngoko*. Ragam demikian itu mendominasi sebagian besar cerita yang disampaikan dalam *genre* tembang. Penggunaan bahasa ragam *krama* terdapat dalam *Galuga Salursari*. Setelah itu, muncul kembali karya-karya dengan ragam *ngoko*, misalnya dalam *Warawurcita*, *Cobaning Ngaurip*, dan *Jalu lan Wanita*.

Persoalan yang digarap bervariasi, misalnya, masalah keluarga dalam *Sapu Ilang Suhe* dan *Jalu lan Wanita*. Masalah percintaan muda-mudi ditemukan dalam *Galuga Salursari*. Dua masalah lain, pengabdian dan kejahatan, ditemukan dalam *Warawurcita* dan *Cobaning Ngaurip*.

4.2.3.2 *Puisi Modern*

Puisi Jawa Modern diartikan sebagai suatu puisi yang berbeda dengan puisi tradisional atau *tembang*. Puisi Jawa modern mengarah kepada puisi bebas yang dalam istilah teknis sastra Jawa disebut dengan *geguritan*. Pada mulanya bentuk *geguritan* ditandai dengan pemakaian kata *sun gegurit* pada awal *geguritan*. Lama-kelamaan kata *sun gegurit* itu tidak dipakai lagi sehingga kelihatan semakin bebas.

Puisi Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan mulai muncul lewat tulisan Intojo. Namun, puisi tersebut bukan merupakan bentuk geguritan biasa. Puisi yang ditulis oleh Intojo pada tahun 1941 dengan judul "Dayaning Sastra" (*Kejawen*, 1 April 1941) merupakan bentuk soneta. Puisi tersebut dapat dilihat pada kutipan berikut.

DAYANING SASTRA

Tembung-tembung kang ginantha lelarikan,
Tinata binaris kadya bata,
Sinambung pinetung manut ukuran,
Dening banjur kesinungan daya.

Kumpule bata dadi yayasan,
Aweh nggon apik, brukut, sentosa,
Ngepenake wong urip bebrayan,
Semono dayane bata tinata.

Gegedhongan tembung kang mawa isi,
Katiyasane ngungkul-ungkuli,
Wohing laku, pamikir, lan pangrasa,
Para empu, pujangga, sarjana.

Simpen, ginebeng ing gegubahan,
Mawindu-windu dadi turutan.

(*Kejawen*, 1 April 1941)

'DAYA SASTRA'

'Kata yang disusun berlarikan,
Diatur dibaris sebagai bata,
Disambung dihitung berdasar ukuran,
Lalu memiliki daya.

Bata berkumpul berwujud bangunan,
memberi tempat baik, aman, sentosa.
Membahagiakan orang hidup bermasyarakat.
Begitu daya bata ditata.

Bangunan kata yang berisi,
Keunggulan tiada yang melebihi,
Hasil perbuatan, pikir, dan rasa,
Para empu, pujangga dan sarjana.

Tersimpan, terangkum dalam gubahan,
berwindu-windu jadilah haluan.'

Puisi yang ditulis oleh Intojo itu bukan merupakan puisi naratif. Puisi demikian itu sebagai curahan hati dan perasaan pengarang dalam menanggapi rangsangan dari luar dirinya. Puisi Intojo itu masih terpengaruh oleh puisi asing atau soneta, tetapi walaupn demikian dapat dianggap sebagai titik awal kelahiran puisi Jawa modern. Puisi Jawa modern yang tidak lagi diwarnai oleh bentuk asing tercermin dalam tulisan Soebagio I.N. berjudul "Kekasihku ..." (*Panji Pustaka*, 22/xxii, 15 November 1944). Puisi Jawa modern yang muncul sebelum perang Kemerdekaan itu tidak dikaji secara tuntas dalam penelitian ini karena kehadiran puisi-puisi tersebut tidak dalam bentuk antologi (buku). Perlu diingat bahwa data-data yang dijadikan objek penelitian ini adalah karya sastra Jawa dalam bentuk buku.

BAB V
PENUTUP

Keberadaan kesusastraan Jawa pada awal abad XX menunjukkan suatu fenomena baru dengan hadirnya beragam jenis (*genre*) sastra modern seperti novel/roman, *cerkak* (cerpen), *geguritan* (puisi), dan cerita bersambung (*feulleuton*). Faktor pendorong lahirnya *genre* sastra Jawa modern berkaitan dengan perubahan budaya atau cara hidup masyarakat Jawa (dengan munculnya "masyarakat baru" karena meluasnya pengaruh politik kolonial Belanda di Indonesia dan lenyapnya pusat-pusat kekuasaan dan kebudayaan tradisional Jawa) yang melahirkan tuntutan adanya bentuk ungkap sastra yang sesuai dengan perubahan kebudayaan tersebut (lahirnya golongan kaum terdidik). Di samping itu, masuknya alat cetak ke Indonesia serta terbitnya surat kabar memungkinkan terbentuknya kalangan pembaca yang pada gilirannya merupakan alasan penting bagi perkembangan sastra modern (khususnya sastra Jawa).

Embrio sastra Jawa modern setidaknya dapat dicermati dari rangkaian kegiatan yang diadakan oleh *Instituut voor de Javaansche Taal* (1832--1843) di Surakarta dalam rangka melahirkan versi prosa atas beberapa karya klasik dalam *tembang macapat*. Kondisi tersebut semakin mantap dan marak pada awal abad XX dengan berdirinya *Commisie voor de Inlandsche School en Volkslectuur* yang benar-benar menunjukkan suatu perubahan tradisi penciptaan karya sastra ke arah modernisasi yang berkiblat pada sastra Barat.

Pengamatan terhadap sastra Jawa modern secara historis (dalam tataran pusat perhatian terhadap genre yang berkembang) layak mendapat prioritas mengingat belum adanya upaya penyusunan sejarah sastra Jawa secara menyeluruh dan berkesinambungan. Skala prioritas itu dikedepankan dengan

pertimbangan bahwa karya-karya sastra pada kurun waktu tertentu memiliki konvensi yang khas dan berbeda dengan kurun waktu yang lain. Konsekuensi dari keyakinan tersebut berakibat pada penerapan teori *genre* sastra dalam penelitian ini. Teori tersebut membagi tiga kelompok besar karya sastra ke dalam fiksi, drama, dan puisi. Teori *genre* merupakan suatu prinsip keteraturan: sastra dan sejarah sastra diklasifikasikan tidak atas dasar ruang dan waktu tetapi berdasarkan tipe struktur atau susunan tertentu. Jelas bahwa pendekatan tersebut memperhatikan pula perkembangan internal (struktur) karya sastra.

Dilihat dari perkembangan internalnya, karya sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan memiliki ciri tertentu sebagai berikut.

Tema yang ditampilkan didominasi oleh tema tradisional walau ada beberapa karya yang menampilkan tema modern dengan menolak pandangan-pandangan tradisional yang "dianggap" sudah tidak relevan. Unsur tema yang bersifat universal tidak dapat secara mutlak difungsikan untuk mengelompokkan karya sastra ke dalam *genre* tertentu.

Alur cerita yang terdapat dalam karya-karya sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan pada umumnya adalah alur lurus (kronologis), dan hanya sebagian kecil yang menggunakan alur sorot balik (*flashback*). Kendati sebagian besar memakai alur lurus, unsur pendukung alur yang dibangun di dalamnya telah menunjukkan variasi tertentu. Variasi tersebut mampu berfungsi membedakan jenis (genre) sastra tertentu. Jika alur dibangun dengan unsur pendukung yang berupa konflik tanpa adanya pembayangan (*foreshandowing*), cerita tersebut cenderung masuk dalam cerita laporan (kisah) perjalanan, dan jika alur dibangun dengan adanya unsur pendukung yang berupa misteri, pelacakan, serta pembongkaran misteri, cerita tersebut cenderung dikelompokkan dalam cerita detektif.

Corak modern karya-karya sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan tampak pula pada kehadiran tokoh-tokoh cerita yang mempunyai kejelasan identitas, berwatak datar yang statis, memiliki ciri kemanusiaan yang jelas, dan memiliki kebebasan bertindak dan memainkan peranan untuk membentuk peristiwa dalam ruang dan waktu tertentu. Di samping itu, tokoh-tokoh yang berasal dari latar budaya *wong cilik* dan *priyayi* juga diberi kebebasan untuk bermain dan bertindak dalam latar (ruang dan waktu) tertentu pula. Latar tersebut sebagian berupa latar "konkret",

yang antara lain ditandai dengan penyebutan angka tahun dan nama tempat, desa atau kota tertentu, serta sebagian lagi berupa latar yang abstrak. Latar "konkret" setidaknya menandai bahwa karya tersebut berupa laporan perjalanan (bersifat jurnalistik) dan pengalaman nyata, sedangkan latar "abstrak" menandai bahwa karya itu termasuk dalam jenis dongeng.

Sudut pandang (*point of view*) karya sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan didominasi oleh pemakaian sudut pandang orang ketiga mahatahu. Minimnya pemakaian sudut pandang orang pertama dapat dipahami dengan melihat tujuan penciptaan karya sastra Jawa pada periode tersebut yang lebih dititikberatkan pada unsur pendidikan. Unsur didaktis tersebut lebih mengena jika disampaikan dalam karya sastra dengan menggunakan sudut pandang orang ketiga maha tahu. Hal ini juga dengan mengingat bahwa karya sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan tidak lain merupakan kelanjutan model sastra Jawa yang dekat dengan wayang. Di dalam dunia wayang, tokoh sudah menjadi baku, tidak mempunyai kemungkinan untuk berkembang, alur juga terpola sebagai sebuah *pakem*, dan latar hanya berfungsi sebagai *background*. Tuntutan logis dari semua itu adalah bahwa dalang yang bertindak sebagai pencerita (dalam wayang) "harus" menggunakan sudut pandang orang ketiga dalam bercerita agar unsur pendidikan di dalamnya mudah dipahami *audience* (penonton/pendengar).

Gaya bahasa yang dipergunakan dalam karya sastra Jawa pada tahun 1920-an umunya memakai ragam *krama* yang dipergunakan dalam seluruh cerita atau dalam dialog antartokoh yang berbeda usia, kedudukan, atau dengan lawan bicara yang baru dikenal. Sedangkan karya sastra tahun 1930-an pada umumnya mempergunakan ragam *ngoko* meskipun masih didapati pula sejumlah kecil karya yang menggunakan ragam *krama*.

Dari segi struktur dapat disimpulkan bahwa struktur karya sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan tidak mengalami perkembangan yang mencolok karena pada dasarnya masyarakat Jawa (pada waktu itu) lebih senang mempertahankan keseimbangan yang sudah mapan daripada mengubahnya dengan hal-hal baru yang masih membingungkan.

Hasil penelitian sastra Jawa periode 1920 sampai dengan Perang Kemerdekaan menunjukkan bahwa genre sastra yang muncul pada periode tersebut adalah *genre* sastra novel keluarga, sosial, pendidikan, detektif, dan kisah perjalanan. Bentuk puisi yang hadir adalah puisi tradisional yang bersifat naratif dan puisi modern dalam jumlah yang terbatas.

DAFTAR PUSTAKA

Abrams, M.H. 1957. *A Glossary of Literary Terms*. Edisi Kedua. New York: Dan S. Norton and Peters Rushton.

--------. 1981. *A Glossary of Literary Terms*. Edisi Keempat. New York: Holt, Rinehart, and Winston Inc.

Ahmad, Ismail. 1988. *Memahami Novel dan Cerpen*. Selangor Darul Ehsan: IBS Buku SDN BHD.

Ahmad, Moh. Thani. 1979. "Kesusasteraan dan Strukturnya: Satu Pendekatan". Dalam Baharuddin Zaenal, *Mendekati Kesusasteraan*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.

Ali, Lukman (Editor). 1967. *Bahasa dan Kesusastraan Indonesia sebagai Cermin Manusia Indonesia Baru*. Jakarta: Gunung Agung.

Brace, Gerald Warner. 1969. *The Stuff of Fiction*. New York: W.W. Norton & Company Inc.

Brouwer, M.A.W. dkk. 1979. *Kepribadian dan Perubahannya*. Jakarta: Gramedia.

Damono, Sapardi Djoko. 1979. *Novel Sastra Indonesia Sebelum Perang*. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.

--------. 1993. *Novel Jawa Tahun 1950-an: Telaah Fungsi, Isi, dan Struktur*. Jakarta: Pusat pembinaan dan Pengembangan Bahasa.

Forster, E.M. 1971. *Aspect of the Novel*. Ringwood, Victoria: Penguin Books Australia Ltd.

Hawkes, Terence. 1978. *Structuralism and Semiotics*. London: Methuen & Co Ltd.

Hutomo, Suripan Sadi. 1975. *Telaah Kesusastraan Jawa Modern*. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.

---------. 1993. *Merambah Matahari: Sastra dalam Perbandingan*. Surabaya: Gaya Masa.

Indriani, Ratna. 1990. "Sastra Jawa Modern Pada Permulaan Dekade 1990-an: Antara Kenyataan dan Harapan". Makalah dalam Temu Pengarang, Penerbit, dan Pembaca Sastra Jawa yang diadakan oleh Balai Penelitian Bahasa, Yogyakarta.

Jassin, H.B. 1977. *Tifa Penyair dan Daerahnya*. Jakarta: Gunung Agung

Kridalaksana, Harimurti. 1984. *Kamus Linguistik*. Jakarta: Gramedia

Lubis, Mochtar. 1960. *Teknik Mengarang*. Jakarta: Dinas Penerbit Balai Pustaka

Mas, Keris. 1990. *Perbincangan Gaya Bahasa Sastera*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.

Murphy, M.Y. 1972. *Understanding Unseem*. London: Unwin Ltd.

Niel, Robert van. 1984. *Munculnya Elit Modern Indonesia*. Diindonesiakan oleh Zahara Deliar Noer. Jakarta: Pustaka Jaya.

Prabowo, Dhanu Priyo. 1993. "Kisah Perjalanan dalam Sastra Jawa". Yogyakarta: Proyek Penelitian dan Pembinaan Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah DIY.

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

Quinn, George. 1992. *The Novel in Javanese : Aspects of its Social and Literary Character*. Leiden: KITLV Press.

Ras, J.J. 1985. *Bunga Rampai Sastra Jawa Mutakhir*. Jakarta: Grafitipers.

Ricklefs, M.C. 1991. *Sejarah Indonesia Modern*. Diindonesiakan oleh Dharmono Hardjowidjono. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

Rosidi, Ajip. 1976. *Ikhtisar Sejarah Sastra Indonesia*. Bandung: Bina Cipta.

Saputra, Karsono, H. 1992. *Pengantar Sekar Macapat*. Depok: Fakultas Sastra UI.

Scholes, Robert. 1977. *Structuralism in Literature : An Introduction*. New Haven and London: Yale University Press.

Shipley, Yoseph, T. (Ed.). 1962. *Dictionary of World Literature*. New Jersey: Littlefield, Adam &Co.

Stanton, Robert. 1965. *An Introduction to Fiction*. New York: Holt, Rinehart and Winston Inc.

Sudaryanto. 1981. *Metode Linguistik Beserta dengan Aneka tekniknya*. Yogyakarta: Fakultas Sastra UGM.

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

---------. 1990. *Kamus Istilah Sastra*. Jakarta: UI Press.

Suhariyanto, S. 1982. *Dasar-Dasar Teori Sastra*. Surakarta: Widyaduta.

Sumardjo, Jakob. 1992. *"Masa Awal Kesusastraan Indonesia Modern"*. Dalam Moedjanto dkk. (ed.). *Tantangan Kemanusiaan Universal*. Yogyakarta: Kanisius.

Tasrif, S. 1985. "Beberapa Hal Centang Cerita Pendek". Dalam Mochtar Lubis (Ed.) *Teknik Mengarang*. Jakarta: Kurnia Esa.

Teeuw. 1992. "Penuntutan Hak Sastra Jawa Modern". Dalam *Kompas*, 27 Desember.

Tjitrosubono, Siti Sundari dkk. 1976/1977. "Sastra Jawa Modern". Yogyakarta: Laporan Penelitian Fakultas Sastra Universitas Gajah Mada.

Uhlenbeck, E.M. 1982. 1982. *Kajian Morfologi Bahasa Jawa*. Jakarta: Djambatan.

Wellek, Rene dan Austin Warren. 1989. *Teori Kesusastraan*. Terjemahan dalam bahasa Indonesia oleh Melani Budianta. Jakarta: Gramedia.

---------. 1956. *Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace and World, Inc.

Widati, Sri. 1982. "Perbandingan Teknik Penokohan antara Prosa Jawa dan Prosa Indonesia Sebelum Perang". Yogyakarta: Proyek Penelitian Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah.

Widati, Sri dkk. 1985. *Struktur Cerita Pendek Jawa*. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.

---------. 1986. *Pengarang Wanita dalam Sastra Jawa Modern*. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.

Widati, Sri. 1991. "Dari Kisah Perjalanan ke Ngulandara". Dalam *Widyaparwa*, Nomor 39, Oktober.

Wiryaatmaja, Sutadi, dkk. 1987. *Struktur Puisi Jawa Modern*. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.

Zaidan, Abdul Rozak dkk. 1991. *Kamus Istilah Sastra*. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.

PUSTAKA DATA

Ardjasapotra. 1923. *Swarganing Budi Ayu*. Jakarta: Balai Pustaka.

Asmawinangun, Mw. 1926. *Jejodoan Ingkang Siyal*. Jakarta: Balai Pustaka.

--------. 1929. *Mungsuh Mungging Cangklakan*. Jakarta: Balai Pustaka.

Atmadja. Raden Sastra. 1930. *Dwi Karsa*. Jakarta: Balai Pustaka.

Atmasiswaja. 1925. *Ngantepi Tekad*. Jakarta: Balai Pustaka.

Balai Pustaka. 1939. *Piet Pon Bles*. Jakarta.

Dajaatmadja, Margana. 1936. *Ngulandara*. Jakarta: Balai Pustaka.

Djajengoetara, 1921. *Mitra Musibat*. Jakarta: Balai Pustaka.

Djakalelana. 1932. *Gambar Mbabar Wewados*. Jakarta: Balai Pustaka.

Hardjadisastra. M. 1932. *Tri Jaka Mulya*. Jakarta: Balai Pustaka.

Hardjawiraga. Mas. 1930. *Nagara Mirasa* (Jilid 1 dan 2). Jakarta: Balai Pustaka.

--------. 1931. *Kapaten Obor*. Jakarta: Balai Pustaka.

--------. 1932. *Pati Winadi*. Jakarta: Balai Pustaka.

Harsana. Raden Sasra. 1922. *Mrojol Selaning Garu*. Jakarta: Balai Pustaka.

Hatmasarodja. R.M. Sadwarsa. 1930. *Soemirat*. Surakarta: Paguyuban Pancasaudara.

Jasawidagda. 1924. *Cariyos Lelampahanipun Peksi Glathik*. Jakarta: Balai Pustaka.

--------. 1922/1931. *Jarot*. (Jilid 1 dan 2). Jakarta: Balai Pustaka.

--------. 1924. *Kirti Njunjung Drajat*. Jakarta: Balai Pustaka.

Jayasoekarsa. 1938. *Sri Kumenyar*. Jakarta: Balai Pustaka.

Sastradihardja, M. Soeratman. 1928. *Kanca Anyar*. Jakarta: Balai Pustaka.

Sastradihardja. 1926. *Soewarsa-Warsiyah*. Jakarta: Balai Pustaka.

Sastramintardja. 1922. *Cariyosipun Sendang ing Tawun*. Jakarta: Balai Pustaka.

Sastrosuganda. Raden. 1921. *Kekesahan Dhateng Riyo*. Jakarta: Balai Pustaka.

Siswamihardja. 1930. *Tumusing Panalangsa*. Jakarta: Balai Pustaka.

Soeratman, M. 1923. *Katresnan*. Jakarta: Balai Pustaka.

Sriekoentjara. R. 1938. *Pameleh*. Jakarta: Balai Pustaka.

Sri. 1938. *Larasati Modern*. Jakarta.: Balai Pustaka.

Suganda, Mas Parta. 1931. *Caritane Si Yunus*. Jakarta: Balai Pustaka.

Sulardi, R.M. 1920. *Serat Riyanto*. Jakarta: Balai Pustaka.

Sumardja, Mas Prawira. 1928. *Ikhtiyar Ngupados Pasugihan*. Jakarta: Balai Pustaka.

Suphardi, Mt. 1939. *Rahayu Abeya Pati* (Kaantepaning Wanita). Yogyakarta: Boekh Astra.

Tjakradiredja. 1925. *Warawurcita*. Jakarta: Balai Pustaka.

Wiraga, Hardja. 1932. *Dhendhaning Angkara*. Jakarta: Balai Pustaka.

Wirjaharsana, Soeradi. 1928. *Wisaning Agesang*. Jakarta: Balai Pustaka.

Jasawidagda. 1938. *Ni Wungkuk ing Bendha Growong*. Jakarta: Balai Pustaka.

---------. 1923. *Purasani*. Jakarta: Balai Pustaka.

Jatawihardja. Tubiran. 1924. *Kontrolir Sadiman*. Jakarta: Balai Pustaka.

Kamsa. 1923. *Supraba lan Suminten*. Jakarta: Balai Pustaka.

Kertamihardja. 1930. *Lelampahanipun Pak Kabul*. Jakarta: Balai Pustaka.

-3575

Koesoemadigda. 1928. *Gawaning Wewatekan* (julid 1 dan 2). Jakarta: Balai Pustaka.

Mangoenwidjaja, Mas Ngabei. 1921. *Galuga Salusursari*. Kediri: Boekhandel Tan Koen Suvie.

Martaatmadja, R.S. 1923. *Tan Lun Tik lan Tan Lun Cong*. Jakarta: Balai Pustaka.

Martajoewana, M. 1923. *Roman Arja*. Jakarta: Balai Pustaka.

Natakoswara, Mas Kawit. 1930. *Cobaning Ngaurip*. Jakarta: Balai Pustaka.

Partasewaja. 1930. *Jalu lan Wanita*. Jakarta: Balai Pustaka.

Petruk. 1938. *Boyong Nyang Sabrang*. Jakarta: Balai Pustaka.

Poedjaardja, M. 1922. *Dongeng Empol-Empil*. Jakarta: Balai Pustaka.

Sasraharsana, R. 1922. *Bandha Pusaka*. Jakarta: Balai Pustaka.

Sasrasoetiksna, M. 1920. *Tig lan Tor-Soeripta*. Jakarta: Balai Pustaka.

---------. 1925. *Glompong Lucu*. Jakarta: Balai Pustaka.

Sastradiardja, M. Soeratman. 1923. *Soekaija*. Jakarta: Balai Pustaka

PERPUSTAKAAN
PUSAT PEMBINAAN DAN
PENGEMBANGAN BAHASA
DEPARTEMEN PENDIDIKAN
DAN KEBUDAYAAN

URUTAN
961.492