

ATAVISME

JURNAL ILMIAH KAJIAN SASTRA

Volume 12, Nomor 2, Edisi Desember 2009

Pola Pencapaian Kesadaran Tokoh Utama
Perempuan Tertindas dalam Novel *Far
From the Madding* Karya Thomas Hardy
dan *The Tenant of Wildfell* Karya Anne
Bronte
Eva Leiliyanti dan Diyantari

Representasi Feminisme dalam Novel
Nayla Karya Djenar Maesa Ayu
Agung Pramujiono

Tio le Soei dan Nona Tjoe Joe
(*Pertjinta'an jang Membawa Tjilaka*):
Tegangan antara Konservatif dan Modern
Dwi Susanto

Perlawanan Bangsa Terjajah atas Harkat
dan Martabat Bangsa: Telaah *Postkolonial*
atas Tiga Sajak Indonesia Modern
Puji Santosa

Kreativitas Individual Danarto dalam
Konteks Makna Sosial pada 'Gergasi'
Nazla Maharani Umaya dan Ambarini
AS

Perbedaan Makna Novel dan Film *Ayat-
Ayat Cinta*: Kajian Ekranisasi
Karkono

Membaca Indonesia dalam *Orang-Orang
Bawah Tanah: Kumpulan Naskah Drama*
Nur Seha

Aktualisasi Etika Kepemimpinan Jawa
dalam *Asthabrata*
Pardi Suratno

Karakter Masyarakat Madura dalam Syair-
Syair Lagu Daerah Madura
Iqbal Nurul Azhar

Resensi Buku: Nilai Harmoni dan
Keselamatan Alam Semesta
Indra Tjahjadi

Atavisme Jurnal Kajian Sastra	Vol. 12	No. 2	Jakarta Desember 2009	Hlm. 113—234	ISSN 1410-900X
----------------------------------	------------	-------	--------------------------	-----------------	-------------------

ATAVISME
JURNAL ILMIAH KAJIAN SASTRA

Penanggung Jawab
Amir Mahmud

Pemimpin Redaksi
Yulitin Sungkowati

Sekretaris Redaksi
Mashuri

Mitra Bestari
Rachmat Djoko Pradopo (Puisi dan Prosa/Universitas Gadjah Mada).
Imran T. Abdullah (Drama dan Sastra Lisan/Universitas Gadjah Mada).
Soedjijono (Prosa/Universitas Negeri Malang)

Penyunting Ahli
Ida Nurul Chasanah

Penyunting Pelaksana
Dara Windiyarti
Ni Nyoman Tanjung Turaeni
Anang Santosa
Hero Patrianto

Distribusi
Rahmidi

Penerbit
Balai Bahasa Surabaya
Pusat Bahasa, Departemen Pendidikan Nasional

Alamat Redaksi
Balai Bahasa Surabaya
Jalan Siwalanpanji II/1, Buduran, Sidoarjo 61252
Telepon/Faksimile (031) 8051752
Pos-el: atavisme_bbs@yahoo.com

Jurnal *Atavisme* terbit enam bulan sekali. Redaksi menerima tulisan ilmiah dari pakar, peneliti, dan dosen yang berkaitan dengan wilayah kajian sastra. Pemuatan suatu tulisan tidak berarti bahwa redaksi menyetujui isi karangan tersebut. Setiap karangan dalam jurnal ini dapat diperbanyak setelah mendapat izin tertulis dari penulis, redaksi, dan penerbit.

ATAVISME
Jurnal Ilmiah Kajian Sastra
Volume 12, No. 2, Edisi Desember 2009

Katalog dalam Terbitan

808.83

ATA Atavisme: Jurnal Ilmiah Kajian Sastra—Surabaya: Balai Bahasa Surabaya 2009—(Berkala,
tengah tahunan)

viii, 123 hlm.; 29,7 cm

ISSN 1410-900X

PRAKATA

Atavisme volume 12, nomor 2, edisi Desember 2009 ini memuat sembilan artikel dan sebuah resensi buku. Sembilan artikel dalam *Atavisme* edisi ini mengkaji puisi, prosa, dan drama dengan pendekatan yang beragam. Eva Leiliyanti dan Diyantri dalam "Pola Pencapaian Kesadaran Tokoh Utama Perempuan Tertindas dalam novel *Far from the Madding Crowd* karya Thomas Hardy dan *The Tenant of Wildfell Hall* Karya Anne Bronte" membahas perbedaan pola pencapaian kesadaran protagonis perempuan tertindas dalam dua novel yang ditulis oleh laki-laki dan perempuan pengarang dengan perspektif feminis. Pola pencapaian kesadarannya menunjukkan persamaan, yaitu mengikuti pola elemen tragedi, tetapi pola penyajiannya berbeda. Perempuan pengarang lebih konsisten dalam menggambarkan pemberontakan perempuan tertindas daripada laki-laki pengarang. Agung Pramujiono dalam "Representasi Feminisme dalam Novel *Nayla* Karya Djenoer Maesa Ayu" juga mengungkap perjuangan hidup protagonis perempuan dengan perspektif feminis radikal. Tokoh utama Nayla menggambarkan perempuan mandiri yang tidak tersubordinasi dan termarginalkan oleh budaya patriarki, tetapi justru menjadi perempuan yang mampu menguasai laki-laki. Perempuan pengarang novel *Nayla* secara konsisten membela perempuan supaya tidak hanya menjadi objek kesenangan laki-laki, tetapi dapat menjadi subjek yang memiliki kebebasan.

Dwi Susanto dalam "Tio le Soei dan Novel *Tjoe Tjoe Joe (Perjuangan yang Membawa Ujibakat)*: Tegangan antara Konservatif dan Modern" membicarakan bagaimana perkembangan identitas diri dan cara bertahan orang-orang China dalam merespon persoalan hidupnya dengan sudut pandang pasca-kolonial. Masyarakat China dalam novel *Nom Tjoe Joe* menggambarkan pilihan identitas orang-orang China sebagai bagian masyarakat Indonesia di antara dua kemungkinan: mengikuti budaya Barat dan keinginan untuk mempertahankan nilai-nilai tradisional budaya Tionghoa. Agar mampu menempatkan diri di mana pun, etnis Tionghoa harus berpegang pada prinsip bahwa identitas itu cair. Dengan perspektif pasca-kolonial, Puji Santosa dalam tulisan "Perlawanan Bangsa Terjajah atas Harkat dan Martabat Bangsa: Telaah Postkolonial atas Tiga Sajak Indonesia Modern" membicarakan perlawanan Hang Tuah beserta rakyat Malaka terhadap Portugis dalam sajak "Hang Tuah" karya Amir Hamzah, perlawanan Maria Cristina Marta dan rakyat Saparua terhadap Belanda dalam sajak "Apa Kata Laut Banda" karya Mansyur Samin, dan perlawanan Solanglelo beserta rakyat Tapanuli terhadap pendudukan Jepang dalam sajak "Solanglelo" karya Mansyur Samin. Ketiga sajak itu menunjukkan bahwa rakyat (kaum pribumi) selalu melakukan perlawanan terhadap segala bentuk penjajahan oleh bangsa asing.

Dalam tulisan "Kreativitas Individual Danarto dalam Konteks Makna Sosial pada "Gergasi", Nazla Maharani Umayu dan Ambarini membahas relasi pengarang dan karyanya dengan perspektif sosiologi sastra. Karya sastra sebagai produk masyarakat dipengaruhi oleh masyarakat melalui pengarang yang hidup di dalamnya, seperti tampak pada karya-karya Danarto. "Gergasi" menggambarkan sikap, tanggapan, dan pandangan Danarto terhadap berbagai fenomena yang ada di dalam masyarakat. Akan tetapi, penggambarannya itu merupakan refraksi keadaan nyata dengan rekaman yang didasarkan pada latar belakang budaya Jawanya. Relasi karya sastra dan masyarakat juga dibicarakan oleh Nur Seha dalam tulisan "Membaca Indonesia dalam Kumpulan Naskah Drama *Orange-Orange Bawah Tanah*" yang melihat persoalan Indonesia dalam karya sastra melalui perspektif sosiologi sastra. Naskah Drama *Orange-Orange Bawah Tanah* menggambarkan potret buram Indonesia melalui

penguasa yang tidak berpihak kepada rakyat kecil, penguasa yang melakukan KKN, penguasa yang memanfaatkan fasilitas negara untuk kepentingan pribadi, praktik budaya patriarki yang memarginalkan perempuan, dan penguasa yang represif demi menjaga kestabilan politik. Pengaruh kondisi sosial masyarakat terhadap karya sastra diungkapkan pula oleh Karkono dalam tulisan "Perbedaan Makna Novel dan Film *Ayat-Ayat Cinta*: Kajian Ekranisasi" yang membicarakan perubahan-perubahan yang terjadi ketika sebuah novel ditransformasikan ke dalam bentuk film. Di samping sistem novel dan sistem film yang memang berbeda sehingga menuntut dilakukannya perubahan, faktor selera pasar dan kondisi sosial masyarakat pada saat film itu diproduksi juga sangat menentukan. Penyesuaian terhadap selera pasar membuat protagonis film berbeda dari novel aslinya dan tema perjuangan mahasiswa Indonesia di Mesir (dalam novel) menjadi masalah poligami dalam film karena isu poligami itu sedang menjadi wacana yang hangat dibicarakan oleh masyarakat.

Pardi Suratno dalam tulisan "Aktualisasi Etika Kepemimpinan Jawa dalam *Asthabrata*" membicarakan latar belakang lahirnya ajaran *Asthabrata*, perjalanan ajaran *Asthabrata*, konsep kepemimpinan dalam *Asthabrata*, dan sosok pemimpin menurut ajaran *Asthabrata*, yaitu pemimpin berwatak bumi, pemimpin berwatak matahari, pemimpin berwatak rembulan, dan pemimpin berwatak samudra. Ajaran tersebut masih relevan untuk diterapkan pada kepemimpinan masa kini sehingga perlu dikemukakan agar dapat dijadikan sebagai salah satu alternatif mengatasi persoalan kepemimpinan di Indonesia. Pentingnya menggali nilai-nilai kearifan dalam khasanah sastra dan budaya daerah juga disoroti oleh Iqbal Nurul Azhar dalam tulisan "Karakter Masyarakat Madura dalam Syair-Syair Lagu Daerah Madura". Tulisan ini menunjukkan bahwa lagu-lagu daerah Madura mampu merepresentasikan watak dan karakter orang Madura, yaitu patriotis, religius, santun dan hati-hati dalam bertindak, pekerja keras, bertanggung jawab, dan setia pada ikatan kekerabatan. Pengungkapan karakter masyarakat suatu etnis tertentu dapat membantu masyarakat untuk saling memahami budaya antaretnis agar tidak terjadi kesalahpahaman dan konflik.

Tulisan Indra Tjahjadi berjudul "Harmoni dan Keselamatan Alam Semesta" merupakan resensi atas *Reasons for Harmony: Anthology of Indonesian Writing in Translation* (RfH) yang diterbitkan oleh Ubud Writers & Readers Festival. Indra mengemukakan bahwa puisi-puisi dalam antologi *Reasons for Harmony: Anthology of Indonesian Writing in Translation* membicarakan bahwa kelangsungan hidup manusia tergantung pada perilaku manusia dalam menjaga keselarasan hubungannya tidak hanya dengan Tuhan dan sesama manusia, tetapi juga dengan alam semesta.

Redaksi

DAFTAR ISI

SUSUNAN REDAKSI	ii
PRAKATA	v
DAFTAR ISI	vii
Pola Pencapaian Kesadaran Tokoh Utama Perempuan Tertindas dalam Novel <i>Far From the Madding</i> Karya Thomas Hardy dan <i>The Tenant of Wildfell Hall</i> Karya Anne Brontë <i>Eva Leidiyanti dan Dhyantari</i>	113—126
Representasi Feminisme dalam Novel <i>Nayla</i> Karya Djennar Maesa Ayu <i>Agung Pramujiono</i>	127—136
Tio le Soei dan <i>Nona Tjoe Joo (Pertjinta'an jang Membawa Tjilaka)</i> : Tegangan antara Konservatif dan Modern <i>Dwi Susanto</i>	137—145
Perlawanan Bangsa Terjajah atas Harkat dan Martabat Bangsa: Telaah <i>Postkolonial</i> atas Tiga Sajak Indonesia Modern <i>Puji Santosa</i>	147—156
Kreativitas Individual Danarto dalam Konteks Makna Sosial pada “Gergasi” <i>Nazla Maharani Umayet dan Ambarini AS</i>	157—165
Perbedaan Makna Novel dan Film <i>Ayat-Ayat Cinta</i> : Kajian Ekranisasi <i>Karkono</i>	167—180
Membaca Indonesia dalam <i>Orang-Orang Bawah Tanah: Kumpulan Naskah Drama</i> <i>Nur Setu</i>	181—192
Aktualisasi Etika Kepemimpinan Jawa dalam <i>Asihabrata</i> <i>Pardi Sarame</i>	193—215
Karakter Masyarakat Madura dalam Syair-Syair Lagu Daerah Madura <i>Iqbal Nurul Azhar</i>	217—227
Resensi Buku: Nilai Harmoni dan Keselamatan Alam Semesta <i>Indra Tjahjedi</i>	229—231
INDEKS	232

POLA PENCAPAIAN KESADARAN TOKOH UTAMA PEREMPUAN TERTINDAS DALAM NOVEL *FAR FROM THE MADDING CROWD* KARYA THOMAS HARDY DAN *THE TENANT OF WILDFELL HALL* KARYA ANNE BRONTE

Eva Leiliyanti dan Diyantri

Jurusan Sastra Inggris, Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Jakarta
Jalan Rawamangun Muka, Rawamangun, Jakarta Timur, HP: 081399102350

(Makalah diterima 14 April 2009—Revisi 5 Agustus 2009)

Abstrak

Tulisan ini bertujuan mendeskripsikan pola pencapaian kesadaran tokoh utama perempuan tertindas dalam novel *Far from the Madding Crowd* karya Thomas Hardy dan *The Tenant of Wildfell Hall* karya Anne Bronte dengan pendekatan feminis. Tokoh utama bernama Bathsheba dalam *Far from the Madding Crowd*, sadar bahwa hidupnya berada dalam lingkungan patriarkal dan tertindas oleh dominasi laki-laki ketika ditinggal pergi suaminya. Meskipun akhirnya menikah dengan laki-laki yang dianggap lebih mencintainya, Bathsheba tetap berada pada posisi tersubordinasi oleh laki-laki. Kesadaran tokoh utama perempuan bernama Helen pada posisinya yang tertindas oleh laki-laki dan lingkungan patriarki dalam *The Tenant of Wildfell Hall* muncul saat mengetahui perselingkuhan suaminya. Agar dapat hidup bebas dan mandiri, Helen melarikan diri dari suaminya. Pilihan Anne Bronte pada solusi menuju zona liar untuk membebaskan perempuan dari ketertindasan menunjukkan konsistensinya sebagai perempuan pengarang, sedangkan laki-laki pengarang (Thomas Hardy) memilih menyesuaikan tokoh perempuannya tetap bertahan dalam komunitasnya.

Kata-Kata Kunci: kesadaran, perempuan tertindas, patriarkal, feminis

THE AWARENESS ACHIEVEMENT PATTERN OF OPPRESSED MAIN FEMALE CHARACTERS IN THOMAS HARDY'S *FAR FROM THE MADDING CROWD* AND ANNE BRONTE'S *THE TENANT OF WILDFELL HALL*

Abstract

This article aims to describe the awareness achievement pattern of the female main character being oppressed in Thomas Hardy's novel, *Far From the Madding Crowd* and Anne Bronte's novel, *The Tenant of Wildfell Hall*, by means of feminism approach. The main character in *Far From the Madding Crowd*, Bathsheba, realized that her life is in patriarchal surroundings and being oppressed by male domination when she was left by her husband. Although, she eventually got married to a man loving her more, Bathsheba is still in the position of subordinated by male. The awareness of female character named Helen, in her position of being oppressed by male and patriarchal surroundings in *The Tenant of Wildfell Hall*, emerged when she found her husband adultery. To live free and liberated, Helen ran away from her husband. Anne Bronte's choice to a solution heading for wild zone in liberating women from oppression indicates her consistency as an author female; whereas, author male (Thomas Hardy) chose to set his female character to persist with her community.

Key words: awareness, oppressed woman, patriarchal, feminism

1. Pengantar

Abad ke-19 merupakan abad keemasan bagi kerajaan Inggris di bawah pimpinan

Ratu Victoria (1837–1901). Sayangnya, kemakmuran Inggris yang disebabkan oleh keberhasilan revolusi industri itu hanya

menyejahterakan kalangan menengah ke atas, sedangkan kaum buruh yang merupakan motor penggerak industri hanya menjadi kelompok kelas pekerja dengan upah minim. Kalangan menengah atas menganggap kaum buruh sebagai salah satu properti pabriknya.

Kondisi yang menyedihkan ini juga menimpa kaum perempuan. Revolusi industri telah meningkatkan kekuasaan laki-laki—khususnya para pemilik pabrik yang memaksa kaum buruh perempuan bekerja layaknya budak (Mcdowall, 1989:162)—atas perempuan. Hal itu diperkuat dengan adanya aturan hukum yang menyebutkan bahwa upah pekerja perempuan lebih kecil daripada pekerja laki-laki. Di samping itu, laki-laki dari semua strata sosial diperbolehkan mengambil keuntungan secara seksual atas tubuh buruh perempuan. Laki-laki di zaman Ratu Victoria menganggap bahwa istri dan anak perempuan sebagai properti yang mereka miliki. Laki-laki juga diperbolehkan secara hukum memecut istri mereka dengan kayu yang tebalnya tidak lebih dari ukuran ibu jari tangan seorang laki-laki dan mengurung istri mereka jika dikehendaki.

Dalam bidang pendidikan, pada tahun 1870, hanya sebagian kecil perempuan kelas atas bisa menikmati pendidikan formal di Oxford dan Cambridge Colleges. Sayangnya mereka tidak berhak mendapatkan gelar yang sama kendati mereka juga telah mengikuti mata kuliah yang sama dengan teman sekolah laki-lakinya.

Dalam bidang sastra, kaum laki-laki di zaman Victoria menganggap bahwa tidak pantas seorang pengarang perempuan menggunakan/menuliskan namanya sendiri dalam karya sastra. Mereka takut kalau hal tersebut nantinya akan merusak reputasi keluarga (Doubleday, 1988:4). Untuk menghindari atau menyiasatinya, kaum perempuan menggunakan nama pena (*pseudonym*) atau tidak menyebutkannya sama sekali.

Ketidakadilan terhadap kaum perempuan di atas digambarkan oleh para

sastrawan dengan asap, kotoran, kesengsaraan, penderitaan dan penindasan. Penindasan yang dialami oleh kaum perempuan terefleksi jelas dalam karya sastra yang dihasilkan oleh para penulis di era Ratu Victoria. Thomas Hardy dan Anne Bronte ialah dua orang pengarang yang mengangkat kesengsaraan dan ketidakadilan terhadap perempuan yang terjadi di zaman era revolusi industri ini dalam dua novel mereka, *Far from the Madding Crowd* dan *The Tenant of Wildfell Hall*. Mereka melukiskan penindasan tersebut dengan cara mengangkat tokoh utama perempuan (sebagai istri) dari kalangan menengah atas yang tertindas oleh aturan dan norma yang berlaku dalam masyarakat mengenai lembaga perkawinan. Perbedaan yang paling signifikan antara *Far from the Madding Crowd* karya Thomas Hardy (yang *notabene* laki-laki) dan *The Tenant of Wildfell Hall* karya Anne Bronte adalah tujuan Hardy yang mengangkat tokoh utama perempuannya yang "*self-reliant, deliberative, and sexually aware woman*" bukan sebagai bentuk dukungannya atas benih gerakan feminisme yang terjadi pada tahun 1850-an dan 1860-an (yang dikenal dengan sebutan *The Langham Place Circle*), tetapi lebih karena ia ingin menciptakan tokoh tersebut sebagai "*a challenge to the doll of English Fiction*" (Cook, 1989:64). Sedangkan *The Tenant of Wildfell Hall* dikategorikan oleh kritikus sastra kontemporer sebagai "*a landmark feminist text*" (Downey, Victorian web.org/author/bronte/abronte/downey). Kendati demikian, *The Tenant of Wildfell Hall* juga dikritik keras sebagai karya sastra yang tidak sehebat *Jane Eyre* atau *Wuthering Heights*, dua karya kanonik Charlotte Bronte and Emily Bronte, saudara kandung Anne, dalam menampilkan kompleksitas psikologis tokoh. Novel kedua Anne Bronte ini dianggap hanya sebagai narasi mengenai kebiasaan laki-laki mabuk-mabukan (Downey, *ibid.*). Namun demikian, kekuatan Anne Bronte dalam menampilkan "*inequitable distributions of social power to men and women in the*

19th century” patut diperhitungkan karena Anne berhasil mengangkat isu struktur seksual yang mendefinisikan hubungan seksual laki-laki dan perempuan. Hal-hal di atas akan menyebabkan terjadinya perbedaan penyajian atau penggambaran penindasan yang dialami oleh tokoh utama perempuan dan pola pencapaian kesadaran atas penindasan dalam dua novel di atas terutama dilihat dari segi bahasa.

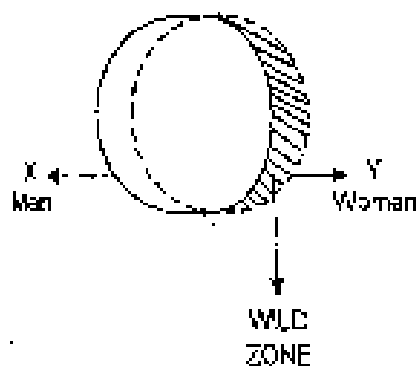
Perbedaan penyajian atau penggambaran penindasan yang dialami oleh tokoh utama perempuan dan pola pencapaian kesadaran atas penindasan dalam *Far from the Madding Crowd* dan *The Tenant of Wildfell Hall* menjadi pokok permasalahan yang diangkat dalam artikel ini. Pendekatan feminisme merupakan pisau bedah yang dipakai untuk menganalisis permasalahan di atas dengan berpijak pada unsur alur, elemen tragedi dan sudut pandang narator dalam dua novel tersebut.

Alur yang merupakan rentetan peristiwa yang membangun cerita akan dijadikan sebagai titik tolak pembahasan. Dari rentetan peristiwa yang difokuskan pada keadaan tidak sadar menjadi sadar tokoh utama perempuan tertindas pada novel *Far from the Madding Crowd* dan *The Tenant of Wildfell Hall*, akan terlihat pola pencapaian kesadaran tokoh utama perempuan yang didasarkan pada elemen-elemen tragedi (seperti *act of shame* atau tindakan yang memalukan yang dilakukan oleh para tokoh, *suffering* atau penderitaan sebagai hasil dari *act of shame*, *knowledge* atau pengetahuan berupa kesadaran atas penderitaan yang dialami dari tokoh yang ditindas, dan *affirmation* atau *reaffirmation*, unsur pendamaian sang tokoh yang menderita sebagai hasil penebusan pelanggaran atas *act of shame* dan mendamaikannya) dan posisi narator yang juga turut memengaruhi penyajian dua tokoh utama tersebut.

Pendekatan feminis yang dipakai difokuskan pada topik *gender-role stereotype* atau secara sosiologis (Palmer, 1982:14). Topik ini menekankan perhatiannya pada

pengaruh penindasan terhadap representasi stereotipe perempuan sebagai objek seksual, isuri, dan ibu. Stereotipe ini memiliki efek menyubordinasikan perempuan pada lingkup privasi (seperti dalam hubungan seksual dan kehidupan rumah tangga) dan mengekang mereka untuk masuk ke dalam wilayah publik (seperti dunia politik dan kerja). Konstruksi femininitas perempuan selalu dilekatkan dengan label kepasifan, ketidakmandirian, dan pengorbanan diri yang berlebihan. Ia juga dimarginalisasikan oleh ketentuan simbolik patriarkal, yang menempatkan perempuan pada posisi “*neither inside nor outside, neither known nor unknown*” (Moi, 1989:127). Marginalisasi ini menimbulkan beragam reaksi dari masyarakat. Mereka bisa mencemooh perempuan sebagai simbol kekacauan (sebagai pekerja seks komersial) atau mengagungkan mereka sebagai simbol penyelamat (seperti sebagai “Perawan Maria”).

Posisi marginal perempuan jika dihubungkan dengan struktur hubungan antara laki-laki dengan perempuan seperti yang dikutip Showalter (1986:261—263) dari pendapat dua antropologis Oxford, Shirley dan Edwin Ardener, akan terlihat jelas dalam diagram hubungan kelompok dominan (Ardener menyebut kaum laki-laki sebagai kelompok dominan) dan kelompok yang dibisukan (perempuan masuk ke dalam kelompok yang dibisukan) sebagai berikut:



Keterangan gambar

X = Kelompok dominan (laki-laki)

Y = Kelompok yang dibisukan (perempuan)

Isian yang terarsir adalah *wild zone* atau *zona liar*

Zona liar dapat dilihat dari tiga sisi: secara *spatial*, *experiential* dan *metaphysical*. Pada sisi pertama, zona liar dipandang sebagai “no-man’s land, place forbidden to men, which corresponds to the zone in which X is off limit to women”. Secara *experiential*, zona liar berdiri sebagai zona gaya hidup perempuan. Zona ini berada di luar wilayah laki-laki dan berbeda dengan laki-laki tetapi masih berhubungan dengan “experience” pria, yang asing bagi perempuan. Sisi ketiga dilihat secara metafisikal atau dalam istilah “consciousness” (kesadaran). Di sisi ini, zona liar tidak berhubungan dengan wilayah pria karena “all the male consciousness is within the circle of the dominant structure...”. Dari sudut pandang pria, zona liar perempuan dianggap sebagai proyeksi ketidaksadaran. Zona liar sendiri diterjemahkan oleh beberapa kritikus feminis sebagai:

“...the address of genuinely women-centered criticism, theory, and art whose shared project is to bring into the being the symbolic weight of female consciousness, to make the invisible visible, to make the silent speak” (Showalter, 1986:263).

Untuk mencapai tujuan di atas diperlukan “voluntary entry” ke zona liar. Perjalanan tersebut oleh Showalter (1986:263) diumpamakan seperti “the write heroine... travels to the “mother country” of liberated desire and female authenticity; crossing to the other side of mirror, like Alice in Wonderland...”. Dengan demikian dapat disimpulkan bahwa untuk menyadari dan membebaskan kaum perempuan dari penindasan yang dialaminya, mereka harus melakukan perjalanan memasuki zona liar, zona yang tidak dapat dimasuki oleh laki-laki patriarkal.

2. Pembahasan

2.1 Analisis *Far from the Madding Crowd*

Novel ini menggunakan sudut pandang orang ketiga maha tahu yang

memungkinkan penyajian semua tokoh dari sudut pandang narator ini. Kekuasaan yang dimiliki narator maha tahu menyebabkan pembaca hanya mengetahui hal-hal yang disampaikan oleh narator.

Struktur *Far from the Madding Crowd* menurut Cook (1989:49) adalah:

“...follows the pattern of comedy, opening with a would-be lover and his obstinate mistress, developing complications through personal failures of understanding and rivalry in love, and ending, after sensational events carrying tragic content – a mistaken marriage, the death of a wronged woman, jealous murder – happily, with the long-desired marriage.”

Struktur di atas menjadi dasar penyajian tokoh utama perempuan, Bathsheba Everdene, dan secara tidak langsung mengindikasikan alur cerita secara keseluruhan. Penyajian tokoh Bathsheba sebagai tokoh yang “self-reliant, deliberative, dan sexually aware woman” merupakan sebuah tantangan terhadap “the doll of English Fiction” which Hardy vowed to demolish (Cook, 1989:64). Penjelasan mengenai alasan Hardy yang ingin menghapuskan stereotipe penggambaran tokoh perempuan sebagai boneka fiksi Inggris akan terlihat dari perkembangan analisis di bab ini.

Eksposis dimulai pada saat Bathsheba Everdene menolak cinta Gabriel Oak, tokoh utama protagonis laki-laki, dan Boldwood, tokoh laki-laki setengah baya yang mengejar cinta Bathsheba. Bathsheba sendiri menolak cinta Oak karena ia merasa lebih superior terutama dalam segi tingkat pendidikan (“I am better educated than you...”, (Hardy, 1994:39) dan Oak dipandang hanya sekadar penggembala ternak biasa (“...you are a farmer just beginning...”, Hardy, 1994:39) hingga dianggap tidak sepadan dengan dirinya (“I want somebody to tame me; I am too independent, and you would never be able to . I know” (Hardy, 1994:39). Superioritas

Bathsheba seolah menyalahi stereotipe perempuan yang selama ini tertanam dalam masyarakat patriarkal, bahwa perempuan adalah sosok yang lemah dan inferior. Bathsheba yang sadar akan kecantikan dirinya menginginkan laki-laki dengan status sosial yang lebih tinggi kendati ia sebenarnya mulai tertarik pada Gabriel Oak. Meskipun Bathsheba merasa superior dibandingkan Oak, di saat yang bersamaan ia menginginkan laki-laki yang memiliki pendidikan dan status sosial lebih tinggi agar bisa ‘menjinakkan’ dirinya. Kata tersebut dalam “... *I want somebody to tame me* ...” (Hardy, 1994:39) yang digunakan Hardy berkontradiksi dengan ungkapan Bathsheba dalam mendeskripsikan dirinya (“... *I am better educated than you* ...”, Hardy, 1994:39), sehingga secara tidak langsung hal ini mengindikasikan bahwa perempuan dipandang tidak pernah stabil karena perempuan masih tetap membutuhkan laki-laki yang lebih superior darinya. Namun, yang menjadi pertanyaan adalah apakah stereotipe ataupun atribut sosial yang ditetapkan merupakan suatu nilai tetap yang pasti dan stabil, padahal “stereotipe laki-laki atau perempuan dengan karakter, penampilan ataupun pemikiran tertentu seharusnya tidak ada” (Prabasmoro, 2006:xiv). Jika demikian, keinginan perempuan untuk memiliki pasangan yang “mapan” dan menolak menerima cinta laki-laki yang dianggap “inferior” tidak mengindikasikan stereotipe tertentu atas perempuan ataupun mengindikasikan superioritas antara laki-laki dan perempuan karena hal tersebut bergantung pada individu masing-masing. Dengan demikian, Bathsheba melakukan suatu tindakan yang didasarkan atas pilihannya sendiri.

Walaupun Bathsheba berpendidikan lebih tinggi dari tokoh utama laki-laki dalam novel ini, ia juga digambarkan sebagai perempuan dengan status sosial yang sama dengan Gabriel Oak. Status sosial Bathsheba mendadak naik setelah ia memenangkan peternakan dari pamannya yang telah wafat. Justru setelah menjadi pemilik

peternakan, Bathsheba mulai merasakan tekanan atas dirinya sebagai seorang perempuan. Boldwood mulai menekan Bathsheba untuk menerima cintanya setelah Bathsheba mengirimkan kartu valentine berbunyi “Nikahi Saya” kepada laki-laki berumur 40 tahun tersebut. Insiden pengiriman kartu tersebut sesungguhnya merupakan keisengan Bathsheba setelah ia mendengar Boldwood merupakan satu-satunya pria yang tidak melirik Bathsheba ketika mereka sedang berada di gereja. Sebagai perempuan yang sadar akan daya tarik seksualnya (Cook, 1989:64), Bathsheba merasa tertantang untuk menarik perhatian Boldwood. Keisengannya berubah menjadi tekanan ketika Boldwood tidak berhenti mengejar dirinya kendati sudah diolak berulang kali. Hal ini menurut Palmer (1984:34), seorang kritikus sastra, Bathsheba “... *pay a heavy price for it in terms of coercion and control*”, karena “*the narcissistic pleasure*” (dengan menjadi pusat perhatian pria) yang ia rasakan juga harus dibayar dengan menjadi objek observasi dan fantasi pria. Menjadi objek observasi merupakan sebuah pengalaman fisik dan hal tersebut akan mengarah pada “... *an act of possession*” (Cook, 1989:62). Akan tetapi, menjadi objek observasi atau menjadi objek pandangan tidak melulu berada dalam posisi pasif (Newman dalam Warhol dan Herdl, 1997:428–429) karena ketika Bathsheba menyadari bahwa banyak laki-laki yang memperhatikan dirinya, pada saat yang bersamaan Bathsheba telah mengendalikan subjek pemandangan dan mentransfernya menjadi sebuah kebanggaan atas dirinya bahwa ekspresi pandangan tersebut mengindikasikan kekuatan daya tarik seksualnya.

Konflik cerita terjadi pada saat Bathsheba jatuh cinta dan menikah dengan Sersan Troy, serdadu tampan yang dikabarkan sebagai turunan bangsawan dan banyak digilai oleh para perempuan. Sebagai perempuan narsis, Bathsheba benar-benar terayu oleh mulut manis Troy karena kesadaran Bathsheba atas dirinya pada

umumnya terbentuk oleh *"self-observation as well as sensitivity to the ways she is treated by others"* (Cook, 1989:61). Secara tidak langsung narator menjelaskan hal tersebut dengan mengatakan:

"[t]here are occasions when girls like Bathsheba will put up with a great deal of unconventional behaviour. When they want to be praised, which is often; when they want to be mastered, which is sometimes; and when they want nonsense, which is seldom" (Hardy, 1994:159).

Bila ditilik lebih dalam, penggambaran di atas secara tidak langsung mengindikasikan bahwa perempuan (Bathsheba) lebih menginginkan omong kosong berupa puji-pujian. Sebagai seorang *playboy*, Troy tampak menyadari karakter perempuan seperti Bathsheba. Bagi Troy hanya ada satu metode memperlakukan perempuan *"...treat them fairly, and you are a lost man..."* (Hardy, 1994:162). Di sisi ini Bathsheba kembali disubordinasikan.

Pernikahan Bathsheba dan Sersan Troy terjadi tak lama setelah Troy berhasil memotong dan menyimpan rambut hitam Bathsheba (peristiwa ini menandakan bahwa Bathsheba telah menyerahkan cintanya pada Troy) dan kemudian pergi meninggalkan Bathsheba mengejar perempuan lain. Bathsheba yang merasa cemburu mengejar Troy dan memutuskan untuk menikahinya. Prinsip pernikahan yang diusung Bathsheba tampak dari pernyataan narator yang mengatakan

"[i]t appears that ordinary men take wives because possession is not possible without marriage, and that ordinary women accept husbands because marriage is not possible without possession..." (Hardy, 1994:127).

Dengan kata lain, laki-laki mengedepankan unsur kepemilikan (atas istri) dalam perkawinan sedangkan perempuan

lebih mengedepankan perkawinan (dengan calon suami) daripada faktor kepemilikan (atas dirinya). Dengan demikian, laki-laki berada dalam posisi aktif dan perempuan sebaliknya. Pernikahan Bathsheba dengan Troy secara tidak langsung menandakan bahwa ia berada dalam posisi pasif yang merupakan *"a dangerous feminine position"* (Cixous, 1989:105).

Pernikahan Bathsheba mengalami kehancuran. Troy yang sejak semula digambarkan sebagai pria yang tidak pernah memikirkan masa depan (karena baginya *"the past was yesterday; the future, tomorrow; never, the day after"*, Hardy, 1994:160), hanya bisa menghambur-hamburkan uang Bathsheba dan hampir membuat perempuan pemilik peternakan ini bangkrut. Puncak kehancuran perkawinan Bathsheba adalah saat Troy lebih memilih Fanny, pacar lamanya, daripada Bathsheba untuk kemudian meninggalkannya. Keadaan ini merupakan klimaks alur. Peristiwa ini pula yang membuat Bathsheba sadar bahwa dirinya telah dimarginalkan.

Hancurnya pernikahan Bathsheba dengan Troy bila dianalisis lebih dalam disebabkan Bathsheba *"...has trespassed the male privileges and desire to possess Troy..."* (Cook, 1989:57) dan akibat dari perbuatannya, lanjut Cook, adalah sebuah kesadaran *"...the bitterness of knowing herself an involved possession and the possession of nothing as Troy says, 'I am not morally yours'"*. Bila hal ini dihubungkan dengan hubungan antara kelompok dominan dan kelompok yang dibisukan, maka akan terlihat bahwa Bathsheba mencoba melewati zona X milik Troy atau milik kaum dominan yang berada di luar kekuasaan Bathsheba. Sedangkan bagi Troy, yang merepresentasikan tokoh laki-laki patriarkal, saat Bathsheba melangkah ke luar zonanya dan mencoba mengontrol dirinya, maka isteri serdadu tampan ini dinilai telah mencoba membalik prinsip yang berlaku dalam perkawinan, yakni mengedepankan faktor kepemilikan atas suami.

Sayangnya Bathsheba tidak melakukan perlawanan terhadap penindasan yang diteritannya. Ia lebih memilih untuk tidak lari dari suami karena menurut Bathsheba "...it is only women with no pride in them who run away from their husband...A runaway wife is an encumbrance to everybody, a burden to herself and a byword..." (Hardy, 1994:286). Alasan Bathsheba di atas jika ditelaah lebih dalam dapat dipahami karena penciptaan tokoh Bathsheba tidak pernah ditujukan untuk melawan penindasan terhadap kaum perempuan. Tujuan penyajian tokoh tersebut hanya ditujukan untuk menantang penyajian tokoh utama perempuan sebagai "*the doll of English fiction*" (Cook, 1989:64).

Ketidakberadaan Troy dimanfaatkan Boldwood untuk memaksa Bathsheba menerima cintanya kembali. Pemaksaan tersebut menyadarkan Bathsheba bahwa dunianya dikelilingi laki-laki patriarkal. Hal tersebut menyebabkannya sulit mendefinisikan bahwa "*her feelings in language which is chiefly made by men to express theirs*" (Hardy, 1994:327). Kurangnya penguasaan Bathsheba atas bahasa laki-laki menyebabkan Boldwood tidak pernah mengerti maksud kartu Valentine Bathsheba dan penolakan cintanya terhadap Boldwood. Kesalahpahaman Boldwood disebabkan oleh perbedaan bahasa dalam arti "*his language is rational, linear, comprehensible; hers is irrational, non-linear and incomprehensible*" (Belsey dan Moore, 1989:14). Hal ini memunculkan penggambaran tokoh Bathsheba yang "...many of her thoughts were perfect syllogisms; unluckily they always remained thoughts. Only a few were irrational assumptions; but, unfortunately, they were the ones which most frequently grew into deeds" (Hardy, 1994:127). Akan tetapi, bila ditilik dari makna harfiah silogisme yang berarti logika, perempuan dinilai narator maha tahu ini sebagai sosok yang mengedepankan logika irasionalnya. Di sisi ini, narator tampak menyubordinasikan tokoh perempuan utamanya.

Menurut Cook (1989:59) Bathsheba merupakan mangsa manipulasi laki-laki yang memujanya dan bahkan bagi "*the self-perplexity of one in situations for which ready definitions and available remedies are lacking*", karena Bathsheba telah dibisukan oleh "*the unavailability of an effective language itself*". Kebisuan yang dialami Bathsheba dari kacamata sistem budaya patriarkal terlihat biasa-biasa saja karena, dalam sistem tersebut, perempuan digambarkan memiliki hubungan kebahasaan yang berbeda dari laki-laki, dimarginalisasikan, dan distereotipekan dalam bahasa sehari-hari, dalam sastra dan masyarakat (Kenyon, 1991:1). Perbedaan hubungan ini mungkin dapat dijadikan sebagai salah satu penyebab ketidakmengertian Oak atas diri Bathsheba dengan mengatakan: "*I see. But unfortunately, when you try not to speak in jest you are amusing – just as when you wish to avoid seriousness you sometimes say sensible word*" (Hardy, 1994:130). Kesalahan yang dibuat Bathsheba disebut Oak sebagai "*the instability of a woman*" (Hardy, 1994:230). Bathsheba yang digambarkan tidak memiliki kekuasaan dan kekuatan untuk mengakses bahasa laki-laki kemudian dinarasikan akan selalu bergantung pada Oak yang dianggap oleh narator sebagai tokoh yang lebih kuat darinya (Hardy, 1994:275) dalam perkembangan cerita.

Di akhir cerita, Bathsheba bersedia menikah dengan Oak setelah ia sadar bahwa hanya Oak yang benar-benar mencintai dirinya. Pernikahan Bathsheba dengan Oak, yang merupakan antiklimaks cerita, tetap mengindikasikan ketergantungan Bathsheba pada tokoh laki-laki yang dianggapnya dan juga dianggap oleh narator lebih baik dari dirinya.

Jika alur difokuskan pada keadaan tidak sadar menjadi sadar, maka tokoh Bathsheba disajikan sebagai tokoh yang sadar bahwa dirinya ditindas (kesadarannya muncul setelah ia banyak mengalami penderitaan dalam pernikahannya dengan Troy) dan memilih menikah dengan Oak

setelah ia menyadari bahwa hanya Oak yang benar-benar mencintainya dan yang tidak menindas dirinya sekejam tokoh laki-laki lain dalam cerita.

Skema alur yang dilihat dari keadaan dilahirkan sadar atau tak sadar Bathsheba dapat dilihat pada gambar 1.



Gambar 1

Kotak A menunjukkan bahwa Bathsheba dikelilingi oleh budaya patriakal. Di kotak ini, ia menolak cinta Boldwood dan Oak kendati sebenarnya Bathsheba tidak sepenuhnya hati menolak Oak. Kotak B dan C adalah kotak yang menunjukkan keadaan tidak sadar Bathsheba (ia digambarkan telah dibutakan oleh rayuan Troy) bahwa dirinya ingin dimiliki dan dikuasai. Peristiwa-peristiwa yang terjadi pada kotak D menyadarkan Bathsheba bahwa dirinya sudah ditaklukkan. Sayangnya hingga kotak E, ia tetap digambarkan sebagai tokoh yang masih terus bergantung pada tokoh protagonis pria. Pola pencapaian kesadaran Bathsheba dapat dilihat pada gambar 2.

2.2 Analisis *The Tenant of Wildfell Hall*

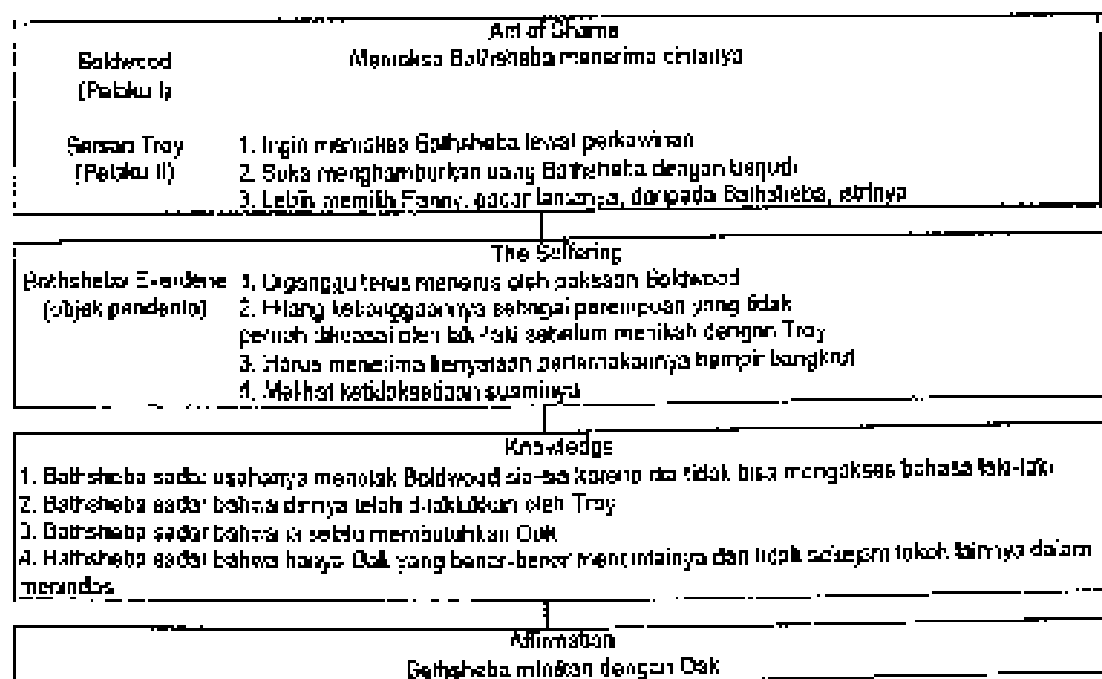
Novel ini menggunakan metode penulisan *epistolary* (teknik penulisan dalam bentuk surat) yang di dalamnya terdapat dua narator yakni Gilbert Markham dan Helen Huntingdon. *The Tenant of Wildfell Hall* menggunakan sudut pandang orang pertama. Teknik kilas balik atau *flashback* yang digunakan Anne Bronte memungkinkan Gilbert menarasikan keadaan sadar Helen, yang juga bertindak sebagai tokoh utama perempuan, atas penindasan yang dilakukan oleh Arthur Huntingdon, suami Helen.

Alur cerita utama novel ini dinarasikan oleh Helen dalam jurnalnya yang diterbitkan untuk Gilbert, dan dimulai dari ketidaksadaran Helen atas penindasan yang dilakukan suaminya. Kesalahan Helen yang akan membawa dirinya pada keadaan tertindas terlihat pertama kali dari ketidak-konsistenan Helen atas ucapan yang ia lontarkan pada bibinya. Ia menyetujui pendapat bibinya untuk tidak sembarangan memilih calon suami. Ia tidak akan tergoda pada ketampanan dan bujuk rayu pria. Ia akan melihat prinsip sebagai hal paling penting, baru kemudian 'good sense, respectability, and moderate wealth' (Bronte, 1994:111) dalam diri pria yang akan dia nikahi. Sayangnya, begitu Artur, tokoh laki-laki tampan, menyelamatkan dirinya dari Boarham, tokoh laki-laki tua yang mengejanya di sebuah pesta, Helen langsung terpesona dan jatuh cinta pada Arthur. Di sinilah eksposisi cerita dimulai. Helen ditantibibinya mengenai Arthur yang mempunyai reputasi buruk sebagai pria 'liar' yang suka berganti-ganti kekasih. Alasan Helen mau menerima Arthur sebagai calon suami adalah karena ia merasa sebagai seseorang yang ditunjuk Tuhan untuk menyadarkan dan menyelamatkan salah satu umatnya (Arthur) dari dosa-dosa yang

dilakukan. Perasaan ini seakan memberi-
kan Helen justifikasi untuk menikah

dengan Arthur. Konflik cerita muncul dan
herkembang di pernikahan mereka.

POLA PENCAPAIAN KESADARAN TOKOH BATHSHEBA



Gambar 2

Awal pernikahan antara Helen dan
Arthur diwarnai oleh penindasan yang di-
lakukan oleh Arthur terhadap Helen.
Arthur memosisikan dirinya sebagai
'*earthly lord*' (Bronte, 1994:166) bagi
Helen dan menginginkan istrinya yang
sangat taat beragama untuk lebih berbakti
padanya daripada kepada Tuhan yang se-
ungguhnya. Penggunaan frase '*earthly
lord*' yang bisa berarti Tu(h)an di dunia
mengindikasikan bahwa Arthur sebagai
tu(h)an menempatkan Helen sebagai ham-
ba yang harus mengabdikan pada dirinya.
Oposisi biner aktif/pasif antara Arthur
dengan Helen bergulir. Mengetahui hal ter-
sebut Helen pun marah dan mulai berpikir
seandainya ia tidak pernah menikahi
Arthur.

Kelidupan pernikahan mereka dipce-
nuhi dengan cara-cara yang dilakukan
Arthur untuk mendominasi istrinya. Ia
menggunakan posisinya sebagai suami un-
tuk mendominasi Helen. Ia bahkan meng-
gunakan nilai-nilai tertentu yang telah

ditetapkan oleh budaya patriakal guna
mendiamkan dan menaklukkan Helen
dengan mengatakan:

*It is a woman's nature to be
constant - to love one and one only,
blindly, tenderly, and for ever
bless them, dear creature! And you
above them all - but you must have
some commiseration for us, Helen:
you must give us a little more
license...* (Bronte, 1994:189)

Ucapan Arthur di atas mengindikasikan
adanya upaya pelekatan nilai secara halus
bahwa perempuan harus selalu setia (hal
ini dianggap Arthur sebagai sifat dasar
yang dimiliki perempuan) dan memberi
kebebasan pada suami.

Hal tersebut juga menandakan bahwa
Arthur merupakan tokoh laki-laki yang me-
negang budaya patriakal yang mengguna-
kan nilai-nilai tertentu mengenai sifat-sifat
perempuan (di sini nilai-nilai tersebut
digunakan untuk mengagungkan sekaligus

mencemooh perempuan) sebagai alat untuk mendapatkan kekuasaan. Penggunaan atas nilai tersebut masih terus berlanjut dalam upaya Arthur mendapatkan kesenangan pribadi. Hal ini terlihat jelas pada surat Arthur yang ditujukan sekaligus dinarasikan oleh Helen di berikut ini.

"...he exhorts me to the exercise of patience, 'that first of woman's virtue', and desires me to remember the saying, 'Absence makes the heart grow fonder', and comfort myself if with the assurance that the longer he stays away, the better he shall love me when he returns..." (Bronte, 1994:178)

Dari keterangan di atas terlihat jelas kepandaian tokoh Arthur menggunakan peribahasa (*'Absence makes the heart grow fonder'*) untuk kemudian dijadikannya sebagai alat guna meredam hak-hak yang dimiliki Helen yang menginginkan Arthur untuk segera pulang dan melaksanakan kewajibannya sebagai suami (karena menurut Arthur semakin lama ia pergi, Helen akan semakin merindukan dirinya). Senjata utama Arthur yang terlihat di atas adalah penggunaan kata *patience* yang dihubungkan dengan *woman's virtue* dan peribahasa yang berlaku di masyarakat sana (*Absence makes the heart grow fonder*). Terjadi penyajian nilai kesabaran seorang perempuan sebagai nilai moral seorang perempuan yang kemudian dengan cara lihai dipakai Arthur sebagai senjata dengan cara menghubungkannya dengan peribahasa yang ada di masyarakat. Bila hal ini dikaitkan kembali frase *woman's nature* (Bronte, 1994:189) dengan *woman's virtue* tersebut, terlihat jelas upaya Arthur dalam membentuk konstruksi sosok isteri ideal yakni setia (berkorelasi dengan kata "*constant*", (Bronte, 1994:189) dengan kata "*sabar*" yang merupakan *woman's virtue*). Pilihan kata dalam pembentukan sosok isteri ideal versi Arthur bila ditilik lebih dalam semuanya mengarah pada nilai kepasifan. Helen harus senantiasa sabar menunggu

kedatangan suami tercinta di rumah yang sedang berpetualang dengan perempuan lain dan menunjukkan rasa cintanya yang mendalam pada suami yang posisinya sejajar dengan "*earthly lord*". Helen terjebak pada ikatan ganda sistematis yang dibentuk Arthur Huntingdon. Sayangnya, penggambaran tokoh Helen belum tampak sadar bahwa sebenarnya ia dimanipulasi oleh nilai-nilai moral yang penggunaannya disalahgunakan atau penanaman kontruksi ideologis sosok istri ideal yang penerapan lainnya dipelintir.

Penyajian tokoh Helen belum mengalami perkembangan. Ia tetap menganggap Arthur sebagai seorang suami yang cukup baik. Akan terasa naif sekali jika Helen mengetahui bahwa pandangan suaminya mengenai seorang istri adalah:

[a] thing to love devotedly and to stay at home - to wait upon her husband, and amuse him and minister to his comfort in every possible way, while he chooses to stay with her; and, when he is absent, to attend to his interest, domestic or otherwise, and patiently wait his return; no matter how he may be occupied in the meantime (Bronte, 1994:192)

dan tidak melakukan perlawanan atas prinsip dan pandangan Arthur tentang seorang istri yang notabene adalah dirinya sendiri. Dari apa yang dinarasikan Helen di atas semakin mempertegas bahwa perempuan atau dalam hal ini posisinya sebagai istri dianggap sebagai makhluk pasif yang harus selalu di rumah, disubordinasikan, dimarginalisasikan dan siap berkorban demi menjaga kepentingan suami. Helen secara langsung atau tidak langsung dijadikan seperti yang disebut Jacobus (1989:50) sebagai "*silent bearer of ideology (virgin, wife, mother)*", yang melakukan "*the necessary sacrifice to male secularity*". Pengorbanan Helen dianggap sebagai nilai moral yang harus dimiliki oleh kaum perempuan zaman itu.

Penderitaan Helen terus berlanjut dengan kelakuan suaminya yang suka marah. Arthur menganggap Helen sebagai *'my pretty tyrant'* (Bronte, 1994:203) hanya karena Helen berusaha menyadarkan Arthur dari mabuk-mabukan dan kesalahan-kesalahan yang lain dengan melarangnya untuk tidak sering meninggalkan rumah. Sayangnya usaha-usaha yang dilakukan Helen tidak membuahkan hasil. Arthur tetap melakukan kebiasaan buruknya dan kerap menyakiti serta menindas Helen dengan cara memutuskan aksesnya ke dunia luar di luar lingkup rumah dan Grassdale.

Helen, sebelum benar-benar sadar bahwa dirinya terindas, digambarkan sebagai perempuan yang tidak begitu saja menefitika bentuk ketidakadilan suami tetapi masih mau memanfaatkan kesalahan suami terutama pada saat ia melihat bahwa Arthur seolah mau berubah. Hal tersebut terlihat berikut ini.

I have found it my wisest to shut my eyes against the past and future, as far as he, at least, is concerned, and live only for the present; to love him when I can; to smile (if possible) when he smiles, be cheerful when he is cheerful, and pleased when he is agreeable; and when he is not, to try to make him so... and forgive him as well as I can... to do all in my power to save him from the worse (Bronte, 1994:210)

Pengorbanan yang dilakukan Helen dan harapan untuk dapat menyelamatkan Arthur, menurut Liddell (1990:99) semata-mata berdasarkan keyakinannya (atau mungkin dapat juga disebut sebagai keyakinan pengarang ataupun narator) bahwa *'all free mortal creatures will share in the grace of salvation'*. Liddell (op.cit) lebih lanjut mengatakan bahwa:

If the doctrine is an old Origen, and its condemnation as old as St Augustine. ... She [Helen] believes in a kind of purgatory in which a man

suffer only until his sins are expiated. ... Helen will therefore be able to hope for the salvation of Huntingdon.

Penciptaan tokoh Helen yang digambarkan selalu menunjukkan perasaan terdalamnya dan selalu mau berkorban memberikan justifikasi stereotipe karakterisasi perempuan yang ada dalam teks zaman Victoria, yakni mengekspresikan sensitivitas dan *'inner feeling'* (Coward, 189:37). Tuntutan perubahan pada diri Arthur dan kepekaan perasaan yang dimiliki oleh Helen dianggap Arthur sebagai *'the death of me'* (Bronte, 1994:202).

Klimaks slur cerita ini adalah pada saat Helen sadar bahwa selama ini dirinya telah ditindas oleh Arthur. Kesadaran ini muncul setelah ia melihat perselingkuhan suaminya dengan Anabella Lowborough, temannya sendiri. Pengkhianatan suaminya menyadarkan Helen bahwa selama ini Arthur telah bertindak semena-mena tanpa pernah memikirkan perasaan dan pernikahan mereka. Di sini dapat dilihat perlawanan Anne Bronte atas perselingkuhan (Liddell, 1990:102) melalui *The Tenant of Wildfell Hall*. Melalui peristiwa tersebut, narator menyampaikan secara tidak langsung bahwa bila seorang perempuan (di sini posisinya sebagai istri) mengalami peristiwa ketika harga diri dan kehormatannya sudah tidak dihormati lagi oleh suami, ia diperbolehkan memberontak terhadap ketidakadilan dan penindasan itu. Penggambaran tokoh Helen pun mulai mengalami perubahan dan perkembangan seiring dengan pemberontakan yang ia lakukan (setelah gagal meminta cerai dari Arthur, Helen berusaha melarikan diri dengan membawa anaknya dari Grassdale). Penyajian tokoh Helen tidak lagi disesuaikan dengan karakterisasi yang diberlakukan dalam budaya patriarkal (pasif, setia, senantiasa mau berkorban, dan lain-lain). Helen yang terus menerus berusaha mencari kebebasannya, atau Showalter (1986:263) menyebutnya dengan istilah *'wild zone'*, kemudian

diceritakan berhasil pergi dari Grassdale dan menetap di Wildfell Hall di desa Lindenhope.

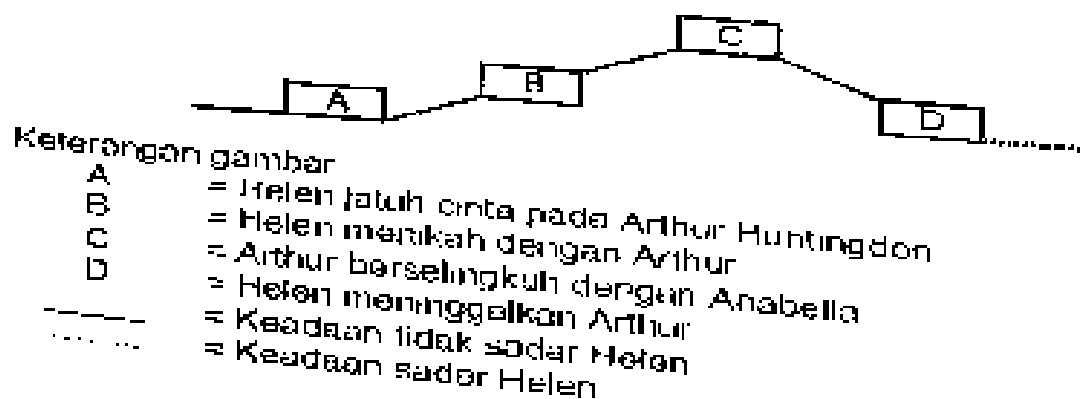
Kepergian Helen dari Grassdale untuk menetap di Wildfell Hall, yang merupakan antiklimaks, dapat dialegoriskan menjadi kepergian menuju *'the "mother country" of liberated desire and female authenticity...'* (Showalter, 1986:263). Di sana Helen yang merasa bebas dari Arthur menggunakan Wildfell Hall untuk mengusuh dan mendidik anaknya bersama Rachel, pelayannya, agar tidak menjadi pria seperti ayahnya (Arthur kecil diceritakan pernah diajarkan berkata kasar oleh ayahnya dan melihat sang ayah mabuk). Helen melanjutkan meneruskan hobi melukisnya yang tidak pernah lagi dilakukannya selama menikah. Helen bahkan dapat hidup dari hasil penjualan lukisannya.

Peristiwa-peristiwa yang terjadi selama Helen berada di Lindenhope dinarasikan oleh Gilbert yang juga bertindak sebagai tokoh protagonis laki-laki. Gilbert hanya dapat menarasikan hal-hal yang ia ketahui dan dugaan-dugaannya terhadap tokoh Helen kendati ia sering berkunjung ke Wildfell Hall. Ia tidak dapat menembus *'mother country'* karena *wild zone* yang dimiliki Helen yang memuat kesadaran dan kebebasannya, tidak berkorespondensi dengan kesadaran *male space* Gilbert. Ia hanya bisa menguak misteri pada diri Helen pada saat Helen bersedia

meminjamkan jurnalnya pada Gilbert. Dengan demikian, di samping pemakaian sudut pandang orang pertama atau *first person point of view* (yang berarti novel *The Tenant of Wildfell Hall* adalah cerita mengenai diri narator) dalam cerita, hal-hal yang telah disebutkan tersebut menyebabkan Gilbert, sebagai narator, tidak memiliki kekuasaan tertinggi atas ceritanya karena ia tidak bertindak sebagai narator yang patriakal yang mengetahui segalanya.

Skema penyajian alur cerita *The Tenant of Wildfell Hall* yang difokuskan pada keadaan tidak sadar menjadi sadar Helen disajikan dalam gambar 3.

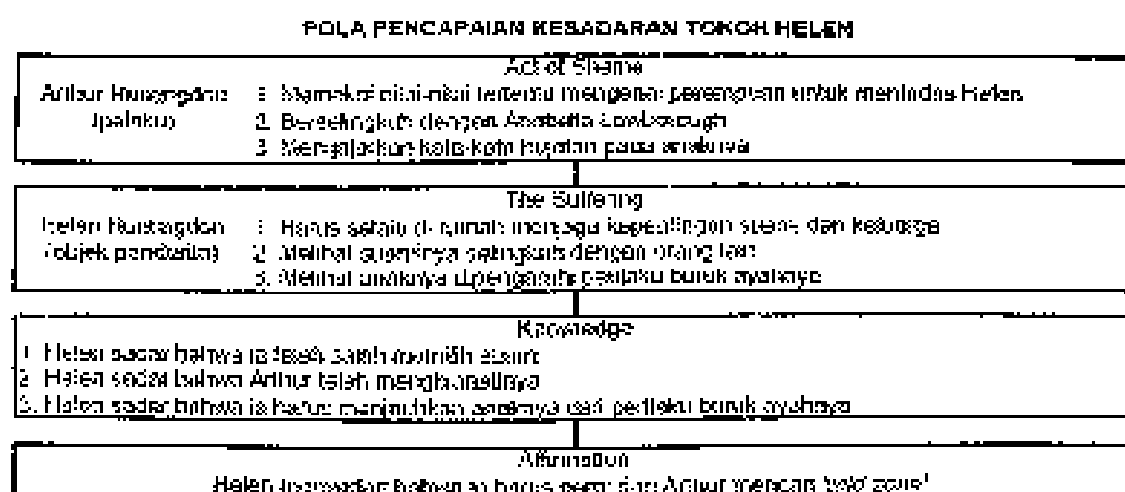
Kotak A, B, dan C menerangkan keadaan tidak sadar Helen atas penindasan yang menimpa dirinya. Selain kotak A, B, dan C, Helen juga bertindak sebagai narator cerita pada kotak D. Peristiwa-peristiwa yang terjadi setelah kotak D yang bukan merupakan bagian dari alur cerita utama dinarasikan oleh Gilbert Markham dan merupakan kelanjutan alur cerita secara keseluruhan. Teknik kilas balik yang dipergunakan Anne Bronte dapat dilihat dari peristiwa yang terjadi sebelum kotak A (peristiwa tersebut tidak termasuk ke dalam alur cerita utama) yang juga dinarasikan oleh Gilbert. Jadi, fungsi alur cerita utama (kotak A, B, C dan D) adalah pusat keseluruhan novel *The Tenant of Wildfell Hall*.



Gambar 3

Penjelasan alur keadaan tidak sadar menjadi sadar Helen turut memengaruhi penggambaran pola pencapaian kesadaran tokoh utama perempuan yang didasarkan

pada elemen-elemen tragedi. Pola pencapaian kesadaran tokoh Helen dapat dilihat dalam gambar 4.



Gambar 4

3. Simpulan

Dari penjelasan dua novel pada subbab pembahasan dapat disimpulkan bahwa pola pencapaian kesadaran tokoh utama perempuan dicapai dengan cara yang sama yaitu mengikuti pola yang ditawarkan Krook berdasarkan elemen tragedi. Pada sisi afirmasi terlihat perbedaan penyajian tokoh antara Bathsheba Everdene dan Helen Huntingdon. Tidak seperti tokoh Helen yang mencari kebebasannya dengan melakukan perjalanan menuju zona liar, Bathsheba memilih tetap bertahan di dalam komunitasnya dan menyandarkan diri pada protagonis laki-laki. Bila dihubungkan dengan perbedaan antara perempuan pengarang, Anne Bronte, dan laki-laki pengarang, Thomas Hardy, perbedaan penyajian itu tidak berkorelasi kendati Hardy telah mengklaim bahwa tujuan penyajian tokoh Bathsheba adalah sebagai "*a challenge to the doll of English Fiction*" (Cook, 1989:64). Perbedaan yang paling mencolok antara apa yang digambarkan Hardy dan Bronte adalah konsistensi Bronte dalam menggambarkan tokoh perempuannya yang memberontak terhadap penindasan, sedangkan Hardy terlihat lebih longgar

dalam menyajikan isu penindasan pada tokoh perempuan. Tidak ada perbedaan yang signifikan dalam segi bahasa antara laki-laki pengarang dan perempuan karena keduanya dengan lihai mengangkat isu struktur hubungan kekuasaan antara laki-laki dan perempuan dengan gaya berceritanya masing-masing.

DAFTAR PUSTAKA

- Belsey and Moore (Ed). 1989. *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. London: Macmillan Education Ltd.
- Bronte, A. 1994. *The Tenant of Wildfell Hall*. London: Penguin Book Ltd.
- Cixous, H. 1989. "Out and Out: Attack Ways Out Forays". Dalam C.Belsey dan J.Moore (Ed). *The Feminist Reader Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism* London: Macmillan Education Ltd
- Cook, C. 1989. *Thomas Hardy*. East Sussex: Wayland.
- Coward, R. 1989. "The True Story of How I Became My Own Person". Dalam C

- Belsey and J. Moore (Ed). *The Feminist Reader Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. London: Macmillan Education Ltd.
- Doubleday, V. 1988. *Women and Literature*. East Sussex: Wayland Ltd.
- Hardy, T. 1994. *Far from the Madding Crowd*. London: Penguin Book Ltd.
- Kenyon, O. (Ed). 1991. *Writing Woman: Contemporary Woman Novelist*. London: Pluto Press.
- Liddell, R (Ed). 1990. *Twin Spirits: The Novel of Emily and Anne Bronte*. London: Peter Owen Publisher.
- Moi, T. 1989. "Feminist, Female, Feminine". Dalam C. Belsey and J. Moore (Ed). *The Feminist Reader Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. London: Macmillan Education Ltd.
- Palmer, P. 1982. "Contemporary Woman's Fiction: Narrative Practice and Feminist Theory". Worcester: Billing and Sons Ltd.
- Showalter, E (Ed). 1986. *The New Feminist Criticism Essays on Women Literature and Theory*. London: Virago Press.
- Showalter, E. 1988. "Feminist Criticism in the Wilderness". Dalam D. Lodge (Ed). *Modern Criticism and Theory*. London: Longman.
- Warhol, R.R dan Herdt, D. P. 1997. *Feminisms an Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Jersey: Rutgers University Press
- Sumber Internet:
Victorian
web.org/author/bronte/abronte/downe
y diunduh pada tanggal 20 Maret 2006

REPRESENTASI FEMINISME DALAM NOVEL *NAYLA* KARYA DJENAR MAESA AYU

Agung Pramujiono

Program Studi Pendidikan Bahasa dan Sastra Indonesia, Fakultas Keguruan dan Ilmu
Kependidikan, Universitas PGRI Adi Buana Surabaya, Jalan Ngagel Dadi IIB/37
Telepon 031-5053127, Pos-el: pram4014@yahoo.com

(Makalah diterima 20 Juni 2009—Revisi 1 Oktober 2009)

Abstrak

Penelitian ini bertujuan mendeskripsikan secara objektif representasi feminisme dalam novel *Nayla* karya Djenar Maesa Ayu. Data penelitian adalah percakapan, perbuatan, dan peristiwa yang dialami oleh tokoh utama. Sumber data penelitian adalah novel *Nayla* karya Djenar Maesa Ayu edisi kedua yang diterbitkan oleh Gramedia pada tahun 2005. Data dikumpulkan melalui teknik dokumentasi dan dianalisis secara deskriptif.

Berdasarkan analisis data, dapat disimpulkan bahwa *Nayla* adalah sebuah novel dengan pengarang yang secara sadar ingin memperjuangkan hak-hak perempuan, terutama yang berkaitan dengan seksualitas. Tokoh perempuan dalam *Nayla* adalah seorang perempuan superior, bukan inferior; seorang perempuan yang 'mendominasi' laki-laki, bukan yang 'didominasi' oleh laki-laki. Pengarang juga berusaha untuk mengangkat posisi perempuan dengan menghadirkan seorang karakter perempuan yang menemukan kesadaran akan eksistensi diri, menyadari makna kehidupan dan hidup. Para tokohnya adalah perempuan-perempuan profesional yang bahkan dapat disetarakan dengan para laki-laki. Mereka adalah tokoh perempuan yang jarang mengurusi urusan rumah tangga. Terkait dengan seksualitas, sang tokoh (si pengarang) berpendapat bahwa perempuan tidak selayaknya diperlakukan sebagai objek semata, tetapi seharusnya juga memiliki kesempatan untuk bersenang-senang dan disenangin.

Kata-Kata Kunci: representasi feminisme, feminisme radikal.

FEMINISME REPRESENTATION IN DJENAR MAESA AYU'S NOVEL, *NAYLA*

Abstract

This research aims to describe objectively the representation of feminism in the novel *Nayla* by Djenar Maesa Ayu. The research data are speeches, actions, and happenings experienced by the main character. The source of the data was the novel *Nayla* by Djenar Maesa Ayu second edition published by Gramedia in 2005. The data were collected through documentation technique and analyzed descriptively.

Based on the analysis of the data, it could be concluded that *Nayla* was a novel whose author consciously wished to struggle for women rights, especially those related to sexualities. The female character in *Nayla* is a superior woman, not an inferior one; a female who 'dominates' males, not the one who 'is dominated' by males. The author also strives to raise women's positions by presenting a female character who has found a consciousness of self existence, realized the meanings of life and living. The characters are professional women who can even be equalized with men. They are female characters who seldom take care of domestic households. Related to sexualities, the character (the author) has the opinion that women should not have been treated as objects only, but should also have been given opportunities to enjoy themselves and to be spoiled.

Key Words: representation of feminism, radical feminism

1. Pengantar

Sekitar tahun 2000-an, dunia sastra Indonesia diramaikan oleh hadirnya perempuan pengarang. Pada umumnya, karya-karya mereka mendapat sambutan yang luar biasa dari masyarakat. Munculnya perempuan pengarang dengan karya-karya bertemakan seks menjadi polemik dalam berbagai diskusi dan tulisan di media massa (Kurnia, 2004). Bermula dari Ayu Utami dengan novelnya *Saman* (April, 1998) yang dalam waktu singkat mengalami cetak ulang luar biasa, kemudian muncul nama Dee (Dewi Lestari) dengan *Supernovanya* yang menjadi *best seller* dan *trend* di kalangan anak-anak muda. Berkat novel *Nayla*, nama Djenar Maesa Ayu juga melejit dan banyak diperbincangkan. Menurut Katrin Bandel (2006:143), dari segi tema, Djenar membawa warna baru dalam sastra Indonesia. Meskipun sama-sama bertemakan seks, tulisan Djenar memiliki arah yang khas, yaitu mengangkat tema trauma masa kecil, hubungan problematis seorang gadis dengan orang tuanya, pelecehan seksual, masalah seksualitas, moralitas, gender, perselingkuhan, dan dunia pelacuran kelas atas.

Nayla merupakan novel pertama Djenar Maesa Ayu. Seperti halnya karya-karya Djenar yang lain, *Nayla* juga mengisahkan trauma yang dialami seorang gadis. Karya ini menarik untuk dikaji dengan pendekatan feminisme karena di dalamnya tampak sekali upaya penulisnya untuk menyuarakan perempuan dan mengangkat "martabat"-nya. Tokoh-tokoh perempuan dalam *Nayla* merupakan perempuan yang memberontak terhadap dominasi laki-laki, perempuan yang menguasai laki-laki, bukan perempuan yang dikuasai oleh laki-laki. Dari perempuan yang lemah, setelah mendapatkan "kesadaran" berubah menjadi perempuan yang kuat dan perkasa, baik secara fisik maupun finansial. Perjuangan hidup dan pandangan tokoh perempuan, khususnya tokoh *Nayla*, tentang seks yang merepresentasikan

feminisme inilah yang dikaji lebih lanjut dalam tulisan ini.

2. Feminisme Radikal sebagai Dasar Kajian

Dalam tulisan ini, pandangan feminisme radikal dipilih sebagai dasar kajian karena pemikiran kelompok feminis ini sesuai dengan yang dilakukan oleh tokoh utama novel *Nayla* karya Djenar Maesa Ayu. Kalau dalam realitas kehidupan dalam sistem patriarki, laki-laki mendominasi dan perempuan termarginalkan; dalam novel tersebut perempuan yang mendominasi dan laki-laki yang tersubordinasikan dan termarginalkan.

Feminisme radikal yang dirintis oleh Charlotte Perkins Gilman, Emma Goldman, dan Margaret Sanger termasuk feminisme periode pertama setelah feminisme liberal. Feminisme radikal menyatakan bahwa penindasan terhadap perempuan berasal dari penempatan perempuan pada kelas inferior dibandingkan dengan kelas laki-laki. Budaya patriarki menyebabkan kaum perempuan terpinggirkan (Humm, 2002:384). Karena itu, kelompok feminisme ini memperjuangkan kaum perempuan agar tidak dimarginalkan atau disubordinasikan.

Ritzer dan Goodman (2005:431—432) menjelaskan bahwa feminisme radikal didasarkan atas dua keyakinan sentral, yaitu bahwa perempuan mempunyai nilai positif mutlak sebagai perempuan dan di mana pun perempuan selalu ditindas dengan keras oleh sistem patriarki. Penindasan ini terjadi di berbagai institusi dan dalam struktur masyarakat terdapat sistem penindasan di mana orang tertentu mendominasi orang lain. Penindasan terjadi antar-seks (jenis kelamin), kelas, kasta, etnis, umur, dan warna kulit. Struktur penindasan yang paling mendasar terdapat dalam sistem patriarki, yaitu penindasan laki-laki terhadap wanita. Lebih lanjut dikatakan bahwa dalam sistem patriarki, lelaki memahami dan wanita mempelajari seperti apa rasanya disubordinasikan. Patriarki

menciptakan kesalahan dan penindasan, sadisme dan kesenangan karena disiksa, manipulasi dan muslihat, yang kesemuanya mendorong lelaki dan wanita ke bentuk tirani yang lain. Menurut feminisme radikal, patriarki mencitrakan praktik kekerasan oleh laki-laki dan organisasi yang didominasi laki-laki atas wanita. Kekerasan ini tidak selalu berbentuk kekerasan fisik lahiriah. Kekerasan dapat tersembunyi di balik praktik eksploitasi dan kontrol yang lebih kompleks; di balik standar mode dan kecantikan; di balik gagasan tirani keibuan; di balik praktik genekologi, ilmu kebidanan dan psikoterapi; di balik pekerjaan rumah tangga yang tidak diupah dan di balik pekerjaan yang diupah rendah (Ritzer dan Goodman, 2005:432).

Sejalan dengan pandangan Ritzer dan Goodman tersebut, Kate Millet (Tong, 1998:73) menyatakan bahwa ideologi patriarki membesar-besarkan perbedaan biologis antara laki-laki dan perempuan dan memastikan bahwa laki-laki selalu mempunyai peran yang maskulin dan dominan, sedangkan perempuan selalu mempunyai peran yang subordinat atau feminin. Begitu kuatnya ideologi tersebut sehingga laki-laki biasanya mampu mendapatkan persetujuan dari perempuan yang mereka opresi. Mereka melakukan hal tersebut melalui institusi seperti akademi, gereja, dan keluarga yang masing-masing membenarkan dan menegaskan subordinasi perempuan terhadap laki-laki yang berakibat bagi kebanyakan perempuan untuk menginternalisasi rasa inferioritas diri terhadap laki-laki.

Dalam perkembangan pemikirannya, komunitas feminisme liberal terbagi dalam dua kelompok, yaitu kelompok feminis radikal-libertarian dan feminis radikal-kultural. Feminis radikal-libertarian berpandangan bahwa mereka perlu memberikan perhatian terhadap cara pandang konsep femininitas dan peran serta tanggung jawab reproduksi dan seksual yang seringkali berfungsi untuk membatasi pengembangan diri perempuan sebagai manusia utuh, sedangkan feminis radikal-kultural

menyatakan bahwa lebih baik menjadi perempuan/feminin daripada laki-laki/maskulin. Karena itu, perempuan tidak seharusnya mencoba menjadi seperti laki-laki. Sebaliknya, perempuan harusnya mencoba untuk menjadi lebih seperti perempuan dan menekankan nilai-nilai dan sifat-sifat yang secara kultural dihubungkan dengan perempuan dan meninggalkan penekanan atas nilai-nilai dan sifat-sifat yang secara kultural dihubungkan dengan laki-laki (Tong, 1998:70—71).

Berkaitan dengan dominasi laki-laki dan subordinasi perempuan dalam seksualitas, terdapat perbedaan yang mendasar antara kedua kelompok feminisme liberal tersebut. Rosemarie Putnam Tong (1998:94) menyitir pandangan Ann Ferguson sebagai berikut. Feminis radikal-libertarian memiliki pandangan bahwa sebagai feminis kita harus merebut kembali kendali atas seksualitas perempuan dengan menuntut hak untuk mempraktikkan apa pun yang dapat memberikan kita kenikmatan dan kepuasan dan hubungan seksual yang ideal adalah antara partner setara yang sama-sama memberikan persetujuan dan yang bernegosiasi untuk memaksimalkan kenikmatan serta kepuasan seksual satu sama lain dengan cara apa pun yang dipilihnya.

Sementara itu, feminis radikal kultural berpandangan sebagai berikut. (1) sebagai feminis kita harus merebut kembali kendali atas seksualitas perempuan dengan mengembangkan perhatian terhadap prioritas seksual kita sendiri yang berbeda dengan prioritas seksual laki-laki, yaitu yang lebih peduli terhadap keintiman daripada sekadar penampilan, dan (2) hubungan seksual yang ideal adalah antara partner setara yang sama-sama memberikan persetujuan, yang terlibat secara emosi dan tidak ikut ambil bagian dalam peran yang terpolarisasikan.

Dari paparan tersebut, dapat kita ketahui bahwa feminisme radikal tidak menghendaki adanya dominasi laki-laki terhadap perempuan, laki-laki sebagai superior

dan perempuan sebagai inferior. Untuk mengatasi dominasi dalam sistem patriarki (Chasteen dalam Ritzer dan Goodman, 2005:433), feminisme radikal menyarankan agar semua itu harus dimulai dengan memfungsikan kembali kesadaran mendasar perempuan sehingga setiap perempuan mengakui nilai dan kekuatan dirinya; menolak tekanan patriarki yang melihat perempuan itu lemah, tergantung, dan kelas kedua; dan bekerja dalam kesatuan dengan perempuan lain, menggalang semangat persaudaraan saling percaya dan saling membela (Chasteen dalam Ritzer dan Goodman, 2005:433).

3. Metode Penelitian

Data penelitian ini adalah ucapan tokoh dan peristiwa dalam novel yang merepresentasikan pandangan kaum feminisme radikal, sedangkan sumber datanya adalah novel *Nayla* karya Djenar Maesa Ayu cetakan kedua yang diterbitkan oleh Gramedia tahun 2005. Pengumpulan data dilakukan dengan menggunakan studi dokumentasi. Dalam pengumpulan data, peneliti mengkaji secara detail dokumen teks sastra untuk kemudian mengumpulkan data-data berupa ujaran, tindakan, dan peristiwa yang dialami oleh tokoh yang merepresentasikan sikap, pikiran, dan ideologi feminisme radikal. Analisis data penelitian ini dilakukan dengan menggunakan teknik deskriptif. Peneliti akan mendeskripsikan secara objektif fenomena-fenomena dalam novel *Nayla* yang merepresentasikan feminisme.

4. Pembahasan

Representasi feminisme pada tokoh Nayla dapat dilihat dari dua hal, yaitu perjuangan hidup Nayla menjadi perempuan yang tidak tersubordinasikan dan termarginalkan serta pandangan Nayla tentang seks dan seksualitas.

Perjuangan Hidup Nayla Menjadi Perempuan yang Tidak Tersubordinasikan dan Termarginalkan

Tokoh utama novel *Nayla* adalah seorang gadis bernama Nayla yang menjadi korban laki-laki. Nayla ditinggalkan ayahnya sejak masih dalam kandungan. Ibunya merasa sakit hati karena suaminya tidak mau mengakui bahwa janin yang dikandung adalah keturunannya.

"Kamu tak akan pernah tahu, anakku, seberapa dalam ayahmu menyakiti hatiku. Ia menyakiti kita dengan tidak mengakui janin yang kukandung adalah keturunannya. Ia meninggalkan kita begitu saja tanpa mengurus atau pun mendiskusikan terlebih dulu masalah perceraian." (Utami, 2005:6)

Karena tidak mau anaknya menjadi korban seperti dirinya, ibu Nayla mendidik putrinya dengan keras dan bahkan cenderung kejam. Nayla kecil punya kebiasaan mengompol, yang menurut ibunya, karena ia malas pergi ke kamar kecil. Sebagai hukuman, sang ibu memaksa Nayla memilih sebuah peniti kemudian peniti itu ditusukkan pada selangkangan dan vagina Nayla. Selain dididik dengan keras, sejak kecil, Nayla juga didoktrin menjadi gadis yang kuat dan kaya agar tidak dipermainkan laki-laki, tetapi justru dapat menguasainya.

"Kalau diikuti naluri pemalasmu, berarti aku menjerumuskan darah dagingku sendiri. Selamanya kamu tak akan pernah mandiri. Seumur hidup kamu hanya akan menjadi bulan-bulanan laki-laki. Aku tak mau kamu menjadi perempuan kosong tanpa isi. Batinmu, fisikmu, otakmu, harus kaya. Hanya dengan itu kamu bisa menaklukkan mereka." (Utami, 2005:7—8)

Ibunya tidak hanya mengajari Nayla dengan kata-kata, tetapi memberinya contoh perbuatan bagaimana cara menguasai

laki-laki dengan mudah. Terdapat sederet nama yang sudah menjadi korban ibunya, ini Om Billy, Om Denny, dan Om Indra. Ibunya menginginkan Nayla kelak menjadi gadis yang kuat seperti dirinya.

"Aku tak buntuh mereka. Lihat betapa banyak laki-laki yang takluk kepadaku. Lihat betapa mereka rela menyerahkan jiwa dan raganya hanya untukku. Kamu pun harus bisa seperti aku." (Utami, 2005:8)

Apa yang dilakukan oleh tokoh ibu sangat jelas merefleksikan pandangan kaum feminis terutama feminis radikal, yaitu bagaimana agar perempuan tidak dalam posisi inferior, "dikuasai", tetapi bisa menjadi superior, "menguasai" dan bagaimana agar perempuan bisa menjadi sentral, bukan yang dimarginalkan atau disubordinasikan. Di mata Nayla, sang ibu memang seorang perempuan yang kuat yang dengan mudah menaklukkan dan menguasai laki-laki. Akan tetapi, di sisi lain, Nayla dapat memetik hikmah dari kelemahan sang ibu. Ketika berhubungan dengan Om Indra, sang ibu terjebak pada cinta sehingga menjadi lemah. Ibu Nayla tidak menyadari bahwa dirinya sudah ditipu mentah-mentah oleh kekasihnya: uangnya dicuri, pembantuannya dihamili, dan anak gadisnya yang masih berusia sembilan tahun diperkosa. Nayla menemukan pelajaran berharga dari peristiwa yang dialami ibunya itu bahwa untuk menguasai laki-laki, perempuan tidak boleh terjebak dalam cinta. Dalam urusan "menguasai", Nayla memang lebih berhasil dibandingkan ibunya karena ia benar-benar tidak mau terjebak cinta. Nayla tidak mau mencintai orang lain. Dia hanya mencintai dirinya dan kehidupannya.

Beberapa peristiwa dapat membuktikan bahwa Nayla benar-benar seorang wanita yang tidak mau "dikuasai", tidak mau menjadi wanita yang inferior dan disubordinasikan. Pertama, dalam hubungannya dengan Juli, Nayla menolak cintanya. Nayla mengenal Juli ketika pertama kali

mendatangi diskotek tempat Juli bekerja sebagai DJ. Atas bantuan Juli, Nayla dapat bekerja sebagai juru lampu di diskotek, yang menurut pengakuan Nayla, terbesar di Asia Tenggara. Juli pula yang menolong Nayla ketika dia sedang duduk terdiam di depan jamban sehabis muntah-muntah karena terlalu banyak minum. Juli jatuh cinta kepada Nayla sejak pandangan pertama. Ketika melihat kehidupan Nayla di tempat kosnya yang kumuh, Juli bertekad mengubah dan memperbaikinya. Akan tetapi, meskipun merasa berhutang budi pada Juli, Nayla tetap tidak mau menjadi perempuan yang "dikuasai" olehnya. Ketika Juli sudah merencanakan untuk mengajak Nayla "meresmikan" hubungan mereka dengan menyiapkan sebuah cincin pengikat dan menyewa sebuah kamar hotel yang mewah untuk berkencan, jawaban Nayla benar-benar menunjukkan bahwa dia tidak mau 'diikat'. Hal ini dapat dilihat pada kutipan berikut.

"Bahkan ketika Juli akhirnya terpaksa mengeluarkan juga cincin yang sudah dipersiapkannya dan meminta Nayla untuk tinggal bersamanya. Nayla menentimanya dengan biasa-biasa saja. Juga ketika Juli bertanya apakah setelah itu Nayla akan setia kepadanya, apakah Nayla berjanji tidak akan menyerahkan dirinya ke pelukan laki-laki maupun perempuan lain, apakah Nayla seorang lesbian, jawaban yang keluar dari mulut Nayla sama sekali di luar harapan Juli."

"Yangku, saya bukan pecinta perempuan. Saya bukan lesbian. Tapi saya pecinta kehidupan. Dan saya akan setia pada kehidupan." (Utami, 2005:68)

Meskipun baru berusia empat belas tahun, Nayla sudah menjadi perempuan petualang. Sementara masih tetap menjalin hubungan dengan Juli, Nayla mulai mencoba petualangannya dengan laki-laki. Dalam sehari, tidak kurang tiga tawaran

berkencan datang dari tamu-tamu yang berkunjung ke diskotek. Petualangan kian menjadi-jadi setelah dia mendapat pekerjaan tambahan sebagai penari setiap malam minggu meskipun itu dilakukannya dengan sangat tergesa-gesa karena waktu yang dimilikinya sangat sedikit. Dalam petualangannya itu, dia tetap memegang prinsip hidupnya, "tidak mau dikuasai" laki-laki. Hal ini dapat disimak pada kutipan berikut.

"Setiap malam minggu saya punya janji. Setelah selesai menari, kami berdua menyelidip ke dalam kamar hotel. Melakukannya langsung tanpa perlu mengatasnamakan cinta sebagai embel-embel. Ia mau. Saya mau. Tak perlu malu-malu. Apalagi saya diburu waktu. Saya juga tak bisa mentolerir laki-laki yang tak mau mengerti dan cemburu. Jika ada yang demikian, jangan berharap bisa berkencan dengan saya lagi di lain waktu."

"Semua berjalan cepat. Kami bercinta dalam waktu singkat. Maka, dalam waktu sesingkat itu tak ada satu orang pun yang bisa memuaskan saya seperti Juli, tetapi memang bukan sekadar kepuasan kelamin yang saya cari. Saya butuh kepuasan rohani. Mendengar suara mereka mengerang. Merasakan tubuh mereka menggelinjang. Menyaksikan mereka tak lebih dari seekor binatang sangatlah menyenangkan. Setelah malam itu mereka akan kembali mengenduskan kenikmatan yang saya berikan. Mereka dengan tak berdaya menunggu giliran seperti pengungsi menanti jatah makan." (Utami, 2005:101)

Hal yang menarik dari kutipan tersebut adalah bahwa Nayla melakukan petualangannya bukan untuk memburu kepuasan seksual (karena sudah mendapatkannya dari Juli), tetapi untuk mendapat kepuasan "rohani". Nayla merasa menjadi superior dan para laki-laki yang memburu

kenikmatan tubuhnya itu menjadi inferior. Dia mendapatkan kepuasan "rohani" karena berhasil menjadi perempuan yang bisa "menguasai" dan mempermainkan laki-laki.

Kedua, ketika menjalin hubungan dengan Ben, Nayla juga menolak dikuasai. Nayla bertemu dengan Ben di sebuah kafe ketika sedang mencari mabuk. Bagi Nayla, laki-laki yang pergi ke kafe mencari cinta adalah laki-laki bodoh. Dia juga membenci laki-laki yang menatapnya karena merasa aneh melihat perempuan berada di kafe seorang diri. Dia sangat membenci tipe laki-laki semacam itu dan Ben bukan tipe laki-laki seperti itu.

Ketika melakukan aktivitas seksual dengan Ben untuk pertama kali, Nayla tetap menunjukkan bahwa dialah yang menguasai laki-laki. Dia menjadikan Ben sebagai objek untuk memenuhi apa yang diinginkannya. Dominasi Nayla atas tubuh Ben dalam aktivitas seksual pertama mereka dapat dibaca pada kutipan berikut.

"Nayla merasa laki-laki itu senang mabuk dan senang sendirian. Setali tiga uang, pikir Nayla. Akhimya ia mendapat juga teman yang tidak mencari cinta. Tapi mencari mabuk. Maka dituntunnya laki-laki itu menuju kamar mandi. Dicumbunya di depan pintu. Ditariknya masuk ke dalam salah satu bilik kamar mandi yang tak berlampu. Dibukanya ritsleting celana laki-laki itu. Dilakukannya semua yang ingin ia lakukan saat itu, di kamar mandi tak berlampu, dengan laki-laki itu. Dengan laki-laki yang setelahnya mengaku bernama Ben. Laki-laki yang tidak goblog. Laki-laki yang tak mencari cinta, pikir Nayla." (Utami, 2005:144)

Hubungan Nayla dengan Ben berlanjut. Ben membelikan Nayla sebuah rumah dan membebaskannya dari pekerjaan domestik sebagai ibu rumah tangga karena Ben sudah melengkapinya dengan pembantu. Suatu ketika Nayla dan Ben terlibat

pertengkaran hebat. Nayla merasa sangat tersinggung dengan gurauan Ben, semen-
 -an Ben juga sudah mulai jenuh dengan
 Nayla yang lebih asyik dengan kegiatan
 menulisnya, meski tidak satu pun tulisan-
 nya berhasil dimuat di media massa. Apa-
 lagi ketika Ben mengungkap masa lalunya
 sebagai korban perkosaan, Nayla menjadi
 benar-benar kalap. Kemarahan Nayla itu
 dapat disimak pada kutipan berikut.

"Kamu sedikit-sedikit seks, seks,
 seks. Kalo sayang dibilang karena
 seks. Kalo berubah sedikit, dibilang
 karena seks. Lama-lama aku capek
 juga nih!"

"Ya udah ah! Malas ngeliat
 tampangmu. Pulang sana!"

"Gak boleh begitu ya sama bos,
 hehehehe..."

"Kamu pikir lucu apa bercanda
 begitu?! Saya juga gak pernah minta
 kamu beliin rumah ini!"

"Ya udah! Enough! Jangan kamu
 pikir yang punya masalah itu kamu
 doang! Memangnya cuma gara-gara
 kamu pernah diperkosa, lantas kamu
 merasa punya hak injek-injek orang
 sebnaknya?"

"Anjing lu! Bangsaaaaaaauuu!"
 (Utami, 2005:88)

Nayla menorkam Ben. Menghajar
 mukanya. Menjambak rambutnya.
 Ben mempertahankan diri dengan
 memegang tangan Nayla. Nayla
 semakin brutal. Digigitnya tangan
 Ben, berusaha melepaskan pegangan
 tangannya. Pegangan tangan Ben
 terlepas. Nayla meraih botol bir dan
 memecahkannya, lalu
 mengacungkannya ke depan muka
 Ben.

"Heh, Setan! Lu tau ya gue belajar
 dari jafanan! Jangan sampe gue
 gorok leher lu sekarang!"

Ben duduk diam menunggu Nayla
 tenang. Setelah botol di genggamnya
 Nayla diletakkan di atas meja, Ben
 bangkit dari duduknya.

"Oke, aku anjing. Tapi kamu inget
 ya, anjing pun punya limit!" (Utami,
 2005:189)

Dari peristiwa tersebut dapat kita lihat
 bagaimana posisi Ben sebagai laki-laki dan
 Nayla sebagai perempuan. Penggunaan ka-
 ta "bos" benar-benar sangat menyinggung
 Nayla karena dia merasa direndahkan, de-
 mikian pula dengan pengungkapan kempa-
 li peristiwa masa lalunya. Perkosaan me-
 nyebabkan harga dirinya sebagai perem-
 puan direndahkan. Kata kerja "menorkam,
 menghajar, menjambak, mengacungkannya"
 dengan Nayla sebagai pelaku dan Ben
 sebagai sasaran; frase "mempertahankan
 diri" dengan Ben sebagai pelakunya me-
 nunjukkan posisi Nayla sebagai perempuan
 adalah superior dan Ben sebagai laki-laki
 adalah inferior, demikian pula dengan pe-
 nerimaan Ben melalui pernyataannya,
 "Oke, aku anjing. Tapi kamu inget ya, an-
 jing pun punya limit." Hal ini menunjuk-
 kan betapa lemahnya dia sebagai laki-laki
 dan betapa berkuasanya Nayla sebagai pe-
 rempuan. Setiap kali bertengkar, Ben sela-
 lu harus mengalah dan bahkan benar-benar
 kalah. Pada pertengkarnya yang terakhir,
 Ben memutuskan meninggalkan Nayla se-
 telah ia melukai dadanya dengan botol bir
 yang dipecahkan.

"Mau apa kamu?! Mau pecahin
 botol bir lagi dan tusuk aku? Mau
 selesain masalah ala
 premanmu?! Mau gamparin aku ?!
 Mau tambahin baret-baretan di
 badanku?!"

"Dasar laki-laki pengecut, mental
 tempel! Gue haus tauk!"

Kembali , mereka saling menatap
 dengan pandangan tak percaya.
 Sangat tak percaya. Percaya itu
 sudah tidak ada lagi di dalam pikiran
 mereka. Mereka lelah. Mereka
 pasrah.

"Udah, aku pengi. Kita putus. Dan
 kali ini benar-bener putus!"

Nayla menatap Ben dengan
 pandangan tak percaya.
 Dipecahkannya botol bir dan
 diujamkannya ke arah Ben. Tidak
 dengan sungguh-sungguh tentunya.
 Tapi tetap saja ujung pecahan botol
 itu menggores dada Ben. Menggoyak

bajunya. Membuat Ben balik menatap Nayla dengan pandangan tak percaya." (Utami, 2005:151)

Peristiwa-peristiwa pada kutipan tersebut menunjukkan bahwa tokoh perempuan dalam novel *Nayla* adalah perempuan yang "menguasai", bukan perempuan yang "dikuasai". Perempuan mandiri yang tidak termarginalkan dan tersubordinasikan, sebuah paradoks dengan realita kehidupan sehari-hari.

4.1 Pandangan Nayla tentang Seks dan Seksualitas

Pandangan Nayla tentang seksualitas dapat dibedakan dalam tiga fase, yaitu (1) ketika Nayla masih berusia belasan tahun saat sedang pacaran dengan Juli, (2) ketika Nayla hidup serumah dengan Ben, dan (3) ketika Nayla sudah berhasil menjadi seorang penulis, bahkan seorang perempuan penulis yang terkenal.

Ketika pacaran dengan Juli, Nayla mulai belajar menulis. Waktu itu, usianya baru menjelang 14 tahun. Nayla menulis tentang seks dan perbedaan secara detail kelamin laki-laki dan kelamin perempuan. Pengetahuan tentang seks tersebut diperoleh dari Juli yang mengajarkan mengenali tubuhnya dan merasakan bagian-bagian tubuhnya yang mendatangkan kenikmatan. Bersama Juli, Nayla saling memberi dan menerima. Uraian Nayla tentang seks tersebut dapat dilihat pada kutipan berikut.

".... Karena alat kelamin perempuan tidak seperti alat kelamin laki-laki. Tanpa perlu belajar tentang mana yang enak dan mana yang tidak enak, laki-laki lebih mudah memahami kebutuhan kelaminnya sendiri. Mereka mengalami tanda-tanda yang dapat segera dirasa dan dikenali. Ketika terangsang, mereka ereksi. Ketika mencapai puncak kenikmatan, mereka ejakulasi. Sebenarnya, alat kelamin perempuan pun mengalami tanda-tanda yang sangat signifikan seperti halnya alat kelamin laki-laki. Ketika terangsang,

alat kelamin perempuan mengeluarkan cairan. Ketika mencapai puncak kenikmatan, otot vagina mengalami kontraksi dan mengencang. Tapi kenapa mayoritas perempuan, bahkan perempuan menikah sekali pun tak bisa menjawab dengan pasti apakah mereka benar-benar pernah mengalami orgasme?" (Utami, 2005:78)

Nayla juga menulis berbagai mitos tentang seks yang ada di masyarakat yang dianggapnya sangat merugikan perempuan, seperti mitos tentang keperawanan, tentang enak dan tidak enaknya alat kelamin perempuan dikaitkan dengan warna kulit dan etnis, dan mitos tentang laki-laki yang bisa memuaskan perempuan. Menurutnya, mitos-mitos tersebut sengaja diciptakan oleh laki-laki untuk melakukan pembodohan secara masal terhadap perempuan. Ada pernyataan menarik yang dibuat oleh Nayla seperti kutipan berikut.

"Bagaimana perempuan bisa menikmati ketika sedang melakukan hubungan seksual mereka tak nyaman dengan reaksi tubuhnya sendiri? Mereka begitu ketakutan pasangannya tidak nikmat kalau otot vagina mereka tidak kencang, atau kelebihan cairan. Padahal perempuan mutlak mengeluarkan cairan. Mereka mutlak terangsang supaya bisa menikmati hubungan seksual. Dan yang terpenting, perempuan tidak akan pernah bisa merasa nikmat dalam kondisi vagina kurang cairan seperti itu. Mereka pasti mengalami kesakitan. Dan rasa sakit bukanlah bentuk kenikmatan yang selayaknya diterima perempuan." (Utami, 2005:80)

Paparan tentang perbedaan seks dan apa yang sebenarnya terjadi pada perempuan ketika melakukan aktivitas seksual tersebut jelas menyuarakan perempuan. Dalam konteks hubungan seksual, perempuan seringkali hanya berperan sebagai

objek atau sasaran, sedangkan laki-laki berperan sebagai subjek yang bebas melakukan eksperimen apa saja untuk memuaskan hasrat seksualnya. Hal ini yang tampaknya "diprotes" oleh tokoh perempuan dalam novel ini.

Fase kedua, ketika hidup senamah dengan Ben, Nayla menulis tentang pelecehan seksual. Mengapa pelecehan seksual sampai menimpa anak-anak perempuan dan bagaimana sikap orang tua mereka kalau anak perempuannya mengalami kasus pelecehan dan perkosaan. Menurut Nayla:

"Anak-anak perempuan di bawah umur yang tidak diberi pelajaran tentang seks dan tidak pernah mengetahui fungsi alat kelamin dengan mudah ditipu oleh pelaku pelecehan seksual dengan mengatakan penisnya adalah pemuen loli. Vagina adalah neraka dan penis adalah setan." (Utami, 2005: 86)

Tulisan Nayla tentang pelecehan seksual merupakan refleksi dari perjalanan hidupnya sendiri. Ketika berumur 9 tahun, dia benar-benar mengalami kasus pelecehan seksual dan perkosaan yang dilakukan oleh Om Indra, pacar ibunya. Trauma masa kecil itulah yang membuat Nayla menjadi kalap ketika Ben mengatakan, "*Ya udah! Enough! Jangan kamu pikir yang punya masalah itu kamu dong! Ademangnya cuma gara-gara kamu pernah diperkosa, lantas kamu merasa punya hak injek-injek orang seandainya?!*" Nayla langsung menyerang pacarnya itu dan mengancamnya dengan botol bir yang dipecahkan. Laki-laki barangkali menganggap "cuma diperkosa", tetapi bagi perempuan perkosaan merupakan trauma dan beban psikologis yang sangat luar biasa sehingga tokoh (pengarang) membahas secara khusus dalam tulisannya.

Fase ketiga, ketika sudah menjadi perempuan pengarang yang terkenal, Nayla banyak mengangkat tema seksual dalam cerpen-cerpennya. Ketika diwawancarai oleh seorang reporter, Nayla sudah

menjelma menjadi perempuan yang sangat fasih berbicara tentang seks dan seksualitas. Berikut ini adalah jawaban Nayla ketika ditanya tentang perempuan dan seksualitas serta mengapa Nayla menulis tentang seks dalam karya-karyanya.

"Tubuh perempuan direpresi dan hanya difungsikan sebagai alat reproduksi. Tubuh perempuan tidak diberi hak bersenang-senang atau disenangkan. Perempuan harus perawan. Perempuan harus bisa hamil dan melahirkan. Perempuan harus menyuapi. Perempuan harus pintar memuaskan laki-laki di ranjang. Perempuan hanya masyarakat nomor dua setelah laki-laki. Coba bayangkan, banyak sekali perempuan yang tidak tahu seperti apa sesungguhnya orgasme. Ini kan menyedihkan!" (Utami, 2005: 117)

"Seks adalah unsur penting dalam hidup. Saya tidak dengan sengaja bertedensi pada tema seks. Tapi pada kenyataannya, seks memang bagian dari hidup. Jadi memang tidak bisa dipisahkan. Kalau saya harus menulis masalah seksualitas maupun aktivitas seksual dalam karya saya sebagai penunjang cerita, ya pasti saya akan tuliskan." (Utami, 2005: 121)

Berkaitan dengan seks dan seksualitas, Nayla sebagai tokoh perempuan benar-benar ingin menyuarakan perempuan. Bagaimana seharusnya para perempuan memperoleh haknya berkaitan dengan masalah tersebut? Perempuan tidak hanya dijadikan sebagai sasaran, tetapi juga diberi hak untuk bersenang-senang atau disenangkan. Berkaitan dengan ini, feminis radikal menyarankan, "*Sebagai feminis kita harus merebut kembali kendali atas seksualitas perempuan, dengan menuntut hak untuk mempraktikkan apa pun yang dapat memberikan kita kenikmatan dan kepuasan.*"

5. Simpulan

Nayla merupakan sebuah novel yang tampaknya secara sadar ingin memperjuangkan hak-hak perempuan, khususnya berkaitan dengan hak-hak yang berhubungan dengan seksualitas. Representasi feminisme dalam *Nayla* dapat dilihat dari perjuangan tokoh utamanya hingga menjadi perempuan mandiri, perempuan yang tidak tersubordinasikan dan termarginalkan. *Nayla* adalah tokoh perempuan yang superior, bukan perempuan yang inferior. Ia menjadi perempuan yang "menguasai" laki-laki, bukan perempuan yang "dikuasai" laki-laki.

Tokoh *Nayla* yang merefleksikan suara pengarangnya, berkaitan dengan seks dan seksualitas, berpandangan bahwa seharusnya perempuan tidak hanya dijadikan sebagai objek, tetapi diberi kesempatan untuk bersenang-senang atau disenangkan. Untuk itu, informasi yang benar tentang seks perlu disampaikan pada perempuan sejak dini.

DAFTAR PUSTAKA

- Ayu, Djenar Maesa. 2006. *Nayla*. Jakarta: Gramedia.
- Bandel, Katrin. 2006. *Sastra, Perempuan, Seks*. Yogyakarta: Jalasutra.
- Graddol, David dan Joan Swann. 2003. *Gender Voices Telaah Kritis Relasi Bahasa-Jender* (Penerjemah M. Muhih). Pasuruan: Penerbit Pedati.
- <http://www.sinarharapan.co.id/hiburan/budaya/2004/0424/bud2.html>. Anton Kurnia. *Perempuan, Seks, Sastra*.
- Prabasmoro, Aquarini Priyatna. 2006. *Kajian Budaya Feminis Tubuh, Sastra, dan Budaya Pop*. Yogyakarta: Jalasutra.
- Tong, Rosemarie Putnam. 1998. *Feminist Thought* (Penerjemah Aquarini Priyatna Prabasmoro). Yogyakarta: Jalasutra.

TIO IE SOEI DAN NONA TJOE JOE (PERTJINTA'AN JANG MEMBAWA TJILAKA): TEGANGAN ANTARA KONSERVATIF DAN MODERN

Dwi Susanto

Jurusan Sastra Indonesia, Fakultas Sastra dan Seni Rupa, Universitas Sebelas Maret
Jalan Dr. Sutami, Kefungin, Sukoharjo. Pos-el: nulungagung81@yahoo.com

(Makalah diterima 14 April 2009—Revisi 23 Oktober 2009)

Abstrak

Nona Tjoe Joe (Pertjinta'an Jang membawa Tjilaka) adalah sebuah cerita yang berbeda dari pengarang cerita peranakan China pada era 1920. Cerita ini juga memberikan karakteristik yang berbeda dari cerita-cerita Tio Ie Soei. Tulisan ini bertujuan untuk mengeksplorasi dan menjelaskan keadaan kehidupan sosial masyarakat komunitas China yang ter-refleksi dalam *Nona Tjoe Joe*. Dengan memfokuskan pada representasi kehidupan komunitas China, tulisan ini berusaha menjawab beberapa pertanyaan "dimanakah kita sekarang dan apa yang terjadi dengan kehidupan kita sekarang dan akan datang" (2) bagaimana masyarakat China merespon pengaruh Barat (3) dengan analogi posisi wanita, seperti apa pilihan identitas peranakan China. Untuk menjawab pertanyaan itu, artikel ini memfokuskan pada teks sebagai refleksi fakta sosial. Kemudian, refleksi itu dianggap sebagai fakta kemanusiaan seperti perasaan, identitas, strategi untuk bertahan hidup masyarakat China.

Kata-Kata Kunci: refleksi masyarakat China, konservatisme, modern

TIO IE SOEI AND NONA TJOE JOE (PERTJINTA'AN JANG MEMBAWA TJILAKA): TENSION BETWEEN CONSERVATIVE AND MODERN

Abstract

Nona Tjoe Joe (Pertjinta'an Jang membawa Tjilaka) is a different story compared to other peranakan Chinese stories in 1920 era. This story also gives the characteristic different from the other Tio Ie Soei stories. The study aims to explore and explain the condition of social life of Chinese community as reflected in *Nona Tjoe Joe* story. Giving the focus on the representation of the Chinese life, this article attempts to give answers of the following questions: (1) how did Chinese community give answer "where is now and what happen with our present time and future", (2) how did Chinese community responds to the West influence, (3) with analogy of women position, what was the choices of identity peranakan Chinese. To answer those questions, this article gives the focus on the text as a reflection of social facts. The reflection is considered as human fact of feeling, identity, strategy to defending life of Chinese community.

Keywords: reflection Chinese community, conservatism, modern

1. Pengantar

Tio Ie Soei merupakan salah satu pengarang peranakan China yang hidup dalam gelombang zaman yang cukup penting bagi kelompok diaspora China di Indonesia. Di masa itu, semangat *westernisasi* dan pengaruh pendidikan Barat sedang melanda kaum peranakan China. Hal yang menarik

dari sosok Tio Ie Soei adalah sikap konservatif yang berhaluan ke negeri China. Dalam beberapa hal dia bersifat konservatif terhadap tradisi China, tetapi pengaruh Barat juga dapat terasa sekali dalam karya-karya Tio Ie Soei ataupun pemikirannya.

Nona Tjoe Joe (Pertjinta'an Jang Membawa Tjilaka) (1922) ini merupakan satu karya dari Tio le Soei yang bercerita tentang nasib seorang perempuan. *Nona Tjoe Joe* diterbitkan di kota Surabaya oleh penerbit Boek en Handelsdrukkern Ang Sioe Tjiang. Dalam karya-karyanya, Tio le Soei jarang sekali menempatkan perempuan sebagai tokoh utama yang diceritakan. Hadirnya *Nona Tjoe Joe* ini merupakan satu fenomena kesastraan yang patut mendapatkan perhatian. Pada masa itu, karya-karya peranakan China di Indonesia didominasi oleh genre cerita pernyaaian, tema pengaruh modernisasi dari Barat, dan persoalan identitas hidup dan masalah orientasi politis. Dengan demikian, hadirnya *Nona Tjoe Joe* membawa perspektif yang berbeda. Hadirnya teks ini menandai satu usaha untuk kembali menempatkan tradisi dan pandangan hidup orang China. Hal ini dibuktikan dengan posisi perempuan dalam masyarakat China itu sendiri. Kesetaraan antara laki-laki dan perempuan dalam masyarakat China "tradisional" didukung dengan konsep saling melengkapi dalam membangun hidup bersama. Perempuan memiliki tugas mulia untuk meneruskan dan menciptakan generasi yang lebih baik melalui pendidikan dan pengasuhannya.

Berdasarkan dari pandangan tersebut, teks *Nona Tjoe Joe* ini menjadi amat istimewa kehadirannya di tengah karya-karya peranakan China yang lainnya. Keistimewaan ini dapat dilihat dari beberapa pertanyaan berikut ini. Pertama adalah mengapa dan apa tujuan dari Tio le Soei mengambil tema dan motif yang berbeda dari genre yang berkembang dalam karya-karya peranakan China yang lainnya. Kedua, adanya anggapan bahwa sastra adalah produk sosial dan kultural (Wolff, 1981:1—2, 2005:89—90), hadirnya *Nona Tjoe Joe* merupakan ekspresi kelompok masyarakat China yang merespon perkembangan dan dunia yang dialaminya, yakni perubahan-perubahan sosial, politis, dan ekonomi dalam masyarakatnya. Ketiga, jika karya ini

dianggap sebagai karya kelompok diaspora (Susanto, 2008), karya *Nona Tjoe Joe* ini memiliki relevansi untuk menjawab pertanyaan orang China bahwa "dimanakah kita sekarang dan apa yang terjadi hari ini dan esok dalam kehidupan kita". Dengan demikian, teks ini merupakan salah satu bentuk perlawanan terhadap batas-batas, wilayah, etnisitas, kolonialisme, dan identitas kebangsaan (Bromley, 2003:3). Atas pandangan tersebut, teks ini menjadi lebih istimewa karena berada di luar tema dan motif yang berkembang ketika itu sehingga patut diduga merupakan satu bentuk strategi tekstual terhadap bentuk-bentuk kekerasan simbolik (bdk. Hall, 2001:340—343).

Tulisan ini dimaksudkan untuk mengungkap keistimewaan teks tersebut. Keistimewaan yang dimaksud tidak begitu saja terlepas satu dengan yang lain, tetapi saling berhubungan dengan persoalan lainnya. Semua pertanyaan itu mengarah pada satu persoalan tentang "bagaimanakah perkembangan identitas diri dan cara bertahan diri" orang-orang China dalam merespon persoalan hidupnya, terutama "kemanakah kita akan membawa diri kita".

Biografi Tio le Soei amat membantu untuk menjawab pertanyaan-pertanyaan tersebut. Akan tetapi, karena sulit menemukan biografi Tio le Soei sehingga diputuskan untuk mengambilnya dari karya Claudine Slamon (1981) sebagai data utama biografi Tio le Soei. Tio le Soei atau Tjoa Piet Bak sering menggunakan nama T.I.S. Tokoh ini lahir di Pasar Baru, Batavia pada tahun 1890 dan meninggal dunia pada tanggal 29 Agustus 1974 di Tanah Abang, Jakarta (Suryadinta, 1981:149). Ayahnya lahir di sebelah utara Provinsi Fujian Tionghoa. Dengan demikian, dia adalah keturunan orang Fujian meskipun nama yang digunakan adalah Hokkien. Tio le Soei menerima pendidikan pada sekolah pribadi Belanda dan memperoleh pelajaran bahasa Jerman dari orang Jerman. Selain bahasa Jerman, dia juga belajar bahasa Prancis, Inggris, dan China.

Dia pernah bekerja di harian *Sinar Betawi* dan bergabung dengan *Perniagaan* hingga menjadi editor pada tahun 1920-an. *Perniagaan* adalah nama lain dari *Kabar Perniagaan* yang dikelola oleh F.D.J. Pangemanan dan Lie Kim Hok. Koran ini pernah dicap pro Belanda dan kadang-kadang dicap pro China (bdk. Surjomihardjo, 2002:57—59). Pada tahun 1920-an, dia sakit sehingga meninggalkan Batavia untuk tinggal di daerah pegunungan di Pengalengan dekat Bandung. Selama lima tahun, dia berkebun sayur-sayuran untuk menghidupi keluarganya. Dia menikah dengan anak Tjoe Siauw (1871—1948), pemilik perusahaan percetakan dari *Perniagaan*. Pada periode ini, Tio Ie Soei banyak menulis artikel untuk berbagai surat kabar, seperti harian *Bintang Soerabaja* (didirikan tahun 1861), *Warna Warta* (didirikan pada tahun 1907 di Semarang), *Keng Po* (didirikan pada tahun 1921 di Batavia) dan *Perniagaan*. Selain itu, dia juga bekerja untuk harian *Lay Po* di Bandung (tahun 1925, koran tersebut menjadi harian *Sin Bin* di bawah pimpinan redaksi Kwee Tek Hoay).

Pada tahun 1924, Tio Ie Soei mendirikan majalah bulanan untuk sastra yang diberi nama *Tjerita Pilihan*. *Tjerita Pilihan* memuat cerita bersambung dalam tiap terbitannya. Setelah tinggal beberapa waktu di Cirebon (Jawa Barat) dan Banjarmasin (Kalimantan), dia menetap di Surabaya. Tahun 1927, dia menjadi editor pada harian *Pewarta Soerabaja* hingga tahun 1942. Selama masa kekuasaan Jepang di Indonesia, dia meninggalkan Surabaya dan pindah ke sebuah desa kecil di Kediri (Jawa Timur). Pada tahun 1948, berbagai karyanya diterbitkan oleh *Pewarta Surabaya*. Dari tahun 1953—1956, dia bekerja pada mingguan *Liberat* di Surabaya. Tahun 1957, dia juga bekerja sebagai jurnalis *free lance* dan tinggal di Jakarta untuk menghabiskan hidupnya. Pada tahun 1953, dia terpilih menjadi Presiden Asosiasi Jurnalisme di Surabaya. Selain aktif dalam bidang jurnalistik, dia juga menulis

dan menerjemahkan berupa novel. Karya pertamanya dipublikasikan pada tahun 1911 sebagai genre cerita anak. Dia juga ikut terlibat sebagai editor untuk *Bintang Boerneo* (Suryadinata, 1981:149).

Dia juga tertarik bidang sejarah, terbukti dengan karya ceritanya yang mengambil setting Batavia selama pemerintahan Gubernur Jenderal J.P. Coen dan cerita pahlawan *Pieter Elberfeld*. Tio Ie Soei menerjemahkan karya biografi Li Hongzhang, seorang negarawan yang amat terkenal pada masa Dinasti Qing. Karya besarnya yang tidak diragukan lagi adalah biografi Lie Kim Hok. Dia juga mengembangkan bakat dan kreativitasnya melalui karya-karya detektif gaya Barat dan menerjemahkan beberapa karya Conan Doyle. Tio Ie Soei memberikan sumbangan pada seni drama atau seni pertunjukan seperti *Yan Tio*. *Yan Tio* ditulis untuk menjawab permintaan dari organisasi China di Bandung yang bertujuan untuk mengkritik proses *westernisasi* yang berlebihan.

Karya-karya Tio Ie Soei berjumlah sekitar 25 buah, yakni (1) *Tjerita Sie Po Giok atauwa Percemoengannya satoe anak piatoe* (1911), (2) *Tjerita item poeti dan Meiradi. doe a tjerita pendek jang pertama kedjadian di Hindia-Inggris dan jang kedua di Zwitserland* (1915), (3) *Harta besar, satoe boekoe jang bergaetoe boek orang-orang jang soeka madjoeken dirinja dalem pergaulan jang supan* (...), (4) *Liem Gie Seng* (1916), (5) *Tatjana atau doeke Lantaran Elok, satoe tjerita dari golongan antenaar-antenaar di Rusland* (1918), (6) *Apa aranja Perkerdjaan?*, dari tjetetan tentang hal ichwahnja beberapa orang ternakhuur dan hartawan besar (1920), (7) *Li Hong (Hong (Lie Hong Tjong). In riwajatnja ringkes dari ini staatsman Tionghwa ada mengani liat bagaimana pemandanganja orang Estrapa peka in bekas Radja Moeda dan Minister van Buitenlandsche Zaken dari Tionghok jang ideap diakhirja abad ka 19 dan awalja ini abad ka 20* (1920), (8) *Banyak kenjahatan dilaoetan amara Jawa dan*

Australie (1921), (9) *Nona Siok Lie (Siapa Itoe Pemboenoe?)* (1922), (10) *Nona Tjoe Yoe: Pertijntaan jang membawa tjilaka, ditoelis menoeroet tjeritjanja Nona Tjoe Yoe Sendiri* (1922), (11) *Djodo? Nasib?, doa tjeritadari tana Preangen* (1923), (12) *Yan Tio, Tjerita di Jawa boeat pertoendjoekan toneel* (1923), (13) *Satoe Makota Radja, tjerita di djeman permoesoehan antara Zweden dan Denermarkeen* (1923), (14) *Advoaat derectief, tjerita politie resia di Frankryk, tjerita pilian* (1924), (15) *Pieter Erberfelt, satoe kedjadian jang betoel di Betawi* (1924), (16) *Sherlock Holmes, Tjerita pilian* (1924), (17) *Graaf zn Bolk Wattke, tjerita politie resia di Duitschland, tjerita pilian* (1924), (18) *Sariboe satoe malem, dongeng-dongeng Arab disalin dalem bahasa Melajoe renda* (.....), (19) *Hikayat Pemboenoehan Doorman, satoe pemboenoehan sanget loer biasa kedjadian jang betoel* (1925), (20) *Harta atawa istri* (1925), (21) *Terloepoet kedjadian dalem penghidoepan saorang prempuan moeda* (1925), (21) *Sara Spex, satoe kedjadian jang betoel di Betawi di djeman Pamerentahanja Jan Pietrzoen Coen dalem tahun 1629* (1926), (22) *Riwayat satoe boxer Tionghoa* (1928), (23) *Pers Melaju -Betawi dan Wartawan Istimewa* (1951), (24) *Lie Kim Hok 1853—1912* (1959), dan (25) *Apa jang sesoeatoe gadis haroes taoe*

2. Pembahasan

Novel *Nona Tjoe Joe* merupakan bentuk cerita percintaan seorang perempuan bernama Tjoe Joe yang diceritakan oleh dirinya sendiri melalui karya pengarang Tio le Soei. Cerita berlatar Batavia ini meriwayatkan kehidupan Nona Tjoe Joe, yang mengalami ketragisan, kepedihan, dan ketidakbahagian dalam hidup, sejak lahir hingga meninggal dunia. Cerita ini seperti dongeng *Bawang Merah dan Bawang Putih* dengan berbagai motif dan varian cerita yang berbeda.

Tjoe Joe lahir dari keluarga berada: ayahnya seorang perantau yang berhasil dalam usaha dagang. Perkawinan orang tuanya melalui perjodohan dengan selisih umur yang terlalu jauh. Sang ayah menghendaki ibunya melahirkan anak laki-laki, tetapi justru melahirkan anak perempuan. Karena tidak dikehendaki ayahnya, Tjoe Joe dititipkan pada orang lain hingga beranjak dewasa dan siap untuk dinikahkan atau dijodohkan. Inilah salah satu pandangan yang mengunggulkan laki-laki sebagai pemegang kekuasaan dalam keluarga.

Meskipun telah menikah dengan pilihan ayahnya, Tjoe Joe masih menjalin hubungan cinta terlarang dengan kekasihnya, seorang perantara agen candu atau opium di Singapura. Dari hubungan cinta terlarang itu, Tjoe Joe mengandung. Dia menderita karena perlakuan kejam suaminya. Pada akhirnya, Tjoe Joe melahirkan seorang anak perempuan. Tidak lama kemudian anak perempuan itu meninggal dunia dan disusul oleh Nona Tjoe Joe. Nona Tjoe Joe meninggal dalam kesedihan seperti yang dialami oleh ibunya dulu. Selama hidupnya, Nona Tjoe Joe tidak pernah merasakan kebahagiaan.

Ada beberapa hal yang menarik untuk diperhatikan dari cerita ini. Pertama, pengarang, Tio le Soei, tampaknya ingin mengajukan protes pada kehidupan kelompok peranakan Cina, terutama menyangkut masalah pendidikan anak perempuan, perjodohan, dan adat pergaulannya. Kedua, teks ini mengimplikasikan keinginan pengarang untuk menjawab persoalan-persoalan *westernisasi* dan pendidikan Barat pada gaya hidup masyarakat Tionghoa. Dua hal inilah yang dapat diambil sebagai pesan awal setelah membaca cerita *Nona Tjoe Joe* dan menarik untuk mengaitkannya dengan kehidupan diaspora peranakan China di Indonesia, terutama pada saat karya tersebut dihadirkan. Tahun 1920-an merupakan masa yang amat penting bagi masyarakat perantauan China di Indonesia karena pada masa itu terjadi perubahan

yang luar biasa pada tatanan, pemikiran, gaya hidup, dan berbagai hal yang berhubungan dengan masyarakat diaspora China yang dikarenakan oleh beberapa hal.

Pertama, perubahan itu terjadi akibat *westernisasi* pada masyarakat China yang sudah tidak mau lagi mengikuti tradisi leluhurnya ataupun kehilangan jati diri kebinaannya (bdk. Tjiat, 1921:21). Kedua, akibat pendidikan dan pergaulan yang meniru Barat (Eropa), para perempuan dan pemuda China sudah tidak lagi mengindahkan norma, pergaulan, dan kesopanan China. Ketiga, pada masa-masa ini, orientasi politik masyarakat China secara perlahan-lahan menunjukkan satu perpecahan, yakni yang dulu masih pro atau mengagung-agungkan negeri leluhur kini berubah menjadi pengagum Barat (bdk. Sidharta, 2004). Keempat, suasana politik dan perpecahan masyarakat China di negeri asalnya juga berperan dalam menciptakan situasi politik di Indonesia atau perantaraan, terutama di Nanyang. Kelima, meningkatnya kemakmuran ekonomi masyarakat China telah mengubah gaya hidup dan mempengaruhi pola perilaku serta pola berpikir masyarakat China di Indonesia.

Nona Tjoe Joe adalah tokoh utama yang menceritakan segala sesuatu yang menimpa dirinya. Nasib dan perjalanan hidup sang tokoh ini merupakan gambaran mengenai kehidupan peranakan China di Indonesia. Nona Tjoe Joe, begitu juga dengan ibunya, dijuduhkan oleh kedua orang tuanya. Sistem perjodohan ini tampaknya mewakili kelompok "tradisional" atau konservatif dalam memegang adat istiadat leluhurnya di daratan China. Sistem perjodohan membawa akibat buruk bagi para pemuda dan pemudi China perantaraan karena mereka tidak mengenal pasangannya. Bahkan, sistem ini dapat dikatakan sebagai "penindas" hak-hak dan perasaan orang yang mengalaminya. Hal tersebut dibuktikan dengan nasib tragis yang dialami oleh ibu Nona Tjoe Joe. Berikut ini satu informasi dari teks yang membuktikan hal tersebut.

"Joe, entjim maoc tinggalkan saoc pesenan. Dengarlah kau jang hetoot! Djikaloe kau soedah besar, djikaloe tiada didapat jang kabotnolan, lebih baek kau tiada kawin sama sekali. Doenia ada sanget kedjem bocat orang prempoean jang lama" (Tio Ie Soei, 1922:41)

Akar ketragisan yang dialami oleh Tjoe Joe dan ibunya adalah masalah kedudukan perempuan dalam masyarakat China perantaraan. Kelompok konservatif masih mengabaikan peran para perempuan itu. Mereka dituntut mengikuti segala keinginan dan kehendak laki-laki. Saat kecil hingga dewasa, perempuan menjadi milik kedua orang tuanya, terutama ayahnya, ketika sudah menikah, perempuan menjadi milik suaminya. Sistem yang memenangkan androsentris atau patriarkhis ini juga mendapat sorotan dari Tio Ie Soei melalui teks ini. Hal ini dibuktikan dengan nasib perempuan yang selamanya menderita terus karena tidak diberi hak, kedudukan, dan martabat yang setara dengan laki-laki. Kaum perempuan hanya menjadi mainan dan boneka kaum laki-laki.

Androsentrisme sengaja dimenangkan oleh teks ini. Kekalahan perempuan terlihat dari penderitaan, kelemahan, kepasrahan, dan kematiannya. Bahkan, ibunya berpesan kepada Tjoe Joe agar tidak menikah dengan laki-laki yang tidak "dikenal" dengan betul. Pernyataan itu merupakan satu pesan atau perlawanan supaya Tjoe Joe tidak mengalami nasib yang sama dengannya. Akan tetapi, realitas berbicara lain karena memegang teguh pesan itu, Nona Tjoe Joe justru lebih menderita daripada ibunya. Hal ini juga diperkuat dengan kenyataan bahwa ayahnya masih berkuasa atau memiliki kekuatan terhadap jiwa, tubuh, dan seluruh yang ada pada Nona Tjoe Joe.

Dari fakta ini tampaknya memang Tio Ie Soei bersifat pro patriarkhi. Namun, apakah memang demikian adanya? Apakah tidak ada tempat bagi diaspora perempuan

di kalangan masyarakat peranakan China di Indonesia ini? Melalui ketragisan dan nasib yang dialami oleh para perempuan itu, pengarang ataupun teks ini mengingatkan kepada para pembaca untuk merefleksikan dan merefleksikan semua keadaan masyarakat China pada umumnya. Dalam arti, apakah sudah tepat jika tradisi yang selama ini dianut terus dipertahankan atau apakah tradisi yang selama ini dianut perlu direinterpretasikan dan dipahami kembali berdasarkan konteks yang ada sesuai dengan tuntutan modernitas? Itulah kritik Tio le Soei terhadap masyarakat peranakan China di Indonesia. Hal ini dikuatkan dalam pesannya melalui teks ini, terutama bagian akhir cerita seperti kutipan berikut.

(PENOEETOEP)

Meninggalnja nona Tjoe Joe,
Nona Tjoe Joe telah meninggal
doenia sasaoedahnja bersalin kira-
kira doea boelan.

Roepa-roepanja ia ada terlaloe
banjak soesa hati dan ini sadja jang
membikin ia tiada tahan hidoep
lebih lama dan terserang penjakit
batok sebagi iboenja Ia meninggal
sambil menangis, sebagi ia nangis
waktoe dilahir.

Tjerita ini ditoelis menocroet
penoetocrannja nona Tjoe Joe
sendiri tiada dilebihken, tiada
dikoerangken

Saja pertjaja, ada banjak toeladan
jang back dan berharga, apabila
toean pembatja perhatikan, dari ini
tjerita.

TAMAT

(Tio le Soci, 1922:124)

Tio le Soei melalui teks ini menyampaikan kritik pada *westernisasi* yang dicontohkan melalui hubungan perselingkuhan Nona Tjoe Joe dengan kekasihnya yang juga bekas teman sekolahnya, Hwee Hap. Hubungan terlarang itu terjadi karena Tjoe Joe tidak mau menerima kenyataan bahwa dia adalah istri Siang Tjouw dan harus

melakukan kewajibannya sebagai istri. Sejak malam pertama pernikahan hingga kematiannya, dia tidak mau berhubungan badan dengan suaminya. Di selalu membawa pisau di tangannya untuk berjaga-jaga kalau Siang Tjouw memaksanya. Pendirian Tjoe Joe ini dipengaruhi oleh pendidikan gurunya dulu, yakni seorang perempuan Belanda.

Di sana saja dikasi beladjar dalem
sekolahnja satoc nona Olanda jang
kita orang seboet nona anna, seorang
jang soedah beroesia koerang lebih
30 taon, tetapi belon bersocami.
Juffrouw Anna ada elok, matjemnja
sebagai pranakan Olanda, tetapi
mockanja senantiasa ada soroetken
sinar kasediane (Tio le Soci,
1922:32—33)

Pendidikan memang merupakan agen perubahan sosial dan ideologis yang efektif, tetapi juga sebagai agen yang mengekalkan nilai-nilai ideologis yang telah mapan. Dua kontradiksi inilah yang sebenarnya hendak disampaikan oleh Tio le Soei. Di satu sisi, pendidikan Barat yang diterima Tjoe Joe membuatnya teguh pada pendiriannya atau memiliki karakter *ala* Barat, tetapi di sisi lain juga membawa efek yang negatif, yakni pembaratan pikiran dan perasaannya. Hal ini dialami oleh Nona Tjoe Joe yang tidak mampu berkompromi dan memandang realitas dengan bijak.

Masalah kedudukan perempuan dan pendidikan Barat juga mendapat sorotan dari pengarang lain, seperti Tan Boen Soan (1935). Jika pada Tio le Soei melalui *Nona Tjoe Joe* (1922) ini muncul ide-ide tentang kedudukan perempuan dalam dalam masyarakat Cina, Tan Boen Soan, dua belas tahun kemudian lebih menekankan pada pergerakan perempuan yang hanya meniru model Barat tanpa memiliki kaidah ataupun dasar filsafatnya. Kritik Tan Boen Soan ini ditampilkan dalam novelnya yang berjudul *Bergerak* (1935). *Bergerak* menceritakan persaingan antarperempuan dalam upaya mendapatkan posisi sebagai

ketua perkumpulan gerakan emansipasi perempuan dan mendapat laki-laki idaman. ... 'sir persuingan itu, muncul berbagai kritik dan celaan bahwa gerakan perempuan yang terorganisasi tersebut hanya meniru Barat, tidak memiliki landasan filosofis dan cenderung sebagai ajang hura-hura saja. Akhirnya, gerakan tersebut dibubarkan dan perempuan kembali kepada jalur yang telah ditentukan laki-laki, yakni rumah tangga.

Novel Tjoe Joe dan *Begerak* memiliki satu kesamaan, yakni matinya atau kalahnya perempuan dalam masyarakat diaspora peranakan China di Indonesia. Posisi perempuan sebenarnya menunjukkan gejala yang membaik, yakni sudah berani menentang kaum konservatif, tetapi para pengarang yang mayoritas laki-laki mengalahkan dan meniadakan peran tersebut.

Meskipun cerita *Novel Tjoe Joe* memiliki interpretasi yang beragam mengenai kekalahan dan kematian perempuan dalam mempertahankan prinsip hidupnya dari tekanan dan penindasan laki-laki, cerita ini telah memberikan gambaran mengenai kedudukan perempuan dalam masyarakat diaspora peranakan China. Novel ini memiliki arti penting untuk menjawab pertanyaan "bagaimanakah diaspora China itu bertahan dalam masyarakat Indonesia yang plural". Seperti pada masyarakat umumnya, apakah perempuan selalu dikalahkan oleh laki-laki? Pesan terakhir teks Tio Ie Soei ini multitafsir, seperti kalimat "*Tjerita ini djtoelis menaeroet padoetnaerunja nona Tjoe Joe sendiri tiada dilebihken, tiada dikoerangken..... Saja pertjuja, ada benjak toeladan jang baek dan berharga, apabila toean pembatja perhatikan, dari ini tjerita*" menandakan berbagai pemaknaan. Kalimat itu dapat ditafsirkan sebagai berikut. Pertama, pembaca diharapkan tidak mengikuti pikiran dan sikap Nona Tjoe Joe yang mengikuti tuntutan modernitas hingga hidupnya sengsara. Kedua, pembaca diharapkan sadar dengan perasaan, kondisi perempuan, dan penceritaannya akibat sistem perjodohan atau adat istiadat

yang konservatif. Ketiga, pembaca diharapkan berhati-hati dengan tindakan Nona Tjoe Joe yang menjalin cinta terlarang sehingga mengakibatkan kematian hidupnya. Keempat, pembaca diharapkan mengikuti tradisi konservatif dengan penuh kerelaan sehingga tidak akan mengalami nasib seperti Tjoe Joe dan ibunya.

Teks karya Tio Ie Soei ini cenderung bersifat esensial atau tunggal, yaitu menggambarkan secara hitam putih dari satu etnis yang berbeda kelamin atau gender. Identitas gender inilah yang ditonjolkan oleh Tio Ie Soei. Laki-laki China dicitrakan sebagai kelompok yang dominan, kuat, dan mengatur, tetapi perempuan dicitrakan sebagai makhluk yang lemah dan inferior. Teks Tio Ie Soei berusaha membangun konstruksi identitas etnis dari sifat gender atau jenis kelamin. Hal ini menarik jika dihubungkan dengan berbagai karya Tio Ie Soei lainnya. Tampaknya, Tio Ie Soei masih menganut paham konservatif dalam memandang perempuan sebagai satu identitas tersendiri. Dengan demikian, teks *Novel Tjoe Joe* ini membangun satu model identitas yang membela konstruksi androsentrisme.

Sikap teguh dan pantang menyerah Nona Tjoe Joe merupakan bentuk karakter yang kuat. Dia memiliki pendirian dan semangat untuk menjaga dan setia pada pendiriannya. Atas alasan tidak mencintai suami yang dipilih oleh ayahnya, Nona Tjoe Joe berjuang menghadapi dunia keluarga dan perkawinan yang dianggap suci oleh kedua belah pihak. Sikap-sikap yang diperlihatkan oleh Nona Tjoe Joe tersebut adalah sikap modern perempuan pada masa itu. Ataukah, sikap modern harus diartikan sikap memegang teguh idealisme tanpa melihat kenyataan. Namun, sikap tersebut justru semakin menjerumuskan dia dalam penderitaan hidup yang berkepanjangan.

Kenyataan inilah yang hendak disampaikan dan dijadikan refleksi dalam menghadapi kehidupan masa kini oleh Tio Ie Soei. Teks ini memberikan pelajaran pada masyarakat China, terutama kaum

perempuan untuk selalu bertindak logis, mampu menyiasati kehidupan, dan mampu bertahan hidup dalam situasi apa pun. Dengan mengorbankan perasaan dan idealisme, Nona Tjoe Joe diharapkan mampu melihat realitas dan memanfaatkan keadaan yang nyata tersebut untuk bertahan hidup. Dengan asumsi ini, dapat dikatakan bahwa Nona Tjoe Joe seharusnya mengembangkan satu identitas yang cair dan sulit untuk diidentifikasi. Dia seharusnya mengikuti arah yang menguntungkan hidupnya tanpa merugikan dan melukai pihak lain.

Konsep ini memiliki kesamaan dengan istilah "*ngeli ora keli*". Frase tersebut oleh sebagai besar orang diartikan sebagai sikap yang tidak bertanggung jawab atau tidak punya pendirian. Akan tetapi, identitas yang cair dalam peranakan China itu bukan demikian maksudnya. Sikap *ngeli ora keli* tersebut merupakan satu cara untuk mewujudkan "daya hidup". Daya hidup dapat diartikan sebagai satu pandangan hidup dan cara memandang kenyataan yang ada dihadapannya.

Konsep tersebut tampak terlihat dari berbagai pengarang peranakan China yang ada di Indonesia. Mereka terbagi dalam segmen politis dan identitas yang berbeda-beda. Secara politis, nasionalisme mereka terbagi dalam empat kelompok, yakni kelompok pro Belanda, pro China (nasionalis, kerajaan, dan komunis), pro Indonesia, dan tidak memilih keduanya (bdk. Suryadinata, 1986). Tio Ie Soei mewakili kelompok peranakan China yang pro China, tetapi dalam karya-karyanya, terutama *Pieter Elberverld*, dia memilih pro Belanda. Sikap pro Belanda ini digunakan untuk mengelabui pihak pemerintah Belanda bahwa sesungguhnya dia adalah pro China. Inilah yang sering disebut sebagai cara yang licik dan tidak memiliki pendirian. Akan tetapi, sifat inilah yang terus dikembangkan dan dijadikan pandangan dunia masyarakat China untuk menyiasati hidup. Konsep ini dinamakan sebagai daya

hidup atau kemampuan untuk hidup dan bertahan.

3. Simpulan

Teks *Nona Tjoe Joe* menunjukkan bahwa dalam masa terbitnya teks ini terjadi ketegangan antara pengaruh modernisasi atau Barat (pembaratan) dan nilai-nilai tradisional masyarakat China di Indonesia. Melalui analogi nasib Nona Tjoe Joe, Tio Ie Soei ingin memberikan gambaran dan menempatkan pilihan identitas bagi peranakan China Indonesia. Tio Ie Soei memberikan kritik dan refleksi mengenai pengaruh pendidikan Barat dan pentingnya cara untuk menyiasati hidup bagi masyarakat China di Indonesia. Hal ini menunjukkan bahwa hibrid dengan Barat masih mengandung beberapa kelemahan dan harus disesuaikan dengan konteks yang ada. Konsep daya hidup atau identitas yang cair merupakan cara yang ditawarkan oleh Tio Ie Soei agar masyarakat China di perantauan mampu menempatkan diri dalam membangun hidupnya. Selain itu, melalui kehidupan perempuan dan percintaan, teks *Nona Tjoe Joe* memberikan gambaran keadaan psikologis dan sosial masyarakat China di Batavia, meskipun teks ini diterbitkan di Surabaya.

DAFTAR PUSTAKA

- Bromley, Roger. 2000. *Narratives for a New Belonging: Diasporic Culture Fictions*. Edenbrugh: Edinburgh University Press.
- Hall, Stuart. 2001. "The Spectacle of the Other" dalam *Discourse Theory and Practice A Reader*. Margaret Wethrell dkk (ed.). London: Sage Publications.
- Salmon, Claudine. 1981. *Literature in Malay by The Chinese of Indonesia: a provisional annotated bibliography*. Paris: Editions de la Masion des Sciences de l'Homme.

- Sidharta, Myra. 2004. *Dari Penjaja Tekstil Sampai Superwoman*. Jakarta: Gramedia.
- Soci, Tjo Ie. 1922. *Nona Tjoe Joe, Pertjintaan jang Membawa Tjifka ditoeelis moneeroet tjeritannya Nonna Tjoe Joe sendiri*. Soerabaja: Boekhandel & Drakkerij Ang Sioe Tjing.
- Susanto, Dwi. 2008. "Tusheng Huaren Weixue Sebagai Sastra Diaspora dan Cerita Silat Sebagai Obat Kerinduan" dalam Herudjati P (ed.) *Pengaruh Dialek Melayu-Tionghoa Pada Perkembangan Bahasa Indonesia*. Semarang: Masyarakat Tjerita silat dan UNDIP
- Surjomihardjo, Abdurachman, et.al.. 2004. *Beberapa Segi Perkembangan Sejarah Pers di Indonesia*. Jakarta: Kompas.
- Suryadinata, Leo. 1981. *Eminent Indonesian Chinese Biographical Sketches*. Singapura: Gunung Agung.
- Suryadinata, Leo. 1986. *Politik Tionghoa Peranakan di Jawa 1917-1942*. Jakarta: Pustaka Sinar Harapan.
- Tjlat, Kwee Hing. 1921. *Doea Kapala Bame*. Berlin: Mauer & Dimmick.
- Wolff, Janet. 1981. *The Social Production of Art*. New York: St. Martin's Press.
- Wolff, Janet. 2005. "Cultural Studies and the Sociology of Cultural" dalam David Inglis dan John Hughson (ed.), 2005. *The Sociology of Art: Ways of Seeing*. New York: Palgrave Macmillan.

PERLAWANAN BANGSA TERJAJAH ATAS HARKAT DAN MARTABAT BANGSA: TELAAH POSTKOLONIAL ATAS TIGA SAJAK INDONESIA MODERN

Puji Santosa

Bidang Sastra, Pusat Bahasa, Jalan Daksinapati Barat IV, Rawamangun, Jakarta Timur,
Telepon 021-4896338, Pos-el: puji_santosa09@yahoo.co.id

(Makalah diterima 27 Agustus 2009—Revisi 16 November 2009)

Abstrak

Kesadaran kebangsaan mengenyalkan penjajahan adalah persoalan nasionalisme suatu bangsa. Nasionalisme di wilayah jajahan adalah reaksi dari tekanan-tekanan sosial dan politik yang bermacam-macam dari para penjajah. Indonesia telah mengalami penjajahan berulang kali, seperti penjajahan Portugis, Belanda, Inggris, dan Jepang. Jejak-jejak penjajahan bangsa Eropa dan bangsa Asia Timur Raya tersebut di Indonesia terakam secara jelas dalam sastra Indonesia modern, misalnya dalam tiga sajak Indonesia modern, yaitu sajak "Hang Tuah" karya Amir Hamzah yang merekam jejak perlawanan terhadap kolonial bangsa Portugis, sajak "Apa Kata Laut Banda" karya Mansur Samin yang merekam jejak perlawanan pahlawan Maluku terhadap kolonial bangsa Belanda, dan sajak "Sontungelo" karya Mansur Samin yang merekam jejak perlawanan pemuda Batak terhadap penjajahan bangsa Jepang.

Ketiga sajak Indonesia modern itu dipilih sebagai percontoh pembahasan tentang kritik postkolonial dengan alasan: (1) Ketiga sajak di atas merekam sejarah bangsa tentang jejak-jejak penjajahan di Indonesia, yakni suatu semangat kesadaran anak bangsa untuk berdaulat, terbebas dari penjajahan serta menumbuhkan semangat nasionalisme bangsa. (2) Ketiga sajak di atas ditulis dalam bentuk puisi naratif atau balada yang berisi kisah perlawanan anak bangsa terhadap kolonial, yakni diwakili oleh tokoh Hang Tuah yang mengadakan perlawanan terhadap bangsa Portugis, tokoh Maria Christina Martha yang mengadakan perlawanan terhadap bangsa Belanda, dan tokoh Sontungelo yang mengadakan perlawanan terhadap bangsa Jepang. Wujud perlawanan ketiga tokoh di atas merupakan reaksi atas tekanan sosial dan politik dari para kolonialis untuk pembebasan negerinya.

Kata-Kata Kunci: kesadaran kebangsaan, nasionalisme, penjajahan, postkolonial, pascakolonial, pembebasan.

THE RESISTANCE OF A COLONIALIZED NATION FOR THE NATION DIGNITY: POSTCOLONIAL ANALYSIS OF THREE MODERN INDONESIA POEMS

Abstract

National awareness to resist colonialization is a nationalism issue of a nation. Nationalism in a colonized territory is a reaction from various social and political pressures of the colonizers. Indonesia had suffered from colonialization for many times, such as colonializations by Portuguese, Dutch, English, and Japanese. The trajectories of European and East Asian colonialization in Indonesia have clearly recorded in modern Indonesian literature, for instance in three modern Indonesian poems, namely "Hang Tuah", written by Amir Hamzah which recorded the resistance trajectory against Portuguese colonial, "Apa Kata Laut Banda" written by Mansur Samin which recorded the resistance trajectory of Maluku's heroine against the Dutch colonial, and "Sontungelo" written by Mansur Samin which recorded the resistance trajectory of a Batak young man against Japanese colonial.

The three modern Indonesian poems are selected as examples in a discussion of postcolonial critic by the reasons: (1) The three poems are records of the national history about colonial trajectory in Indonesia, i.e. a spirit of a national awareness to independent, free from colonialism and arousing the nationalism spirit of a nation, (2) The three poems were written

in the form of narrative poems or ballads presenting the stories of a nation resistance against colonialism, i.e. represented by Hang Tuah who fought against Portuguese colonialism, Maria Martha Christina who fought against Dutch colonialism, and Sontanglelo who fought against Japanese colonialism. The realization of the three characters is a reaction to the colonial's social and political pressures in liberating their nation.

Keywords: national awareness, nationalism, colonialism, postcolonial, liberation.

1. Pengantar

Persoalan perlawanan bangsa terjajah terhadap penjajah adalah persoalan nasionalisme suatu bangsa. Nasionalisme di wilayah jajahan adalah reaksi dari tekanan-tekanan sosial dan politis yang beraneka macam dari penjajah. Indonesia telah mengalami penjajahan berulang kali, seperti penjajahan bangsa Portugis, bangsa Belanda, bangsa Inggris, dan bangsa Jepang. Jejak-jejak penjajahan bangsa Eropa dan bangsa Asia Timur Raya tersebut di Indonesia terekam secara jelas dalam sastra Indonesia modern, baik berupa novel seperti *Salah Asuhan* atau *Sitti Nurbaya*, naskah drama seperti pada *Bebasari* atau *Sabai Nan Aluih*, maupun puisi atau sajak seperti pada karya-karya Asmara Hadi. Tentu saja rekaman jejak penjajahan tersebut di tangan para sastrawan tidak semata berdasarkan fakta di lapangan yang tertulis di dalam sejarah bangsa, tetapi juga sudah mendapatkan bumbu imajiner, dibungkus dengan simbolisme, dan seperangkat puitika lain yang sesuai dengan pandangan hidup dan ideologi masyarakat pribumi yang terjajah.

Apabila ditelusuri dengan cermat, tentu banyak karya sastra Indonesia modern yang merekam jejak kolonialisme bangsa Barat dan Asia Timur Raya tersebut sepanjang sejarahnya. Atas dasar kenyataan sejarah bahwa Indonesia pernah menjadi bagian dari kolonialisme atau bangsa yang terjajah hingga ratusan tahun, dan banyaknya karya sastra yang merekam jejak penjajahan, tentu sastra Indonesia modern menjadi gudangnya penelaahan postkolonialisme. Beberapa novel yang merekam jejak kolonialisme di Indonesia dapat sebagai contoh telaah postkolonialisme dan telah dilakukan oleh Nyoman Kutha Ratna (2008) dalam bukunya *Postkolonialisme Indonesia*.

Relevansi Sastra. Ratna mencoba menelaah sebanyak 13 novel yang merekam jejak kolonialisme, yaitu *Cerita Nyai Dasima* (G. Francis, 1896), *Cerita Nyai Paima* (H. Kommer, 1900), *Max Havelar* (Multatuli, 1860), *Manusia Bebas* (Suwarsih Djojopuspita, 1940), *Sitti Nurbaya* (Marah Rusli, 1922), *Salah Asuhan* (Abdoel Moeis, 1928), *Layar Terkembang* (Sutan Takdir Alisyahbana, 1937), *Belenggu* (Armijn Pane, 1940), *Atheis* (Achdiat Kartamihardja, 1949), *Pulang* (Toha Mohtar, 1958), *Bumi Manusia* (Pramoedya Ananta Toer, 1981), *Burung-Burung Manyar* (Y.B. Mangunwijaya, 1981), dan *Para Priyayi* (Umar Kayam, 1992). Dalam ketiga belas karya sastra itulah terekam secara jelas jejak-jejak kolonial bangsa Barat terhadap bangsa Indonesia, terutama masalah identitas bangsa.

Selain itu, Keith Foulcher dan Tony Day (2008) mengumpulkan beberapa artikel atau kertas kerja tentang kritik sastra postkolonial dalam buku *Sastra Indonesia Modern: Kritik Postkolonial* (terjemahan dalam bahasa Indonesia oleh Koesalah Soebagiyo Toer dan Monique Soesman, diterbitkan pertama kali oleh Yayasan Obor Indonesia, Jakarta, 2004). Beberapa karya sastra Indonesia yang dibicarakan dalam buku tersebut dan dianggap memiliki kaitan dengan poskolonial adalah *Sitti Noerbaja* karya Marah Roesli, *Salah Asuhan* karya Abdoel Moeis, dan *Durga Umayi* karya J.B. Mangunwijaya. Menurut mereka berdua, Keith Foulcher dan Tony Day (2008:5), ada dua topik utama pembicaraan tentang kritik postkolonial dalam sastra Indonesia, yaitu masalah "bahasa" dan "identitas". Masalah bahasa berkaitan dengan pengaruh-pengaruh bahasa kolonial terhadap bahasa terjajah, cara-cara

pengungkapan postkolonilitas dalam teks-teks sastra Indonesia, dan cara-cara yang digunakan oleh para penulis bekas jajahan dalam “mendekolonisasi” (kesadaran kebangsaan) bahasa-bahasa penjajahan besar. Sementara itu, masalah identitas berkaitan dengan masalah hibriditas, yakni masalah jatidiri bangsa yang berubah karena adanya pengaruh budaya dari bangsa kolonial, termasuk mimikri (tindakan meniru) budaya kolonial oleh bangsa terjajah dan *subaltern* (kaum yang terpinggirkan atau orang yang terjajah).

Atas dasar pandangan tentang kritik sastra postkolonial itulah penulis bermaksud menelaah rekam jejak bangsa kolonial dalam tiga sajak Indonesia modern, yaitu sajak “Hang Tuah” karya Amir Hamzah yang merekam jejak perlawanan terhadap kolonial bangsa Portugis, sajak “Apa Kata Laut Banda” karya Mansur Samin yang merekam jejak perlawanan pahlawan Maluku, Maria Christina Martha, terhadap kolonial bangsa Belanda, dan “Sontanglelo” karya Mansur Samin yang merekam jejak perlawanan pemuda Batak terhadap penjajahan bangsa Jepang. Ketiga karya itu dipilih sebagai percontoh pembicaraan tentang kritik postkolonial dengan alasan sebagai berikut: (1) ketiga karya di atas—se-pengertian penulis—belum pernah dibicarakan atau diteliti oleh penulis lain dalam pembicaraan kritik postkolonial; (2) ketiga sajak di atas merekam jejak-jejak penjajahan di Indonesia, yakni suatu perlawanan bangsa terjajah kepada para penjajah, persoalan nasionalisme bangsa; dan (3) ketiga sajak di atas ditulis dalam bentuk puisi naratif atau balada yang berisi kisah perlawanan anak bangsa terhadap kolonial, yakni diwakili oleh Hang Tuah yang mengadakan perlawanan terhadap bangsa Portugis, Maria Christina Martha yang mengadakan perlawanan terhadap bangsa Belanda, dan Sontanglelo yang mengadakan perlawanan terhadap bangsa Jepang. Perlawanan ketiga tokoh di atas merupakan reaksi atas tekanan sosial dan politik dari para kolonialis.

2. Kerangka Teori

Tonggak kelahiran teori postkolonial ditandai dengan terbitnya buku Edward W. Said (1978) *Orientalism*. Tesis utama buku karya Said tersebut menggunakan pendekatan hubungan antara kekuasaan dan pengetahuan. Sebagaimana dihintarkan oleh Michael Foucault dalam bukunya *The Archeology of Knowledge* (1972) dan *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (1977) bahwa kaum orientalis berpendapat masalah studi-studi ilmiah Barat mengenai Timur tidaklah semata-mata didorong oleh kepentingan pengetahuan, tetapi juga kepentingan kolonialisme itu sendiri. Pengetahuan bagi kaum Orientalis adalah untuk mempertahankan kekuasaannya, yakni pengetahuan yang dipenuhi dengan visi dan misi politis ideologis (Ratna, 2008:84). Studi-studi tersebut juga semata-mata merupakan bentuk lain atau kelanjutan dari kolonialisme (Situmorang, 2008:158). Bangsa Timur dikonstruksikan sebagai bangsa yang identik dengan irasionalitas, berakhlak bejat, kekanak-kanakan, dan “berbeda” dengan Barat yang rasional, bijaksana, dewasa, dan “normal”.

Pandangan Edward W. Said tersebut seolah-olah menyuarakan secara eksplisit apa yang terpendam dalam kesadaran banyak orang, terutama orang-orang di negara bekas jajahan Barat, yang kini disebut sebagai “dunia ketiga”, untuk bangkit berjuang menemukan kesadaran dengan menuntut keadilan dan kesetaraan. Gugatan yang menekankan kebebasan dan penolakan atas segala pemikiran atau kekuasaan hibridasi ini, misalnya, menemukan formulasinya yang paling mantap dalam pemikiran filsuf seperti Jacques Derrida dan Michael Foucault yang merupakan sumber inspirasi Edward W. Said. Tidaklah kebetulan apabila Gayatri C. Spivak, tokoh yang terkenal karena kontribusinya yang besar dalam membangun kajian postkolonial secara terus-menerus (Morton, 2008:1), menulis pengantar yang demikian panjang untuk buku Jacques Derrida

(1982), *Of Grammatology*. Dalam pengantar buku tersebut pada dasarnya Gayatri C. Spivak menolak atas segala kekuasaan yang menghambat dan membatasi sekaligus mengungkapkan pengutamaannya atas kebebasan. Masyarakat yang tertekan dan terjajah, *subaltern*, harus berbicara, harus mengambil inisiatif, dan menggelar aksi atas suara mereka yang terbungkam (Endraswara, 2003:177).

Kritik postkolonial lahir dan dibidani oleh Edward W. Said, Homi Babha, dan Gayatri Chakrovorty Spivak. Kritik postkolonial yang dikembangkan Spivak meliputi pemikiran poststrukturalisme pada kritik sastra, filsafat kontinental, psikoanalisis, teori feminis, Marxisme, dan post-Marxisme (Morton, 2008:1). Namun, apakah maksud sebenarnya postkolonial itu? Secara umum postkolonial dipahami sebagai teori, wacana, dan istilah yang digunakan untuk memahami masyarakat bekas jajahan, terutama sesudah berakhirnya imperium kolonialisme modern (Ratna, 2008:456). Pengertian yang lebih luas, postkolonial juga mengacu pada objek sebelum dan pada saat terjadinya kolonialisme. Oleh sebab itu, Ratna (2008:81—82) mengemukakan ada lima pokok pengertian tentang postkolonial, yaitu (1) menaruh perhatian untuk menganalisis era kolonial, (2) memiliki kaitan erat dengan nasionalisme, (3) memperjuangkan narasi kecil, menggalang kekuatan dari bawah sekaligus belajar dari masa lampau untuk menuju masa depan, (4) membangkitkan kesadaran bahwa penjajahan bukan semata-mata dalam bentuk fisik, melainkan juga psikis, dan (5) bukan semata-mata teori, melainkan kesadaran bahwa banyak pekerjaan besar yang harus dilakukan, seperti memerangi imperialisme, orientalisme, rasialisme, dan berbagai bentuk hegemoni lainnya.

Dalam kaitannya dengan kritik sastra, postkolonial dipahami sebagai suatu kajian tentang bagaimana sastra mengungkapkan jejak-jejak perjumpaan kolonial, yaitu konfrontasi antarras, antarbangsa, dan

antarbudaya dalam kondisi hubungan kekuasaan tidak setara, yang telah membentuk sebagian yang signifikan dari pengalaman manusia sejak awal zaman imperialisme Eropa (Day dan Foulcher, 2008:2—3). Jadi, menurut Day dan Foulcher bahwa postkolonial adalah strategi membaca sastra yang mempertimbangkan kolonialisme dan dampaknya dalam teks-teks sastra, serta posisi atau suara pengamat berkaitan dengan isu-isu tersebut.

3. Pembahasan

Berdasarkan konteks postkolonial itulah penulis bermaksud menelaah wacana postkolonial yang terekam dalam sajak "Hang Tuah" karya Amir Hamzah (1932), "Apa Kata Laut Banda" karya Mansur Samin (1964), dan "Sontanglelo" karya Mansur Samin (1985). Ketiga sajak Indonesia modern di atas dijadikan sampel penulisan artikel ini semata mengandung rekam jejak penjajahan, baik bangsa Barat maupun bangsa Asia Timur Raya, yakni bangsa Portugis, Belanda, dan Jepang terhadap bangsa Indonesia. Secara lengkap telaah ketiga sajak yang memuat rekam jejak kolonialisme di Indonesia tersebut sebagai berikut.

3.1 Perlawanan Hang Tuah

Sajak "Hang Tuah" karya Amir Hamzah ditulis seputar tahun 1930-an. Sajak ini pertama kali dimuat dalam majalah *Timboel* Nomor 1 Sisipan Bahasa Melayu tahun 1932. Kemudian sajak "Hang Tuah" diumumkan secara luas baru pada tahun 1941 bersama dengan terbitnya buku kumpulan sajak Amir Hamzah yang kedua, yaitu *Buah Rindu*. Hang Tuah adalah tokoh mitologi pahlawan Melayu yang dikategorikan sebagai sastra Melayu Klasik dalam bentuk hikayat (Fang, 1991:3, 124). Atas dasar resepsi produktifnya itu Amir Hamzah, seorang Melayu yang telah menegenal pendidikan Barat dan dunia teknologi modern, kembali memperkenalkan ke-orang-orang Indonesia/Melayu tidak

tercerabut dari akar budayanya. Kisah Hang Tuah yang dihidupkan Amir Hamzah ini bukan dalam bentuk hikayat atau ringkasan ceritanya, melainkan dalam bentuk sebuah puisi panjang berupa balada yang ditulis secara puitis dengan persepsi baru. Perubahan bentuk dan persepsi baru itulah kita coba menelaah sajak "Hang Tuah" karya Amir Hamzah ini berdasarkan telaah kritik postkolonial.

Kisah Hang Tuah dalam sajak "Hang Tuah" karya Amir Hamzah ini dimulai dari pernyataan Amir Hamzah "*Bayu berpuput alun digulung/ Bayu direbut buih dibuhung/ Selat Melaka ombaknya memecah/ pulut-memukul, belah membelah*", yang berarti angin 'bertiup alun digulung' angin berebut buih dibuhung/ ombak memecah pulut-memukul, belah-membelah di Selat Melaka'. Pernyataan awal penyair ini melukiskan betapa kencangnya angin laut yang disertai alunan badai, riak ombak, dan juga bubungan buih yang terjadi di Selat Melaka pada waktu kisah itu terjadi. Badai ombak Selat Melaka yang terlalu tinggi menuntut koterampilan dan kemampuan yang ulat penelanya berlayar mengarungi selat tersebut agar perahu tidak karam diterjang ombak dan badai. Keterampilan dan keuletan inilah yang harus dimiliki oleh armada laut, salah satunya adalah armada pimpinan Hang Tuah.

Lukisan alam Selat Melaka yang begitu indah dan menarik itu dilengkapi dengan lalu latangnya bahtera yang hilir mudik berlayar mencari ikan atau alat transportasi antarpulau lainnya. Burung-burung camar pun ikut menghiasi keindahan Selat Melaka yang padat lalu-lalang pelayarannya itu. Ketika kisah ini terjadi Negeri Melaka diperintah oleh Tuanku Sultan Melaka, Maharaja Bintan (kini termasuk Provinsi Riau Kepulauan). *Penjajah* (kapal perang Bugis) pun ikut serta menjaga ketenangan dan keamanan di Selat Melaka tersebut. Secara jelas lukisan latar alam Selat Melaka pada awal kisah Hang Tuah

ini terjadi semasa prakolonial atau sebelum terjadinya penjajahan bangsa Eropa.

Akan tetapi, ketenangan itu berubah menjadi keramaian, hingar-bingar, hiruk-pikuk, atau kegaduhan ketika datang Armada Peringgi (orang-orang Eropa, khususnya orang-orang Portugal) yang hendak menyerang negeri Malaka. Mereka menggunakan *galias* (kapal perang kuno yang agak besar bergeladag satu dan bertiang tiga, digerakkan dengan layar dan dayung) dan diikuti oleh *pusta* (kapal perang kecil) yang bertiang tinggi dan kukuh. Secara ikonik armada kapal yang demikian pantas melambangkan kolonialisme, yakni mulai digelarnya koloni bangsa Barat terhadap bangsa Timur (Indonesia/Melayu). Selain itu, kolonial bangsa Barat itu di mata bangsa pribumi tampak angkuh, takabur, tamak, dan sombong. Hal itu menandakan bahwa gambaran watak tokoh-lokoh penjajah dari negeri Eropa memiliki watak angka murka, angkuh, takabur, tamak, loba, dan sombong.

Ketika melihat kenyataan itu, Negeri Melaka seperti kehilangan bapa atau anak ayam kehilangan induknya. Artinya, kecil nyalnya tanpa ada perlindungan. Masyarakat pribumi segera mencari *ramda* (perempuan yang tidak bersuami atau janda) untuk dipersembahkan kepada orang-orang Eropa itu sebagai cendera mata. Ini adalah sebagai wujud upeti bangsa pribumi kepada bangsa penjajah. Dalam keadaan seperti itulah Tuanku Sultan Melaka, Maharaja Bintan, panik mencari Hang Tuah. Dipanggilnya berkali-kali Hang Tuah, "Laksamana Laut" kerajaan Melayu. *Bentara Kawah* (ahdi raja yang bertugas menyampaikan persembahan rakyat kepada raja) segera menyampaikan berita yang sangat penting kepada raja bahwa Hang Tuah kini sedang berada di tanah Jawa, yaitu di kerajaan Majapahit. Hal itu dikarenakan Laksamana Hang Tuah sedang ditimpa mara bahaya, sakit badan atau raganya. Di negeri Majapahit itu Hang Tuah sedang berobat atau mencari kesembuhan. Apalahur negeri Melaka ditinggalkan sang

pahlawannya yang sedang menderita sakit. Kini negeri Melaka sedang berada di ujung tanduk kehancuran, terancam penjajahan orang-orang Portugal.

Tuanku Maharaja Negeri Bintan segera memerintahkan pejabat lain yang ada, yakni Hang Kesturi untuk memimpin penyerangan terhadap Armada Portugal sebagai pengganti Laksamana Hang Tuah. Ketika itu terjadi hujan rintik membasahi bumi Malaka, guruh mendayu menyedihkan hati, keluarlah Hang Kesturi menyusun armada perangnya menyerbu angkatan perang Portugal. Segeralah terjadi peperangan di antara mereka. Pasukan Portugal begitu kuat karena persenjataannya modern dan lengkap. Sementara itu, armada perang yang dipimpin oleh Hang Kesturi begitu sedikit jumlahnya dan persenjataannya pun masih tradisional, sehingga yang terjadi adalah mereka lari bercerai-berai, pontang-panting mencari hidup, dan tunggang-langgang meninggalkan medan peperangan. Mereka segera mundur kembali ke tempatnya semula untuk berlindung dari serangan musuh orang-orang Portugal dan antek-anteknya.

Tidak lama kemudian, Hang Tuah pun mendengar berita tentang peristiwa peperangan antara armada Portugal dengan pasukan negeri Melaka. Armada Portugal telah sampai di kuala negeri Melaka yang terus-menerus bergerak maju mendekati istana raja. Meskipun sekujur tubuh atau raganya sakit, Hang Tuah segera bangkit berdiri dan kemudian lari pulang ke negeri Melaka untuk menghadap Tuanku Maharaja Negeri Melaka. Atas kedatangan Hang Tuah di negeri Melaka itu rakyat Melayu seakan-akan hidup kembali. Rakyat kembali bangkit bersama-sama Hang Tuah untuk maju ke medan laga berperang melawan Armada Peringgi. Peperangan pun segera terjadi di antara mereka. Hang Tuah dengan empat sekawannya berusaha mengamuk untuk menghancurkan pasukan Portugal. Namun, bala bantuan armada Peringgi yang lebih besar dan lebih kuat datang membantu sehingga Hang Tuah

gugur di medan laga. Hal itu ditutup oleh Amir Hamzah dengan pernyataan: "*Peluru terbang menuju bahtera Laksamana dijulang ke dalam segara....*"

Struktur kisah kepahlawanan Hang Tuah yang ditampilkan Amir Hamzah ini bersifat linier. Artinya, kisah disampaikan berurutan secara kronologis dari awal hingga akhir cerita. Kisah dimulai dari lukisan alam Selat Malaka yang indah dengan ombak dan camarnya, diteruskan dengan kedatangan Armada Peringgi yang berisi orang-orang Portugal hendak menyerbu kerajaan Melaka. Ketika itu Hang Tuah sedang pergi berobat ke tanah Jawa, di Kerajaan Majapahit, karena sekujur tubuhnya sakit parah. Raja memerintahkan Hang Kesturi memimpin penyerangan ke Armada Portugal. Namun, mereka (pasukan Melaka) kalah dan undur diri lari tunggang-langgang. Hal ini menandakan bahwa bangsa pribumi tidak kuasa melawan gempuran bangsa penjajah. Tidak lama kemudian, kedatangan Hang Tuah di Melaka, menumbuhkan semangat rakyat negeri itu untuk kembali berperang melawan bangsa Portugal. Sekali lagi bangsa pribumi yang subaltern tidak berdaya melawan kolonialisme. Hang Tuah gugur sebagai tolak bala bagi rakyat dan negeri Melaka. Portugal pun berkuasa di Melaka hingga digantikan Inggris dan Belanda di kemudian harinya. Di sini jelas penjajahan sudah dimulai dan bangsa yang terjajah telah menunjukkan aksinya, perlawanannya, dan pengorbanannya demi negeri tumpah darahnya.

Nama tokoh utama dalam sajak "Hang Tuah" ini adalah Hang Tuah, diambil dan digunakan sebagai judul sajak atau kepala karangan karena sajak tersebut berisi sepenuhnya tentang kisah kepahlawanan Hang Tuah. Kisah ini dimulai tidak dari masa kecil tokoh protagonis, tetapi tokoh protagonis sudah dewasa, menjadi laksamana perang negeri Melaka, dan saat kisah ini dibentangkan dalam keadaan sakit sekujur tubuhnya, sedang berobat di negeri Majapahit. Meskipun demikian, Hang Tuah tetap memiliki tanggung jawab untuk

mengemban tugas negara, berperang di lautan mempertahankan hak kedaulatan dan dan martabat negerinya, membela rakyat dan bangsanya. Dalam hal ini jelaslah bahwa tokoh protagonis, Hang Tuah memiliki ideologi yang kuat untuk mempertahankan hak dan martabatnya sebagai umat dan bangsa yang merdeka dan bebas penjajahan.

Jika hak dan martabat negerinya diinjak-injak oleh bangsa asing, tentu anak bangsa segeralah bangkit semangatnya untuk berjuang melawan musuh, penjajah, dan kebatilan atau keangkara murkaan. Di sini berlaku ideologi yang terungkap dalam peribahasa Jawa "*Sadumuk bathuk, sauyari bami, ditohi pati*" (Setunjuk dahi, sejari bumi, dibela hingga mati). Artinya, orang harus berani membela apa-apa yang menjadi hak dan tanggung jawabnya sekalipun hingga mati. Perlawanan Hang Tuah terhadap bangsa Portugis hanya satu harapan, yaitu kebebasan negeri Melaka atas penjajahan bangsa lain terhadap Melayu. Namun, perlawanan Hang Tuah menemui kegagalan karena gugur di medan laga dan musnah ditelan ombak laut Malaka sebagai tumbal.

3.2 Perlawanan Maria Christina Martha
Setelah Hang Tuah gugur, bangsa Portugis menguasai Semenanjung Malaka dan daerah sekitarnya dengan menggelar jajahannya. Beberapa tahun kemudian dutanglah bangsa Belanda yang juga ikut menggelar jajahannya di Indonesia atau Nusantara. Mula-mula mereka hanya bertujuan mengadakan kongsi perdagangan dan mendirikan VOC (1602). Selanjutnya, bangsa Belanda menggelar jajahannya sampai ke daerah-daerah Indonesia bagian timur yang banyak menghasilkan rempah-rempah. Perlakuan bangsa penjajahan yang tidak manusiawi kepada bangsa pribumi, akhirnya mendapat perlawanan dari daerah-daerah yang dikuasainya. Salah satu perlawanan terhadap bangsa penjajah itu adalah dipimpin oleh seorang wanita bernama

Maria Christina Martha, dari pulau Saparua, Maluku.

Mansur Samin Siregar, seorang penyair Angkatan 66, menulis sebuah puisi panjang tentang perlawanan Maria Christina Martha terhadap penjajahan Belanda di Indonesia berjudul "Apa Kata Laut Banda". Sajak tersebut terdiri atas 43 bait berkisah tentang pertempuran rakyat Saparua yang dipimpin oleh pahlawan wanita Christina Martha. Sajak dibuka dengan kobaran api dan porak senapan di sebuah geladak kapal Belanda: "*Dari kobar api porak senapan/ terdengar hingar perintah/ tampil ke tengah medan/ berhaji biru, bersarung hitam/ mengintai ke kapal siapa diri/ Di pinggir geladak kapal/ mengincar mayat Belanda/ ke pantai mu, sekitar karang/ marsuse telah tersebar*". Marsuse adalah korps atau satu kesatuan yang dibentuk oleh pemerintah Hindia Belanda pada tahun 1890 untuk menangani tugas kepolisian dan jika perlu juga membantu dalam tugas kemiliteran. Dalam menghadapi perlawanan rakyat Saparua inilah pemerintah Hindia Belanda menggunakan marsuse guna membantu tentara melumpuhkan perlawanan rakyat Saparua.

Semangat perjuangan rakyat Saparua mengusir Si Putih Mata, idiom bagi bangsa Belanda, terus berkobar dan tidak pernah mengenal kata menyerah. Senjata alat berperang rakyat Saparua melawan Belanda sangatlah tradisional, yaitu panah beracun, tombak, parang Salawaku, dan batu. Sementara itu, bangsa Belanda menggunakan senapan, pelor, meriam, dan kelewang. Meski demikian, peperangan pada hari pertama, kedua, dan ketiga dimenangkan oleh rakyat Saparua yang dipimpin oleh Christina Martha. Seorang mayor Belanda terkapar mati menjadi mayat setelah tubuhnya terkena beberapa bidikan panah beracun. Sementara itu, serdadu dan marsuse Belanda yang lain bergelimpangan menjadi mayat bermandikan darah dan lebam-lebam terkena tancapan tombak, sabetan parang Salawaku, dan timpukan batu

mengemban tugas negara, berperang di lautan mempertahankan hak kedaulatan dan dan martabat negerinya, membela rakyat dan bangsanya. Dalam hal ini jelaslah bahwa tokoh protagonis, Hang Tuah memiliki ideologi yang kuat untuk mempertahankan hak dan martabatnya sebagai umat dan bangsa yang merdeka dan bebas penjajahan.

Jika hak dan martabat negerinya diinjak-injak oleh bangsa asing, tentu anak bangsa segeralah bangkit semangatnya untuk berjuang melawan musuh, penjajah, dan kehatilan atau keangkara murkaan. Di sini berlaku ideologi yang terungkap dalam peribahasa Jawa "*Sadumuk babuk, sanyari bumi, ditohi pati*" (Setanjuk dahi, sejari bumi, dibela hingga mati). Artinya, orang harus berani membela apa-apa yang menjadi hak dan tanggung jawabnya sekalipun hingga mati. Perlawanan Hang Tuah terhadap bangsa Portugis hanya satu harapan, yaitu kebebasan negeri Melaka atas penjajahan bangsa lain terhadap Melayu. Namun, perlawanan Hang Tuah menemui kegagalan karena gugur di medan laga dan musnah ditelan ombak laut Malaka sebagai tumbal.

3.2 Perlawanan Maria Christina Martha

Setelah Hang Tuah gugur, bangsa Portugis menguasai Semenanjung Malaka dan daerah sekitarnya dengan menggelar jajahannya. Beberapa tahun kemudian datanglah bangsa Belanda yang juga ikut menggelar jajahannya di Indonesia atau Nusantara. Mula-mula mereka hanya bertujuan mengadakan kongsi perdagangan dan mendirikan VOC (1602). Selanjutnya, bangsa Belanda menggelar jajahannya sampai ke daerah-daerah Indonesia bagian timur yang banyak menghasilkan rempah-rempah. Perlakuan bangsa penjajahan yang tidak manusiawi kepada bangsa pribumi, akhirnya mendapat perlawanan dari daerah-daerah yang dikuasainya. Salah satu perlawanan terhadap bangsa penjajah itu adalah dipimpin oleh seorang wanita bernama

Maria Christina Martha, dari pulau Saparua, Maluku.

Mansur Samin Siregar, seorang penyair Angkatan 66, menulis sebuah puisi panjang tentang perlawanan Maria Christina Martha terhadap penjajahan Belanda di Indonesia berjudul "Apa Kata Laut Banda". Sajak tersebut terdiri atas 43 bait berkisah tentang pertempuran rakyat Saparua yang dipimpin oleh pahlawan wanita Christina Martha. Sajak dibuka dengan kobaran api dan porak serapan di sebuah geladak kapal Belanda: "*Dari kobar dan porak serapan/ terdengar hingar perintah/ tampil ke tengah medan/ berbaju biru, bersarung hitam/ mengintai ke kapal sana/ siapa dia?/ Di pinggir geladak kapal/ mengincar mayor Belanda/ ke pantai ram, sekitar karang/ marsuse telah tersebar*". Marsuse adalah korps atau satu kesatuan yang dibentuk oleh pemerintah Hindia Belanda pada tahun 1890 untuk menangani tugas kepolisian dan jika perlu juga membantu dalam tugas kemiliteran. Dalam menghadapi perlawanan rakyat Saparua inilah pemerintah Hindia Belanda menggunakan marsuse guna membantu tentara melumpuhkan perlawanan rakyat Saparua.

Semangat perjuangan rakyat Saparua mengusir Si Putih Mata, idiom bagi bangsa Belanda, terus berkobar dan tidak pernah mengenal kata menyerah. Senjata alat berperang rakyat Saparua melawan Belanda sangallah tradisional, yaitu panah beracun, tombak, parang Salawaku, dan batu. Sementara itu, bangsa Belanda menggunakan senapan, pelor, meriam, dan kelewang. Meski demikian, peperangan pada hari pertama, kedua, dan ketiga dimenangkan oleh rakyat Saparua yang dipimpin oleh Christina Martha. Seorang mayor Belanda terkapar mati menjadi mayat setelah tubuhnya terkena beberapa bidikan panah beracun. Sementara itu, serdadu dan marsuse Belanda yang lain bergelimpangan menjadi mayat berrandikan darah dan lebam-lebam terkena tancapan tombak, sabetan parang Salawaku, dan tumpukan batu.

Pada hari-hari berikutnya, Belanda mendapatkan bantuan serdadu dan marsuse dari Batavia. Berpuluh-puluh kapal perang Belanda datang dari Batavia dikerahkan untuk membantu melumpuhkan perlawanan rakyat Saparua. Atas bantuan serdadu dan marsuse dari Batavia itu akhirnya perlawanan rakyat Saparua dapat dilumpuhkan. Christina Martha yang luka-luka dan tidak berdaya karena kehabisan tenaga, lalu ditawan Belanda dan dibawa masuk ke dalam kapal. Berminggu-minggu lamanya Christina ditawan Belanda dan diinterogasi. Namun, Christina tetap bungkam seribu bahasa tidak mau berbicara: *"Telah seminggu Christina tertawan/ masih tak mau bicara/ mata yang tetap nyala/ pijarnya bagai membakar seluruh tanah pala/ Setelah sembuh/ Christina dimasukkan ke kurungan bambu/ Berulang dihusut Belanda jiwa yang tetap tertutup/ bungkem tak mau bicara."*

Akhirnya, Christina Maria Martha yang merupakan Srikandi Indonesia dari Saparua dan telah berjuang untuk dapat membebaskan negerinya dari belenggu penjajahan Barat itu pun harus gugur sebagai kusuma bangsa. Christina yang masih berusia belia remaja, 18 tahun, harus mere-lakan jiwanya bersatu dengan "Datu Tanah Pala" gelombang laut Banda. Mansur Samin menutup sajaknya: *"Disaksikan langit dan gulita malam/ jenazah Christina/ diserahkan ke gelombang/ laut Banda/ Maka dari timur ke barat/ ke setiap jejeran pulau Nusantara/ laut Banda masih berkata: Di sini berkubur Maria Christina Martha/ putri pejoang tanah pala/ tak pernah menyerah!"* Memang Christina tidak pernah menyerah kepada kolonialisme, hanya takdir Illahi dia harus gugur di dalam tahanan perjalanan kapal dari Saparua menuju ke Batavia. Semangat Christina tetap menyala dan berkobar yang kini diwarisi oleh Srikandi-Srikandi Indonesia menuju pembebasan, yang merdeka, dan berdaulat.

3.3 Perlawanan Sontanglelo

Tidak hanya penjajahan bangsa Portugis dan Belanda, penjajahan bangsa Jepang terhadap bangsa Indonesia juga terekam secara jelas dalam sastra Indonesia modern, yakni dalam sajak "Sontanglelo" karya Mansur Samin. Sajak naratif karya Mansur Samin ini berkisah tentang tokoh Sontanglelo, pemuda desa dari tanah Tapanuli, Sumatra Utara, juga merupakan simbol perjuangan bangsa terjajah yang mencoba mengadakan aksi perlawanan terhadap penjajahan bangsa asing. Semangat nasionalisme anak bangsa yang tercermin pada tokoh Sontanglelo patut menjadi teladan anak bangsa negeri yang kini telah terbebas dari penjajahan lebih dari 64 tahun.

Perlawanan terhadap penjajah bangsa Jepang, seperti yang tercermin pada diri Sontanglelo dapat menjadi teladan utama dalam membangkitkan semangat perjuangan anak bangsa negeri ini dalam mengisi kemerdekaan negaranya. Atas kandungan makna yang begitu dalam itulah penulis akan menganalisis sajak "Sontanglelo" karya Mansur Samin melalui pendekatan poskolonial. Sajak "Sontanglelo" dipilih sebagai sampel penelitian poskolonial karena di dalam sajak itu mengandung unsur: (1) rekam jejak penjajahan bangsa Jepang terhadap bangsa Indonesia, (2) membangkitkan semangat juang anak bangsa yang terjajah, (3) pemertahanan ideologi nasionalisme anak bangsa yang terjajah, dan (4) hegemoni kekuasaan bangsa penjajah.

Jepang memang pernah menjajah bangsa Indonesia kurang lebih 3,5 tahun (1942—1945). Salah satu rekam jejak bangsa penjajah ini adalah kerja paksa menjadi Romusa di hutan Sumatra. Salah seorang pemuda bernama Sontanglelo, dari Desa Homop, Tapanuli Barat, menolak tugas kerja paksa menjadi Romusa di daerah Logas. Akibat penolakan kerja paksa ini, tentara Nippon datang berbaris mencari rumah Sontanglelo. Setelah bertemu, tentara Nippon segera memborgol tangan Sontanglelo, lalu menggiringnya ke markas Kenpetai, dan merangkainya ke

sebatang pohon pinang. Ketika dalam keadaan sudah tidak berdaya, karena akan dipuncung (potong leher) dengan pedang samurai, tiba-tiba angkasa mendung, geledek membahana, sambaran kilat di mana-mana, dan gelaplah semua, serta tiba-tiba tubuh Sontanglelo gaib menghilang entah ke mana. Atas kejadian ini, tentara Nippon heran dan segera menyebar mencari ke mana-mana, ke seluruh penjuru tanah Tapanuli.

Suatu pagi yang cerah di sebuah pondok, tertangkaplah Sontanglelo oleh tentara Nippon. Namun, anehnya ketika digiring naik ke mobil, tiba-tiba tubuh Sontanglelo lenyap lagi. Menghadapi keajaiban kedua, Kenpetai (polisi tentara Jepang yang sangat terkenal kekejamannya pada Perang Dunia II) segera menyebar ke setiap penjuru desa dengan membuat jebakan. Suatu ketika, terbetik kabar kalau Sontanglelo ada di desa Pakkat menyamar sebagai nelayan dan tidurnya di sebuah gua dekat kuala. Di pagi yang mendung tentara Nippon sudah mengepung gua itu, semua senjata dihadapkan ke pintu gua, lalu bertubi-tubi tentara Nippon menembaki mulut gua. Setelah tentetan tembakan ketiga, terdengar suara membahana dari dalam gua: *"Pukung Jepang bangsa, pulang! Sebelum pasukanmu ditelan gelombang"*. Begitu mendengar suara itu, tentara Nippon serempak mengepung kuala. Setelah ditembakinya terus menerus dan tidak ada perlawanan dari dalam, sebagian dari mereka segera memasuki pintu gua mencari Sontanglelo ke dalam. Namun, di dalam gua tidak ditemukan apa-apa, semua lengang, dan pasukan Nippon pulang penuh dengan ketakutan dan kejengkelan pada teroris bernama Sontanglelo.

Dari balik belukar, Sontanglelo keluar dari persembunyiannya, tenang menuju ke selatan, kembali hidup sebagai nelayan. Atas saran Kenpetai berlaku pengepungan kedua terhadap Sontanglelo. Pada pengepungan kedua ini tentara Nippon membawa serta Datu-datu dan para Jawara menyerang Sontanglelo. Ketika pengepungan ke gua rapat dan terdesak, Sontanglelo

muncul dengan tangan memegang kapak, lalu membabat siapa saja dihadapannya. Beberapa orang, termasuk Nippon, Datu, dan Jawara bergelimpangan bermandikan darah, lalu Sontanglelo lenyap lagi entah ke mana perginya.

Upaya penangkapan Sontanglelo oleh tentara Nippon terus dilakukan dengan pengejaran ke mana pun perginya. Dalam setiap penyerangan oleh tentara Nippon, Sontanglelo selalu luput, dapat meloloskan diri, dan bahkan dapat membantui satu per satu tentara Nippon dari desanya. Akhirnya, tentara Nippon mundur meninggalkan Desa Hamop, Tapanuli Barat, lalu pindah ke Sibolga. Setelah tujuh tahun berlalu, terdengar kabar bahwa Sontanglelo telah gugur di front Medan Area. Sontanglelo dikabarkan tewas karena berjibaku merebut senjata Tentara Sekutu yang hendak menjajah kembali Indonesia. Semangat Sontanglelo tetap terpahat di ingatan rakyat untuk tetap membela bangsa dan negaranya dari belenggu penjajahan menuju kebebasan.

4. Simpulan

Dari pembahasan tiga contoh teks sastra Indonesia yang merekam jejak penjajahan dapat disimpulkan bahwa semua penjajahan di atas dunia harus dihapuskan, karena tidak sesuai dengan perikemanusiaan dan perikeadilan. Bangsa penjajah yang kuat dengan kekuasaan dan persenjataannya akan selalu menindas, merampas hak milik bangsa terjajah, dan membelenggunya dengan berbagai tekanan fisik dan psikis. Sementara itu, bangsa yang terjajah dan tertekan akan selalu berupaya untuk mengadakan aksi, perlawanan, dan usaha untuk dapat mencapai kebebasan dan kemerdekaan, walaupun berkorban jiwa dan raga demi masa depan bangsa dan negaranya. Semangat yang pantang menyerah untuk tetap berjuang menegakkan keadilan dan kebenaran dari anak bangsa yang terjajah akan terus berkobar sehingga mencapai kebebasan yang sesungguhnya.

DAFTAR PUSTAKA

- Endraswara, Suwardi. 2003. "Penelitian Sastra: Model Postmodernisme dan Postkolonialisme" dalam *Metodologi Penelitian Sastra: Epistemologi, Model, Teori, dan Aplikasi*. Yogyakarta: Pustaka Widyautama.
- Hamzah, Amir. 2000. "Hang Tuah" dalam Oyon Sofyan (editor). *Amir Hamzah: Padamu Jua*. Jakarta: Grasindo.
- Fang, Liaw Yock. 1991. *Sejarah Kesusasteraan Melayu Klasik*. Singapura: Pustaka Nasional
- Foulcher, Keith dan Tony Day (ed.). 2008. *Sastra Indonesia Modern: Kritik Postkolonial*. Edisi Revisi. Alih Bahasa Koesalah Soebagya Toer dan Monique Soesman. Edisi pertama 2004. Jakarta: KITLV-Jakarta dan Yayasan Obor Indonesia.
- Morton, Stephen. 2008. *Gayatri Spivak: Etika, Subaltern, dan Kritik Penalaran Postkolonial*. Terjemahan Wiwin Indiarti. Yogyakarta: Pararaton.
- Ratna, Nyoman Kutha. 2008. *Postkolonialisme Indonesia: Relevansi Sastra*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Sitorus, Fitzgerald K. 2008. "Identitas: Dekonstruksi Permanen" dalam Mudji Sutrisno dan Hendar Putranto (ed.). *Hermeneutika Pascakolonial: Soal Identitas*. Cetakan kelima, cetakan pertama 2004. Yogyakarta: Kanisius.
- Samin, Mansur. 1996a. "Apa Kata Laut Banda" dalam *Dendang Kabut Senja*. Jakarta: Aladin.
- , 1996b. "Sontanglelo" dalam *Sontanglelo: Sajak-sajak Cerita Rakyat*. Jakarta: Pembina Anak Indonesia.

KREATIVITAS INDIVIDUAL DANARTO DALAM KONTEKS MAKNA SOSIAL PADA “GERGASI”

Nazla Maharani Umayu dan Azharini AS

Program Studi Bahasa Indonesia, Fakultas Pendidikan Bahasa dan Seni,
Institut Keguruan dan Ilmu Kependidikan PGRI Semarang
Jalan Lontar 1, Sidodadi, Semarang. Pos-el: nazlanuhamani_umayu@yahoo.com

(Makalah diterima 10 Mei 2009—Revisi 4 Oktober 2009)

Abstrak

Membicarakan kreativitas individual pada karya sastra dalam konteks makna sosial akan mengarahkan pemahaman melalui pendekatan umum mengenai karya sastra untuk dipelajari sebagai dokumen sosial. Perjalanan karya sastra dan pencipta akan menghidupi pemahaman masyarakat sosial sebagai cerminan. Faktor sosial mempengaruhi secara langsung dan tidak langsung. Pertimbangan atas relevansi sastra dan masyarakat menghadirkan identitas di tengah masyarakat sebagai kepemilikan berupa dunia dalam kata, yaitu dunia sastra. Fenomena keterlibatan karya sastra dalam masyarakat sosial akan terus menghadirkan identitas dan karakter secara individu si pengarang untuk ditafsiran makna serta nilai yang diuang pada hasil karya ciptaannya. Hal ini merupakan salah satu wujud eksistensi penafsiran pembaca pada karya sastra sebagai pemahaman terhadap karakteristik seorang penulis tertentu. Kenyataan yang dilukiskan dengan cara meng-*affirmasi*, merekonstruksi, menegasi dan menghadirkan inovasi merupakan wujud nyata yang tidak mampu dipalingkan. Pada penafsiran karya Danarto ini dalam rangka memahami karakteristik individu menghadirkan budaya Jawa yang mempengaruhi kelahiran karya sastra. Nilai, norma, tradisi, budaya, serta identitas dimunculkan secara imajinatif dan kreatif melalui sebuah karya cipta sastra. Realitas dihadirkan melalui karya sastra untuk disampaikan dan dipahami dalam konteks makna sosial, serta keberadaan karya sastra secara fungsional. Kehidupan yang panjang disejajarkan dengan cerita pewayangan, dunia nyata dan maya. Interaksi nilai-nilai estetis dalam perubahan struktur sosial ditunjukkan melalui sosiologi sastra dengan penggunaan metafora yang mengacu pada kebebasan seni pewayangan. Inilah karakter individual Danarto dalam berkarya. Sikap *Javanisme* yang kental mencapai tujuan di dunia sastra.

Kata-kata Kunci: Kreativitas individual, javanisme

DANARTO'S INDIVIDUAL CREATIVITY IN THE CONTEXT OF SOCIAL MEANING ON “GERGASI”

Abstract

Talking about personal creativity for a masterpiece of literary, on social context of meaning will bring our mind to understand what is the meaning by a conventional approach about literary as a social document. Masterpiece and the creator will gift a soul, deep inside of public understanding about a literary as a mirror of life. Side of social life will take a part of the understanding. Consider the literary relevantly and public will present the identity of public as words of world owner, a literary. Between literary and public phenomenon will take some identity and character of creator personality to interpret of the meaning of the masterpiece. It is a show up of the existence of reader interpret to the masterpiece as the understanding of creator identity. Factually some thing that has wrote with affirmation way, the restoration, negation, dan present the innovation is real thing that cannot be deny. To the Danarto interpretation to understanding of his character, show the javanis culture that has participate on his masterpiece. *Eseusi*, norms, tradition, culture and identity has show up with the an imaginary way and creative way by a masterpiece. The reality is show up to be understanding of the meaning functionality. Long lifes can be lined with the story of wayang, real life, and fiction. This is a personality character of Danarto. Javanism get the point with the literary of masterpiece.

Keywords: Personal creativity, javanism

1. Pengantar

Pendekatan umum hubungan karya sastra dan masyarakat adalah mempelajari karya sastra sebagai dokumen sosial dan potret kenyataan sebagai cermin. Potret bisa ditarik dari karya sastra yang menjanjikan kehidupan dengan sebagian besar terdiri atas kenyataan sosial (Wellek & Warren, 1995:109). Kaitan antara pengarang dan karya sastra sangat dekat serta dapat dipandang dari berbagai sudut. Popularitas karya sastra berkaitan dengan pengarang dipengaruhi oleh beberapa faktor-faktor sosial, antara lain tipe dan taraf masyarakat tempat pengarang berkarya, kelas atau kelompok sosial yang mempunyai hubungan langsung atau tidak langsung dengan pengarang, sifat pembaca, sistem sponsor, sistem pengayoman, kepengarangan, tradisi sastra yang telah mempengaruhi, dan kejiwaan Si pengarang.

Secara praktis, pengarang dalam hubungannya dengan produksi karya sastra memiliki posisi yang sangat menentukan sebagai pencipta karya. Kaitan kepengarangan dengan struktur rohaniah seperti halnya kapasitas intelektual, logika, kualitas moral, dan spiritual, fungsi-fungsi didaktis dan ideologis, sekaligus diarahkan pada signifikasi yang positif. Semua jenis pemahaman akan mempertimbangkan relevansi subjek sebagai pencipta dan hasil karya ciptaannya. Karakteristik karya sastra yang imajinatif dan estetis memandang imajinasi sebagai kapasitas individual apabila dikaitkan dengan segi psikologis, lingkungan serta pandangan dunia Si pengarang dalam membangun sebuah dunia miliknyanya.

Kreativitas pengarang dari waktu ke waktu akan mengalami perubahan, baik sebagai sebuah perkembangan maupun penurunan sebagai rentetan sejarah yang panjang, mulai dari partisipasinya dalam setiap periode, aliran zaman, kelas, kelahiran genre, hingga berbagai kategori sosial

lainnya. Dalam bentuk interaksi dengan anggota masyarakat lain, eksistensi setiap individu dalam struktur sosial, khususnya pengarang pada dasarnya didominasi oleh definisi-definisi kehidupan sosial yang melatarbelakanginya (Karl Mannheim via Ratna, 2003:196).

Teori mengenai sastra telah ada semenjak zaman Plato dan Aristoteles pada abad ke-5. Legitimasi pengarang sebagai pencipta sesungguhnya tampak sesudah abad ke-18 dengan anggapan manusia sebagai kreator yang otonom dan puncaknya ada pada abad ke-19, abad Romantik yang menonjolkan individualitas penulis, dengan popularitas puisi-puisi lirik. Karya seni dinilai berdasarkan kebaruannya. Karakteristik tokoh dalam novel tidak diukur atas dasar persamaannya dengan tokoh masyarakat yang dilukiskan. Tokoh masyarakatlah yang harus meneladani tokoh novel, karya seni sebagai model yang diteladani. Proses penafsirannya bersifat bolak-balik, dwiarah, yaitu antara kenyataan dan rekaan (Teeuw via Ratna, 2003:6).

Melukiskan kenyataan sebagai jalan belok, tidak semata-mata keadaan yang sesungguhnya sedemikian rupa menurut kualitas kreativitas pengarang. Ada empat cara melukiskan kenyataan dengan membelokkan, antara lain (1) *afirmasi*, dengan cara menetapkan norma-norma yang sudah ada, (2) *restorasi*, sebagai ungkapan kerinduan pada norma yang sudah usang, (3) *negasi*, dengan mengadakan pemberontakan terhadap norma yang sedang berlaku, (4) *inovasi*, dengan mengadakan pembaruan terhadap norma yang ada (Teeuw via Ratna, 2003:7). Kebudayaan, nilai-nilai kehidupan, dan norma merupakan lingkup yang ada di dalam interaksi sosial suatu kelompok masyarakat. Sastra dekat dengan masyarakat dan masyarakat dekat dengan kebudayaan sehingga sastra pun dekat dengan kebudayaan.

Kebudayaan Jawa telah menjadi perhatian banyak pengamat kebudayaan. Berbagai macam sudut pandang coba digunakan untuk memasuki dan memahami kebudayaan Jawa, mulai dari budaya tradisi warisan hingga budaya masyarakat Jawa modern yang terhegemoni oleh budaya tradisional Jawa. Adanya hegemoni budaya Jawa di Indonesia mulai dari kepemimpinan, sistem pemerintahan, ideologi, hingga ke dunia sastra pun tampak di mana-mana dalam wujud yang berbeda-beda. Sejalan manakah kebudayaan tertentu mempengaruhi dunia sastra sebagai bentuk apresiasi menjadi perhatian yang menarik untuk dikaji lebih dalam. Fenomena tindak korupsi di kalangan aparat pemerintahan, ragam perilaku otoriter tersembunyi di banyak kepemimpinan, dominasi budaya secara paksa, pelegalan tradisi yang sudah jelas melompati nilai dan norma yang berlaku, serta pertahanan identitas diri pada karakteristik yang berujung pada perpecahan. Hal tersebut dapat dijadikan pandangan sementara dari kulit luar dengan mengamati perkembangan dan perjalanan karya sastra di tengah kehidupan masyarakat sosial dan dalam konteks makna sosial.

2. Pembahasan

Pemahaman terhadap karya sastra erat kaitannya dengan pemahaman asal-usul, pertumbuhan atau evolusi masyarakat yang berbentuk hubungan antarmanusia dalam masyarakat yang sifatnya rasional dan empiris. Seorang pengarang tentunya juga merupakan seorang manusia, makhluk sosial yang hidup bermasyarakat. Masyarakat dalam hal kaitannya dengan hasil karya, penghasil karya memiliki posisi sebagai objek. Dari pembacaan awal antologi cerpen "Gergasi" ini tampak bahwa Danarto menggunakan objek masyarakat dan alam. Mengingat konvensi pengertian masyarakat itu sendiri sebagai sekumpulan individu yang berinteraksi dalam suatu lingkungan, kehadiran lebih dari satu tokoh dalam cerita menandakan bahwasanya dalam cerpen itu ada masyarakat yang dilibatkan

dalam penceritaannya. Sebagai salah satu wujud karya sastra, "Gergasi" memiliki sifat evaluatif, subjektif, dan imajinatif. Karya sastra terlahir karena adanya pandangan dan penilaian terhadap suatu hal yang dihubungkan dengan sisi memandang dan sisi yang dipandang serta oleh pengarang dikembangkan dengan imajinasi-imajinasi dan kreativitasnya sehingga tercipta sebuah karya.

Pergolakan yang terjadi pada suatu masa mengenai tindak korupsi menggugah Danarto untuk menilai dan menyikapinya. Tingkatan kelas sosial yang terlibat terlihat begitu kompleks. Mulai dari sebuah negara, pemimpin negara, anggota pemerintahan, masyarakat serta dampaknya ke lingkungan di sekitarnya. Seperti halnya kehadiran tokoh-tokoh yang begitu banyak melibatkan kelompok masyarakat tertentu dengan berbagai macam tingkatan sosial, *setting*, dan tema cerita. Kehadiran tokoh-tokoh dengan stratifikasi sosial yang diwakilkannya menuju pada rekam karakter yang diciptakan, mulai dari kalangan petinggi yang diwakili oleh Pak Bupati, Prabu Sri Batara Kresna, petinggi kerajaan Dwarawati, dan Raja Puntadewa hingga petinggi kerajaan Amarta. Dari kalangan menengah diwakili oleh segenap tokoh Pandawa-Nakula, Sadewa, Arjuna, Bima, sejumlah senapati, Ki Ageng, para anggota CPM, dan tokoh tokoh Penakawan — Semar, Petruk, Bagong, Gareng— sebagai wakil kelas bawah, yang kesemuanya itu ada pada cerpennya "Balainung". Tokoh yang dihadirkan dalam cerpennya "Menu" tokoh "Saya" merupakan perwakilan anggota masyarakat berkelas dengan ditunjukkan kemampuannya untuk mengadakan pesta atau pertemuan, meskipun hidangan yang disajikannya sangat sederhana, sedangkan pada tamu mewakilkan masyarakat yang ada disekitarnya dengan berbagai macam karakter.

Ketika dalam cerpen "Balainung" topik pembicaraan yang diangkat mengenai korupsi, Danarto terlihat memiliki kecenderungan pandangan atau penilaiannya kali

itu tertuju pada tindak korupsi yang dilakukan oleh para petinggi dengan menghadirkan raja-raja beserta rakyatnya yang bertemu muka di suatu ruangan dan membicarakan hal itu. Dalam rangka menemukan objektivitas hubungan antara cerita antologi cerpen Danarto "Gergasi" dengan masyarakat beserta aspek-aspeknya, totalitas karya dengan aspek-aspek kemasyarakatan untuk menemukan kualitas interdependensi antara antologi cerpennya "Gergasi" dengan masyarakat sekitar, sudut pandang analisis dengan sosiologi perlu dipertimbangkan.

Masyarakat yang digambarkan pada setiap cerpennya selalu dekat dengan masyarakat pada dunia nyata, masyarakat dengan budayanya sebagai ciri. Kedekatan-kedekatan ceritanya terhadap alam sangatlah tampak. Hal ini seperti penghadiran tokoh "Pepohonan" dalam cerpennya "*Allah berkenan mengejewantah, lusa*" dan tokoh-tokoh para penghuni hutan pada cerpennya "Gaharu". Keunikan yang dimiliki Danarto adalah banyaknya dunia ganjil yang dicoba dihadirkan sebagai kandungan dan unsur pembangun cerpennya. Hal tersebut mengasumsikan adanya penciptaan dunia ganjil sehingga yang tidak mungkin menjadi mungkin, seperti ketika wayang kulit dapat berkomunikasi langsung tanpa dalang dengan manusia dalam "Balairung", pohon-pohon dapat berjalan dan berbicara seperti halnya manusia pada cerpennya "*Allah berkenan mengejewantah, lusa*". Penghuni hutan dapat bergerak untuk melawan kerajaannya yang diduga akan memerangi mereka dengan serangan lebih awal ke kerajaan tersebut dalam cerpennya, "Gaharu" dan yang lainnya.

Hal lain yang juga menonjol adalah cerpen "Balairung" tampak sekali karakter menunjukkan kreativitas pengarang dalam memandang masyarakat melalui sudut pandang dunianya. Masyarakat dalam hal ini mengarah pada masyarakat Jawa yang erat kaitannya dengan dunia pewayangan karena tokoh-tokoh yang dilibatkan dalam "Balairung" ini salah satunya adalah tokoh

pewayangan. Dengan menghadirkan tokoh Prabu Sri Batara Kresna, Danarto tidak menyertainya tokoh Superman atau Batman atau mungkin Bill Clinton. Hal ini berkaitan dengan pandangan dunia si pengarang. Sudah banyak analisis yang mengkaji seberapa besar pengaruh sistem feodalisme Jawa pada pemerintahan Indonesia dan hasil penelitian itu pun mengatakan bahwasanya feodalisme budaya Jawa membawa pengaruh pada kepemimpinan dan pemerintahan Indonesia, bahwasanya banyak di antara penguasa Orde Baru dibentuk melalui acuan budaya dan ideologi Jawa (Hans Antlov dan Sven Cederroth, 2001:17—18). Maurer menyebutnya sebagai pola semi feodal hubungan politik, dan Mukder menyebutnya sebagai hubungan paternalistik otoriter (Hans dan Sven Cederroth, 2001:17).

Menurut A. Teeuw, Danarto merupakan salah seorang yang melakukan pembaruan, revolusioner dalam dunia kesastraan yang membawa unsur kejawaan di dalam segala bentuk ekspresi serta karya-karyanya, seperti cerpen "Balairung" ini. Yang dimaksud pembaruan dalam dunia kesastraan dengan membawa unsur kejawaan adalah dengan penokohan dan karakterisasi yang bersifat tidak konvensional, dalam arti makna atau karakter tokoh pewayangan yang telah dikenal masyarakat disajikan dengan memunculkan atau menambahkan karakter yang sudah ada dan menjadi konvensional di dunia pertunjukan pewayangan. Tokoh seorang pemimpin kerajaan di sini memiliki konvensi sebagai orang yang bijak, jujur, berwibawa dan menjadi suri tauladan. Pembaruannya adalah bahwasanya dalam cerita balairung seorang raja yang menjadi panutan melakukan tindak korupsi dan menjadikannya bersifat wajar atau mendapat pemakluman dari masyarakat, baik sesama pelaku maupun si penderita.

Hal itu memunculkan kenisbian, pertentangan konvensional lawan modern. Di dunia modern, tindak korupsi adalah hal yang sering terjadi. Respon masyarakat

modern terhadap tindakan itu realitanya adalah pengusutan secara tuntas dan penyelesaian menurut hukum yang berlaku, tetapi Prabu Sri Batara Kresna dengan bijak dan tenang justru menerima tuduhan tersebut. Proses itu menjadi tindakan yang bersifat revolusi. Pemilihan tokoh merupakan wujud sebuah pandangan atau respon fenomena yang terjadi. Berbagai interaksi yang terjadi di dunia nyata menimbulkan banyak fenomena pula. Berbagai macam pola laku dan pola pikir bermunculan ke permukaan sebagai reaksi. Semua itu dianggap tidak dapat lepas dari kehidupan Danarto sebagai bagian dari masyarakat dan diamati serta direspon dengan kualitas kreativitasnya.

Kecenderungan kelompok sosial yang ada sebagai objek sangat tampak pada karya Danarto dalam "Gergasi" ini. Selain melalui tokoh-tokoh yang dihadirkannya, Danarto juga mengangkat tema-tema sosial dalam cerpennya, seperti halnya pada "Allah Berkenan Mengejewantah, Lusa" yang bertemakan bagaimana posisi Tuhan di dalam kehidupan masyarakat modern. Ketika masyarakat sudah asyik dengan kesibukannya masing-masing, Tuhan hanya mendapat perhatian dari pohon-pohon atau karena kesibukan manusia, Tuhan menyampaikan pesan hanya pada pohon-pohon. Tema lain yang sangat dekat dengan kehidupan sosial adalah pada cerpennya 'Gaharu'. Danarto menggambarkan masyarakat sosial dengan menghadirkan sekelompok kerajaan dengan penghuninya. Pada cerpen "Balairung", Danarto menghadirkan tema fenomena sosial yang terjadi di tengah masyarakat, antara rakyat dan pemerintahan.

Tema lain yang tampak pada antologi Danarto itu pun tidak jauh dari kehidupan sosial masyarakat pada umumnya dan negara terkecil pada khususnya, keluarga. Seperti halnya pada cerpen-cerpennya yang berjudul "Rembulan di Dasar Kolam" dan "Dinding Ayah". Untuk menghadirkan tema yang membahas mengenai pola laku masyarakat sosial, Danarto menghadirkan

cerpen berjudul "Dinding Waktu", "Bulan Sepotong Semangka", dan "Bulan Melahap Madu". Danarto dalam "Balairung"-nya melakukan restorasi, sebagai ungkapan kerinduan pada norma yang sudah usang. Harapan bahwa norma yang menjadi warisan literer kini dirasakan semakin menghilang sehingga dirindukan kedatangannya serta melakukan inovasi dengan mengadakan pembaruan terhadap norma yang ada. Norma mengenai pemimpin negara, pamong rakyat, dan manusia itu sendiri.

Sosiologi merupakan ilmu objektif kategoris, membatasi diri pada apa yang seharusnya tidak terjadi dan terjadi dewasa ini (*das sein*) dan apa yang seharusnya terjadi (*das sollen*). *Das sein* dalam Balairung, di antaranya citra arketip sebagai proyeksi ketaksadaran kolektif (Jungian), membantu menjelaskan ciri-ciri karya dalam kaitannya dengan masa lampau, yaitu jawaanisasi, prosa liris, ciri arkhaik, dan aspek sejarah (Jungian). Dalam antologi cerpennya, kecenderungan Danarto mengarah pada tingkat kreativitas imajinasi yang tinggi sangat nampak. Kualitas imajinasi dan kreativitas seorang pengarang dikatakan tinggi karena keberaniannya menyajikan dunia rekaan tanpa melepaskan unsur kenyataan dalam hasil karyanya. Hal itu tampak ketika Danarto menghadirkan dua dunia, antara nyata dan imaji dalam satu garis penceritaan. Penggabungan yang sempurna akan menyatukan kedua dunia itu. Tingkat rekaan dan imajinasi yang tinggi sangat dibutuhkan untuk tidak melepaskan kaidah karya sastra dari konvensi yang ada.

Wayang kulit mampu berbicara sendiri dengan manusia di dunia nyata. Seorang Dalang tidak bertanggung jawab atas pertunjukan wayang yang dipentaskannya. Tindak korupsi diwajarkan sebagai hal yang biasa dan menjadi candu Bupati melalaikan tugasnya sebagai pamong warga tidak masalah, yang kesemua itu dihadirkan oleh Danarto dalam cerpennya "Balairung", begitu pun dengan

penceritaannya pada cerpennya yang berjudul "Gaharu". Ketika penghuni hutan mendatangi kota dan menyerang, kerja sama antara para penghuni alam selain manusia terjadi pelompatan *setting* cerita yang tidak menghiraukan kemampuan pemahaman pembaca. Citra tokoh petinggi pewayangan tidak menggambarkan sebagaimana yang dijadikan panutan rakyatnya.

Pelayanan untuk seorang tahanan penjara sangat berlebihan, penjara seolah-olah menjadi hotel untuk wisata. Kesemua *das sein* dalam "Balairung" memiliki *das sollen*, di antaranya wayang kulit tidak mampu berbicara sendiri dengan manusia di dunia nyata, seorang dalang bertanggung jawab atas pertunjukan pewayangan yang dilakoninya, tindak korupsi tidak diwajibkan sebagai hal biasa atau candu, bupati harus mengemban tugas sebagaimana mestinya selaku pamong warga, pelompatan *setting* cerita sedemikian rupa diatur dengan menghiraukan kemampuan pemahaman para pembaca, dan imaji tokoh petinggi pewayangan menggambarkan sebagaimana yang dijadikan panutan rakyatnya. Pelayanan untuk seorang tahanan penjara tidak berlebihan, tahanan bukanlah hotel untuk plesir, tetapi tempat para penjahat menebus perbuatannya.

Karya seni meniru alam sebagai ciptaan Tuhan (*The Great Model*), karya seni mencerminkan keindahan Tuhan, manusia hanya menciptakan kembali, manusia sebagai Homoatifex. "Balairung" di sini bisa dikatakan meniru alam sebagai ciptaan Tuhan. Karya Danarto jelas dikonstruksikan secara imajinatif, dengan kerangka imajinatifnya. Tujuan sosiologi sastra meningkatkan pemahaman terhadap sastra dalam kaitannya dengan masyarakat dan menjelaskan bahwa rekaan tidak berlawanan dengan kenyataan. Dalam hal ini, Danarto tidak memegang konvensi tersebut, konvensi bahwasanya rekaan kondisi tidak berlawanan dengan kenyataan.

Danarto menghadirkan tokoh Petruk, wayang yang terbuat dari kulit dan sebagai

benda mati, tetapi diceritakan memiliki kemampuan berinteraksi dengan Pak Bupati seperti halnya makhluk hidup yang ada dalam kehidupan nyata. Dalam hal ini, Danarto berkarya karena karya sastra sebagai gejala individual dan gejala sosial, mitos primordial dan arketipal, serta sebagai representasi mimpi. Dalam "Balairung"-nya, Danarto menghadirkan harapan-harapan pada dunia ideal fantasi, kreasi dan imajinasi, secara keseluruhan dieksploitasi melalui dan dienergisasikan oleh ketaksadaran kolektif tersebut. Danarto menggunakan teori George Simmel dan Ralf Dahrendorf, yaitu membicarakan interaksi sosial dan kritik sosial. Danarto membicarakan kehidupan para petinggi yang berbincang dalam "Balairung" ini sebagai ungkapan adanya interaksi sosial. Interaksi antara pemimpin dan ajudan serta antara tokoh masyarakat menengah dan masyarakat jelata. Ketika Ki Ageng melakukan pertunjukan untuk umum ada simbol-simbol kebudayaan yang muncul, yaitu kebudayaan Jawa (teori Clifford Geertz, membicarakan sistem simbol kebudayaan).

Struktur kelas atas atau para petinggi yang dihadirkan oleh Danarto merupakan bagian dari karya seni yang mencerminkan kelas sosial pada tingkatan Pemerintahan Indonesia dengan diwakili Pak Bupati sebagai refleksi struktur mental masyarakat para petinggi tersebut. Pemahaman aspek sosial yang terjadi di "Balairung" menjelaskan eksistensi individu dalam dunia nyata tempat masyarakat diposisikan sebagai *homo sapiens* sekaligus *homo socius*. Ki Ageng sebagai seorang dalang dengan Ki Ageng sebagai seorang tokoh masyarakat atau dalang tersohor. Proses interaksi sosial antara Pak Bupati, dan Petruk, para anggota CPM serta pada Prabu Sri Batara Kresna dan Raja Puntadewa dengan masyarakatnya, Punakawan—Semar, Gareng, Petruk, dan Bagong—dalam kaitan residimensi ruang, waktu, tipe-tipe hubungan yang berfungsi memperluas dan membatasi

definisi aksi komunikasi yang sedang berlangsung melalui pelempatan *seting*.

"Balainung" mempertemukan antara kepemimpinan masa modern dan masa kerajaan serta dunia pewayangan. Danarto dalam cerperunya kali ini mencoba memainkan konvensi fiksi. Konvensi fiksi merupakan sebuah cerita yang bukan merupakan kenyataan dengan menghadirkan dua dunia di dalam satu lapis, dunia nyata, yaitu menyatukan dunia nyata yang menghadirkan tokoh-tokoh Kiai Ageng Tjiptowiro serta Pak Bupati dan tokoh-tokoh pewayangan. Ia membiarkan pembaca tidak mudah memahami pelaku-pelaku cerita.

Dalam realitanya, tidak semua orang mampu memahami dunia pewayangan yang memiliki tokoh Arjuna dan para punakawannya sehingga tidak mudah memahami makna cerpen-cerpennya. Pencampuran antara dunia nyata dan fiksi sangat jelas. Berdasarkan konvensinya, wayang merupakan boneka tiruan orang yang terbuat dari pahatan kulit atau kayu yang dapat dimanfaatkan untuk memerankan tokoh di pertunjukan tradisional, biasanya dimainkan oleh seorang dalang (KBBJ, 2002:1271). Dalam cerpennya ini, Pak Bupati sebagai tokoh yang berada di dunia nyata menganggap bahwa Ki Ageng Tjiptowiro sebagai dalang dalam pertunjukan wayangnya harus dapat mempertanggungjawabkan ketika salah satu bagian dari adegan pertunjukan tidak berkenan di diri Pak Bupati, yaitu mencemooh Prabu Sri Batara Kresna sebagai pemimpin kerajaan Dwarawati. Pak Bupati merupakan seorang pejabat pemerintahan yang bekerja di bawah pimpinan seseorang. Keberatan itu muncul ketika yang menghadiri pertunjukan itu adalah para petinggi negara, dunia nyata, sedangkan cerita yang dihadirkan oleh Ki Ageng adalah kepemimpinan dan para petinggi di dunia pewayangan, dunia imajinasi. Wujud penghadiran karya pada Danarto itu juga merupakan penampakan usaha pembaruan di dalam teknik fiksi dalam hal isi.

Danarto menyajikan semua itu sebagai bentuk kemukakan tersendiri, tempat segala yang luar biasa bertemu dalam satu ruang, dan segala yang ganjil bertemu dalam satu kemungkinan. Waktu yang dihadirkan Danarto adalah menyatukan masa kerajaan dunia khayalan, dunia pewayangan dengan masa modern dunia nyata dalam satu waktu dan tempat. Dengan tipe-tipe tokoh yang menunjukkan aksi membuat cerita ini menjadi lebih berciri, seperti ketika Petruk, sebagai tokoh pewayangan, dengan Ki Ageng sebagai seorang dalang yang menjadi media penghubung antara dunia khayal dan dunia nyata serta Pak Bupati yang berada di dunia nyata berdialog, memperdebatkan apa yang pernah dibicarakan Petruk dalam pertunjukannya Ki Ageng setelah reka ulang pertunjukan Ki Ageng dalam bentuk rekaman guna mengadili Ki Ageng oleh Pak Bupati, sedangkan Ki Ageng kesalahan dalam hal oohan Petruk yang mencemooh Sri Prabu Batara Kresna dalam pertunjukannya ditimpakan kepadanya. Ki Ageng menganggap jika itu yang dipermasalahkan, Petruk lah yang seharusnya bertanggung jawab. Dalam hal ini, Ki Ageng memasukkan dunia khayal sebagai sebuah kenyataan yang sulit diterima Pak Bupati sebagai tokoh dunia nyata.

Menurut Ki Ageng, Petruk harus dipanggil untuk mempertanggungjawabkan ulahnya pada pertunjukan di balainung yang lalu. Sebagai tokoh dunia nyata, Pak Bupati tidak mampu menerima itu semua. Ia menganggap segala bentuk permasalahan yang muncul dalam pertunjukan pewayangan menjadi tanggung jawab Ki Ageng selaku dalang. Pak Bupati menganggap bahwasanya pertunjukan wayang dijalankan oleh dalang, sehingga segala yang terjadi adalah tanggung jawab si dalang. Akan tetapi, Ki Ageng sebagai dalangnya menganggap sebagai tanggung jawab wayang. Bagian cerita ini menggambarkan bahwa ada penyatuan antara dunia khayal dan dunia nyata. Tokoh Petruk yang menunjukkan aksinya di luar pertunjukan, di dalam kamar tahanan Ki Ageng di asrama

CPM sebagai jenis aksi dengan sarana Ki Ageng sebagai dalang untuk menunjukkan adanya dalam melawan asumsi Pak Bupati dengan tujuan menunjukkan fakta bahwasanya bukan Ki Ageng yang patut dipersalahkan dalam masalah ini. Dalam cerita ini, Danarto membawa permasalahan sosial yang berbentuk tindakan korupsi di tengah para petinggi dikaitkan dengan masyarakat sebagai makhluk individual dan sebagai sekelompok masyarakat dengan jalur tradisional dan kebudayaan, pewayangan. Teeuw mengatakan bahwa Danarto erat kaitannya dengan panteisme Jawa.

Dengan itu semua, Danarto mencoba untuk menyampaikan tujuan penceritaannya dan makna karyanya. Ia mencoba menghadirkan kesengsaraan paling parah, yaitu ketika melihat seorang prajurit militer yang dituntut patuh dan mengerjakan segala perintah lebih penting daripada hidupnya sangatlah mengenaskan ketika para prajurit itu harus tinggal di rumah bedeng melalui tokoh Ki Ageng. Ketika menangis melihat nasib para prajurit, Ki Ageng masih sempat memberi ruang untuk mengerjakan kepada para prajurit untuk menikmati hiburan yang ia sajikan dalam bentuk anekdot. Danarto menunjukkan bahwa dalam kefanaan dunia nyata, masih terdapat kekekalan dengan menunjukkan tokoh pewayangan yang hidup beribu-ribu tahun silam masih ada dan hidup pada masa itu. Danarto mencoba menghadirkan keabadian sebagai sebuah kesementaraan ketika peran dunia pewayangan harus mengakhiri pertunjukan.

Danarto menyajikan bayangan dunia dengan sangat fantastis. Ia ingin menyampaikan bahwasanya umat manusia bukan satu-satunya makhluk yang memainkan peranan aktif dalam dunia nyata dan maya. Hal ini tampak ketika perdebatan antara Pak Bupati dan Petruk yang masih dalam bentuk manusia dan wayang yang terbuat dari kulit. Penokohan yang ditampilkan dalam cerita ini tidak melepas karakter yang telah menjadi konvensi, seperti halnya tokoh-tokoh wayang yang hadir seperti

Pandawa, para Punakawan dan para tokoh keagungan (Sri Prabu Batara Kresna sebagai raja dalam kerajaan Dwarawati dan Raja Puntadewa sebagai raja dari kerajaan Amarta), sedangkan karakter Petruk sebagai tokoh yang tidak berpendidikan dan berasal dari kalangan bawah dengan peran sebagai anak Semar yang telah mendapat simpati banyak orang berceloteh semauanya untuk mengkritik para petinggi kerajaan. Penggambaran antara dua pemimpin dalam masa yang berbeda sangatlah nyata. Hal ini tampak ketika Raja Sri Prabu Batara Kresna mendapat tuduhan sebagai koruptor ia tidak marah, bahkan membalasnya dengan senyum kepada tokoh Pak Bupati sebagai pemeran tokoh salah satu petinggi di masa yang berbeda pula harus marah dengan apa yang diungkapkan Petruk dalam celotehannya.

Peran sosiologi sastra di sini hanya menunjukkan interelasi nilai-nilai estetis dalam perubahan struktur sosial, pertimbangan nilai-nilai estetis sebagai akibat interelasi tersebut (Ratna, 2003:63). Hadirnya cerpen Danarto ini menunjukkan interelasi nilai-nilai estetis dalam perubahan struktur sosial dalam hal tindakan korupsi dalam lingkaran para petinggi negara. Penggunaan metafora yang mengacu pada keabadian seni pewayangan ini cukup mengangkat fenomena kepemimpinan saat ini. Dalam hubungan inilah dianggap tepat penggunaan metafora yang mengacu pada keabadian seni. Dalam cerita ini, Danarto membawa permasalahan sosial yang berbentuk tindakan korupsi di tengah para petinggi dikaitkan dengan masyarakat sebagai makhluk individual dan masyarakat sebagai sekelompok masyarakat dengan jalur tradisional dan kebudayaan, pewayangan.

Penghadiran tokoh-tokoh dalam dunia pewayangan dalam "Balairung"-nya menimbulkan asumsi adanya kecenderungan bahwa pewayangan menjadi ciri khas budaya dan kebudayaan yang dimiliki masyarakat Jawa. Makna sosial kreativitas kultural yang ditentukan oleh kapasitas

peneratifikasi ini terkandung semuanya sebagai unsur intrinsik karya dan keterlibatannya (301) menyatakan hubungan resiprokal dalam proses interaksi sosial para tokoh, sedangkan penggunaan bahasa metafora merupakan mediasi untuk menanamkan unsur-unsur subjektivitas pengarang mengenai penyajian hubungan-hubungan sosial antara pemerintahan dan rakyatnya serta segala bentuk konflik yang muncul karena tindak korupsi yang ada. Oleh karena itu, kesadaran subjektivitas pengarang dengan kondisi sosial berdiri secara berdampingan dan masuk ke dalam dunia dialogis (Bahkdi via Hans Antlov dan Sven Cedertoth, 2001)

3. Simpulan

Pengidentifikasian terhadap karakter Danarto menghasilkan beberapa simpulan yang mengarah pada karakteristi Danarto sebagai pengarang. Danarto menunjukkan kebaruan-kebaruan dalam antologi cerpennya kali ini. Karyanya tersebut memunculkan karakter Danarto sebagai sang pencipta. Kecenderungan terhadap budaya sebagai karakter Danarto juga terlihat jelas. Kebaruan-kebaruan yang dimunculkan Danarto pada antologi cerpennya merupakan sebuah gambaran konstruk sosial yang melingkupi dirinya sebagai pengarang; penggambaran sikap, resepsi pengarang, serta respon pengarang terhadap kondisi sosial yang ada. Kebaruan-kebaruan itu digambarkan oleh Danarto dalam bentuk refraksi, yaitu sebuah pembelokan keadaan nyata dengan rekaman dalam karyanya. Semua itu juga merupakan bentuk restorasi atau ungkapan kerinduan pada norma yang sudah usang. Danarto memberikan karakter kreativitas yang mengarah pada tindakan arkais dengan latar belakang budaya Jawa.

Segala bentuk kebaruan yang dihadirkan Danarto diarahkan pada masyarakat pada umumnya dan masyarakat sosial Indonesia pada khususnya. Semua itu menjadi ciri pembeda Danarto dalam berkarya. Sikap *Jenarisan* juga sangat kental pada kepengarangan Danarto dalam "Gergasi", pencapaian tujuan pengarang terhadap karyanya dan tujuan kehadiran karyanya di dunia sastra, meskipun sedikit mengabaikan taraf pemahaman pembaca atau penikmat karya sastra. Kajian singkat ini diharapkan dapat membantu para penikmat karya sastra memahami karakteristik Danarto dan kepengarangannya.

DAFTAR PUSTAKA

- Andov, Hans dan Sven Cedertoth. 2001. *Kepemimpinan Jawa; Perintah Hahus, Pemerintahan Otoriter*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.
- Danarto. 1993. *Gergasi*. Jakarta: Pustaka Firdaus.
- Kuntowijoyo. 1999. *Budaya dan Masyarakat*. Yogyakarta: Tiara Wacana.
- Magnis, Franz-Suseno. 2001. *Etika Jawa*. Jakarta: PT Gramedia.
- Mulyono, Sri. 1979. *Wayang dan Karakter Manusia*. Jakarta: Gunung Agung.
- Residi, Ayip. 1976. *Ikhtisar Sejarah Sastra Indonesia*. Bandung: Bina Cipta.
- Ratna, Nyoman Kutha. 2003. *Paradigma Sosnologi Sastra*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Teeuw, A. 1989. *Sastra Indonesia Modern II*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- , 2003. *Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Edisi Ketiga. Jakarta: Departemen Pendidikan Nasional.

PERBEDAAN MAKNA NOVEL DAN FILM *AYAT AYAT CINTA*: KAJIAN EKRANISASI

Karkono

Jurusan Sastra Indonesia, Fakultas Sastra, Universitas Negeri Malang
Jalan Surabaya 6 Malang, Pos-el: karkono_wajaya@yahoo.com

(Makalah diterima 13 Juli 2009 – Revisi 24 November 2009)

Abstrak

Proses adaptasi dari novel ke bentuk film disebut ekranisasi. Perbedaan yang sering muncul dalam proses ekranisasi selama ini lebih sering disebabkan oleh perbedaan sistem sastra (dalam hal ini novel dan sistem film). Hal-hal teknis seperti media novel yang berupa kata-kata dan bahasa sementara media utama film adalah *audio visual* (suara dan gambar) memang menjadi kewajaran jika antara novel dan film menjadi berbeda. Dalam kasus novel dan film *Ayat-Ayat Cinta* (AAC), perbedaan yang ada bukan sebatas karena masalah teknis tersebut, tetapi adalah perbedaan yang disengaja. Hasil dari penelitian ini adalah menguraikan sebab-perbedaan-perbedaan antara novel dan film AAC yang kemudian bisa terdeskripsikan sebab-perbedaan itu terjadi dan juga makna perbedaan tersebut. Dari penelitian ini dapat disimpulkan bahwa perbedaan yang ada antara novel dan film AAC bukan sebatas karena perbedaan sistem sastra dan sistem film, tetapi perbedaan yang disengaja oleh tim produksi film dengan maksud tertentu. Dari pengayaan dan berdasar pada fakta yang diungkap, peneliti menyimpulkan bahwa film AAC lebih menekankan pada persoalan poligami, ini terlihat dengan banyaknya penambahan adegan di dalam film yang menampilkan kehidupan poligami yang tidak ada di novel, sementara novel AAC lebih berisi penggambaran perjuangan seorang mahasiswa Indonesia yang kuliah di Mesir beserta pergaulan kisah asmaranya.

Kata-Kata Kunci: ekranisasi, novel dan film, perjuangan mahasiswa Indonesia, poligamy

THE MEANING DIFFERENCES OF *AYAT-AYAT CINTA* IN NOVEL AND FILM: AN ECRANIZATION STUDY

Abstract

Adaptation process from novel to film is called *ecranization*. The differences often show up in the process of *ecranization* all this time is more regularly because of the difference of art system (in this case novel) and the film system. Technical things as media of novel which consist of words and language, meanwhile film main media is *audio visual* (sound and picture) becomes a common thing if between novel and film become different. In the case of AAC's novel and film, the difference is not only because of that technical problem, but this is an intentional difference. From this research can be concluded that difference among AAC's novel and film is not one bounds because art system difference and film system, but intentional difference by film production team for the specific purposes. From enrichment and based on fact that revealing, researcher concludes that AAC's film more emphasizes on poligamy problem, this appears on many added scenes in film that feature poligamy life that is not tell in the novel, while AAC'S novel more consist of the struggle of an Indonesian college student that study at Egypt therewith his love story.

Keywords: *ecranization*, novel and film, struggle of an Indonesian college student, poligamy

1. Pengantar

Ketika dimuat secara bersambung di harian *Republika* pada tahun 2002 – 2003, banyak orang belum mengetahui cerita *Ayat Ayat*

Cinta (selanjutnya disingkat AAC). Namun, setelah diterbitkan dalam bentuk novel oleh penerbit Republika Jakarta dan Pesantren Karya Basmala Semarang pada

tahun 2004, AAC seketika menjadi perbincangan banyak kalangan. Novel bertema cinta yang dibungkus nuansa religi ini ditulis oleh seorang sarjana lulusan *Al Azhar University* bernama Habiburrahman El Shirazy (selanjutnya disingkat HES). Kesuksesan novel AAC menarik minat rumah produksi MD Pictures Jakarta untuk memfilmkannya. Pembuatan film AAC, yang skenarionya ditulis oleh Salman Aristo dan Ginatri S. Noor serta disutradarai Hanung Bramantyo ini, dimulai pada pertengahan tahun 2006. Dengan demikian, film AAC merupakan hasil adaptasi dari novel dengan judul yang sama.

Pada dasarnya, adaptasi dari satu bentuk ke bentuk lain dalam menciptakan karya sudah sering dilakukan oleh para seniman. Dalam sejarah perfilman dunia, khususnya Hollywood, sembilan puluh persen karya skenario film dan televisi berasal dari adaptasi novel, misalnya film *Harry Potter* yang merupakan adaptasi dari novel karya J.K. Rowling yang berjudul *Harry Potter*, film *The Lord of the Rings* diadaptasi dari novel *The Lord of the Rings* karya Tolkien tahun 1954, film *Doctor Zhivago* adaptasi dari novel karya Boris Pasternak yang berjudul *Doctor Zhivago*, dan *Malcom X* (Firman Hadiyansyah, 2006:1).

Proses adaptasi dari novel ke bentuk film oleh Eneste (1991:60) disebut ekranisasi.¹ Di Indonesia, ekranisasi memang bukan hal baru², seperti film *Darah dan Mahkota Ranggeng* karya Ami Priyono yang diangkat dari novel *Ranggeng Dukuh Paruk* karya Ahmad Tohari, film *Jangan Ambil Nyawaku* yang diangkat dari novel karya Titi Said, film *Roro Mendur* karya Ami Priyono yang diangkat dari novel

Roro Mendur karya Y.B. Mangunwijaya, film *Atheis* karya Sjumandjaja yang diangkat berdasarkan novel *Atheis* karya Achdiat K. Mihadja, *Si Duel Anak Betawi* karya Sjumandjaja yang diangkat dari novel *Si Duel Anak Betawi* karya Aman Di-Madjoindelo, film *Salah Asuhan* karya Asrul Sani yang diangkat berdasarkan novel *Salah Asuhan* karya Abdoel Moeis, dan film *Ca Ban Kan* karya Nia Dinata yang diangkat dari novel *Ca Ban Kan* karya Remy Sylado. Bahkan, novel *Balai Panti Berkah* karya Marga T sudah dua kali difilmkan dan yang terakhir disutradarai oleh Teddy Suriannadja.

Meskipun demikian, gaung fenomena adaptasi baru menggenit setelah difilmkannya novel AAC. Film AAC adalah salah satu fenomena ekranisasi yang banyak menyedot perhatian masyarakat dari berbagai kalangan dan usia. Media massa, baik cetak maupun elektronik mencatat film AAC memecahkan rekor sebagai film yang banyak ditonton orang di bioskop, mengungguli film *Ada Apa dengan Cinta* pada tahun 2002 yang juga menggempak dunia perfilman Indonesia dan menandai bangkitnya film nasional setelah lama mati suri.

Selain fenomenal, proses ekranisasi novel AAC juga menimbulkan beragam pertanyaan yang perlu untuk dicari jawabannya, misalnya mengapa film AAC begitu banyak menyita perhatian publik dan mencatat jumlah penonton yang cukup banyak di bioskop? Kemudian, apa saja perbedaan-perbedaan yang ada antara novel dan filmnya sehingga menimbulkan beragam pendapat: ada yang memuji dan tidak sedikit yang mencaci. Selain itu, hal-hal apa saja yang melatarbelakangi terjadinya perbedaan antara novel dan film AAC yang tidak disebabkan oleh perbedaan sistem sastra dan sistem film? Masalah yang perlu ditemukan pemecahannya adalah apa makna perbedaan antara novel dan film AAC ini.

Ekranisasi lebih banyak menekankan pada perbedaan-perbedaan antara novel

¹ Eneste menjelaskan, yang dimaksud ekranisasi ialah pelayarpolihan atau pemindahan/pengangkatan sebuah novel ke dalam film (*cerita dalam bahasa Prancis berarti layar*).

² Berdasarkan penelitian yang peneliti lakukan, setidaknya pada tahun 1931 proses adaptasi semacam ini sudah dimulai yaitu ketika sutradara Huyung memfilamkan drama karya Annijn Pane yang berjudul *Antara Bumi dan Langit*.

Untuk mengungkap perbedaan novel dan film AAC dan maknanya, penulis menggunakan teori struktural dinamik yang dikembangkan oleh Jan Mukarovsky dan muridnya Felid Vodicka dan teori resepsi yang dikemukakan Wolfgang Iser dan Robert Jauss. Dalam pandangan strukturalisme dinamik, sastra berada dalam tegangan antara karya, pembaca, pengarang, dan semesta. Tanda baru mendapat makna sepenuhnya lewat persepsi seorang pembaca yang mengaitkannya dengan hal-hal di luar struktur (Teunw, 1984:2). Jadi, ada penggabungan strukturalisme dengan semiotik sebagaimana dikemukakan oleh Umar Junus (1981) bahwa semiotik itu merupakan lanjutan dari strukturalisme. Di samping itu, dikemukakan oleh Riffaterre bahwa karya sastra merupakan *response* terhadap karya-karya sebelumnya sehingga ia terikat pada kerangka waktu dan urutan sejarah sastra. Seringkali, karya sastra baru bermakna jika ditempatkan dalam rangka kesejarahan sastra itu sehingga perlu analisis intertekstual untuk menunjukkan adanya hubungan kesejarahan tersebut. Beberapa bentuk karya sastra yang hampir sama atau mirip merupakan hal yang biasa dalam dunia sastra. Kemiripan satu karya dengan karya sastra yang lain inilah yang menjadi prinsip dasar kajian intertekstual. Menurut Riffaterre (1978:23), satu karya sastra bisa lahir dari karya sebelumnya yang disebut hipogram. Sebuah karya sastra bisa merupakan variasi dan modifikasi karya sebelumnya.

Objek studi sastra dalam estetika resepsi adalah penerimaan serta sambutan pembaca atau masyarakat pembaca terhadap teks sastra (Chamamah-Sneratno, 1992). Wolfgang Iser dalam bukunya *The Act of Reading* juga mengemukakan bahwa makna diangkat dari hubungan interaksi pembaca dan teksnya. *Text can only come to life when it is read. It must therefore be studied through the eyes of the reader*. Lebih lanjut Iser menyatakan dalam kutipan di bawah ini.

Central to the reading of every literary work is the interaction between its structure and its recipient. This is why the phenomenological theory of art has emphatically drawn attention to the fact that the study of literary work should concern not only the actual text but also and in equal measure, the actions involved in responding to that text. The text itself simply offers "schematized aspects" (the phrase is Roman Ingarden's) through which the subject matter of the work can be produced, while the actual production takes place through an act of concretization. (1978:20—21).

Iser menyatakan bahwa pusat dan pembacaan semua karya sastra adalah interaksi antara struktur dan penerimaannya yang mengindikasikan bahwa penerimaan terhadap suatu karya sastra akan berpotensi menyebabkan pemaknaan yang berbeda. Lebih lanjut Iser menyatakan sebab teori fenomenologis sastra mengambil perhatian pada kenyataan bahwa studi karya sastra harus mempertimbangkan bukan hanya teks aktualnya saja, tetapi juga tindakan yang terlibat dalam merespon teks itu.

Teori resepsi sastra merupakan suatu disiplin yang memandang penting peran pembaca dalam memberikan makna teks sastra (Jauss, 1983:20). Iser mengatakan bahwa sebuah teks sastra dapat didefinisikan sebagai wilayah indeterminasi atau wilayah ketidakpastian (*indeterminacy areas*) (Iser, 1987:24; Segers, 1978:40—41). Wilayah ketidakpastian merupakan "bagian-buka" (*Leerstellen, open plek*) yang "mengharuskan" pembaca untuk mengisinya. Dalam mengisi "tempat-tempat kosong" yang terdapat di dalam karya sastra, pembaca pada hakikatnya masuk dalam suasana yang memungkinkan untuk berdialog dalam proses komunikasi sastra, kedua belah pihak, yaitu teks dan pembaca berinteraksi. Dalam interaksi itu, wujud struktur yang terjangkau melalui

memberikan arahan kepada pembaca yang diangkat dari *repertoire* (bekal atau bahan yang berupa pengetahuan dan pengalaman pembaca) dengan strateginya sehingga lahirlah realisasi teks (Iser, 1978:20, 107).

Realisasi teks berupa resepsi (tanggapan) dan penafsiran yang berbeda-beda dari para pembaca karena mereka telah dibekali oleh pengalaman dan pengetahuan yang berbeda-beda pula. Oleh karena itu, ada kemungkinan satu karya sastra memperoleh makna yang bermacam-macam dari berbagai kelompok pembaca (Chamamah-Soeratno, 1991:21). Hal itu justru menunjukkan adanya struktur teks sastra yang dinamis, makna karya sastra akan selalu diperkaya dan dapat lebih terungkap, serta nilai sastranya pun dapat ditemukan lebih baik (Pradopo, 1995: 234).

Faktor pembaca, dalam poros komunikasi mendapat pengertian yang bermacam-macam. Salah satu di antaranya yang dimanfaatkan di dalam penelitian ini adalah pembaca nyata (*real reader*). Pembaca ini merupakan pembaca dalam arti fisik, yaitu orang yang melaksanakan tindakan pembacaan. Pembaca dalam kelompok ini meliputi pembaca peneliti dan pembaca umum. Pembaca peneliti dalam resepsinya berupa reaksi atau tanggapan terhadap sebuah teks sastra seperti yang dipahaminya dan berdiri di dalam proses pembacaan. Sementara itu, pembaca umum dalam resepsinya berupa reaksi atau tanggapan terhadap sebuah teks sastra dan berdiri di luar proses pembacaan (Sangidu, 2002).

Segers (2000:41) menyatakan bahwa sebagai sebuah proses komunikasi, hubungan antara teks dan pembaca memerankan dua buah fungsi. Pertama, menandai hubungan skema tekstual. Merupakan tugas pembaca untuk menyusun ikatan yang hilang tidak sekehendak hati berdasarkan 'pengalaman dan harapan miliknya', tetapi berdasarkan kesesuaiannya dengan struktur tekstual. Kedua, dunia teks literer diciptakan untuk pembaca dari perspektif yang berubah-ubah. Tugas pembaca untuk

menghubungkan perspektif itu agar cocok dengan struktur tekstual.

2. Pembahasan

2.1. Perbedaan Alur Akibat Perbedaan Sistem Novel dan Sistem Film

Sebelum dipaparkan lebih jauh, pengertian perbedaan alur akibat perbedaan sistem novel dan sistem film yang penulis maksud adalah terjadinya perubahan dari novel ke film AAC yang lebih disebabkan kendala teknis. Adanya perbedaan-perbedaan yang tidak sampai mengubah makna keseluruhan tetapi dalam rangka menyesuaikan dengan sistem film yang berbeda dengan sistem sastra (novel), misalnya saja durasi film yang terbatas sehingga tidak semua yang ada di novel ditampilkan begitu saja (tanpa ada perubahan sama sekali) di dalam film. Selain itu, contoh lain misalnya tokoh yang ada di dalam novel tidak dimunculkan di dalam film karena tidak begitu berpengaruh dalam membangun konflik utama. Meskipun demikian, perubahan-perubahan kecil itu terjadi dalam rangka mendukung maksud utama cerita yang ada di film.

Pada dasarnya, ketika masuk pada adegan utama, antara novel dan film tidak memiliki perbedaan, keduanya sama-sama menceritakan aktivitas Fahri yang akan pergi *talaghi* ke Al Azhar. Namun, dalam film sebelum masuk pada adegan pertama, terlebih dulu ada *credit title* yang menceritakan keakraban antara Fahri dan teman-temannya satu flat dengan Maria Hal ini bukan tanpa maksud. Awalan film tersebut berfungsi untuk memberi gambaran pada penonton bagaimana sosok Fahri dan Maria. Ini cukup membantu penonton untuk mengikuti cerita selanjutnya. Jadi, apa yang ada di *credit title* bukan tidak ada di novel, tetapi yang membedakan adalah penuncuilannya saja.

Di dalam novel, diceritakan kalau Maria tinggal bersama Tuan Boutros (ayah), Madame Nahed (ibu), dan Yousef (adik lelakinya). Namun, di dalam film diceritakan Maria hanya tinggal bersama

Madame Nahed saja. Tuan Boutros dan Yousef tidak ditampilkan. Hal ini berdasar-kan sebuah cerita, peran Tuan Butrous dan Yousef tidak begitu signifikan, sehingga ketika tidak dimunculkan pun tidak memengaruhi kebutuhan cerita utama. Beberapa adegan serupa (dalam arti jika diubah tidak begitu berpengaruh dengan konflik utama) antara lain sebagai berikut.

Di dalam novel, Fahri memberi hadiah ulang tahun kepada Madame Nahed sebuah tas tangan dan untuk Yousef sebuah kamus bahasa Perancis. Namun, di dalam film tidak ada adegan pemberian hadiah itu. Tuan Boutros sekeluarga mengajak Fahri dan teman-teman satu flatnya untuk makan bersama di sebuah restoran mewah, di dalam novel cerita ini muncul di bagian sepuluh (Di Cleopatra Restaurant). Sementara, di dalam film tidak ada adegan makan bersama Tuan Boutros dengan Fahri di restoran tersebut.

Di novel, Noura disiksa oleh Bahadur dan kakaknya ketika Fahri dan teman-temannya sedang bersantap malam di flat saat tengah malam. Sementara, di dalam film, Noura disiksa hanya oleh Bahadur ketika Fahri terlihat sibuk sendiri di kamarnya dan bukan sedang santap malam. Keluarga Boutros mengerahui kalau Noura disiksa oleh Bahadur malam itu dan meng-ungkapkan kepada Fahri bahwa sebaiknya Noura tinggal sementara di rumah orang yang selman daripada tinggal di rumah mereka karena berbagai alasan. Di dalam film, karena Tuan Boutros sejak awal tidak ditampilkan sehingga adegan tersebut tidak ada.

Dalam novel, pada saat Fahri meminta Nurul agar bersedia menampung Noura di rumahnya, Fahri menghubungi Nurul lewat telepon. Namun, di dalam film, Fahri menemui langsung Nurul untuk meminta hal itu. Dalam adegan di Metro, di dalam novel ada tiga orang bule yang masuk, yaitu seorang nenek, pemuda, dan pemuda yang memakai topi berbendera Amerika. Namun, di film hanya dua orang bule yang masuk, yaitu seorang wanita muda dan

seorang ibu-ibu, yaitu ibu wanita muda tersebut. Wanita tersebut kemudian diketahui bernama Alicia. Ada perbedaan lagi antara di novel dan di film dalam adegan di metro ini yaitu perihal nama wartawati Amerika yang dikenal Fahri di Metro. Di dalam film, seperti terlihat pada kartu nama Alicia yang diberikan pada Fahri, wartawati itu bernama Alicia Brown, padahal di dalam novel nama wartawati Amerika itu adalah Alicia Abrams. Namun, secara esensi cerita masih sama. Adegan ini masih bisa mengemban misi penting dari dalam novel yaitu untuk menunjukkan wajah Islam yang ramah yang dalam hal ini diwakilkan melalui tokoh Fahri dan Aisha.

Di dalam novel, Noura tidak mau menceritakan masalah yang menimpanya kepada Maria dan Fahri saat dia ditampung, tetapi dalam film Noura mau bercerita secara terbuka. Di dalam novel, ada adegan yang menceritakan bahwa Fahri sedikit parah karena terlalu sering kepanasan. Cerita ini terdapat dalam bagian empat belas (Dijenguk Sahabat Nabi), tetapi adegan itu tidak ada dalam film.

Saat mengaji dengan Syaikh Usman, Fahri ditawarkan untuk berjodoh dengan kerponakannya dengan memperlihatkan fotofotonya agar Fahri dapat mengenalnya. Di dalam film, Syaikh Usman tidak terlihat melakukan itu dan Fahri langsung datang begitu saja ke perjodohan, yaitu di rumah paman Aisha.

Di dalam novel, diceritakan Fahri menikah di sebuah masjid. Selain secara penggambaran dapat dibayangkan pernikahan Fahri cukup sederhana, ada juga sajian nasyid untuk memeriahkan suasana. Namun, di film Fahri menikah di flat Aisha dengan penggambaran suasana yang mewah dan terkesan mewah. Fahri mengucapkan ijab kabul di tengah-tengah kolam di dalam rumah yang megah.

Sorelah menikah, Aisha dan Fahri pindah di flat mewah Aisha. Di film, Fahri diceritakan langsung tinggal di flat Aisha dan tidak ada adegan pindah rumah. Di dalam novel, Aisha sempat

oleh polisi Mesir. Di dalam film tidak ada adegan percobaan perkosaan itu. Di dalam novel, Maria jatuh pingsan saat memberikan kesaksian di pengadilan, tetapi tidak ada adegan itu dalam film.

2.2 Perbedaan Alur untuk Mengubah Tema Utama Novel

Ada dua hal yang menjadi perhatian dalam menentukan perbedaan-perbedaan antara novel dan film AAC yang bertujuan untuk mengubah tema utama. *Pertama*, perbedaan dengan mengubah apa yang ada di novel dengan yang dimunculkan di film. Dalam arti, adegan itu sudah ada di novel, tetapi tetap dimunculkan di dalam film dengan beberapa perubahan, bisa pengurangan, bisa juga dengan penambahan, bahkan dihilangkan, peneliti mengstilakan perubahan adegan. *Kedua*, perbedaan dengan cara menambahkan adegan yang sebelumnya sama sekali tidak ada di dalam novel, tetapi dibuat adegan baru di dalam film dengan maksud untuk mengubah tema utama yang ada di novel. Untuk itu, penyajian tulisan ini dikelompokkan menjadi dua hal tersebut.

2.2.1 Perbedaan Alur dengan Perubahan Adegan

Di dalam novel, sejak mengetahui Fahri menikahi Aisha, Maria sakit hati dan langsung jatuh sakit. Di dalam film, pernikahannya Fahri dengan Aisha memang sempat membuat Maria sakit hati dan kecewa, tetapi tidak membuatnya jatuh sakit. Sakit yang dialami Maria justru karena ditabrak mobil, yang kemudian diketahui bahwa yang menabrak Maria adalah orang suruhan Tuan Bahadur. Hal ini bertujuan untuk membuat konflik saat di persidangan, supaya unsur dramatikanya terlihat. Reaksi penonton tentu akan berbeda jika sakit Maria karena kecelakaan dan akibat ulah dari Tuan Bahadur.

Menjelang akhir hayatnya, Maria meminta Fahri mengajarnya berwudhu karena dia bermimpi bahwa tidak dapat masuk surga kalau tidak berwudhu dan tidak

mendapatkan kunci surga, sementara kunci surga yang dimaksudkan adalah dengan masuk Islam. Di dalam film, menjelang akhir hayatnya, Maria meminta Fahri untuk mengajari salat tanpa ada cerita mimpi sebelumnya. Selain itu, Maria tidak saja meminta tolong pada Fahri, tetapi juga pada Aisha.

Di dalam novel, Fahri mengetahui bahwa Nurul ternyata juga menyukainya jauh sebelum dia menikahi Aisha. Sementara, di dalam film Fahri mengetahui cinta Nurul sesudah dia menikahi Aisha.

Diceritakan di novel bahwa teman satu sel Fahri di penjara berjumlah lima orang. Di dalam film teman satu sel Fahri hanya satu orang. Secara detail perbedaan ini dibahas dalam hal penokohan.

Di dalam novel, buku harian Maria diserahkan oleh Madame Nahed kepada Fahri. Di film, buku harian Maria diserahkan oleh Madame Nahed kepada Aisha, kemudian Aisha menyerahkannya pada Fahri di penjara.

Madame Nahed dan Yousel yang meminta Fahri agar merekam suaranya untuk diperdengarkan kepada Maria sangat berbeda dengan di dalam film karena di film Aisha lah yang meminta Fahri Tuan Boutros dan Madame Nahed yang mengajukan izin kepada kepala penjara agar membolehkan Fahri menjenguk Maria di rumah sakit. Di film, Aisha yang mengajukan izin kepada kepala penjara agar membolehkan Fahri untuk menjenguk Maria di rumah sakit dengan bantuan pengacara. Seorang penembak burung hantu yang sebelumnya memberikan kesaksian palsu akhirnya mengakui kebohongannya saat di persidangan Fahri, sedangkan di film, penembak burung hantu yang menjadi saksi tidak mengakui kebohongannya.

Pada adegan delapan puluh tiga, diceritakan bagaimana Aisha meminta Fahri untuk menikahi Maria. Saat Aisha melihat Maria bereaksi ketika mendengar suara Fahri, Aisha kemudian mendekati Fahri, berbisik pada Fahri agar Fahri mengatakan pada Maria bahwa Fahri akan

menikahnya. Fahri menggeleng tanda tidak sepakat dengan usul Aisha. Lalu, buru-buru Aisha mengajak Fahri untuk keluar kamar. Di depan kamar, mereka berdebat sebentar. Fahri mengatakan pada Aisha bahwa poligami tidak semudah itu, banyak hal yang harus dipertimbangkan. Fahri hanya sekali mengucapkan janji pernikahan dan itu hanya dengan Aisha. Namun, dengan berurai air mata Aisha mengatakan bahwa Maria sangat membutuhkan Fahri dan bayi yang ada di kandungan Aisha membutuhkan seorang ayah. Menikahi Maria adalah satu-satunya jalan supaya Maria bisa sembuh dan kemudian bisa menjadi saksi di pengadilan sehingga Fahri bisa terbebas dari hukuman.

Fahri dalam posisi sulit. Dalam kebingungan itu, perlahan Aisha mengambil cincin yang ada di jarinya, cincin itu pun kemudian diserahkan pada Fahri sebagai mahar pernikahannya dengan Maria. Fahri pun tidak bisa berbuat apa-apa, dia menuruti permintaan istrinya tersebut. Maka, adegan selanjutnya adalah gambaran pernikahan antara Fahri dan Maria yang berlangsung di rumah sakit. Aisha tidak bisa membahagi perasaannya, dia tetap merasakan kesedihan ketika melihat suaminya menikah lagi. Aisha pun keluar kamar rumah sakit dan menumpahkan tangisnya. Madame Nahed mengikuti Aisha, ia sangat memahami bagaimana perasaan Aisha.

Adegan ini memang ada di dalam novel, tetapi tidak dijadikan konsentrasi cerita utama, sementara di dalam film bisa dikatakan sebagai adegan yang banyak mengurangi konsentrasi penonton. Adegan ini mengindikasikan bahwa poligami itu boleh dilakukan, bahkan dalam pusaran kasus yang dihadapi Aisha dan Fahri, poligami adalah satu-satunya jalan untuk mengatasi masalah. Aisha meminta Fahri untuk menikahi Maria supaya Maria cepat sembuh dan bisa menjadi saksi di persidangan, sehingga Fahri bisa terbebas dari hukuman. Apa yang dilakukan Aisha sudah sepatutnya dilakukan oleh wanita manapun ketika dalam posisi semacam itu.

Dalam hati tentu tidak rela melihat suaminya menikah lagi dengan wanita lain, tetapi jika tidak menikah lagi, berarti suami akan taati di tiang gantungan. Begitulah, film ini ingin menggambarkan bahwa poligami dalam situasi tertentu adalah solusi permasalahan, meskipun akan timbul masalah lain selanjutnya.

2.2.2 Perbedaan Alur dengan Menambahkan Adegan

Penambahan adegan sangat dirasakan di akhir-akhir cerita di dalam film. Penambahan cerita inilah yang menyebabkan perbedaan makna secara keseluruhan antara novel dan film AAC. Penambahan-penambahan adegan tersebut dipaparkan secara berurutan di bawah ini.

Di dalam novel, usai memberi kesaksian di penjara Maria jatuh pingsan dan menyebabkan Maria sakit hingga akhirnya meninggal. Namun, di dalam film usai memberi kesaksian di persidangan, Maria masih tetap sehat dan akhirnya bisa hidup satu rumah dengan Fahri dan Aisha. Setelah itu, banyak adegan-adegan baru yang muncul yang sama sekali tidak ada di dalam novel. Adegan-adegan baru ini bermaksud untuk memberi gambaran bagaimana kondisi kehidupan rumah tangga yang berpoligami. Secara umum, adegan-adegan tersebut ingin menggambarkan bahwa poligami memang bisa dilakukan, tetapi konsekuensinya tidak ringan. Bahkan, sekelas Fahri dan Aisha yang bisa dikatakan memiliki pemahaman keislaman yang baik pun tetap merasa berat menjalakan adegan berikut ini.

Pada adegan delapan puluh delapan diperlihatkan kumpulan peristiwa yang dialami Fahri, Aisha, dan Maria ketika mereka hidup dalam satu rumah. Pada saat mereka bertiga makan bersama ataupun aktivitas yang lain. Adegan ini ingin menggambarkan bagaimana Aisha merasa cemburu manakala Fahri dan Maria berdekatan, begitu juga sebaliknya. Maria merasa cemburu saat Fahri dan Aisha juga

berdekatan. Dalam adegan ini juga dapat dilihat bagaimana kebingungan Fahri memiliki dua istri, misalnya saja saat Maria dan Aisha dalam waktu bersamaan memiliki satu keinginan tertentu pada Fahri. Diperlihatkan juga pada satu malam akhirnya mereka tidur sendiri di tiga tempat yang berlainan. Selanjutnya, diceritakan Aisha seperti berada dalam tekanan menghadapi kondisi tersebut, terlebih saat itu Aisha tengah hamil.

Pada adegan sembilan puluh, diceritakan Fahri dan Saiful bertemu di sebuah rumah makan. Fahri menceritakan apa yang tengah dia rasakan ketika mempunyai dua istri pada Saiful. Fahri mengaku capok menghidapinya. Fahri ingin menyatukan Maria dan Aisha. Sebagai sahabat, Saiful berusaha memberi saran, meski dia sendiri belum mempunyai istri. Saiful mengatakan kepada Fahri, bahwa Fahri tidak mungkin menyatukan Aisha dan Maria, tetapi Fahri harus berusaha adil. Meskipun Saiful menyadari bahwa untuk bersikap adil itu sangat sulit. Jangankan dua istri, satu istri saja belum tentu bisa adil. Saiful juga menambahkan agar Fahri menyerahkan semua masalahnya pada Allah. Adegan ini ingin menunjukkan bahwa Fahri merasa berat menjalani kehidupan poligaminya.

Begitu juga di dalam adegan delapan puluh sembilan. Diceritakan Aisha mengemas beberapa pakaiannya dan dimasukkan ke dalam koper. Fahri terlihat terkejut melihat Aisha hendak pergi dengan membawa koper besar. Saat ditanya Fahri hendak pergi ke mana, Aisha menjawab akan pergi ziarah ke makam ibunya di Turki bersama Paman Eqbal. Fahri heran, mengapa dengan Paman Eqbal, bukan dengan dirinya. Lalu, Aisha pun menjawab kalau Fahri harus menjaga Maria. Dengan mata sembab, Aisha pun mengatakan kalau dirinya sedang ingin sendiri.

Sementara itu, Maria yang tidak sengaja mendengar pembicaraan antara Fahri dan Aisha dari dalam kamarnya terlihat begitu bersedih. Sebagai seorang perempuan, Maria dapat merasakan apa yang

dialami Aisha. Adegan ini ingin menunjukkan bahwa Aisha juga berat menjalani kehidupan berpoligami.

Penggambaran kekurangharmonisan keluarga Fahri dengan dua istri semakin terlihat pada dua adegan selanjutnya, yaitu dari adegan sembilan puluh satu hingga adegan sembilan puluh dua. Dalam adegan sembilan puluh satu, digambarkan Fahri berusaha mencari ketenangan agar bisa membuat keputusan yang bijaksana untuk keluarganya.

Fahri digambarkan menenangkan diri di sebuah padang pasir, kemudian pergi ke dalam sebuah masjid. Saat Fahri menenangkan diri di sebuah masjid, Fahri mendengar seorang syaikh tengah memberi nasihat dalam sebuah majelis dzikir. Fahri merasa terhenyak, karena apa yang disampaikan syaikh itu tepat sekali dengan permasalahan yang sedang dia hadapi saat itu.

Selanjutnya, dari sisi Maria, digambarkan pada adegan sembilan puluh dua. Dalam adegan itu tampak Maria duduk di depan beranda rumahnya. Maria menunggu kedatangan Fahri. Tangannya memegang HP dan raut mukanya menunjukkan kegundahan.

Kegundahan antara Fahri, Aisha, dan Maria terlihat diakhiri di dalam adegan sembilan puluh tiga. Aisha berada di rumah paman Eqbal. Setelah Aisha menyampaikan keinginannya agar Eqbal menemaninya ke Turki, Eqbal sedikit ragu. Aisha menambahkan kalau dia membutuhkan waktu untuk dapat memahami semua yang ada dalam rumah tangganya. Bersamaan itu, tiba-tiba Fahri muncul. Fahri mengatakan bahwa dia berusaha ikhlas mencrima Aisha dan Maria. Fahri masih dalam proses belajar untuk memahami dan berbuat adil. Fahri menekankan pada Aisha, kalau dia butuh Aisha untuk mempelajari semua itu. Berikut kutipan dialog yang diucapkan Fahri saat menemui Aisha di rumah Paman Eqbal:

Ikhtis Aisha...

Itu yang sekarang sedang berusaha aku jalani.
 Aku tidak ikhlas menerimamu lebih kaya dari aku.
 Aku tidak ikhlas menerima kondisi kita dengan Maria.
 Hingga aku tidak tahu adil itu apa dan bagaimana.
 Aku akan belajar lagi.
 Tapi, untuk itu aku butuh kamu.

Dengan wajah haru, Aisha mengham-piri Fahri dan mencium takzim tangan su-aminya itu. Adegan ini mengakhiri pole-mik yang terjadi di dalam rumah tangga Fahri, Aisha dan Maria. Masing-masing to-koh pada akhirnya bisa menerima kondisi di dalam rumah tangga mereka bertiga. Aisha dan Fahri kembali ke rumah, disapo-kan hangat oleh Maria. Dengan disaksikan Fahri, Maria dan Aisha saling berpelukan.

2.3 Penokohan Novel dan Film AAC

2.3.1 Aisha Binti Rudolf Greimas

Saat pertemuan dengan Fahri di Metro, di novel diceritakan Aisha memakai cadar putih, sementara di dalam film Aisha me-makai cadar hitam (cadar warna ini lebih dominan digunakan untuk seluruh adegan di film). Tentu, penca busana dalam film bukan berarti tidak mampu untuk menye-diakan pakaian dengan warna seperti yang diceritakan di dalam novel, tetapi ini untuk kepentingan artistik film. Dalam film AAC memang mempunyai keseragaman warna jika dicermati secara teliti, baik dari segi *setting*, properti, dan busana, warna-warna selalu diupayakan untuk seragam, cenderung gelap dan merah bata.

Perbedaan yang muncul dalam film adalah pada saat Aisha menghadapi berba-gai persoalan. Dalam novel, Aisha adalah tipikal perempuan yang lembut, patuh pada suami, dan taat pada aturan agama. Gam-baran singkatnya, Aisha adalah dambaan banyak kaum adam: selain kaya, cantik, dia juga salehah. Sementara, di dalam film Aisha dibuat lebih manusiawi. Dia bisa membantah kata-kata Fahri jika memang ada sesuatu di dalam hatinya yang

mengganjal. Hal ini dapat dilihat pada adegan saat Fahri kedatangan paman dan bibi Nurul. Aisha menunjukkan rasa cemburu-nya dan berkata ketus pada Fahri. Di dalam novel, setelah menikah dengan Fahri, Aisha tidak pernah terlibat cemburu kepa-da Fahri. Di dalam film, Aisha gampang cemburu kepada Fahri. Di dalam novel, ti-dak ada cerita komputer lama Fahri dijual oleh Aisha. Di film, Aisha menjual kompu-ter Fahri tanpa sepengetahuan Fahri dan menggantinya dengan laptop. Mengetahu-hal itu, Fahri sempat berdebat dengan Aisha yang mengindikasikan Fahri kurang setuju dengan apa yang dilakukan Aisha karena komputer itu banyak menyimpan kenangan Fahri dengan teman-temannya, termasuk dengan Maria. Saat menyebut na-ma Maria, Aisha merasa tidak suka. Aisha terlihat cemburu.

Ketika Fahri ditangkap polisi karena dituduh memerkosa Noura, ada kesan Aisha tidak percaya pada Fahri dan merasa emosional ketika Aisha merasa tidak ada yang membantunya mengeluarkan Fahri dari penjara (adegan ketika Aisha mencari sesuatu di flat Saiful). Pada adegan lain, Aisha juga terlihat lemah dan lebih memi-lih lari dari permasalahan yang sedang di-hadapi. Hal ini tidak terlihat di dalam no-vel, sementara, di dalam film hal ini sangat ditonjolkan. Salah satunya terlihat saat Aisha ingin pergi ziarah ke makam ibunya di Turki.

Perubahan karakter Aisha di dalam film ini memiliki tujuan untuk lebih mema-nusiawikan tokoh Aisha sehingga tidak ber-gitu asing dengan dunia penonton film. Aisha bukan dijadikan seorang istri yang membangkang, tetapi apa yang ditampilkan di dalam film adalah sosok Aisha yang tetap memiliki sisi-sisi manusiawi yang punya rasa cemburu atau ganjalan dalam hati jika apa yang dialami tidak sesuai dengan keinginan hati. Tentu penggambar-an ini akan lebih masuk akal dan bisa lebih diterima oleh masyarakat penonton film yang lebih plural.

2.3.2 Fahri Bin Abdullah Sidiq

Secara garis besar, penggambaran tokoh Fahri di dalam novel dan di dalam film tidak banyak mengalami perubahan. Namun, jika diperhatikan dengan jeli, ada titik-titik kecil yang tetap dibuat berbeda. Secara umum, Fahri sangat gigih memegang aturan agama dalam hidupnya. Dalam menghadapi persoalan hidup, selalu dia serahkan kepada Allah, dia kembalikan dengan aturan-aturan yang memang sudah termaktub dalam kitab suci dan hadis nabi. Berbeda dengan yang ada di novel, Fahri dalam film digambarkan sebagai sosok yang tetap mempunyai sisi-sisi manusiawi saat menghadapi permasalahan dalam hidupnya. Dia juga dapat merasakan kecemasan, bahkan keputus-asaan. Hal ini dapat dilihat pada adegan saat dia di penjara.

Selain itu, dalam novel digambarkan Fahri adalah sosok yang dewasa di mata teman-teman satu flatnya. Namun, dalam film hal itu tidak begitu terlihat, bahkan Fahri terkesan lemah dan kadang kurang dewasa dibanding Saiful. Beberapa adegan dalam film menggambarkan Fahri lebih sering mencurahkan masalahnya pada Saiful dan meminta saran pada Saiful.

Dari segi pergaulan dengan perempuan, di dalam novel, digambarkan Fahri sangat taat pada syariat yang mengatur tentang hubungan dengan lawan jenis. Secara umum, di dalam film juga tetap sama, misalnya saja saat bertemu dengan Alicia (Wartawati yang bertemu saat di atas metro), Fahri tidak bersedia berjabat tangan dengan perempuan yang bukan mahromnya itu. Dengan bijak Fahri menjelaskan alasannya untuk tidak mau berjabat tangan. Namun, di dalam film ada beberapa adegan yang menunjukkan perbedaan dengan yang ada di dalam novel.

Di dalam novel, diceritakan Fahri tidak terbiasa jalan berdua dengan Maria, bahkan tidak ada. Namun, di dalam film ada beberapa adegan yang menunjukkan Fahri sering jalan berdua dengan Maria sebelum mereka berdua menikah. Bahkan, tidak sekadar jalan berdua, tetapi ngobrol

bersama di tempat yang sepi. Hal ini terlihat di beberapa *scene* dalam *credit title* dan juga adegan delapan. Dalam adegan itu, Fahri dan Maria berbincang soal jodoh sambil menikmati Sungai Nil, hanya berdua saja.

Penggambaran sosok Fahri di dalam film bukan tanpa tujuan. Hampir sama dengan yang terjadi pada Aisha, di dalam film Fahri dibuat lebih manusiawi, bukan sosok super hero yang tanpa cela, tujuannya sama, membuat Fahri lebih manusiawi dan dekat dengan kehidupan para penonton film.

Film ini seolah ingin memperbaiki apa yang selama ini sering dikritik para pembaca novel, yaitu sosok Fahri yang nyaris sempurna, bahkan ada yang mengatakan kalau dalam kehidupan nyata, sosok Fahri yang ada di dalam novel itu tidak pernah ada. Maka, di dalam film dibuat dengan tujuan tersebut, membuat Fahri lebih dekat dengan dunia nyata, salah satunya adalah dalam hal pergaulan dengan perempuan, yaitu dengan Maria, meskipun tidak sampai pada tahap saling berjabat tangan atau hal-hal lain lebih dari itu. Dalam film, Fahri tetap digambarkan sebagai sosok yang santia dan sangat menghargai perempuan.

2.3.3 Saiful

Dari beberapa orang teman flat Fahri, porsi Saiful memang yang lebih banyak diceritakan. Saiful bukan cuma teman satu flat dengan Fahri, tetapi Saiful juga teman Fahri berbagi cerita semua kisah hidupnya dan berbagi pengalaman. Dari sisi usia dan pengalaman hidup, dalam novel digambarkan Saiful lebih muda daripada Fahri. Namun, dalam film terlihat sejajar. Tidak terlihat jenjang senioritas dan junioritas. Bahkan, di dalam film Saiful lebih tampak dewasa dibanding Fahri. Saiful selalu menjadi tempat curhat Fahri, dalam beberapa adegan Fahri juga selalu meminta saran dari Saiful.

Perbedaan penggambaran tokoh Saiful dalam film dengan yang ada di novel ini

tentu bukan tanpa maksud. Kebutuhan cerita yang ada di film memang memungkinkan Fahri untuk memiliki satu teman yang lebih dekat untuk berbagi cerita tentang masalah yang dihadapi Fahri. Dengan digambarkan Fahri sering berbagi cerita pada sahabat dekatnya, maka akan terlihat karakter Fahri di dalam film yang lebih manusiawi. Lalu, tokoh yang dibuat sebagai teman dekat Fahri adalah Saiful. Jadi, bisa dikatakan perubahan penggambaran tokoh Saiful adalah dalam rangka untuk menunjang perubahan penggambaran tokoh Fahri.

2.3.4 Maria Girgis

Maria adalah satu-satunya tokoh utama yang tidak mengalami perubahan yang berarti antara di dalam novel maupun film, baik dari segi karakter maupun visualisasi secara fisik. Dalam film, Maria tetap termasuk tokoh utama. Masuk dalam jalinan cerita, awalnya karena merupakan tetangga flat Fahri dan teman-temannya. Berawal dari sekadar tetangga, lambat laun menumbuhkan benih cinta, dan pusran cerita mengalir di sana. Maria adalah seorang gadis Mesir asli. Seorang Kristen Koptik yang taat. Dia adalah putri sulung dari Tuan Boutross Rafael Girgis. Namun, dalam film, ayah Maria ini sama sekali tidak dimunculkan. Ibunya seorang dokter, Fahri biasa memanggil Madame Nahed.

Bagi Fahri, Maria adalah gadis yang unik. Meskipun Maria seorang Kristen, tetapi dia hafal beberapa surat dalam Alquran. Salah satunya adalah surat Maryam. Maria juga lebih senang dipanggil Maryam. Maria pengagum Alquran dan paham adab membaca Alquran. Secara fisik, Maria juga cantik, dalam berpakaian juga sopan. Dalam jalinan cerita, terlihat kalau Maria adalah seorang gadis yang cerdas dan cerdas. Ia kuliah di Cairo University, Mesir. Meskipun cantik dan cerdas, Maria adalah tipikal gadis yang tidak mudah jatuh cinta, dan Fahri sanggup meluluhkan hati Maria.

Secara umum, tidak ada yang berubah pada penggambaran karakter Maria. Hal ini memang disebabkan oleh karakter Maria yang memang dekat dengan kehidupan nyata. Tokoh seperti Maria sangat berbeda dengan Fahri dan Aisha yang barangkali jarang ditemui di kehidupan nyata. Justru, karakter Maria semakin diperjelas di film karena dapat mendukung makna keseluruhan cerita. Hubungan Fahri beserta teman-temannya dengan Maria dan keluarganya adalah sebuah potret kerukunan hidup antaragama yang patut untuk ditonjokkan di dalam film.

2.3.5 Nurul Azkiya

Secara garis besar, tokoh Nurul tidak terlalu mengalami perubahan antara novel dan di dalam film. Sedikit yang berbeda, jika di dalam novel begitu ditampakkan antara Nurul dan Fahri terdapat hubungan cinta yang saling terpendam, tetapi di dalam film hal itu tidak terlihat. Yang terlihat di film justru Nurul terkesan sebagai gadis yang agresif. Hal ini memang kurang sinkron dengan statusnya sebagai seorang ketua keputrian organisasi mahasiswa Indonesia yang ada di Mesir.

Dari sisi visualisasi, dalam film tidak begitu terlihat sosok Nurul sebagai seorang mahasiswa yang salihah dengan berbusana serba panjang dan lebar, seperti dideskripsikan di dalam novel. Di dalam film, hal ini kurang konsisten, beberapa adegan terlihat Nurul memakai jilbab kecil/pendek. Bahkan, pada adegan dia sedang kecewa karena mengetahui Fahri telah menikah dengan Aisha, Nurul terlihat begitu terputus bahkan sampai melepas jilbabnya dengan kesal, meskipun di dalam kamarnya sendiri.

Perubahan yang terjadi pada tokoh Nurul bisa dikatakan tidak terlalu banyak. Sedikit perbedaan yang ada di film adalah dalam rangka menampilkan sosok Nurul yang lebih manusiawi, punya sisi-sisi peracua sebagai seorang wanita yang bisa kecewa dan sakit hati. Dari segi penampilan fisik, barangkali ini kekurangjelian

sutradara atau penata busana, bahwa pada kehidupan nyata sebenarnya seorang yang berbusana muslimah secara *hijab*⁴ biasanya juga selalu konsisten, dan berkaitan dengan tokoh Nurul, pada kepentingan cerita seharusnya juga konsisten, tetapi kenyataannya di beberapa adegan terlihat Nurul memakai jilbab kecil. Kalaupun dengan maksud untuk lebih mendekatkan dengan kehidupan nyata seperti yang terjadi pada tokoh Fahri dan Aisha hal ini kurang tepat karena tidak secara langsung mengubah penampilan Nurul secara keseluruhan, misalnya di dalam film Nurul selalu tampil dengan jilbab kecil, tentu akan lain ceritanya.

2.3.6 Prof. Dr. Abdur Rauf Manshour dengan Pemuda di Penjara

Di dalam novel, tokoh ini adalah teman satu sel Fahri di penjara. Dia adalah guru besar di Universitas El-Menya yang dihukum karena memimpin sebuah demonstrasi di dalam kampus. Prof. Abdur Rauf inilah yang selalu menguatkan mental Fahri, memberi nasihat, dan berbagi pengalaman dengan Fahri selama berada di dalam penjara. Namun, ternyata tokoh ini tidak dimunculkan di dalam film dan diganti dengan karakter lain. Tokoh pengganti Prof. Abdur Rauf adalah seorang laki-laki berpakaian kumal dan terkesan gila. Meskipun sekilas terlihat sebagai orang gila, ternyata laki-laki yang tidak disebutkan siapa namanya ini mempunyai pikiran yang cerdas dan kejemihan hati nurani. Kata-kata yang keluar dari mulutnya penuh perenungan dan sarat makna.

Jika dicermati, pemunculan adegan ini di dalam novel sebenarnya dalam rangka memberi penyadaran kepada Fahri sekaligus untuk menguatkan Fahri saat menghadapi cobaan. Barangkali, jika tetap menampilkan sosok Prof. Dr. Abdur Rauf Manshour, film akan membosankan dan kurang dramatis sehingga diganti dengan tokoh laki-laki yang imajinatif. Laki-laki

itu digambarkan sebagai sosok yang liar, berpenampilan seperti berandal, tetapi berhati bersih dan kata-katanya tegas. Seringkali, kata-kata dari pemuda ini terdengar menyindir Fahri.

Hal tersebut menurut peneliti mempunyai dua tujuan. *Pertama*, untuk mendapatkan adegan yang tidak membosankan, yaitu lebih teatrikal. Akan berbeda jika apa yang ada di dalam novel ditampilkan begitu saja (tanpa memberi sentuhan unsur teatrikal) ke dalam film. *Kedua*, sosok yang tampil di dalam film digambarkan seperti orang gila dan liar untuk menunjukkan betapa menderitanya para tahanan di penjara Mesir.

3. Simpulan

Dari paparan pada subbab pembahasan dapat disimpulkan bahwa perubahan tidak dapat dihindari dalam proses mengadaptasi sebuah novel menjadi film sehingga membuat film seringkali berbeda dengan novel aslinya. Perbedaan antara novel dan film AAC disebabkan oleh beberapa hal, antara lain adanya perbedaan antara sistem sastra dan sistem novel, keinginan tim produksi untuk menjangkau pasar yang luas, dan akumulasi dari perubahan-perubahan sebelumnya. Perubahan yang paling tampak adalah unsur tema. Cerita di dalam novel lebih fokus pada perjuangan seorang mahasiswa Indonesia yang menuntut ilmu di Mesir berikut liku-liku perjalanan asmaranya, tetapi dalam film dibetokkan menjadi masalah poligami.

DAFTAR PUSTAKA

- Chamamah Soeratin, Siti. 1991. *Hikayat Iskandar Zulkarnain: Analisis Resepsi*. Jakarta: Balai Pustaka
- . 1992. "Penelitian Resepsi Sastra dan Problematikannya". Makalah disampaikan pada seminar, Bahasa, Sastra, dan Budaya. Yogyakarta.

⁴ Menyelimuti, beragama dengan total, sungguh-sungguh

- El Shirazy, Habiburrahman. 2005. *Ayat-Ayat Cinta*. Jakarta: Penerbit Republik.
- Eneste, Purnisuk. 1991. *Novel dan Film*. Flores: Penerbit Nusa Indah.
- Iser, Wolfgang. 1978. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. London: The Johns Hopkins University Press.
- Jauss, Hans Robert. 1983. *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Junus, Umar. 1984. *Sejarah Melayu Menemukan Diri Kembali*. Petaling Jaya: Fajar Bakti.
- Kolker, Robert Phillip. 2002. *Film, Form, and Culture*. New York: McGraw-Hill Education.
- Pradopo, Rachmat Djoko. 1995. *Beberapa Teori Sastra, Metode, Kritik, dan Penerapannya*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Pujiati, Hat. 2009. "Cerita Cinta Tentang Dia; Transformasi Ideologis dari Cerpen ke Film Kajian Ekranisasi." Yogyakarta: Jurnal Bulak volume 4
- Riffaterre, Michael. 1978. *Semiotics of Poetry*. London: Indiana University Press.
- Sangidu. 2000. "Karya Syaikh Muhammad Fadhullah Al-Burhanpuri: Kajian Filologis dan Analisis Resepsi." Yogyakarta: Jurnal Humaniora Volume XIV
- Segers, Rien T. 2000. *Evaluasi Teks Sastra*. (Terjemahan Suminto A. Sayati). Yogyakarta: Adicita
- Sunarno, Marselli. 1996. *Dasar Dasar Apresiasi Film*. Jakarta: Grasindo.
- Teeuw, A. 1984. *Sastra dan Ilmu Sastra: Pengantar Teori Sastra*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Venayaksa, Firman. 2005. "Keterpengaruhannya Novel dan Film". Jakarta: Majalah Mata Baca.
- <http://www.hanungbramantyo.multiply.com>. "Novel dan Film." Diunduh pada tanggal 22 September 2008, pukul 06.34. WIB.

MEMBACA INDONESIA DALAM ORANG-ORANG BAWAH TANAH: KUMPULAN NASKAH DRAMA

Nur Seha

Balai Bahasa Surabaya, Jalan Siwalanpanji, Buduran, Sidoarjo,
telepon (031) 8051752, pos-el: dzihui@yahoo.com, HP: 081386130989

(Makalah diterima 12 Oktober 2009—Revisi 10 November 2009)

Abstrak

Sebagai institusi sosial, karya sastra menghidupkan kehidupan dan masalah-masalah realitas sosial dalam masyarakat yang mempengaruhinya. Itulah sebabnya mengapa karya sastra memiliki fungsi sosial sebagai reaksi, penerimaan, kritik, atau ilustrasi tentang keadaan tertentu sebagaimana Ithum Zochary menggambarkan Indonesia sejak Orde Baru hingga reformasi dalam kumpulan naskah dramanya. Kritik yang dikemukakan berhubungan dengan reformasi dalam pemerintahan, perilaku aparat pemerintah, kehidupan rakyat kecil, dan persoalan-persoalan sosial lainnya.

Kata-Kata Kunci: kumpulan drama, orang bawah tanah, rakyat kecil

READING INDONESIA IN *ORANG-ORANG BAWAH TANAH*: KUMPULAN NASKAH DRAMA

Abstract

As a social institution, a literary work presents a life and consists of—mostly—social realities that influence life. That is why literary works have social functions as a reaction, conception, criticism, or illustration about certain situation. As Ithum Zochary describes Indonesia since New era government until reformation period in his collection of drama texts. Criticisms that are presented interrelated with government's service, behavior and attitude of government official, proletarian's life, and so on.

Keywords: the collection of drama, underground people, and proletarian

1. Pengantar

Pada tahun 80-an, muncul fenomena sastra sufistik sebagai upaya “berbijrah” membangun wilayah baru yang lebih spiritual daripada material dalam rangka memberi harga pada yang rohani di tengah gejala pelecehan rohani karena penempatan ekonomi sebagai panglima. Pembangunan yang sangat berorientasi pada ekonomi menjadikan semua hal sebagai komoditas ekonomi. Bahkan, semua kebijakan nasional berbasis pada perhitungan ekonomi sehingga yang tidak memberi nilai ekonomis dipinggirkan, sedangkan yang serba sementara, profan, material dibiarkan menyerbu kehidupan sehingga menjadi masyarakat hedonis. Orang dinilai bukan pada

keunggulan pribadi, tetapi pada hartanya. Pada dekade 1980-an, juga terjadi pelecehan dan pelanggaran HAM oleh sistem penyelenggara negara. Lembaga perwakilan rakyat (DPR, MPR) dan lembaga-lembaga hukum diintervensi demi status quo kekuasaan.

Di samping suara-suara harus tunggal, di berbagai bidang juga terjadi penyeragaman, seperti dalam memilih warna baju olahraga dan garis tengah jalan harus berwarna kuning. Lantaran informasi-informasi telah dipandang dari satu sudut, imbasnya pada alam bawah sadar sehingga cara berpikir pun menjadi tunggal.

Karena yang lain dibungkam, karya sastra menjadi petarung tunggal saat

menopang suara-suara kemanusiaannya sendiri. Sastra juga berdiri sendirian saat ... mencitakan pelanggaran-pelanggaran hak dasar kemanusiaan, yang itu dalam dekade 1980-an demikian merebak dengan gaya-gaya ungkap yang amat beragam. Seikan keragaman gaya ungkap itu ingin mempresentasikan begitu kompleksnya persoalan yang melanda manusia Indonesia (Wachid, 2000:37—38). Pada era seperti itulah, kritik sosial dalam sastra Indonesia cenderung menguat karena sastra selalu menjadi bagian dari persoalan masyarakat di sekitarnya. Dominannya kritik sosial dalam sastra identik pula dengan dominannya masalah sosial dalam kehidupan diluar sastra. Hasil-hasil sastra yang muncul pada penghujung 80-an dan sepanjang era 90-an menunjukkan kecenderungan untuk kembali mengolah tema-tema sosial politik (Sarjono, 2001:97).

Salah satu kumpulan naskah drama yang sarat dengan masalah masyarakat Indonesia dan perlu dibicarakan adalah *Orang-orang Bawah Tanah: Kumpulan Naskah Drama* yang ditulis oleh Ilham Zoebazary. Kumpulan naskah drama ini menggambarkan sebuah masyarakat yang melakukan interaksi berdasarkan faktor kepentingan, kekuasaan, dan politik. *Orang-orang Bawah Tanah* yang menjadi judul pada kumpulan naskah drama ini adalah salah satu judul naskah drama yang ditulis Ilham Zoebazary pada tahun 1999. Kata ini digunakan oleh pengarang untuk menggambarkan kehidupan rakyat kecil dan semua hal yang berkaitan dengannya pada satu masa. Selain itu, banyak hal yang secara tersirat dan tersurat terjadi di tengah-tengah birokrasi kita. Hal tersebut dapat terlihat dari tema-tema yang diangkat dalam *Orang-orang Bawah Tanah: Kumpulan Naskah Drama* karya Ilham Zoebazary. Buku ini memuat lima teks drama yaitu *Cinta Soal Cabe* (1996), *Kudeta* (1989), *Sandiwara Para Wayang*, *Stasiun Terburuk* (1986), *Bumi Para Wang* (1994), dan *Orang-orang Bawah Tanah* (1999).

Untuk mengungkap relasi teks drama "Orang-Orang Bawah Tanah" dan situasi masyarakat pada masanya (digenakan perspektif sosiologi sastra dan konsep-konsep tentang drama. Dalam pandangan sosiologi sastra, karya sastra lahir dalam konteks sejarah dan sosial budaya suatu bangsa yang di dalamnya sastrawan merupakan salah seorang anggotanya. Oleh karena itu, sastrawan tidak terhindar dari konvensi sastra yang ada sebelumnya dan tidak terlepas dari latar sosial budaya masyarakatnya.

De Bonald dalam M. Yoesoef (2007:18—29) mengatakan bahwa sastra adalah ungkapan perasaan masyarakat. Ada dua faktor yang terkait yaitu sastrawan sebagai anggota masyarakat menyaksikan dan cenderung ingin menanggapi apa yang ada di sekitarnya dan melalui karyanya, seorang sastrawan berusaha membuat sebuah tanggapan terhadap apa yang ada di sekitarnya. Dengan demikian, sebagai anggota masyarakat, ia mewakili masyarakat mengungkapkan perasaan, sikap, dan pandangannya tentang berbagai persoalan sosial melalui karya sastra. Keterlibatan karya sastra dengan persoalan-persoalan sosial, politik, dan ideologi dapat dibedakan atas dua kecenderungan yaitu karya sastra yang diwarnai kritik sosial yang bersifat temporal dan setempat dan karya-karya yang mampu melewati batas-batas wilayah dan waktu karena menyuarakan persoalan-persoalan kemanusiaan yang universal signifikannya suatu sistem kekuasaan atau ideologi diterapkan secara represif. Melalui karyanya, sastrawan memberikan tinjauan kritis atas kehidupan manusia dan nilai-nilai baru yang diyakininya ketika ada sebuah sistem yang mengontrol kehidupan mereka. Ada pula yang menyoroti perilaku masyarakat dalam menjamu pejabat pemerintah. Melalui peristiwa-peristiwa yang dialami para tokoh dalam karya sastra, pembaca (penonton) mendapat pengetahuan atau cerminan tentang diri mereka. Dengan demikian, antara karya dan penikmatnya terjalin sebuah komunikasi

Keterlibatan karya sastra dengan persoalan-persoalan sosial, politik, dan ideologi menghasilkan sastra terlibat, yaitu karya sastra yang digunakan untuk menyebarkan ideologi atau sikap politik tertentu.

Thomton (Barker, 2004:342) mengatakan bahwa pengertian lain dari awalan 'sub' adalah lapis bawah atau bawah tanah. Subkultur dipandang sebagai ruang bagi budaya menyimpang untuk mengasosiasikan ulang posisi mereka atau untuk meraih tempat bagi dirinya sendiri. Pengertian nilai-nilai bawah tanah, nilai-nilai penyimpangan dan kelas diserap melalui keterlibatan dengan sosiologi 'penyimpangan' yang berkembang di Amerika. Serangkaian perilaku kolektif yang dikelola di dalam dan melalui nilai kelas subkultur. Perilaku yang mengganggu kepentingan umum dipahami bukan sebagai patologi individual atau sebagai akibat dari orang yang terbedakan, namun sebagai solusi praktis kolektif terhadap masalah kelas yang muncul secara struktural. Dalam konteks ini, berbagai skenario diajukan dengan karakter 'penyimpangan', antara lain: (1) suatu penolakan dan inversi nilai-nilai kerja, kesuksesan, dan uang pada kelas menengah yang ditetapkan oleh orang-orang usia muda dari kelas pekerja untuk mengatasi berbagai kecacatan dalam konteks tersebut; (2) penolakan dan penekanan pada nilai-nilai bawah tanah dari kelas pekerja, khususnya nilai-nilai waktu luang, hanyalah penyimpangan dari perspektif pengendali sosial kelas menengah; dan (3) usaha orang-orang muda kelas pekerja untuk menetapkan nilai-nilai kesuksesan, kekayaan dan kekuasaan, nilai-nilai hiburan dan hedonisme, melalui jalur alternatif yang ada yang disepakati secara sosial terhalangi oleh struktur kelas.

Sebagai genre karya sastra, drama adalah ragam sastra dalam bentuk dialog yang dimaksudkan untuk dipertunjukkan di atas pentas. Secara lebih khusus, drama lebih menunjukkan lakon yang mempermasalahkan unsur filsafat dan nilai sosial yang agung dan besar (Zaidan, 60, 2004)

Secara etimologis, kata drama berasal dari bahasa Yunani, *dram* yang berarti gerak. Tontonan drama menyang menonjolkan percakapan (dialog) dan gerak gerik para pemain di panggung. Percakapan dan gerak gerik itu memeragakan cerita yang ditulis dalam naskah. Dengan demikian, penonton dapat langsung melihat, mengikuti dan menikmati cerita tanpa harus membaca naskah dan membayangkannya (Wiyanto, 2004:1). Drama sering disebut sandiwara atau teater. Kata sandiwara berasal dari bahasa Jawa *sanati* yang berarti rahasia dan *waruh* yang berarti ajaran. Istilah ini diciptakan oleh Mangkunegara VII kemudian oleh Ki Hajar Dewantara diartikan sebagai pengajaran yang dilakukan dengan perlambatan, secara tidak langsung. Sandiwara berarti ajaran yang disampaikan secara rahasia atau tidak terang-terangan. Unsur penting dari drama adalah naskah.

Naskah drama sangat penting sebagai panduan dalam bermain drama atau teater. Teater modern biasanya memakai naskah dalam pertunjukannya. Dengan menggunakan naskah, dialog dan akting para pemain bisa dirancang secara lebih baik. Jadi, bila kita akan mengadakan pertunjukan drama, yang kita butuhkan pertama-tama adalah naskah drama. Naskah drama menurut Usul (2004:31—33) adalah karangan yang berisi cerita atau lakon. Dalam naskah tersebut termuat nama-nama tokoh dalam cerita, dialog yang diucapkan para tokoh, dan keadaan panggung yang diperlukan. Bahkan kadang-kadang juga dilengkapi penjelasan tentang tata busana, tata lampu, dan tata suara.

Untuk memudahkan para pemain drama, naskah ditulis selengkap-lengkapnyanya, bukan saja berisi percakapan, melainkan juga disertai keterangan atau petunjuk yang sudah lengkap dan sudah siap dimainkan di panggung. Penulisan naskah drama merupakan suatu proses yang unik, yang mempunyai keseluruhan. Ada unsur-unsur fundamental dalam naskah drama, antara lain penciptaan latar, penciptaan tokoh yang hidup, penciptaan konflik-

konflik, penulisan adegan, dan secara keseluruhan disusun ke dalam sebuah skenario (Komaidi, 2007:231—234). Dalam tulisan ini, drama yang dimaksud adalah dalam bentuk teks tulis, bukan pertunjukannya.

2. Pembahasan

2.1 Penguasa yang Tidak Berpihak pada Rakyat

Penguasa adalah orang yang menguasai, orang yang berkuasa untuk menyelenggarakan sesuatu, memerintah dan sebagainya (KBBI, 2003:604). Dalam teks *Orang-orang Bawah Tanah: Kumpulan Naskah Drama* (OBTKN) digambarkan perilaku satuan polisi pamong praja (satpol PP) sebagai orang seram atau anjing pelacak yang senang memporakporandakan barang dagangan kaki lima. Padahal, berjualan di kaki lima merupakan sumber kehidupan mereka. Pada pedagang kaki lima adalah representasi kehidupan rakyat kecil yang serba susah.

"Ah, ternyata kau juga melihat barang-barang ini cuma sebagai barang. Kenapa kau tidak melihat barang-barang milik seseorang sebagai kehidupan seseorang itu?"

"Ah, kau tidak mengerti ... tidak ada orang yang mau mengerti ... (Terisak-isak lagi) Semua ini—barang-barang ini—adalah kehidupan-ku, kehidupan istriku, kehidupan anak-anakku..."

(Zoebazary, 2009:5—6)

Bahkan satpol PP sebagai perpanjangan tangan penguasa digambarkan layaknya manusia anjing yang sangat efektif untuk melanggar kekuasaan.

"Ya, ya, itu lebih tepat manusia anjing! Mereka itu anjing-anjing pelacak yang sangat efektif. Serigala sekalipun tidak akan mampu menandingi instink berburu mereka. Yah, kekuasaan memang selalu membutuhkan banyak anjing." (Zoebazary, 2009:5—6)

Perilaku negatif ini tidak hanya terjadi pada masa Orde Baru, penertiban para PKL terus terjadi hingga kini tanpa memberikan solusi bagi kelangsungan usaha dan kelanjutan hidup para PKL. Kedatangan para satpol PP menimbulkan keprihatinan dan ketakutan yang luar biasa bagi para PKL, karena gerobak beserta isinya adalah denyut hidup mereka yang akan diambil dan dirampas paksa tanpa memedulikan hak hidup para PKL. Bahkan belum lama ini, seorang balita tersiram kuah bakso yang mendidih.

Tahun 1998 adalah tonggak reformasi Indonesia yang harus dibayar mahal oleh empat mahasiswa Trisakti yang meregang nyawa di ujung peluru tentara. Oleh karena itu, tak heran dalam teks drama *Orang-orang Bawah Tanah* yang ditulis setahun setelah reformasi, tidak hanya satpol PP, tentara pun tak luput dari sorotan.

"Saya lebih suka memilih pekerjaan seperti ini, ভাল, disidhai Tihan. Saya menolak untuk kaya tapi dengan jalan menggadaikan hati nurani. Jadi pejabat, banyak fasilitas, tapi tiap hari membohongi rakyat ... hu! Jadi tentara tapi maniak suka mbedili mahasiswa dan rakyat ... no way! Saya bilang sekali lagi saya memilih makan dari keringat saya sendiri, bukan dari menghisap keringat orang lain, bukan karena diberi fasilitas oleh babu, om, atau siapapun. Jadi pekerjaan saya ini sama sekali tidak berbau kolusi maupun nepotisme."

(Zoebazary, 2009:3—4)

Penembakan, penculikan, dan penangkapan juga dilakukan secara semena-mena oleh aparat terhadap para aktivis yang vocal mengkritik kebijakan status quo Wiji Tukul, Munir, Marsinah, dan aktivis lainnya harus rela kehilangan nyawa dalam perjuangan menuntut hak dan menyuarkan ketidakadilan

Orang seram 2:

Saya harap kita tidak gegabah dalam hal ini. Kita sedang disoroti Dunia internasional sedang mengarahkan temponya pada kita. Kalau penangkapan ini dengan alasan yang terkesan dibuat-buat—sampai diketahui masyarakat internasional ...

Orang seram 1:

Apa peduli kita terhadap opini dunia? Kita ada karena kita bertindak. Dan bertindak artinya menyelidiki, mengecek, menangkap, dan bila perlu mengeksekusi. Paham? (Zoebazary, 2009:35).

Perilaku pejabat yang mengakibatkan hancurnya birokrasi adalah KKN (kolusi, korupsi, dan nepotisme) dan selalu menyisakan penderitaan rakyat karena apapun yang dimiliki rakyat, akan dirampas dan diambil paksa demi kepentingan pribadi dan arasannya (ABS—asal Bapak senang—istilah populer yang dipakai pada masa Orba). Ini dilukiskan dengan elegan pada dialog Emak yang mengatakan bahwa banyak menteri lainnya yang menyukai ayam milik rakyat, bahkan suka menyantap daging yang diambil dari tubuh rakyat karena mereka adalah sebuah perlambang yang boleh makan dan mengambil apa saja yang berada di bawah bayang-bayang perlambanganya.

Selain dalam teks OBT, praktik suap di kalangan pejabat juga terdapat dalam teks *Rumi Para Wong* (1994). Suap atau sogok menyogok banyak dilakukan demi kelancaran urusan para pejabat tersebut, terutama untuk para penggerak keadilan dan aktivis yang membela rakyat kecil.

Wong Pinter:

... Ee ... kebonifan pengawal pribadi saya sudah saya pecat, karena kerjanya tidak efektif dan efisien. Karena itu saya menawarkan lowongan ini padamu. Bagaimana, Wong Laga? Gajinya lumayan lho, belum lagi tunjangan, obyekannya ... bagaimana, setuju?

Wong Laga:

(Pada para warok muda yang lain) Ha...ha...lihat. Le, Dia mau menyuap Wong Laga. Dikira saya ini golongan aktivis yang gampang dibungkam dengan jabatan empuk!

Wong Pinter:

(Tersinggung) Saudara-saudara, saya ini tangan kanan Njeng Dipati, lho. Jadi saudara-saudara jangan sambrono, karena setiap kata yang keluar dari mulut saya adalah hukum yang mengikat dan wajib dilaksanakan oleh kawala cilik seperti saudara-saudara ini. Paham? (Zoebazary, 2009:75)

Wong Laga yang berani berudu argumentasi dengan Wong Pinter (pejabat pusat yang sedang melakukan perjalanan dinas ke daerah) tidak mau diberi jabatan empuk karena tahu itu adalah salah satu cara membungkamnya, meski Wong Pinter mengancam dengan mencatut nama pejabat yang lebih tinggi (Njeng Dipati). Naskah ini masih sangat relevan dengan kondisi Indonesia pasca reformasi. Tidak hanya jabatan, uang menjadi raja bagi sebagian penguasa dan pengusaha untuk membungkam penggerak keadilan, seperti yang belum lama ini terjadi Lembaga-lembaga penegak hukum yang ada di Indonesia mampu diserir dan diarahkan oleh segelintir orang demi kepentingan pribadinya. Banyak rakyat kecil yang kehilangan hak hidup di tanah airnya sendiri, sedangkan pengusaha kaya semakin mendapat tempat menambah pundi-pundi rupiahnya dengan bantuan penguasa yang mau disuap untuk melancarkan izin pendirian usahanya, seperti terlihat pada dialog *Uma Sual Uma* (1996)

Sudi:

... Pembagian keuntungan itu nanti sifatnya hanya 15%. Tidak pakai hitam di atas putih

Menik:

apa ada jaminan? Soalnya ndak gampang lho saya minta memo dan Baba, meskipun saya ini anaknya

Sudi:

Jangan khawatir. Hal itu sudah saya pikirkan. (Mengeluarkan amplop) Ini, Dik Menik, cash 100 juta. Memang jumlahnya tidak seberapa, tapi ini hanya tahap awal saja. Untuk administrasi

Manik:

Tapi jangan lupa de-el-el nya lho.

Sudi:

Beres. Langsung akan saya transfer pada rekening Dik Menik.

Praktik suap kadang juga terjadi melalui *kong-kol-kong* antarpejabat dan aparat untuk membuka dan membungkam mulut rakyat demi kepentingan penguasa. Selain dengan kekecewaan, kekuatan uang juga digunakan. Mereka pun kadang mencari sampingan dengan menggaet pihak swasta.

Lurah:

... Aparat yang baik adalah yang memiliki ketrampilan ganda, baik membuka maupun membungkam mulut rakyat. Ngerti?

Jogoboyo:

Saya sudah mengerahkan segmen ketrampilan saya dalam hal interogasi, Pak. Malah pakai pentungan segala. Tetap nihil.

Lurah:

... Kita kan punya dana cukup besar untuk lobby? Undang mereka ke hotel berbintang, kek, adakan coctail party kek ... tekek kek.

Sekdes:

Maksud saya, untuk biaya perjalanan dinas dan dana siluman ... suap alias sogok

Lurah:

Wah ... payah, payah kalian ini. (Berpikir) Aha... begini saja Dik Sekdes. Anda saya tugaskan untuk menjalin hubungan kerja sama dengan pihak swasta, yang tujuannya akhirnya tak lain dan tak bukan adalah untuk menggali dana pembangunan.

Sekdes:

Pembangunan sektor mana, Pak?

Lurah:

Lho, biaya perjalanan dinas, dana siluman dan dana lobby itu kan juga bagian dari proses pembangunan? (Zoebazary, 2009:179--180)

Dalam naskah *Bumi Para Wong* (BPW) yang ditulis pada tahun 1994 (masa Orba) tersirat kebiasaan pejabat pusat yang melakukan perjalanan dinas ke daerah hanya sekadar formalitas. Sambutan berlebihan yang diberikan pejabat daerah dengan spanduk, umbul-umbul, jalan protokol yang diperbaharui dan anak-anak sekolah berbaris di pinggir jalan sambil melambai-lambaikan bendera kecil adalah pemandangan yang biasa terlihat di media cetak dan elektronik saat kunjungan Presiden Soeharto dan pejabat pusat lainnya ke daerah-daerah pada masa itu.

Tujuan utama perjalanan dinas biasanya untuk menggalang suara daerah (menyeragamkan suara agar seolah-olah aspirasinya datang dari daerah). Para pejabat pusat menyiapkan amplop dan peli untuk pejabat daerah saat kunjungan. Menagih komisi dari para pengusaha yang diberi *karangan* (surat rekomendasi) dalam memenangkan tender kelas kakap (Zoebazary, 2009:46--48). Ketiga hal tersebut menjadi kritik tajam terhadap perilaku pejabat yang datang ke daerah-daerah. Hal ini masih relevan dengan kondisi sebagian pejabat yang tertangkap karena kasus korupsi. Beberapa dari mereka (sebagiannya anggota dewan terdormat) menerima amplop ucapan terima kasih saat kunjungan kerja ke daerah. Padahal perjalanan dinas mereka sudah ditanggung oleh APBN/APBD yang berasal dari uang rakyat.

Saat para kriminal kerah putih (pejabat) ini mulai terjerat kasus, ada beberapa cara yang digunakan untuk melepaskan diri dari jerat hukum yang berlaku. Tawaran yang dipaparkan dalam *Stasiun Fabrik* (1986) adalah perang layaknya Pandawa melawan Kurawa, menggunakan perempuan sebagai umpan, kekuatan uang, dan ka-

mullase. Sebagai jawabannya ternyata cara paling efektif untuk lolos adalah dengan berhasrat bersama pejabat dan berperilaku seperti mereka.

Bomcel:

Usul yang singkat, Pak. Bagaimana kalau kita gunakan saja sistem kamufase? Maksudnya begini kita pakai jas, dasi, sepatu pantofel, serta tas koper presiden. Dengan demikian kita akan bebas dari sorotan petugas, Pak.

Bomcel:

Nah, benar apa kata saya tadi, kan? Dengan kamufase seperti ini, selamatlah awak dari razia, he .. he ... (Menelpun) Boss, Dajjal dan kawan-kawan sudah menyeralbkan diri pada yang berwajah. (Zoebazary, 2009:114)

Citra penguasa dan aparat pemerintah sebenarnya tidak hanya pada sisi negatif saja, Ilham juga berusaha mengingatkan dengan menghadirkan lakon Bagong dan Betara Guru dalam *Kudera* (1989) *Samudra Para Wayang*. Dalam sebuah pemerintahan perlu adanya pengingat dari rakyat kecil agar penguasa tidak lupa dan lengah dalam ketenangannya. Penguasa perlu memiliki sensitivitas yang tinggi terhadap kondisi dan situasi rakyat atau bawahannya. Kedua hal ini sejatinya menjadi dua sisi mata uang yang saling melengkapi satu sama lain demi kemajuan dan kemakmuran Indonesia saat ini dan yang akan datang.

2.2 Makna Kedudukan

Kedudukan dan jabatan yang dimiliki para pejabat kadang tidak dimaknai sebagai sebuah amanah dan tanggung jawab demi menyejahterakan rakyat, ia dipandang hanya sebagai alat penguasa demi kesejahteraan dan kenyamanan pribadi dan golongan pejabat yang bersangkutan. Kala datang ketidaknyamanan atau ketidakseimbangan, mereka berusaha sekuat tenaga untuk mempertahankan kedudukan tersebut karena kedudukan dan jabatan dianggap

sebagai pusat segala harapan dan tujuan. Hal ini terlihat pada kutipan berikut

Bapak:

Apa kan bilang? Kau yang tidak pernah mengerti apa facade sebuah kursi. Aku selalu mengerti. Di atas kursi inilah titik pusaran. Maka tidak akan pernah ada energi yang sia-sia untuk menjaganya, merawainya, dan mempertahankannya.

Gimbo:

Ya, memang. Sudah dua puluh tahun lebih saya bergelut dengan ilmu sulap. Saya bisa menyulap apa saja jadi apa saja. Saya bisa menyulap siapa saja jadi siapa saja. Tapi menyulap sebuah kursi .. maaf, saya benar-benar belum bisa. Menyulap kursi adalah trik tertinggi dalam ilmu sulap. Maaf .. maaf, sekali lagi saya minta maaf. (Zoebazary, 2009:21—23)

Karena menganggap kedudukan sangat penting dalam hidupnya, lakon Bapak yang digambarkan sedang menduduki jabatan tertentu, tidak mau menolong anaknya Kasim yang ditangkap aparat karena melakukan tindak subversif (melakukan diskusi gelap tentang kemerdekaan). Bagi Bapak, jabatan atau kursinya lebih penting dan berharga daripada Kasim yang merupakan metafora suara rakyat yang tidak dipedulikan oleh pimpinannya. Bahkan Kasim dikorbankan untuk jamuan saat Presiden datang ke wilayah pemerintahan Bapak. Seperti orang-orang Indonesia lainnya yang memiliki kedudukan dan kerap mengorbankan serta mengabaikan kepentingan rakyat kecil saat sumber daya manusia dan alam yang ada dieksploitasi secara besar-besaran oleh asing dan swasta tanpa menyisakannya untuk masyarakat lokal. Freport, Blok Cepu dan NAMRU hanyalah sebagian kecil contoh yang berhasil diekspos media.

Kritik tajam terhadap para pemegang kekuasaan yang berkonspirasi ada dalam KSPW (1989). Peristiwa yang belum lama

terjadi antara seorang pengusaha dan lembaga hukum yang ada di Indonesia sebagai terwakili dalam teks ini.

Puntadewa:

(tersenyum) Kita ini sudah sama-sama tahu kunci permainan. Pukulan. Pukulan dan saya sama-sama memegang kekuasaan sama-sama menginginkan kekuasaan yang besar dan solid ...

Puntadewa:

(tertawa) Saya mengerti maksud Pukulan di balik ini semua. Pukulan takut ada umat manusia yang menonjol. Pukulan takut tersaingi!

Betara Guru:

Ya jangan begitu to, Wo. Pokoknya kita lupakan saja semua yang telah terjadi. Ketelanjangan kita hanya untuk kita sendiri, bukan untuk yang di bawah kita. Setuju?

Puntadewa:

Terima kasih, Pukulan. Kita benar-benar telah berhasil menjadi sutradara, sekaligus aktor utamanya ... (Zoebazary, 2009:160--161)

2.3 Mental Anak Negeri

Dalam OBTKND dilukiskan pula mengenai karakter sebagian anak negeri yang diwakili oleh Kasim. Salah satu penyebab ketertinggalan bangsa Indonesia dari bangsa lain adalah budaya membaca yang masih sangat minim dibanding bangsa lain. Budaya berbicara masih mendominasi bangsa ini, maka tak heran perselisihan dan perbedaan selalu diselesaikan dengan adu fisik. Tawuran antarsuku, kampung, RT, suporter sepakbola, geng motor, mahasiswa selalu menghiiasi berita-berita di media cetak dan elektronik tingkat lokal dan nasional. Padahal Indonesia membutuhkan sumber daya manusia yang mampu memberi solusi yang berisik. Kritik tersebut diungkap pada dialog berikut.

Kau kempit ayam itu kenapa-
mana.(Sambil menggergaji salah

satu kaki kursi) Masa kecil sudah belajar ngelus-elus jago. Tidak ada anak-anak muda di Jepang, Jerman atau Amerika yang mengempit ayam. Mereka mengempit buku! Tahu, tidak? Negeri ini sedang berusaha sembuh dari sakit yang tertanam panjang dan kronis. Yang dibutuhkan adalah generasi yang berwawasan kemajuan. Tahu artinya maju? (Zoebazary, 2009:8)

Selain penyebab ketertinggalan, tipikal anak muda sebagai pribadi yang selalu mau tahu, bebas merdeka dan ingin mengubah keadaan dilukiskan pula dalam teks ST (1986).

Dra'ub:

Memang harus paham. Tidak bisa tidak. Generasi Bapak sudah sangat renta dan rapuh, sudah waktunya diafikir. Dipensiunkan. Dan generasi kami yang masih penuh vitalitas inilah yang ganti memegang kendali. Paham, Pak?

Dajjal:

Dajjal itu, Bu, makhluk yang dirantai Tuhan. Tapi dia tidak putus asa. Digerogotinya rantai itu, meski takkan pernah putus hingga hari kiamat tiba. Dajjal-lah perlawanan makhluk yang membunuh kemerdekaan, seperti anakmu ini.

Dajjal:

... Kemerdekaan yang saya cari bukanlah kemerdekaan dalam arti politik, Bu. Tapi kemerdekaan jiwa ... kemerdekaan seekor rajawali di angkasa raya.

Ibu:

Semerdeka-merdekanya seekor burung. Nak, dia takkan pernah mampu menjebol dinding atmosfer. Semuanya serba terbatas. Anakku. Mana ada kemerdekaan tanpa batas? Kemerdekaan tanpa batas itu cuma impian penyair. Ataukah semua itu kau jadikan dalih untuk lari dan bersembunyi dari ketidakmampuanmu menghadapi kehidupan? (Zoebazary, 2009:88--111)

2.4 Hubungan Laki-Laki dan Perempuan

Caris patriarki yang dianut oleh sebagian orang Indonesia memengaruhi pola perlakuan laki-laki terhadap kaum perempuan. Kedudukan perempuan yang sejatinya adalah mitra sejajar bagi laki-laki terkadang dihadapkan pada posisi yang merugikan kala berada pada ranah domestik. Lakon Bapak yang merasa berperan sebagai kepala keluarga dan pengambil keputusan tunggal merasa berhak untuk berlaku semena-mena terhadap Emak dan Kasim anaknya dalam OBT.

Emak:

(Sambil membawa ayam dan kurungannya pergi) Laki-laki selalu merasa lebih fasih berbahasa tangan atau kaki daripada berbahasa mulut.

Bapak:

Dasar perempuan. Pikirannya tidak pernah berputar wajar. Hidupnya tidak pernah bahagia kalau dipertakutkan wajar. Dan malang benar laki-laki, karena harus menggenapi hidupnya dengan cara berdampingan dengan seorang perempuan.

Emak:

Pada akhirnya hanya itu yang bisa kau lakukan. Laki-laki selalu merasa bisa menaklukkan perempuan dengan bahasa tangan dan kaki, dengan tinju atau tendangan. Padahal dengan cara itu, sesungguhnya kamu merendahkan martabatmu serendah-rendahnya. (Zoebazary, 2009:39)

Kekerasan dalam rumah tangga (KDRT) seperti yang terungkap dalam dialog di atas terlihat pula pada berita media cetak dan elektronik. Terkadang perempuan selaku korban enggan memerikakannya di tingkat berwajib karena berpikir semua itu adalah aib keluarga. Tidak hanya perempuan selaku istri, KDRT juga terjadi pada pembantu perempuan dan juga anak di bawah umur. Pelaku bisa ayah, paman, majikan, atau bahkan ibu kandung.

2.5 Posisi Rakyat Kecil

Dalam suatu negara, unsur wilayah, pemerintahan, dan rakyat adalah tiga komponen yang harus ada. Tanpa salah satu di antara ketiganya, mustahil ada sebuah negara. Teks drama BPW (1994) menempatkan posisi rakyat sebagai pihak yang sering dirugikan dan dicuekkan oleh penguasa. Tekanan atau intimidasi terhadap rakyat dilakukan penguasa atas nama ketertiban dan kestabilan nasional. Oleh karena itu, siapapun yang berbeda dengan pendapat penguasa hanya tinggal menunggu waktu untuk disingkirkan. Penguasa adalah pengatur ketertiban dan mereka butuh kepatuhan dan ketaatan rakyat agar kekuatan dan kekuasaan penguasa dapat menjadi pelindung rakyat. Dalam kondisi yang tergenet akan selalu ada sekelompok rakyat yang tak rela selalu mengangguk pada perintah penguasa.

Warok Tua:

Yah, itu memang tidak masuk akal. Tapi kalau itu sudah jadi keputusan Wong Pinter dari kadipaten, kita mau apa? Kita ini kan wong cilik, kaum awan? Gedibal sangalukur paribasane?

Wong Bagus:

Betul, Njeng Romo. Wong cilik seperti kita ini ndak boleh menggeloeng. Harus mengangguk lurus.

Wong Laga:

Itu yang saya tidak setuju! Saya tidak menolak untuk membayar pajak dan ngurus sertifikat. Tetapi kalau saya dikentuli saya tidak mau. Saya menolak untuk tutup mulut, mantuk-mantuk, dengan alasan kita ini cuma wong cilik! (Zoebazary, 2009:64-72)

Teks drama *Cuma Soal Cabe* (1996) menyorot monopoli perdagangan dan penentuan harga yang dilakukan penguasa dan mendapat perlawanan dari para petani.

Siti:

... Ya, cuma soal cabe. Tapi karena kita adalah wong cilik, dengan penghasilan kecil dari bertanam dan berdagang cabe, maka persoalan itu jadi besar bagi kita. Maka, ketika tangan-tangan korup telah dengan serakah menenggerangi cabe-cabe kita ... siapakah yang menderita? Kita, wong cilik, jelas tercekik. Dan semakin tercekiklah kita, manakala tangan-tangan serakah itu berusaha dengan paksa memonopoli cabe-cabe kita. Dengan kedok menolong, tentunya. Harga ditentukan semauanya, lalu niaga dirancah sedemikian rupa, sehingga bagian kita cuma koringat dan keluh kesah. Tapi pada siapa kita berkeluh dan berkesah? Kepada siapa kita mengadit? Payung perlindungan telah berubah jadi tangan hantu dengan jari-jarinya dan kukukunya yang hitam tajam, siap merobek-robek nasib kita. ... (Zochazary, 2009:169)

Dalih yang dipakai penguasa biasanya mengatasnamakan rakyat, seperti kasus monopoli perdagangan ini. Dengan dalih untuk menyerap tenaga kerja yang lebih banyak, difungsikanlah koperasi unit dan induk yang ada, tapi penyalur atau yang berhak menjual cabe masih tetap ada di tangan BPC (Badan Pengelola Cabe). Semua itu adalah hasil rapat penguasa yang telah menelan biaya besar tanpa sedikit pun melibatkan petani.

Di antara berjuta rakyat yang ada, akan selalu hadir seorang atau sekelompok orang yang mau berjuang bersama demi kesejahteraan rakyat. Bayaran mahal yang harus ditebus biasanya adalah berhadapan dengan aparat.

Romo:
Tentu saja! Perjuangan tidak boleh goyah oleh segitup nang. Nah, karena saya tetap tutup mulut, akhirnya saya diancam. Saya ditakut-takuti! Mereka acungkan senjata ke jidat saya. Tapi senjata itu saya rebut, saya lumat-lumat seperti

kempuk! Saya juga dibuatkan surat penangkapan untuk dijemaskan ke sel ... Saya dan juga saudara-saudara petani cabe, dituduh telah merongrong kewibawaan mereka. Ya saya jawab seadanya bahwa saya dan saudara-saudara tidak pernah berusaha merongrong kewibawaan mereka, karena mereka memang tidak memiliki kewibawaan. Yang mereka punya adalah tirani dan penindasan! Maka yang saya dan saudara-saudara lakukan selama ini adalah merongrong tirani dan penindasan (Zochazary, 2009:195—196)

Terkadang rakyat kembali pada komunitas dan kepastiannya pada keadaan yang ada. Inilah ironi yang tersirat pada dialog berikut.

Abah:
Jadi, kesemekahan ini akan terus tegak berdiri?
Romo:
Ya, selama para pembuat keputusan melindunginya
Abah:
Ah, betapa malangnya nasib kita
Romo:
Apakah Abah mulai berputus asa?
Abah:
Ah, entahlah. Hampir satu abad telah kusaksikan berbagai ulah manusia. Dan yang namanya wong cilik seperti kita, pada akhirnya akan selalu diminta kerelaannya untuk berkorban ... selalu dimohon kesediannya untuk menjadi korban. (Zochazary, 2009: 206)

2.6 Peran Perempuan

Meski posisi perempuan pada ranah domestik kadang kurang menguntungkan, namun pada ranah politik ia sering dipergunakan sebagai alat atau umpan untuk mencapai tujuan tertentu. Pada beberapa kasus korupsi, penyalahgunaan wewenang, dan kasus yang melibatkan petinggi negara di Indonesia baru-baru ini, selalu ada keberadaan sosok perempuan di tengah-tengah

mereka. Kasus Antasari, Al Amin Nasution, dan Anggodo adalah sebagian kasus yang menempatkan perempuan sebagai penyebab, penjamu, dan perantara.

Dalam BPW (1994), Wong Ayu, kekasih Wong Pinter menyamar di tanah per-dikan untuk merampas tanah itu dari Warok Tua, namun ternyata Wong Ayu terlanjur mencintai Warok Tua yang menikahnya hingga tak bisa meracuninya dengan racun pelumpuh. Saat diajak pulang ke kadipaten, Wong Ayu tidak mau, padahal Wong Pinter telah mempersiapkan segalanya untuk Wong Ayu.

Wong Pinter:

Aduh, Wong Ayu, kamu ini bagaimana? Kamu kira villa yang baru selesai dibangun di puncak, kereta gres dari Eropa, kuda-kuda kelas satu, dan perusahaan-perusahaan multi nasional milikku ... dari mana sumber dananya? Pinjam di bank. Wong Ayu! Lalu duit dari mana buat melunasi? Dari gajiaku sebagai pegawai kadipaten? Coba pikir ...!

Wong Ayu:

Dengan meracun dan merampok? Ternyata baru kusadari, bahwa aku tidak bisa melakukan cara-cara seperti itu. (Zoebazary, 2009:69)

Pada *Kudeta* (1989) *Sandiwara Para Wayang*, lakon Bagong berpura-pura menyodorkan istrinya pada Arjuna untuk memperlanear niatnya. Meski pada akhirnya ini hanyalah siasat Betara Guru untuk menunjukkan rendahnya moral Arjuna kepada sang ayah.

Bagong:

(Pada penonton) Jangan kaget, salah satu fungsi perempuan adalah melicinkan jalan laki-laki menuju prestasi puncak. Laki-laki jadi mesin, perempuan jadi olihnya. Harus ada yang dikorbankan!

(Pada Arjuna) Excellent! Very-very excellent! Bagaimana, Donmas? Inilah surprise yang hendak saya tunjukkan itu ...

Arjuna:

(Masih terpesona) Sungguh tidak kusangka. Bidadari dari kahyanganpun takkan ada yang bisa menyamai kecantikannya ... (Zoebazary, 2009:155)

Selain dua teks di atas, *Cuma Soal Cabe* (1996) juga menyiratkan perempuan sebagai objek yang bisa mendekati kekuasaan. Atas saran Romo, Abah sebagai ketua kampung meminta Siti untuk mendekati Lurah dan berpura-pura menyukainya. Hal tersebut dimaksudkan agar informasi-informasi penting terkait kebijakan dan kepentingan publik dapat diketahui secara akurat. Usaha tersebut berhasil, bahkan membuat rumah tangga Lurah dan istrinya berantakan.

2.7 Kinerja Bawahan

Selain kondisi para penguasa yang menduduki jabatan tertentu, dalam OBTKND juga digambarkan kondisi para bawahan yang setia menemani para penguasa tersebut. Dalam *KWPM* (1989) terdapat lakon Bagong yang mulai *ugresani* atasannya, seperti terlihat pada dialog saat Bagong mengingatkan istrinya untuk rapat menghadap Pandawa.

Bagong:

Uuh, males. Paling-paling yang diembug kalau ndak soal pembagian tender, ya soal bagaimana cara mencari tambahan hutang.

Bagong:

ya biar. Wong para Bendoro Pandawa sekarang ini lagi mabuk kentakimuruk. Semua sudah dianggap mapan ...

Bu Bagong:

Kalau para Bendoro kendor, ya tugas abdi untuk mengingatkan, supaya kunceng lagi.

Bagong:

itu kun teori. Prakteknya? Ndak gampang, bime. Salah-salah aku bisa

diuntasi ke bagian perawalan kuda.
(Zoebazary, 2009:119)

Perilaku dan pola perekrutan pegawai negeri sipil pun tak luput dari sorotan Iham. Kritik pedas ini terungkap pada dialog berikut.

Narada:

... Demi ketertiban administrasi, serta untuk menegakkan disiplin nasional kahyangan, saya akan mengabsensi saudara-saudara semua. Harap maklum, absensi sangat penting bagi pegawai negeri kahyangan. Walaupun produktivitas kerja rendah, yang penting absensi penuh!

Guru:

(Memotong) Haat itu alasan yang tidak canggung. Kalau urusan dunia semakin ruwet, ya rekrut tenaga baru dong. Tapi yang berjiwa profesional, jangan pakai suap-suap. Atau jangan-jangan tenaga kedewataan ini banyak yang dari hasil katrolan?
(Zoebazary, 2009:146)

3. Simpulan

Kumpulan naskah drama ini selidaknya dapat menjadi media introspeksi dan cermin perilaku sebagian penguasa sejak prareformasi hingga pascareformasi. Perilaku-perilaku yang terpapar dalam naskah menggambarkan perilaku pejabat/penguasa yang selalu mengkhawatirkan kedudukannya dan menganggapnya sebagai titik pusing hingga rela melakukan apa saja, mulai mengorbankan sumber daya manusia dan alam, menggadaikan hati nurani, membongkai rakyat, menyogok, KKN, politik balas budi, penyalahgunaan jabatan, melaku-

kan konspirasi, dan kebiasaan memperalat perempuan untuk mencapai tujuan tertentu.

Teks ini juga melukiskan kondisi rakyat kecil yang dipaksa mengalah demi penguasa, penertiban PKL, penculikan, penangkapan yang dilakukan semena-mena oleh petugas, kemerdekaan yang dirampas, idealisme untuk mempertahankan hak, dan kepasrahan. Sebagian generasi muda bermoral malas dan tak akrab dengan buku (ilmu pengetahuan). Hubungan antara suami dan istri, anak dan bapak, atasan dan bawahan juga disorot dalam teks ini.

DAFTAR PUSTAKA

- Barker, Chris. 2004. *Cultural Studies: Teori dan Praktik*. Yogyakarta: Kreasi Wacana.
- Komaidi, Didik. 2007. *Aku Bisa Menulis*. Yogyakarta: Sabda Media.
- M. Yoesoef. 2007. *Sastra dan Kekinian: Pembicaraan atas Drama-drama Karya W.S. Rendra*. Jakarta: Wedatama Widya Sastra.
- Sarjono, Agus R. 2001. *Sastra dalam Empat Orba*. Yogyakarta: Yayasan Bentang Budaya.
- Tim Penyusun Kamus Pusat Bahasa. 2003. *Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Edisi 3, Cetakan 2. Jakarta: Balai Pustaka.
- Wachid, B.S., Abdul. 2000. *Sastra Melalui Slogan*. Yogyakarta: Sahabat dan Sinergi.
- Wiyanto, Usul. 2004. *Terampil Bermuka Drama*. Jakarta: Grasindo.
- Zaidan, Abdul Razak, dkk. 2004. *Kamus Istilah Sastra*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Zoebazary, Iham. 2009. *Orang-orang Berwajah Tanah: Kumpulan Naskah Drama*. Jember: Visari Global Media.

AKTUALISASI ETIKA KEPEMIMPINAN JAWA DALAM *ASTHABRATA*

Pardi Suratno

Kantor Bahasa Provinsi Kalimantan Timur, Jalan Batu Cermi 25, Sampaja Utara, Samarinda,
Telepon 0541-732155. Pos-el. pardisuratno@yahoo.co.id

(Makalah diterima 2 April 2009—Revisi 14 Juni 2009)

Abstrak

Nama *Asthabrata* sangat populer dalam kehidupan masyarakat Jawa karena sering muncul dalam pagelaran wayang purwa. Ajaran *Asthabrata* mendapat apresiasi yang sangat luas oleh masyarakat Indonesia karena memuat ajaran kepemimpinan yang dapat dijadikan aspirasi bagi semua pihak yang sedang dan akan membangun hidupnya bagi bangsa dan negara. *Asthabrata* merupakan kreativitas pujangga Jawa karena tidak dikenal dalam *Ramayana* India (baru muncul dalam *Ramayana Kakawin*). Semua *Asthabrata* menampilkan figur pemimpin dalam sosok delapan dewa. Dalam perkembangan lebih lanjut, budayawan Jawa memilih menampilkan figur pemimpin itu dalam sifat-sifat benda alam, yakni bumi, matahari, bulan, bintang, laut, angin, dan awan. Penampilan figur pemimpin dalam sifat benda-benda alam tersebut lebih netral sebagai pilihan cerdas pujangga Jawa.

Kata-Kata Kunci: kreativitas, *asthabrata*, pemimpin

ACTUALIZATION OF JAVANESE LEADERSHIP ETHICS IN *ASTHABRATA*

Abstract

The name of *Asthabrata* is very popular among Javanese life because of its frequent appearance in the *wayang purwa* performance. *Asthabrata* teachings have got a wide appreciation from Indonesian people because it carries leadership teachings which can be an aspiration to everyone who is dedicating and will dedicate their lives to their nation and country. *Asthabrata* is the creativity of the Javanese man of letters for not discovered in Indian's *Ramayana* (not until *Ramayana Kakawin*). All *Asthabrata* present a leader figure in the characters of eight gods. In further progress, Javanese culture values chose to present the leader figure in the characters of natural objects, namely earth, Sun, moon, star, ocean, wind, and cloud. The performance of a leader figure in the characters of the natural objects is more neutral as a smart choice of Javanese man of letters.

Key word: creativity, *Asthabrata*, leader

1. Pengantar

Pada awal pagelaran wayang kulit, yakni pada adegan *jejer* pertama, seorang *dhahlang* mendeskripsikan figur seorang raja yang bijak seperti berikut.

Sang Prabu satunggaling ratu gung
binatare sinujutan kawula dasih.
Panjenengan suka paring sandhang
marang wong kawulan, paring
pangan marang kawulan kang
nandang kaluwet, paring toya

marang sok sintona ingkang nembè
kasatan, paring tokan marang
pawongan kang nandhang leluyoni.
paring kudhung marang kawulan
kang nembè kapansèn, paring
payung marang kang lagi kodanan,
paring suka marang sedaya kawula
ingkang nembè nandhang priatos,
paring usada mulya dhumateng
sedaya ingkang nembè gitanjar
sakit. Kajaba menika ugi kagungan
raos tresna asih dhateng mengsah
ingkang sampun anungkat. Pramila,

mboten mokal lautan Panjenengan sinuyudan dengan para punggawa dalam kawula dasih.

'Sang Raja seorang raja besar yang bijaksana dihormati oleh semua rakyatnya. Beliau senang memberi sandang terhadap rakyat yang sedang miskin (kata *wado* simbol kemiskinan), memberi pangan kepada rakyatnya yang kelaparan, memberi air kepada siapapun yang menderita kehausan, memberi tongkat bagi orang yang sedang berjalan di tempat yang licin, memberi *kedhung* (tutup kepala) bagi rakyatnya yang sedang kepanasan, memberikan payung bagi yang sedang kehujan, memberikan santunan bagi rakyatnya yang sedang mendapat anugerah berupa sakit. Selain itu, Beliau juga memiliki cinta kasih terhadap musuh yang sudah menyerah. Maka dari itu, tidak mengherankan jika Beliau dihormati oleh semua pejabat dan rakyatnya.'

Deskripsi watak seorang raja tersebut, setidaknya, mewakili figur seorang raja ideal yang dapat mendatangkan kebaikan bagi rakyat dan bangsanya. Jabatannya sebagai pemimpin, semata-mata, dimanfaatkan untuk kepentingan rakyatnya. Ungkapan tersebut membuktikan betapa pentingnya figur pemimpin dalam sebuah pemerintahan sepanjang masa. Ungkapan itu sebagai sebuah tradisi pewarisan ajaran kepemimpinan yang dirasakan semakin penting di tengah-tengah era komunikasi global dewasa ini. Langkah itu sebagai upaya agar para pemimpin bangsa tercinta ini tidak kehilangan arah yang dapat meningkatkan martabat sebagai bangsa yang berdaulat karena ulah pemimpinnya yang tidak mampu mengemban amanat rakyatnya.

Sebagian besar masyarakat sekarang tidak lagi memahami nilai-nilai lama yang termuat dalam karya tertulis dari berbagai suku bangsa di Nusantara, seperti karya

sastra Jawa. Dalam sejarahnya, masyarakat Jawa menuangkan pemikiran dan nilai-nilai yang ingin diteruskan kepada generasi berikutnya dalam bentuk tertulis, baik berupa prasasti maupun naskah-naskah lama sejak abad ke-8 (Poerbatjaraka, 1956). Oleh sebab itu, kita mengenal sejumlah karya sastra Jawa yang monumental, seperti *Kitab Negarakertagama*, *Kitab Pararaton*, *Kitab Bharayuda*, *Kitab Ramayana* berbahasa Jawa kuno.

Dalam perkembangan kemudian, pada zaman pemerintahan Islam di Jawa (seperti pemerintahan Kasunanan Surakarta dan Kasultanan Ngayogyakarta) para leluhur atau pujangga Jawa mewariskan nilai-nilai atau pemikiran budaya Jawa kepada generasi sekarang melalui naskah-naskah lama, baik berupa fiksi maupun nonfiksi yang cukup melimpah. Karya sastra Jawa lama itu memuat berbagai hal, seperti bahasa, filsafat, sastra, etika, hukum, obat-obatan, dan sebagainya (Baried, 1996). Sejumlah warisan naskah Jawa itu banyak yang berisi ajaran kepemimpinan yang disampaikan oleh para pujangga atau para raja pada masa itu.

Nilai-nilai kepemimpinan dalam naskah-naskah Jawa itu tampaknya menjadi perhatian para pemimpin Jawa saat ini. Oleh sebab itu, banyak pihak berkeinginan untuk mewariskan nilai-nilai itu kepada generasi sesudahnya. Sebagai sosok intelektual dan pemimpin rakyat yang menyadari dirinya sebagai wakil Tuhan tentunya menyadari bahwa dirinya mempunyai tanggung jawab menyampaikan ajaran yang memiliki nuansa universal dan melampaui batas waktu itu kepada masyarakat luas. Oleh sebab itu, ajaran kepemimpinan itu masih relevan untuk dimanfaatkan dalam kehidupan bangsa saat ini walaupun nilai-nilai kepemimpinan modern semakin menguat. Bahkan, nilai-nilai yang bersumber dari tradisi tersebut lebih dekat dengan nuansa berpikir masyarakat Indonesia saat ini dibandingkan dengan nilai-nilai yang diserap dari budaya mancanegara. Di antara sejumlah naskah Jawa yang memuat ajaran

kepemimpinan dan dapat dimanfaatkan bagi para pemimpin bangsa guna memperkokoh jati dirinya sebagai sosok teladan (*panutan*) adalah *Serat Wulangreh*, *Asthabrata*, *Serat Sahdutama*, *Serat Wedhatama*, *Serat Tripana*, *Serat Wirawijaya*, *Serat Pepati*, dan sebagainya.

Apresiasi ini dapat memberikan wawasan alternatif bagi para pemimpin dan calon pemimpin berupa nilai-nilai kepemimpinan menurut konsep budaya Jawa. Selama ini, nilai-nilai kepemimpinan Jawa itu disampaikan oleh para pujangga dalam bentuk naskah bertuliskan huruf Jawa yang tidak mudah dipahami oleh masyarakat sekarang, terutama bagi generasi muda.

Realitas menunjukkan bahwa ajaran kepemimpinan itu disampaikan oleh para pemimpin pemerintahan di Jawa saat itu, seperti yang dilakukan oleh Pakubuwana IV (melalui karya yang sangat populer *Serat Wulangreh*), Pakubuwana IX (dalam *Serat Wulangretra*), Mangkunegara IV (melalui *Serat Tripana*, *Serat Wirawijaya*, dan *Serat Wedhatama*), dan sebagainya. Di samping itu, ajaran kepemimpinan juga disampaikan oleh figur raja dalam karya fiksi, misalnya nasihat *Raden Ramawijaya* kepada *Raden Wihisana* ketika memulai sebagai seorang raja di Ngalengka dalam *Serat Rama Jarwa* atau *Serat Nitiruti* yang kemudian dikenal dengan ajaran *Asthabrata* itu. Nasihat dalam *Asthabrata* itu selalu diwariskan secara turun-temurun dari generasi ke generasi, baik secara tertulis maupun secara lisan. Hal itu dapat dilihat dari embrio ajaran kepemimpinan *Asthabrata* dari *Ramayana Kakawin* berbahasa Jawa kuna, disadur dalam kitab Jawa tengahan dalam *Serat Nitiruti*, dan akhirnya disadur kembali dalam *Serat Rama Jarwa* (berbahasa Jawa baru). Bahwa pewarisan ajaran *Asthabrata* itu dilakukan dalam tradisi pertunjukan wayang kuno, seperti adanya *Serat Pakem purwa*, seperti adanya *Serat Pakem Makutharuna*, dan lain-lain. Hal itu membuktikan bahwa betapa pentingnya ajaran kepemimpinan dalam kitab warisan leluhur Jawa itu sehingga selalu menjadi bahan

kajian sepanjang waktu. Banyak pihak meyakini bahwa ajaran kepemimpinan dalam kitab *Asthabrata* masih bermanfaat bagi bangsa Indonesia dewasa ini (lihat buku *Ngungkap Isining Serat Asthabrata* yang diterbitkan oleh Tjabang Bagian Bahasa Djawatan Kebudayaan Kementerian PP dan K: Jogjakarta:1958).

2. Kisah Lahirnya Ajaran *Asthabrata*

Untuk mengetahui bagaimana munculnya ajaran *Asthabrata*, pembaca diajak untuk mencermati kisah dalam cerita wayang kuno atau *wayang purwa*, khususnya dalam tradisi cerita *Ramayana* yang memaparkan perkembangan ajaran *Asthabrata* dalam tradisi tulis Jawa kuna hingga sampai pada tradisi tulis Jawa baru).

Dalam cerita wayang *Ramayana*, dikisahkan, konon ketika itu Raja Dasarata di Kerajaan Ngayodya memerintah dengan adil dan bijaksana. Raja Dasarata beristri tiga orang putri, istri pertama adalah Dewi Kosalya yang melahirkan putra bernama Rama; istri kedua bernama Dewa Sumitra yang melahirkan anak laki-laki bernama Lakshmana dan Sugrha; dan istri ketiga adalah Dewi Kekayi yang melahirkan anak bernama Bharata. Tanpa sepengetahuan istri pertama dan kedua beserta anak-anaknya, Raja Dasarata menyetujui permintaan Dewi Kekayi agar jika Sang Penguasa Alam memberi keturunan seorang anak laki-laki kepada Raja Dasarata atas perkawinannya dengan Dewi Kekayi, anak itulah yang akan mewarisi tahtanya. Dewi Kekayi melahirkan anak laki-laki yang diberi nama Bharata.

Raja Dasarata merasa tenaga dan pikirannya semakin menurun untuk mengelola sebuah kerajaan besar sehingga mempersiapkan putra sulungnya (Rama) sebagai pengganti untuk memerintah kerajaan Ngayodya jika dirinya turun tahta. Rama (dan juga Lakshmana) telah lama diserahkan kepada mahaguru yang terpercaya untuk belajar ilmu pemerintahan. Ketika itu, Bharata masih remaja sehingga

dipandang belum waktunya belajar ilmu pemerintahan.

Sebelum dipandang dapat diandalkan, Raja Dasarata segera menikahkan Rama dengan putri cantik bernama Dewi Sita sebelum diangkat sebagai Raja Ngayodya. Dewi Kekayi menghadap Raja Dasarata dan menanyakan kapan Barata menjadi raja di Ngayodya. Raja Dasarata sangat terkejut karena hampir melupakan janjinya dulu, tetapi sebagai raja yang bijak, ia tidak mungkin mengangkat Barata sebagai raja di Kerajaan Ngayodya. Barata masih remaja dan lahir dari istri *sefir*, bukan dari permaisuri. Raja sedih dan bingung memikirkan hal itu hingga kondisi kesehatannya memburuk. Rama berupaya mengetahui kesedihan ayahbandanya. Akhirnya, ia tahu bahwa kepedihan ayahnya akibat permintaan ibu tirinya, yakni Dewi Kekayi ibu kandung Barata. Rama memang putra mahkota yang bijak. Ia meminta izin untuk pergi mengembara bersama istri dan adiknya, Laksmmana agar Barata dapat segera naik tahta menggantikan ayahnya. Rama memang tidak berambisi untuk menduduki tahta kerajaan. Raja Dasarata sangat sedih membayangkan nasib Kerajaan Ngayodya nantinya jika dipimpin oleh Barata yang belum dibekali ilmu pemerintahan itu.

Meskipun tidak disetujui ayahnya, Rama beserta istri dan adik tirinya (Laksmmana) berangkat mengembara tanpa diketahui oleh orangtuanya. Raja Dasarata menyerahkan tahta kerajaan kepada Barata. Karena selalu bersedih memikirkan kepergian Rama, Raja Dasarata akhirnya meninggal dunia. Sepeninggal Dasarata, Kerajaan Ngayodya menjadi kacau dan tidak menentu karena ketidakmampuan Barata dalam memimpin kerajaan. Raja Barata sedih dan menyesali tindakan ibunya (Dewi Kekayi) yang memaksanya naik tahta. Dalam kegundahan yang mendalam, Raja Barata pergi mencari Rama dan Laksmmana yang sedang mengembara. Akhirnya, Barata dapat bertemu dengan Rama di tengah hutan. Barata meminta kepada Rama untuk pulang ke Ngayodya

dan menjadi raja menggantikannya. Rama tidak bersedia pulang ke Ngayodya, tetapi ia memberi ajaran kepemimpinan kepada Barata sebagai bekal untuk memerintah di Ngayodya. Barata pulang ke Ngayodya setelah mendapat restu dari saudara tuanya Rama. *Wejangan* yang disampaikan oleh Rama kepada Barata itu disebut dengan ajaran *Asthabrata* (*astha* itu delapan, dan *brata* itu laku). Akan tetapi, sebagian ada yang menyebutkan bahwa ajaran Rama kepada Barata itu disebut dengan *Sastra-cetha* (Ajaran Ilmu Terang). Sejak saat itu Kerajaan Ngayodya berangsur-angsur membaik.

Kedamaian Rama dengan istrinya (Dewi Sinta) di pengembaraan terusik akibat ulah Rawana. Rawana adalah Raja Ngalengka berupa raksasa yang berwatak angkara murka. Dewi Sinta diculik oleh Rawana dan dibawa ke Kerajaan Ngalengka. Kejadian itu dilihat oleh burung Jatayu sehingga terjadi pertarungan antara keduanya. Berkat kesaktiannya, Rawana dapat mengalahkan Jatayu. Dari ucapan Jatayu sebelum meninggal, Rama mengetahui bahwa Dewi Sinta diculik oleh Rawana dan dibawa ke negara Ngalengka.

Rama sangat bersedih berpisah dengan istrinya. Oleh karena itu, Rama berupaya mendapatkan kembali Dewi Sinta dengan meminta bantuan kepada orang-orang yang terpercaya. Tindakan Rawana menculik Dewi Sinta ditentang oleh kedua saudaranya, yakni Wibisana dan Kumbakarna. Kedua adik Rawana itu meminta Rawana mengembalikan Dewi Sinta kepada Rama, tetapi Rawana menolaknya. Karena perselisihan paham dengan kakaknya, Wibisana memilih pergi menemui Rama. Wibisana memihak kepada Rama sebagai pihak yang benar, sedangkan Kumbakarna tetap tinggal di Ngalengka meskipun tidak menyetujui tindakan Rawana. Rama terpaksa harus menyerang Kerajaan Ngalengka untuk mendapatkan kembali Dewi Sinta. Wibisana ikut dalam penyerangan yang dipimpin oleh Hanoman itu sehingga Kumbakarna

bersedih. Secara pribadi, Kumbakarna menyalahkan tindakan Rawana, sebagai ksatria, ia tidak dapat membiarkan negaranya dihancurkan oleh musuh. Untuk itu, Kumbakarna maju ke medan perang membela negaranya, bukan membela kakak kandungnya yang angkara murka itu. Kumbakarna wafat sebagai ksatria negara Ngalengka.

Raja Rawana yang juga bernama Dasamuka itu meninggal di medan perang. Kematian Rawana dan Kumbakarna menyebabkan Wibisana sangat bersedih. Ia tidak sependapat dengan tindakan Rawana, tetapi, sebagai saudara kandung, Wibisana merasa kehilangan atas kematian Rawana dan Kumbakarna. Dalam kesedihan itu, Rama menyampaikan nasihat kepada Wibisana. Rama meminta Wibisana menggantikan Rawana menjadi raja di Ngalengka. Ketika itu Wibisana masih berusia muda sehingga Rama memandang sangat perlu membekali Wibisana dengan ilmu pemerintahan agar Wibisana dapat memerintah negara Ngalengka secara baik. Ajaran pemerintahan yang diberikan oleh Rama kepada Wibisana ini disebut dengan *Asthabrata*. Wajangan atau ajaran yang diberikan oleh Rama kepada Wibisana itu terdiri atas delapan watak yang harus diperankan oleh seorang raja sehingga disebut *Asthabrata* (*astha* itu delapan dan *brata* itu laku). Akhirnya, Wibisana menjadi Raja Ngalengka menggantikan Rawana.

2.1 Perjalanan Ajaran *Asthabrata*

Hampir semua pihak meyakini bahwa budaya tradisi wayang Jawa sebagai pengantar wayang di India. Akan tetapi, sesuai dengan hakikat *olah kabuklayaan* tidak pernah terjadi peniruan atau penjiplakan (mimikri) secara utuh. Hal ini juga dilakukan oleh para pujangga Jawa sewaktu mengadaptasikan cerita *Ramayana India* ke dalam cerita *Ramayana Kakawin* atau *Ramayana Jawa Kuna*. Pujangga Jawa pada waktu itu mengubah isi cerita sesuai dengan alam pikiran dan keyakinannya.

Dan itu pun, berlangsung terus-menerus hingga masa cerita *Ramayana* dalam tradisi bahasa Jawa baru. Kemudian, bagaimana dengan ajaran *Asthabrata* yang sangat lekat dengan cerita *Ramayana* tersebut?

Ajaran *Asthabrata* seperti yang disampaikan oleh Raden Rama kepada Raden Wibisana (adik Raja Dasamuka) tersebut tidak pernah ada dalam *Ramayana* di negara India (Pradipta, 1994). Akan tetapi, ajaran *Asthabrata* muncul dalam cerita *Ramayana Kakawin* atau *Ramayana Jawa Kuna*. Oleh sebab itu, kehadiran ajaran *Asthabrata* tersebut semata-mata sebagai olah kreativitas pujangga Jawa yang mengubah *Ramayana Kakawin*. Namun, konsep ajaran tersebut memang telah ada dalam naskah agama Hindu di India (Pudja dan Sidharta, 1976/1997).

Dalam perkembangannya, setelah muncul dalam kitab *Ramayana Kakawin*, ajaran *Asthabrata* mengalami adaptasi atau penurunan yang semakin populer. Setidaknya, ajaran *Asthabrata* terdapat dalam karya sastra Jawa, antara lain, *Kitab Nitiruti*, *Serat Rama Jarwa*, *Babad Sangketa*, *Serat Pakem Muktaha Rama* atau bahkan terdapat dalam *Serat Parawigena*. Sejak ajaran *Asthabrata* semakin populer, penyebaran ajaran *Asthabrata* berkembang melalui beberapa media, buku terbitan, siaran radio, sarasehan, seminar, dan sebagainya. Bahkan, kisah atau inti ajaran *Asthabrata* menjadi pahatan relief atau diorama pada Museum Purnabakti Taman Mini Indonesia Indah (di Jakarta). Ajaran *Asthabrata* juga pernah dikutip dalam pidato Presiden Suharto dalam salah satu acara penting di Istana Bogor (tahun 1995).

Pada awalnya, *Asthabrata* terkait dengan ajaran kepemimpinan yang berkaitan pada watak delapan dewa. Akan tetapi, sesuai dengan perubahan cara pikir Jawa, orientasi watak kepemimpinan itu bergeser menjadi watak benda-benda alam. Pergeseran ini, menurut Pradipta (1994) diawali ketika kelahiran ajaran *Asthabrata* dalam *Babad Sangketa*. Teladan watak

kepemimpinan pada benda-benda alam itu semakin mengental dalam sosialisasi ajaran *Asthabrata* dalam pagelaran wayang *pinwa*, seperti dalam cerita *Makutharama*. Dalam karya yang menyebutkan *Asthabrata* sebagai teladan delapan watak dewa, sifat pemimpin negara perlu mencontoh watak (1) Dewa Endra, (2) Dewa Surya, (3) Dewa Bayu, (4) Dewa Kuwera, (5) Dewa Baruna, (6) Dewa Yama, (7) Dewa Candra, dan (8) Dewa Brama (dalam *Serat Rama Jarwa* karya Yasadipura dalam Mudjija, 1967:16).

Dalam kaitannya dengan perubahan orientasi ajaran *Asthabrata* tersebut, Pradipta (1994) menyatakan bahwa telah terjadi pergeseran orientasi dari alam *ka-dewatan* (keyakinan terhadap para dewa) ke penukiran yang berorientasi pada filsafat alam semesta. Pergeseran itu bermula dari penciptaan atau penyebutan *Asthabrata* dalam *Babad Sangkala* (pada abad 19 Masehi). Dalam orientasi ke alam, watak kepemimpinan yang harus diteladani oleh para pejabat negara adalah watak atau simbol-simbol benda-benda alam. Namun, tidak jauh dari nama dewa dalam *Serat Rama Jarwa* atau karya yang lebih dahulu dari kitab ini. Dalam orientasi terhadap benda alam, pemimpin perlu memiliki (1) watak bumi, (2) watak air atau samudra, (3) watak api, (4) watak angin, (5) watak surya atau matahari, (6) watak rembulan, (7) watak lintang atau bintang, dan (8) watak mendung. Berdasarkan pergeseran orientasi peniruan budaya kepemimpinan tersebut, dalam uraian watak pemimpin yang perlu diteladani akan dilakukan secara silang dan terpadu. Maksudnya, kedua konsep itu akan dimanfaatkan secara bersama-sama sesuai dengan kepentingan. Hal itu didasarkan atas penilaian bahwa kedua orientasi itu bersifat melengkapi atau memperjelas satu dengan yang lainnya.

Setelah dicermati, terdapat pergeseran yang cukup jauh dalam pemilihan teladan terhadap perilaku dewa dengan teladan atas watak benda-benda alam. Dalam kitab *Ramayana Kakawin*, *Serat Nitisruti*, dan

Serat Rama Jarwa dinyatakan bahwa delapan dewa itu adalah Batara Endra, Batara Yama, Batara Surya, Batara Candra, Batara Bayu, Batara Kuwera, Batara Baruna, dan Batara Brama. Sementara itu, menurut kitab dari budaya India, delapan dewa yang dijadikan teladan kepemimpinan itu adalah Dewa Indra, Dewa Surya, Dewa Wayu (Bayu), Dewa Yama, Dewa Waruna (Baruna), Dewa Candra, Dewa Brama (Agni), dan Dewa Pertiwi (Bumi).

Sementara itu, dalam kitab *Babad Sangkala* dan juga dalam *Pakem Makutharama*, orientasi beralih ke benda-benda alam yang sedikit banyak berbeda dengan yang disebut dalam kitab dari India dan Jawa yang lain. Dalam *Babad Sangkala* dan *Pakem Makutharama* muncul nama benda yang memiliki sifat yang wajib ditiru oleh seorang pemimpin yang tidak ada (tidak sejajar) dengan watak dewa tersebut di atas, yakni munculnya simbolik watak *lintang* (bintang) (dalam bahasa Jawa juga disebut *kartika*), dan *mendhung* (awan). Untuk jelasnya, dapatlah dibuat perbandingan antara tokoh dewa dengan watak benda alam tersebut. Batara Endra tidak ada padanan dalam simbol benda alam; Batara Surya sejajar dengan surya atau *wengenge* (matahari); Batara Wayu (Batara Bayu) sejajar dengan *angin*; Batara Yama tidak memiliki kesejajaran dengan benda alam; Batara Waruna (Batara Baruna) sejajar dengan *air*; Batara Candra sejajar dengan *rembulan* (bulan); Batara Brama (Batara Agni) sejajar dengan *api*; dan Batara Pertiwi sejajar dengan *bumi*. Dengan demikian, nama benda yang menyimpang dari watak dewa adalah *lintang* (bintang) dan *mendhung* (awan).

Jika dicermati, watak benda alam yang perlu diteladani dalam kaitannya dengan ajaran kepemimpinan itu sebagian besar sejajar dengan watak delapan dewa yang ada dalam alam pikiran sebelumnya. Benda-benda alam itu sebagian merupakan nama lain yang identik dengan nama para dewa yang diharapkan dijadikan teladan

kepemimpinan tersebut. Sebagai contoh, *air* itu nama lain dari *baruna*; *rembulan* itu nama lain dari *candra*; *angin* itu nama lain dari *bayu*; *api* atau *agni* itu nama lain dari *brama*; *mendung* itu nama lain dari *kuwera*; dan *stengenge* itu nama lain dari *surya*. Namun, terdapat benda alam yang tidak disebut dalam ajaran *kadenraton*, yakni watak pemimpin yang diidentikkan dengan *mendhung* (awan) dan *lintang* (bintang).

Dalam kaitan ini, terdapat ahli budaya yang menyatakan bahwa pergeseran orientasi itu sebagai tanda terjadinya pergeseran pemanfaatan ajaran *Asthabrata*. Jika dahulu *Asthabrata* diperuntukkan bagi para penguasa atau pemimpin, orientasi terhadap benda alam itu menunjukkan bahwa ajaran itu menjadi ajaran kerakyatan. Oleh sebab itu, tidak hanya pemimpin yang perlu meneladani watak delapan dewa atau sifat delapan benda alam itu, melainkan seluruh rakyat, siapapun juga. Maka dari itu, hendaknya seseorang mampu menjadi *matukuri*, mampu sebagai *rembulan*, mampu menjadi *lintang*, mampu menjadi *harau*, mampu menjadi *air*, mampu menjadi api, mampu menjadi *angin*, dan mampu menjadi *samudra* bagi orang lain.

3. Konsep Kepemimpinan *Asthabrata* (*Woluning Ngatunggal*)

Ajaran *Asthabrata* merupakan konsep yang menyatu. Maksudnya, ajaran kepemimpinan dalam *Asthabrata* dilambangkan dengan delapan dewa atau benda alam sebagai satu kesatuan. Dengan demikian, kedelapan watak dari para dewa atau sifat benda alam itu harus menyatu pada diri seorang pemimpin. Artinya, seorang pemimpin tidak dibenarkan (dalam mengemban amanat kepemimpinan akan timpang) jika hanya mengambil sebagian dari watak para dewa atau benda alam tersebut. Kedelapan watak dewa atau benda alam tersebut harus dimiliki oleh seorang pemimpin. Karena ajaran *Asthabrata* mengambil teladan atau contoh delapan dewa, kedelapan watak para dewa atau sifat benda-benda alam

tersebut harus menyatu dalam diri seorang pemimpin. Maka dari itu, dapat menyatunya delapan watak dalam satu sosok pemimpin itu dapat disebut *wolu-woluning ngatunggal* (delapan dalam satu) atau (satu dari delapan anasir).

Apa manfaat ajaran *Asthabrata* pada zaman sekarang? Pada uraian di atas, telah jelas bahwa ajaran *Asthabrata* bermanfaat bagi siapapun yang memiliki kedudukan sebagai pejabat atau pemimpin negara dan masyarakat. Namun, ajaran *Asthabrata* juga berguna bagi pendewasaan diri siapapun juga, artinya bagi semua orang secara individu dalam memenuhi kewajiban hidup sebagai bagian dari masyarakatnya (memenuhi *wajibing ngaurip bebrayan*).

Ajaran *Asthabrata* perlu dimiliki oleh seorang pemimpin negara. Jadi, pemimpin negara harus memiliki watak delapan watak dewa atau delapan watak benda-benda alam di atas. Jika salah satu tidak dimilikinya, cacatlah dalam memegang kewajibannya sebagai pemimpin negara. Hal itu dapat disimak dalam kutipan tembang *Pangkur* berikut ini.

*Wowoh sarantenara, yekti nora kema
sira ngomah, salah siji saking wolu,
cacad kerajantra, yen tinggala salah
siji saking wolu. kang ditingin
Batara Endra, Batara Surya ping
kalih.*

....
'Delapan sarannya, sungguh tidak
boleh kamu tinggalkan, salah satu
dari delapan, cacat kerajaannya, jika
meninggalkan salah satu dari
delapan, yang pertama Batara Endra,
Batara Surya kedua.'

Untuk meyakinkan pembaca, berikut disajikan pendapat seorang tokoh budaya Jawa yang memiliki penilaian terhadap manfaat ajaran *Asthabrata*, yakni pendapat S. Prawiraatmadja (1958) dalam buku *Ngungkap Isining Serat Asthabrata* (hlm. 21) yang terjemahan bebasnya sebagai berikut.

Ajaran *Prabu Ramawijaya* kepada *Arjo Wibisana* itu nasihat raja terhadap calon raja yang akan memimpin negara. Maka dari itu, teladan simbolik watak delapan dewa itu sesungguhnya termasuk nasihat atau ajaran cara menjalankan roda pemerintahan. Maka dari itu, untuk zaman sekarang kitab *Asthabrata* masih bermanfaat. Siapapun yang ingin mengetahui pengetahuan kepemimpinan seperti ini tidak ada jeleknya mengetahui isi kitab *Nisuruti* (yang memuat ajaran *Asthabrata*), kitab *Nipwapa*, dan lain-lain. Karena dengan memahami kitab tersebut, seseorang akan mengetahui bagaimana wawasan para pemimpin negara pada zaman dahulu, akan lebih bagus (dan saya kira akan bagus) ajaran itu masih ada yang dapat dilaksanakan pada zaman sekarang. Setidaknya, kita dapat mengetahui bahwa negara Indonesia itu sejak dahulu dijalankan dengan undang-undang serta aturan-aturan yang *gumukuk* (relat dibentuk).

Pada bagian prakata penerbitan buku *Ngungok Isining Serat Asthabrata* juga dinyatakan tujuan penerbitan yang tidak lain adalah untuk menyajikan teladan bagi semua orang dalam hidup bermasyarakat (terjemahannya bebasnya) sebagai berikut.

Serat Asthabrata yang telah diketahui oleh masyarakat banyak tentang kedalaman maknanya, pantas menjadi rujukan, menjadi contoh-teladan bagi hidup bermasyarakat. Semoga terbitnya buku ini dapat diterima oleh Para pemerhati bahasa, para siswa ataupun para ahli budaya Jawa.

4. Sosok Pemimpin Menurut *Asthabrata*

Asthabrata adalah ajaran kepemimpinan yang memuat watak atau tindakan delapan dewa. Sementara itu, dalam dinamika perkembangan budaya Jawa, pola pikir Jawa

bergeser dari alam *kadewatan* (pola pikir) dan keyakinan *kadewatan* menuju pola pikir *kadungyan* (alam dunia). Dalam kaitan ini, terdapat kesejajaran (lebih tepat disebut *polarisasi*) antara watak dewa dengan watak simbolik benda-benda alam (misalnya *bumi*, *air*, *bulan*, *matahari*, *angin*, *batu*, *sumbuha*, dan *api*). Oleh sebab itu, seperti adanya perubahan pemikiran budaya dari alam *kadewatan* menjadi alam dunia, paparan ajaran kepemimpinan *Asthabrata* ini didasarkan pada ajaran delapan watak atau sifat benda-benda alam. Kemudian, bagaimanakah watak seorang pemimpin atau pimpinan menurut ajaran *Asthabrata*? Marilah kita simak lebih lanjut uraian berikut.

4.1 Pemimpin Berwatak Bumi

Seorang pemimpin diharapkan memiliki watak seperti disimbolkan sebagai watak bumi. Dalam *Serat Nisuruti*, watak bumi tersebut dipersonifikasikan dalam watak *Dewa Bumi* (*bahni* artinya bumi). Simbolisasi ini kemungkinan besar terkait dengan kepercayaan orang Jawa dalam memanja. Dalam pandangan Jawa, pemimpin itu merupakan wakil Tuhan di dunia sehingga harus mengimplementasikan watak-watak mulia seperti kebaikan yang melekat pada diri Tuhan. Oleh sebab itu, dalam sejarah Jawa terdapat nama pemimpin sebagai penguasa dunia, seperti adanya gelar *Sang Amurwahani*, *Amangkurat*, *Hanyakrawati*, *Pakubuwana*, *Hamengkubuwana*, *Cakraningrat*, dan sebagainya.

Dari beberapa naskah yang memuat ajaran *Asthabrata* dinyatakan beberapa watak bumi. Dalam pandangan Jawa, bumi disebut juga *perthi* sehingga ada sebutan *Dewa Perthi*. Bagaimanakah watak bumi? Bumi adalah: (1) sosok yang dapat menampung seluruh makhluk di dunia, (2) bumi adalah kuat sentosa; dan (3) bumi berwatak suci. Watak bumi itu sama dengan watak Dewa Kuwera sebagai dewa yang menyangga bumi. Adapun tugas *Kuwera* adalah sebagai berikut

*Kopang nem Sang Hyang Kuwera,
nggampang buket boga narya ngenaki,
tan nggepok ragantipun, ananaken
sarana, kang wus kluar amukti
patining laku. Pampang prawira
kewala, denira tan warah silib.
gunging praja pinarenga, dananya
sira kayektan demugeni, nora ngalein
nara maduk, semua sinawama, kehing
tan arah kabeh kasuryan wus
sumang, tan warah ing upaya sira.
tuhuning pribadi pinurih.*

Seorang pemimpin harus memiliki watak mampu menampung seluruh rakyat yang memiliki perangai dan keinginan masing-masing. *Bumi* harus ikhlas diinjak oleh siapapun, entah itu orang baik ataupun jahat; orang berpangkat ataupun rakyat jelata, dan sebagainya. *Bumi* harus rela ditempati sembarang makhluk tanpa pilih kasih. Semua makhluk (atau semua orang) memiliki hak untuk hidup di atas *bumi*. Oleh sebab itu, bumi harus lapang dada menerima tugas dan kewajibannya melayani semua orang dengan berbagai status dan perangainya.

Pemimpin dengan rakyat itu ibaratnya hutan dengan *singa* (si raja hutan). *Singa* adalah simbol pemimpin, sedangkan isi hutan yang lain adalah simbol rakyat. Oleh karena itu, rakyat membutuhkan pemimpin seperti hutan membutuhkan singa. Tanpa kehadiran *singa*, hutan akan dirusak dan warga hutan hidup sengsara. Sebaliknya, *singa* butuh rakyat seperti *singa* membutuhkan hutan untuk menjaga keberadaannya.

Kedira, bumi bersifat kuat-sentosa. Artinya, seorang pemimpin harus memiliki sikap yang teguh, tidak mudah putus asa dalam menghadapi persoalan. Seorang pemimpin harus mampu menerima bahwa setiap orang memiliki pendirian sendiri-sendiri. Maka dari itu, pemimpin harus mampu menerima perilaku dari rakyatnya, baik yang menyenangkan atau yang menyedihkan, yang baik ataupun yang buruk, dan sebagainya. Hal itu sejalan dengan kondisi

bumi yang kuat dan tidak goyah walaupun membawa beban segala yang ada di atasnya, termasuk menerima berbagai perangai rakyatnya. Dalam memegang tampuk pemerintahan, seorang pemimpin tidak boleh berwatak mudah terpengaruh oleh kata-kata yang manis. Sebaliknya, penirapin harus memiliki pendirian yang kuat. Pemimpin yang memiliki pendirian yang kuat dalam menjalankan keadilan akan dapat membuat rakyat tentram dan damai yang akan berpengaruh terhadap kesetiaan rakyat terhadap negara. Sebaliknya, jika pemimpin tidak kuat pendiriannya, rakyat dapat terombang-ambing yang dapat berpengaruh terhadap sikap rakyat yang luntur kesetiannya terhadap pemimpin dan negaranya. *Ketiga*, bumi berwatak suci. Oleh sebab itu, pemimpin harus berwatak suci, baik suci dalam ucapan maupun tindakannya. Maksudnya, pemimpin harus mengatakan sesuatu sesuai kebenaran sehingga rakyat mendapatkan kepastian yang nyata. Rakyat yang merasa mendapat kepastian dari sikap dan ucapan pemimpin akan semakin setia terhadap bangsa dan negaranya. Dalam pelaksanaan pemerintahan, pemimpin harus benar-benar mewujudkan ucapannya dalam tindakan nyata. Pendek kata, pemimpin harus suci ucapannya seperti watak dan keikhlasan bumi dalam menerima seluruh makhluk yang berada dan berjalan di atasnya. Dengan demikian, seorang pemimpin harus tegas dalam bicara, seia-sekara dalam kata dan perbuatan sejalan dengan ungkapan *sebada pandhita ratu tan kena wola-wali* (sabda seorang raja tidak boleh *plin-plan*) agar tidak kehilangan kepercayaan dari rakyatnya. Jika pemimpin dalam berperilaku seperti perilaku bumi (*mentot*, *sentosa*, dan *suci*), rakyat akan merasa dihargai dan mendapatkan kepastian aturan dari negara.

4.2 Pemimpin Berwatak Matahari

Dalam bahasa Jawa *matahari* disebut *sréngengé*. Kata *sréngenge* memiliki nama lain (*lasanama* [sinonim]) kata *surya*. Jadi, *surya* itu adalah *matahari*. Maka dari

itu, *matahari* juga disebut *sang surya* sehingga muncul *Dewa Surya* yang artinya *Dewa Matahari*. *Matahari* diyakini memiliki manfaat yang besar sehingga diambil sebagai ramail dalam ajaran *Asthabrata*. Bahkan, saking besarnya manfaat itu, *matahari* disimbolkan sebagai dewa, yakni Dewa Matahari yang dalam cerita *Ramayana* disebut Dewa Surya. Jadi, Dewa Surya itu adalah *matahari*. Dalam *Asthabrata*, watak pemimpin yang dicontohkan sebagian besar mengacu pada benda dalam tata surya, seperti *bumi*, *matahari*, *bulan*, dan *hinuang*.

Bagaimanakah pemimpin yang berwatak *matahari* itu? Pendek kata, pemimpin tersebut haruslah memiliki watak dan perilaku seperti perilaku *matahari* atau *sang surya*. Pembaca yang arif, pastilah memahami atau mengetahui bahwa *matahari* adalah sebagai sumber kehidupan bagi semua makhluk karena pancaran sinarnya. Jadi, sinar *matahari* itu dibutuhkan oleh semua makhluk hidup, bahkan makhluk atau benda tak hidup sekalipun. *Matahari* sangat menentukan siklus kejadian atau peristiwa alam alam, seperti siklus terjadinya hujan dan sebagainya. Oleh sebab itu, seorang pemimpin negara haruslah meniru watak *matahari* dalam (1) menerangi dunia, (2) memberikan kehidupan terhadap seluruh makhluk, (3) kesabarannya dalam melaksanakan tugas, dan (4) ikhlas memberikan miliknya kepada orang lain.

Pertama, *matahari* mampu menerangi dunia tanpa pilih kasih. Jadi, seluruh makhluk tanpa pandang bulu, entah makhluk hidup ataupun makhluk tak hidup. Cahaya *matahari* dapat menerangi makhluk yang baik ataupun yang buruk. Sementara itu, kadar panas sinarnya dapat dikatakan merata, tanpa memandang ia suka atau tidak suka. Bahkan, semua yang ada di dunia dicintainya secara sama rata yang dibuktikan dengan diteranginya semua yang ada oleh *sang surya*. Watak *matahari* yang menerangi dunia atau jagat raya ini mengandung makna simbolik bahwa pemimpin harus mampu memberikan

penerangan dan sumber penerangan bagi seluruh rakyatnya. Artinya, melalui pikiran seorang pemimpin, rakyat mendapatkan penerangan hari, mendapatkan sumber kebenaran yang dapat menyenangkan dan membahagiakan hati seluruh rakyat. Kedua, *sang surya* memancarkan sinarnya yang sangat dibutuhkan bagi kelangsungan hidup seluruh makhluk hidup. Watak *sang surya* itu memiliki makna ajaran atau simbol teladan bahwa pemimpin harus mampu memberikan kehidupan bagi seluruh rakyatnya tanpa pilih kasih. Seorang pemimpin harus senantiasa berusaha agar kelangsungan hidup rakyatnya terjamin. Oleh karena itu, seorang pemimpin harus memberikan pelayanan kepada rakyat agar rakyat tercukupi kebutuhannya sehingga terjaga kelangsungan hidupnya, seperti keikhlasan *matahari* memberikan sumber kehidupan melalui sinarnya kepada seluruh makhluk di jagat raya. Sinar *matahari* itu sebagai syarat bagi tumbuhan untuk dapat hidup. Oleh sebab itu, seorang pemimpin harus menyadari bahwa dirinya harus berupaya untuk memberikan sumber penghidupan bagi seluruh rakyatnya. Maka dari itu, seluruh kebijakan yang diambilnya harus didasarkan bagi terjaganya kelestarian dan peningkatan kehidupan dan penghidupan seluruh rakyatnya. Panas sinar *matahari* bukan berarti siksaan bagi semua makhluk hidup, melainkan sumber kehidupan. Oleh sebab itu, diharapkan pemimpin harus dapat bersikap bahwa kebijakannya (sinarnya) tidak menjadi beban bagi rakyatnya, melainkan sebagai sumber kebahagiaan bagi bawahan dan negaranya. Ketiga, *matahari* memiliki kesabaran yang luar biasa dalam menjalankan tugasnya. Hal itu dapat diketahui dari cara *matahari* (*sang surya*) dalam menyerap air di lautan yang selanjutnya dikembalikan ke bumi dalam bentuk air hujan. Tindakan *sang surya* itu memberikan pelajaran bagi seorang pemimpin. Maka dari itu, dalam mengatasi persoalan negara, hendaknya seorang pemimpin menempuh cara-cara yang halus dan hati-hati, tidak tergesa-gesa sehingga mampu

mengambil langkah pemecahan masalah yang menyenangkan semua pihak. Watak *mbur* hati-hati, dan selalu berupaya menyenangkan semua pihak itu telah dicontohkan oleh *matahari* sewaktu menyerap air lautan. Dan, air lautan itu dikembalikan ke bumi sebagai hujan. Sementara itu, adanya hujan sangat dinantikan oleh makhluk di bumi. Semua makhluk mendapatkan manfaat dari air hujan. Jadi, air hujan itu sebagai sumber kebahagiaan bagi seluruh makhluk hidup.

Melalui watak dan sikap *matahari* (*sang surya*) itu diharapkan pemimpin selalu menjaga kedamaian dan keseimbangan (*equilibrium*) seluruh negara dalam mengatasi permasalahan bangsanya. Pendek kata, seorang pemimpin harus memiliki sikap *aja ngubuk-ubuk banyu bebing* (jangan memperkeruh kedamaian), *kaya dum sumurup ing banyu* (ibarat jarum masuk ke dalam air), dan memiliki strategi pemecahan masalah sesuai nasihat atau pepatah Jawa yang berbunyi *dikenau iwake aja nganti bunteli banyune* (didapatkan ikan-nya jangan sampai keruh airnya) (Ungkapnya jangan sampai keruh airnya) (Ungkapnya Jawa di atas memiliki makna bahwa dalam menyelesaikan masalah, mengatasi konflik yang melibatkan banyak pihak, atau menyelesaikan kasus kejahatan perlu sikap tenang, hati-hati, sabar, dan berupaya tidak memermalukan pihak satu dan pihak yang lain. Bagi pelaku kejahatan tidak merasa bahwa dirinya sedang diselidiki karena merasa diatuh hukuman atau diatuh memermalukan secara umum, seperti kehati-hatian *matahari* dalam mengambil air di lautan.

Keempat, seorang pemimpin harus bersedia dan ikhlas menularkan kebahagiaannya kepada pihak lain demi kebahagiaan rakyatnya. Hal itu telah dilakukan oleh *sang surya* dalam memberikan sinarnya kepada *rembulan* (bulan). Sinar matahari kepada *rembulan* itu diterima oleh *bulan* dan pada malam hari sinar matahari itu diberikan oleh bulan ke seluruh makhluk di dunia. Dan, jatuhnya sinar *rembulan* itu

memberikan kesenangan seluruh isi alam (lihat juga uraian pada halaman berikutnya). Dengan demikian, seorang pemimpin tidak boleh bersikap egois. Justru sebaliknya, milik seorang pemimpin—entah itu ilmu pengetahuan, kekayaan, dan sebagainya, harus ikhlas dibagikan kepada rakyat demi kebahagiaan kepada seluruh rakyat, baik secara langsung maupun tidak langsung (seperti keikhlasan matahari memberikan sinarnya kepada *rembulan* dan selanjutnya *rembulan* memberikan sinar yang telah diolahnya itu kepada makhluk di jagat raya).

Watak *Batara Surya* di atas dapat diperbandingkan dengan uraian dalam *Ramayana Kakawin* atau *Serat Nitiruti* berikut ini.

*Bhatara Hanu mangisap wwat lani,
Nda tan kawa canah-canah demita.
Sannangkana kittakap panggihen,
Tan gertisa yeka Surya brata.
Batara Surya itu menghisap air,
Tindakannya pelan-pelan tidak terlihat,
Begitulah jika kamu mengambil sesuatu,
Yang kamu tuju agar mendapatkan hal itu,
Ya jangan tergesa-gesa.*

*Kapang tri yata Surya. Brata
kakarunin, Linsep tirta
sadrata, Tan kawa rasane sareh ya
denting. Tan angga gum sragatya. Yen
anglih-alih kalahaning, Rupu rung
pangwa tan katempan, Surya brata
pangisepe.*

Ketiga Sang Hyang Surya,
Pekerjaan mengisap air lautan,
Tidak terlihat tampak kesabarannya,
Tidak tergesa-gesa sama sekali, Jika
memperlakukan perasmi orang yang
salah, Yakni musuh yang sudah
menyerah, tidak kelihatan.

4.3 Pemimpin Berwatak Rembulan

Dalam bahasa Jawa, kata *rembulan* berarti 'bulan'. *Rembulan* disebut juga *candra*. Karena *bulan* itu bermakna sasi, orang Jawa juga menyebut bulan dengan nama *sasi*. Oleh sebab itu, dalam pandangan

Jawa terdapat sebutan *Dewa Candra* atau juga disebut *Hyang Sasi*. *Dewa Candra* merupakan simbolik dari rembulan atau bulan. Dan, *Dewa Candra* disebut juga sebagai dewa cinta atau *Dewa Kedamaian*. Pandangan itu sejalan dengan sifat sinar yang dipancarkan oleh bulan ke dunia yang sejuk dan menyenangkan.

Karena sifat *bulan* dalam memancarkan sinarnya itulah, para pendahulu Jawa memasukkan watak rembulan sebagai watak yang harus diperankan oleh seorang pemimpin negara. Kemudian, bagaimanakah pemimpin yang dapat dikatakan memiliki jiwa dan watak kepemimpinan *rembulan* itu? Dengan kata lain, masyarakat Jawa yang memiliki posisi selaku pemimpin negara diharapkan memiliki watak *Dewa Candra* atau *Dewa Bulan*. Lalu, seperti apakah watak dan perangai pemimpin yang meniru watak dan sifat *Dewa Candra* atau *Dewa Bulan* itu?

Pemimpin dikatakan memiliki watak *rembulan* jika mampu menjalankan kepemimpinannya sesuai dengan perilaku *rembulan*. Sementara itu, *rembulan* memiliki sifat dan kewajiban (a) menerangi dunia dari kegelapan malam, (b) memancarkan cahayanya secara halus dan menyejukkan, (c) memancarkan cahaya kesjukan tanpa pilih kasih, (d) kehadirannya sangat dinantikan karena dapat menyenangkan semua pihak (sehingga disebut *Dewi Malam* atau *Dewi Cinta*), (e) kemurahan senyumnya menyebabkan semua menyayangnya.

Berdasarkan sifat dan perangai *rembulan* itu, seorang pemimpin perlu meniru watak dan perilaku *rembulan*. Pertama, seperti watak *rembulan* yang menerangi dunia dari kegelapan malam, seorang pemimpin negara diharapkan mampu memberikan pencerahan atau jalan keluar dari semua permasalahan bangsa. Untuk mampu memberikan penerangan atau pemecahan semua persoalan, seorang pemimpin membutuhkan kecakapan. Oleh sebab itu, pemimpin harus memiliki pengetahuan yang cukup untuk selanjutnya dimanfaatkan bagi penyelesaian masalah yang dihadapi rakyat

dan bangsanya. Hal itu telah ditunjukkan oleh *rembulan* yang menyerap cahaya matahari untuk ditransfer menjadi cahaya yang mampu menyejukkan semua pihak pada malam hari. Karena mampu memberikan penyelesaian bagi persoalan yang dihadapi oleh rakyat dan bangsanya, pemimpin seperti itu sangat dinanti-nantikan kehadirannya. Hal itu seperti perilaku seseorang yang sedang merajuk cinta yang menyambut *rembulan* dengan bahagia dan suka cita. Kedua, seperti sifat cahaya *rembulan*, seorang pemimpin harus mampu mengemas perangainya sehingga ia tampil manis dan menyenangkan semua pihak. Oleh sebab itu, rakyat yang sedang dilanda persoalan berat merasa terhibur oleh kehadiran pemimpin yang berpenampilan manis dan halus. Ia harus tampil dengan ungkapan kata-kata yang santun dan menyejukkan. Ibarat menghadapi orang yang sakit, rakyat akan terasa terobati dengan nasihat-nasihat santun yang disampaikan oleh sang pemimpin. Ketiga, seperti watak *matahari* yang secara ikhlas memberikan sinar kehidupan kepada seluruh makhluk, sang *rembulan* pun memberikan sinar kesjukannya pada malam gelap kepada seluruh makhluk, baik makhluk hidup maupun makhluk tak hidup. Semua yang ada di dunia mendapat sinar *rembulan* secara merata. Ia hadir di tengah malam bagi semua orang, yang tidak hanya bagi orang-orang berperilaku baik. Seorang yang memiliki perilaku buruk pun (seperti pencuri, penjahat, dan penjahat) yang melakukan tindak kejahatan pada malam hari juga mendapat sinar dari cahaya *bulan*. Ia diberikan aksinya pada malam hari. Pendek kata, pemimpin diharapkan dapat menerangi seluruh rakyatnya, baik rakyat yang berkelakuan kurang baik. Sinar yang dipancarkan *rembulan* tidak menyengat siapapun juga. Watak itu memberikan isyarat bagi seorang pemimpin agar dirinya mampu menerangi rakyatnya yang sedang dalam kegelapan dengan cara-cara yang santun

Bagi rakyat yang berperilaku menyimpang, seolah-olah, tidak merasa bahwa dirinya akan dinasihati atau dimarahi oleh pemimpinnya. Ia merasa disayangi dan dicintai oleh pemimpin. Sikap pemimpin seperti itu dapat menciptakan situasi negara yang aman dan damai sehingga terhindar dari segala perselisihan atau konflik.

Keempat, seperti dinyatakan di atas, *rembulan* memiliki sinar yang menyebarkan bagi semua orang. Kehadiran *sang Dewi Malam* ini menjadi saat-saat yang sangat dinanti-nantikan oleh semua makhluk. Semua pihak menantikan dan menyambut *sang Dewi Malam* dengan penuh bahagia dan pengharapan. Semua itu disebabkan oleh watak *rembulan* yang selalu hadir dengan penampilan yang manis, ramah, dan santun. Oleh sebab itu, pemimpin yang baik pastilah akan dinanti-nantikan kehadiran oleh rakyatnya. Kedatungannya dalam setiap kesempatan tidak lagi dipandang sebagai pertunjukan yang menakutkan, melainkan pertemuan yang ditunggu-tunggu karena pasti membawa kabar gembira. Kelima, sesuai dengan penampilan *rembulan*, seorang pemimpin harus dapat berlaku *sumukara* (berpura-pura secara positif untuk mengenakan hati atau perasaan orang lain). Maksudnya, walaupun dalam benak-lain). Maksudnya, walaupun dalam benaknya penuh dengan persoalan negara, dirinya harus tampil menarik dan ramah di depan siapapun juga, baik di depan pejabat negara atau rakyatnya. Adapun watak *rembulan* yang dijadikan simbol ajaran bagi pemimpin adalah sebagai berikut.

*Kaping pat Batara Candra ing loka,
arupa sarwanipuna, amenuhi ing
kabumi, ing pangrehe wewangi lan
manmanis, sawijus amaris arum,
sawit parikrama, ngguyu-ngguyu
eseme wintar ing randuk, satindak
dalam rekasa, mung marendatkan
manmanis. Amhek santa sabumana,
itus ing manah mara-mara
menahi, asing agung pamahira.*
Keempat tugas Batara candra,
segala tindakannya memenuhi
seluruh dunia, dalam memerintah

baik dan cantik semua capannya
bagus, raut wajahnya manis, seolah
tersenyum dalam setiap tindakan,
semua tindakannya tidak salah,
hanya memerintah dengan bagus,
Berwatak bagus bagi seluruh dunia,
dalam hati selalu berpikir baik
segalanya, mengasahi terhadap para
ulama (*pamahira*).

4.4 Pemimpin Berwatak Angin

Dalam kitab *Ramayana Kakawin*, *Serat Nitiranti*, dan *Serat Rama Jarwa*, disebutkan adanya ajaran seorang pemimpin yang harus meniru watak *Bakara Bayu*. *Bayu* merupakan nama lain *angin* sehingga dalam *Serat Babad Sengkala* dan *Serat Pakem Adakutharama* disebutkan adanya ajaran pemimpin yang harus meniru watak *angin*. Dalam ajaran *Astahabrata*, seorang pemimpin juga harus bisa meniru watak *angin* dalam menjalankan amanat kepemimpinanannya.

Sifat *angin* yang perlu dicontoh oleh seorang pemimpin adalah sifat *angin* yang sangat cerdik dan mampu menyusup ke dalam segala tempat dan situasi. Seorang pemimpin harus mampu dan mau terjun langsung ke setiap tempat dalam rangka mencari informasi terkait persoalan-persoalan negara yang sedang dihadapinya. Dengan demikian, seorang pemimpin akan mendapatkan informasi yang benar sesuai dengan kejadian yang sesungguhnya. *Angin* atau *bayu* ada di segala tempat, di lautan, di gunung, di keramaian, di kesunyian, di kota, di desa, di gua, dan sebagainya. Oleh karena itu, pemimpin negara harus mengangkaui pejabat negara yang bertugas untuk mencari data-data objektif dari segala persoalan yang dihadapi oleh rakyatnya. Seperti watak *angin*, seorang pemimpin harus mampu melakukan tugas-tugas penyelidikan tersebut dengan baik. Di samping itu, seorang pemimpin harus memiliki cara-cara dan teknik-teknik yang sangat halus dalam mencari akar permasalahan dari persoalan negara tanpa harus diketahui oleh pihak lain. Ia harus mampu menyusup ke segala penjuru

negara atau ke seluruh lapisan masyarakat untuk melakukan pengumpulan data, tetapi kehadirannya tanpa diketahui oleh pihak mana pun juga. Penyelidikan seperti itu ibarat kecerdikan *sang hayu* yang hadir di segala tempat tanpa dirasakan kehadirannya oleh seseorang.

Dewasa ini, dalam sistem pemerintahan negara Indonesia, tugas-tugas seorang pemimpin yang sejalan dengan watak *sang hayu* atau watak angin sebagian besar diserahkan kepada pihak kepolisian atau *Bu-dan Intelejen Negara* (BIN). Pada zaman dahulu, tidak sedikit para penguasa atau raja melakukan penyamaran untuk melihat secara langsung kehidupan rakyatnya. Penyamarannya dilakukan secara halus, tidak *ngawistari* "kentara" sehingga tidak menimbulkan kecurigaan rakyatnya. Dengan cara seperti itu mengetahui kekurangan-kekurangannya mengetahui masalah-masalah yang dihadapi rakyatnya. Oleh karena itu, para pejabat negara di bidang keamanan dan intelejen perlu mencontoh watak *sang hayu*; tidak banyak cakap, tetapi mampu mendapatkan informasi yang dibutuhkan untuk menyelesaikan persoalan.

Pemimpin yang berwatak *angin* akan mampu: (a) mengetahui bagaimana keberhasilan negara dalam membangun rakyatnya; (b) dapat mengetahui kekurangan-kekurangan dari pemerintahan yang telah dijalankannya; (c) dapat mengetahui penilaian rakyat terhadap kepemimpinannya; (d) dapat memahami dan merasakan susah dan senangnya seluruh lapisan rakyatnya; dan (e) dapat mengetahui tingkat kesejahteraan rakyatnya di setiap penjuru tempat.

Dalam naskah Jawa yang lain, watak *angin* atau *sang hayu* yang perlu diteladani oleh pemimpin adalah (1) mampu berlaku adil dan merata dan (2) tidak pernah berhenti berpikir dan bekerja untuk kepentingan negaranya. *Sang angin* menyadari bahwa dirinya sangat dibutuhkan oleh semua makhluk sehingga berlaku adil agar dapat memberi zat hidup itu ke seluruh rakyat. Hal itu mengandung ajaran simbolik bahwa seorang pemimpin harus

berlaku adil dalam menciptakan kesejahteraan kehidupan rakyatnya secara merata. Kecerdikan sang pemimpin dalam mengatasi masalah dan menciptakan kemakmuran rakyat tersebut dapat semakin meningkatkan kewibawaan dan keagungan negaranya, baik di mata rakyatnya maupun dalam pandangan negara lain.

Watak *sang hayu* yang harus diteladani oleh seorang pemimpin itu dapat disimak dalam *Serat Rama Yasadipura*, sbb.

...*aping lima lampohe Barara Bayu, angine pakaryaning rat budining rat denkawruhi.*

Tanpa wangen tanpa tengru, nggening amrit met budining damadi, kena kabudayanipun, ing reh dutan kawruhan, bisa amet budining wadya sawegung, dursila madya kawruhan, sawalahing wadya kekasi

Sinambi angupaboga, myang busana anggang mungun kamukten, tan ana anturanipun, mrih kasukaning bala, amemas saparajoguning wadit, satunggaling iyane sinukama, gananing yuwana pinuh.

Ing tras dutan kena malah, sapalohe kabeh was denkawruhi, dihyondamada ana, lampah sinita arja, was kakonan jager kautamanipun, mengkono bayu lampahnyet, iya engeten sajekti.

... Kelima tindakan *Barara Bayu*, menyelidiki tindakan rakyat seluruh negara, segala tindakan seluruh negara diketahuinya.

Tidak terasa tidak kelihatan, dalam menyelidiki seluruh tindakan rakyatnya, berhasil keingnuannya, dalam menjalankan tugasnya tidak diketahui, dapat mengetahui segala perbuatan seluruh rakyatnya, yang jahat dan yang baik diketahui semuanya, segala tindakan seluruh rakyat dilihatinya.

Sambil mencari pangan, dan sandang, selalu meningkatkan kesejahteraan, tidak ada yang terlupakan, agar seluruh rakyatnya berbabagia, memperbaiki segala kebaikan, berkewajiban menyejahterakan seluruh warga, agar semuanya selamat.

Dalam hatinya tidak boleh bertindak, segala tindakan rakyatnya diketahui, berdana-dana yang melimpah, berwatak susila demi ketentraman dalam mengenali seluruh masalah, untuk kebaikan negara semua itu, ya ingatlah dengan sungguh-sungguh.

Watak *sang bayu* dalam *Serat Rama Persadipura* tersebut agak berbeda jika dibandingkan dengan watak *bayu* atau *sang angin* dalam *Serat Nitiruti*. Dalam *Serat Nitiruti* dinyatakan secara tegas keikhlasan *sang bayu* dalam (1) memberikan dana atau rezeki kepada seluruh makhluk dan (2) selalu tidak berkeberatan memberikan *uksama* 'maaf' kepada pihak lain. Oleh karena itu, pemimpin perlu memiliki watak *sang bayu* seperti dinyatakan dalam *Serat Nitiruti* yang terjemahannya sebagai berikut.

'Kelima kewajiban yang dilakukan, tindakan Bayu menyelidiki segala kejadian, di seluruh jagad raya tidak terkecuali, dan mengetahui segalanya dengan baik, yang menjadi keinginannya, adalah menciptakan kedamaian negara, semua dilihat dan diketahuinya, semua dilakukan secara ikhlas, yang dipikirkan menghilangkan kejahatan agar negara damai, segala tindakan dimaafkan.'

Seorang pemimpin diharapkan mampu bersikap seperti watak *angin*. Selain dapat menyusup ke seluruh tempat dan situasi, kehadirannya sangat dibutuhkan oleh semua makhluk. Bukankah *angin* atau *wata* sebagai sumber kehidupan bagi seluruh makhluk. Begitulah, hendaknya kehadiran

pemimpin harus mampu menghidupi atau mendatangkan kesejahteraan bagi seluruh rakyatnya. Dalam hal itu, sifat pemerataan sang pemimpin itu haruslah dibarengi dengan sifat kebbaikannya yang selalu hadir membawa kesejahteraan bagi rakyat, seperti *angin* yang menjadi sumber kehidupan bagi makhluknya. Dalam buku *Manawa Dharmacasira* (dalam Pradipta, 19994) dinyatakan bahwa watak *angin* (disebutnya *Wayu*) itu sebagai berikut

Laksana Bayu, bergerak ke mana-mana, masuk merupakan nafas bagi seluruh makhluk hidup, demikianlah bendaknya ia melalui mata-matanya masuk ke mana-mana, karena itulah kedudukannya menyempai Dewa Bayu.

4.5 Pemimpin Berwatak Samodra

Dalam kehidupan masyarakat Jawa, sering terdengar ungkapan pentingnya seseorang, khususnya pemimpin, memiliki *ati segara* (hati lautan artinya berhati sabar). Maksudnya, seseorang atau pemimpin itu perlu memiliki watak dapat menerima segala persoalan atau berwatak *jembar dadane* 'lapang dada'. *Samodra* atau *segara* adalah *air* sehingga pemimpin berwatak *segara* atau *samodra* itu sama dengan pemimpin yang berwatak *air* yang dalam *Ramayana Kakawin*, *Serat Nitiruti*, dan *Serat Rama Jawa* disebut dengan Dewa Baruna atau Dewa Air. *Barata Baruna* tidak pernah melepaskan senjatanya yang sangat sakti bernama *ragupaksa* ke manapun pergi. Sikap itu sebagai perlambang dan simbol bahwa seorang pemimpin harus bersiap siaga dalam menjalankan tugas menjaga keamanan dan kedamaian negara. Dalam menjalankan tugasnya, *Barata Baruna* bekerja sama dengan *Barata Yama* sebagai penegak hukum dan keadilan. Dalam kaitan ini, *Barata Baruna* bertugas menangkap pelaku tindak kejahatan, sedangkan *Barata Yama* yang harus mengadili pelaku kejahatan tersebut.

Sesuai dengan watak *air*, sang pemimpin harus selalu hadir dan membawa

manfaat bagi rakyatnya. Jadi, tugas dan fungsi pemimpin ibaratnya fungsi *air* seba-

ruang mutlak bagi kehidupan segala makhluk. Di dunia ini tidak pernah ada kehidupan tanpa adanya *air*. Artinya, *air* merupakan syarat mutlak kehidupan. Pertama, *air* tidak bersifat *pilih kasih*. Oleh karena itu, seorang pemimpin harus memberikan manfaat bagi rakyatnya secara menyeluruh tanpa kecuali, dan tidak dibenarkan memiliki sifat *pilih kasih*. Pemimpin harus berpikir dan bertindak lintas kelompok, lintas suku bangsa, dan lintas golongan untuk dapat berlaku adil dan merata seperti *air* yang bermurah hati terhadap semua makhluk hidup. Kedua, *air* bersifat menyejukan. Hal itu dapat dilihat dan dirasakan ketika panas terik matahari menimbulkan udara panas yang mengejang, kehadiran *air* merupakan penyejuk yang sangat diharapkan. Oleh karena itu, seorang pemimpin harus dapat meneladani sifat *air* yang menyejukan tersebut. Maksudnya, sang pemimpin haruslah dapat memberikan kesejahteraan kepada rakyatnya. Selain itu, *air* sangat dibutuhkan oleh segala makhluk hidup sehingga seorang pemimpin hendaklah berupaya agar dibutuhkan oleh rakyatnya.

Harapan terhadap hadirnya sosok pemimpin yang berwatak menyejukan dan memberikan manfaat terhadap rakyatnya itu seperti diidolakan oleh masyarakat Jawa, seperti yang sering diucapkan seorang *dhalang wayang purwa* mengenai pertunjukan wayang kulit, seorang *dhalang* menampilkan deskripsi watak seorang raja yang bijaksana dalam mengendalikan pedang kerajaan yang dihadiri para pembesar negara, sang *dhalang* menyebutkan watak seorang raja yang arif dan bijaksana. Sejumlah ciri-ciri atau watak raja yang bijaksana adalah (1) *puring pangan marang kawula kang kawen* (memberi pangan kepada rakyat yang kelaparan), (2) *puring sandhang marang kawula kang kawudan* (memberikan pakaian kepada rakyat yang miskin), (3) *puring payung marang kawula*

kang kudunan (memberikan payung bagi rakyat yang kehujanan), (4) *puring tekan marang kawula kang kuluyon* (memberi tongkat bagi rakyat yang berjalan di jalan licin), dan sebagainya. Gambaran yang dinyatakan rakyat yang *kaduren*, *kawudan*, *kudunan*, dan *kuluyon* tersebut semuanya sebagai gambaran kehidupan rakyat yang menderita. Oleh sebab itu, pemimpin yang bijaksana harus mampu memberikan solusi terhadap penderitaan rakyatnya itu. Bagi yang *kelaparan*, raja memberinya *makan*. Bagi yang *kehujanan*, raja memberikan *payung*, bagi yang *tidak berpakaian*, raja memberikan *pakaian* dan bagi yang *kesulitan dalam berjalan*, raja memberikan *tongkat*. Dengan demikian, pemikiran dan tindakan raja itu akan menciptakan *gagang bersambung* antara keinginan rakyat dengan solusi yang diambil oleh negara.

Ketiga, *segara* atau *samudra* adalah kawasan air yang sangat luas. *Samudra* merupakan muara dari semua sungai. Dan, pembaca mengetahui bahwa semua sungai memasuki lautan dengan membawa banyak kotoran, berupa kayu, daun-daunan, sampah, dan kotoran yang lainnya. Akan tetapi, semua itu diterimanya dengan ikhlas dan senang hati (lautan tidak pernah menolak kotoran yang datang kepadanya) oleh sang *samudra*. Apa makna yang harus diambil dan dicontoh dari sifat *samudra* seperti itu? Dari kesediaan *segara* atau *samudra* dalam menerima segala benda yang dibawa oleh semua sungai itu mengandung *wewarah* (ajaran) bahwa seorang pemimpin harus dapat menerima segala tindakan, segala persoalan, dan segala hal yang terjadi di negaranya atau di wilayah yang dipimpinnya. Ia harus menerima semua persoalan yang ada. Ia harus benar-benar lapang hatinya dan luas akal budinya, seluas permasalahan yang dihadapinya dalam menjalankan kepemimpinannya.

Sebagai sosok harus yang harus berlapang dada, pemimpin tidak boleh menaruh rasa marah, dengki, dan benci sewaktu dicele, dihina, dikritik oleh rakyatnya, sepele dan apapun celaan, hinaan, dan kritikan itu

Bahkan, ia tidak harus bersikap menden-
dam sewaktu dirinya dihujat, difitnat, dan
dibenci. Tindakan perlawanan lainnya oleh
rakyatnya. Seorang pemimpin harus
menyadari bahwa di dunia itu ada dua hal
yang saling berlawanan, yakni *senang* dan
tidak senang, *menyanjung* dan *menghinia*,
sepatutan dan *berselisih*, *baik* dan *buruk*,
membangkang dan *taat*, dan *senang* *kedu-*
mautan dan *senang* *kedharuman*. Kedua hal
yang saling bertolak belakang itu menjadi
liten-isening jagat (isi dunia). Jadi, akan te-
lap ada sepanjang masa. Oleh karena itu,
seorang pemimpin harus dapat menerima
situasi yang bagaimanapun yang dilontar-
kan oleh rakyat kepadanya. Dalam ungkap-
an Jawa, seorang pemimpin yang berhati
samadra disebut sebagai pemimpin yang
kamen manon (mampu menampung segala
hal yang terjadi dan diakibatkan oleh tin-
dakan rakyat atau bawahannya). Pembaca
yang arif, semua mengetahui bahwa *segara*
atau *samadra* itu sangat luas. *Samadra*
adalah muara dari sungai-sungai besar
yang ada di belahan bumi. *Samadra* tidak
pernah menolak kiriman kotoran yang di-
bawa oleh semua sungai tersebut. Selain
itu, dalam *samadra* yang sangat luas ter-
sebut hidup berbagai jenis binatang air, da-
ri binatang air yang wujudnya cantik dan
indah sampai dengan binatang air yang ru-
panya menakutkan dan menjijikkan. Di da-
lam *samadra* hidup binatang air yang
sangat jinak sampai dengan binatang yang
sangat buas. Semua itu diterima dan ditam-
pung oleh *sang samadra* dengan ikhlas.
Semua binatang air itu dilindungi dan di-
berinya makan yang cukup. Oleh karena
itu, sang pemimpin harus mampu mengam-
bil teladan dari sifat *sang samadra* dalam
menjalankan kepemimpinannya terhadap rak-
yatnya. Ia harus mampu *manon* dan *kamen*
menerima semua itu, yakni bersikap seperti
samadra yang dapat menerima segala
hal yang kotor, menerima kehadiran bina-
tang yang cantik, dan menerima kehadiran bina-
tang yang buas dan menjijikkan sekalipun.
Dengan demikian, sang pemimpin harus
dapat menerima semua pemikiran dan

tindakan yang bermacam-macam bentuk
dan perangai secara ikhlas. Sang pemimpin
tidak boleh tersinggung oleh ucapan buruk
dari bawahan atau rakyatnya, tidak boleh
mengeluh menghadapi perilaku bawahan
dan rakyatnya yang tidak semestinya, dan
tidak boleh berlaku semena-mena terhadap
rakyat atau bawahan yang telah menyam-
paikan kritik, hinaan, dan hujatan kepada-
nya.

Sebaliknya, *samadra* juga menerima
limpahan kotoran yang bermanfaat. *Sama-*
dra juga menampung binatang laut yang
cantik dan mempesona hati. Kotoran yang
bermanfaat dan binatang yang cantik itu
dapat diibaratkan perilaku bawahan atau
rakyat yang baik. Akan tetapi, seorang pe-
mimpin tidak harus *mebuk pujian*, tidak
suku diwangi, dan tidak harus *gila hor-*
mat yang semuanya itu dapat membuat di-
rinya terlena dalam menjalankan kewajib-
annya terena dalam menjalankan kewajib-
an negara. Dari dahulu hingga sekarang, ti-
dak pernah ada pemimpin yang terhindar
dari kritik, hujatan, atau bahkan rongrong-
an kekuasaan dari pihak-pihak yang tidak
senang kepadanya. Hal itu mengajarkan
kepada kita bahwa selama kita menjadi pe-
mimpin, kritikan, hujatan, dan hinaan itu
pasti datang silih berganti sebagai kodrat
dari sebuah sejarah zaman. Dengan demi-
kian, seorang pemimpin harus menerima
semua situasi itu dengan *ati segara* (lapang
dada).

Dalam *Serat Pakem Makutharama*
dinyatakan bahwa seorang pemimpin yang
berwatak *samadra* itu haruslah memiliki
watak luas perasaan dan akal budinya, ti-
dak patah hati oleh segala hal yang tidak
menyenangkannya, dan mampu menam-
pung segala permasalahan yang ada. Sang
pemimpin harus dapat menerima dirinya
ibarat *sang samudra* yang menampung se-
gala kotoran, tetapi ia tetap kuat membing-
kai seluruh kotoran itu demi menciptakan
kehormatan negara. Watak pemimpin yang
dinyatakan untuk meneladani *air* atau sa-
madra (atau disebut *Balara Baruna*) ter-
sebut dapat disimak dalam *Serat Nilasruti*
(Prayitratmadja, 1958:14--17).

Sementara itu, dalam uraian ini dikutipkan ajaran kepemimpinan dalam *Asthabrata* sesuai dengan watak *Samodra* atau *Batara Baruna* dalam *Serat Rama Jarma* karya Yasadipura pada zaman Kasunanan Surakarta sebagai berikut.

*Karaptanira Baruna, anggung
nyagem senjata lampahake, bisa
basukung laku, amukti ing
wardaya, guna-guna kagemon kabeh
gunelung, angapus saising rat,
patus wiseka kapeksi.*

*Angapus sagung dirjana, sedih
klingkin dursila sila jati, saising rat
kawengku, kesi kang ala harja.
tempuhing sarana dalam kegah-
kegih, kukuh konantra, tuladen
Baruna yekti*

'Yang kelujah Baruna, selalu memakai senjata dalam setiap langkahnya, dapat menciptakan keselamatan dalam kepergiannya, yang dikehendaki di dalam hati, segala persoalan ditemui, menghukum segala isi dunia, semua kejadian diketahui secara baik.

Menghukum semua pelaku kejahatan, yang menyedilkan yang jahat dan sebegainya, seluruh kejadian di dunia dipahami, dicermati yang baik dan yang buruk, dalam menjalankan kewajiban tidak pernah ragu-ragu, sangat kuat dalam menjaga kebaikan, teladanilah Baruna secara sungguh-sungguh '

Selain yang telah diuraikan di atas, watak *Samodra* atau *Dewa Baruna* yang perlu diambil teladan oleh seorang pemimpin adalah ketegasannya dalam menghukum pelaku kejahatan. Ia tidak pernah ragu-ragu dalam menindak pelaku kejahatan dengan memakai senjata saktinya bernama *magapana*. Jadi, pelaku kejahatan harus dilumpas dengan tegas, tetapi tidak boleh dilakukan secara semena-mena dan menyimpang dari koridor tata ketentuan yang ada.

4.6 Pemimpin Berwatak Api

Dalam bahasa Jawa kata *api* bersinonim dengan *agni*, *bahni*, atau *brama*. Oleh karena itu, dalam ajaran *Asthabrata* menurut kitab yang masih mengacu pada ajaran *ka-dewan* (dalam *dewa* atau *batara*) terdapat *Dewa Brama* atau *Batara Brama* atau *Dewa Agni* atau *Batara Agni*. Hal itu dapat dicermati dalam ajaran *Asthabrata* dalam buku *Ramayana Kakawin*, *Serat Nitirati*, dan *Serat Rama Jarma*. Oleh karena itu, ajaran kepemimpinan dalam karya-karya Jawa tersebut menganjurkan agar pemimpin meniru atau meneladani watak *Dewa Brama* atau *Dewa Agni* atau *Batara Brama* atau *Batara Agni*.

Dalam naskah yang memuat ajaran *Asthabrata* yang telah berorientasi pada keludupan alam semesta (*alam kadonyan*), tidak lagi menyebut *Dewa Agni* atau *Batara Brama*, melainkan disebutnya *agni* atau *gani* (yang dalam bahasa Indonesia berarti 'api'). Dengan demikian, dalam menyajikan ajaran kepemimpinan sesuai dengan watak *agni* atau *gani* (api) tersebut, akan dimanfaatkan deskripsi watak *api* secara bersama-sama dan saling menunjang antara watak *Batara Agni* atau *Batara Brama* dengan watak *api*. Pilihan itu sebagai pilihan terbaik karena telah terjadi penambahan atau pergeseran pemakaian terhadap watak *Dewa Brama* atau *Dewa Agni* yang selanjutnya berkembang menjadi *agni* atau *api* itu dalam pewarisan ajaran kepemimpinan *Asthabrata*. Bagaimanakah watak pemimpin sesuai dengan watak *api* tersebut? Marilah kita simak dalam beberapa sumber terkait dengan ajaran *Asthabrata*. Dalam *Ramayana Kakawin*, dinyatakan bahwa kewajiban *Dewa Agni* adalah memberantas atau menumpas semua musuh negara. Semua musuh negara disapu bersih oleh *Dewa Agni* seperti terti-terjangnya. Hal itu dapat disimak dalam kutipan berikut.

*Lananggesengi setan Bahni broma,
Balakta 11 musuhna yekapuga, asung*

*manasanta sumapanti, yatekanta
sintangga Agni benta.*

Pekerjaan Batara Agni menumpas musuh, kejarnya dalam menumpas musuh seperti Batara Agni yang mematikan semua musuhnya ya seperti itulah yang disebut kewajiban Batara Agni.

Dalam kitab *Serat Rama Jawa*, tindakan *Batara Agni* itu disebutkan (a) mencari sandang bersama-sama dengan seluruh rakyat, (b) sangat galak terhadap musuh negara, (c) pandai dalam mengambil hati terhadap seluruh bala tentara. Selanjutnya, watak *api* yang bagaimanakah yang dapat ditcontoh oleh para pemimpin pada zaman sekarang? Secara garis besar, ada dua teladan pokok terkait dengan watak *api* itu sesuai dengan sifat dan karakteristik *api* itu sendiri. Pertama, *api* memiliki watak tegas dalam menumpas semua yang diterjangnya. Sikap itu mengandung teladan bahwa seorang pemimpin harus dapat menghukum atau mengadili seluruh pelaku kejahatan terhadap negara tanpa pandang bulu (harus adil). Kedua, seperti halnya dalam kebutuhan manusia, *api* memiliki fungsi yang sangat besar. Oleh karena itu, teladan kepemimpinan yang terkandung dalam watak *api* adalah pentingnya seorang pemimpin yang harus berusaha agar kepemimpinannya berguna bagi rakyat atau negaranya.

Dari ajaran *Asthabrata* tersebut, seorang pemimpin harus mampu berlaku adil dengan tegas, terutama dalam menangani tindak kejahatan. Pemimpin harus mampu dan berani menumpas pelaku kejahatan seperti *api* yang menghancurkan semua yang diterjangnya. Dalam menghancurkan musuh negara, pemimpin harus berlaku adil dan tidak pilih kasih. Seorang pemimpin perlu memiliki ketegasan dan keberanian dalam memberantas tindak kejahatan, entah kejahatan itu dilakukan oleh rakyat kecil atau pejabat negara. Semua harus diberantas demi kesejahteraan rakyatnya, berakarsa *api* menghancurkan dan membalakarsa segala yang dilewatinya tanpa pandang bulu.

Ketegasan dan keberaniannya dalam menindak kejahatan tersebut harus dibarengi dengan kesaktian. Maksudnya, seorang pemimpin harus memiliki kesaktian dalam menumpas pelaku kejahatan. Dalam kehidupan modern, kesaktian dapat diterjemahkan bahwa pemimpin atau negara harus mampu menciptakan lembaga yang memiliki kemampuan tinggi dalam menumpas tindak kejahatan. Dengan adanya lembaga yang berwibawa atau kuat dalam menumpas pelaku kejahatan, rakyat terhindar dari perasaan was-was atau khawatir sehingga tenang dan damai dalam hidupnya. Ketegasan dan kesaktian *swag api* yang ada dalam pribadi seorang pemimpin itu harus diadopsi bagi kepentingan rakyat dan negara. Jadi, pemimpin yang memiliki watak *api* tersebut dapat dirasakan manfaatnya bagi rakyat. Adapun manfaat dari pemimpin berwatak *api* adalah keseriusannya dalam menciptakan ketentraman negara yang merupakan syarat utama dalam menciptakan kesejahteraan kehidupan rakyat secara utuh.

Sudah barang tentu, setiap zaman memiliki musuh yang berbeda-beda. Dengan demikian, setiap pemimpin akan menghadapi musuh atau kejahatan yang berbeda satu dengan yang lainnya. Akan tetapi, musuh yang berbeda itu harus dihadapinya dengan satu sikap yang tegas: memberantas segala kejahatan demi kesejahteraan rakyat dan bangsanya. Pada zaman dahulu kemungkinan yang disebut musuh negara yang utama adalah pemecah belah keutuhan negara. Pada periode tertentu yang dipandang sebagai musuh negara adalah para perampok atau pencuri. Sementara itu, diperampok atau pencuri, yang dapat dipandang sebagai musuh negara adalah mereka yang berusaha memecah belah persatuan bangsa, pedagang dan pengedar narkoba, atau mereka yang menyimpangkan uang rakyat dalam jumlah amat besar, dan lain-lain. Oleh sebab itu, pelaku kejahatan itu haruslah diberantas sehingga roda pemerintahan berlangsung baik. Penjahat narkoba merupakan musuh utama bangsa ini jika

dikaitkan dengan masa depan generasi bangsa yang memiliki tanggung jawab besar bagi kejayaan bangsa Indonesia. Oleh karena itu, perlulah kejahatan narkoba itu diberantas secara tegas oleh pemimpin negara. Lembaga negara yang diserahi tanggung jawab dalam memberantas narkoba harus menjalankan tugasnya seperti sifat *api* yang berani menumpas segala musuh negara.

Bagaimanakah kenyataan dewasa ini? Tanpa tujuan untuk menilai negatif terhadap kinerja siapapun juga yang memiliki kewajiban memberantas tindak kejahatan, telah terjadi situasi yang serba apatis. Artinya, hampir dapat dipastikan tidak banyak pemimpin atau rakyat sekali pun yang memiliki keberanian memberantas pelaku kejahatan. Kondisi itu mencerminkan dari semakin lunturnya nilai-nilai kebenaran. Yang benar dan yang salah sulit dibedakan dan seseorang tidak lagi dapat dan mampu membedakan keduanya. Keapatisan (kepu-tusasaan) masyarakat itu tampak dalam berbagai sikap yang ditunjukkan ketika banyak orang melihat kejahatan. Akan tetapi, mereka tidak mampu mengatakan bahwa tindakan itu menyimpang. Hal itu disebabkan oleh perasaan takut terkena dampak buruk dari sikapnya yang berusaha untuk memberantas kejahatan tersebut.

Dalam kondisi ini, banyak pihak memilih diam atau pura-pura tidak mengetahui telah terjadi kejahatan demi keselamatan dirinya semata-mata. Ini berarti bahwa dewasa ini telah terjadi kekhawatiran yang luar biasa dalam kehidupan masyarakat untuk mengungkap kejahatan. Masyarakat lebih memilih *golek slamet ing awak katimbang ngurus prekara sing bisa nyitakake* (lebih baik mencari keselamatan (memilih diam) daripada mengurus hal-hal yang bisa mencelakakan dirinya). Dalam kondisi seperti ini, pada akhirnya nanti pastilah lahir suatu zaman yang menganggap kejahatan menjadi hal yang biasa, kebaikan justru dipandang sebagai kejahatan. Maka dari itu, *manungsa* belum terlanjur perlulah para pemimpin memiliki sikap dengan

mencontoh watak *api* yang mampu dan berani memberantas segala kejahatan yang mengancam keselamatan negara dan rakyat. Semua tindakan sang pemimpin laksana *api* itu dimaksudkan dalam menciptakan kesejahteraan masyarakat. Pada akhirnya, jika para pemimpin memiliki watak seperti dilambangkan oleh watak *api* pastilah akan terwujud negara yang *ayem, tentrem, liris, rukaja* (aman, tentram, dan sejahtera).

4.7 Pemimpin Berwatak Kartika

Masyarakat Jawa memiliki keyakinan tinggi terhadap benda-benda alam dalam jaringan tata surya (*matahari, bulan, bintang*, dan sebagainya) tersebut sangat bermanfaat bagi kehidupannya. Oleh karena itu, tidaklah aneh jika orang Jawa mengambil contoh ajaran dari watak-watak atau simbolik benda-benda dalam jaringan tata surya itu. Selain perlunya seorang pemimpin memiliki watak seperti dilambangkan dalam watak *matahari, bulan, samudra, dan bumi*, masyarakat Jawa juga memilih *lintang* (bintang) sebagai benda alam yang diakuinya memiliki simbol-simbol kebaikan.

Dalam naskah *Asthabrata* yang masih berorientasi terhadap alam dewa, tidak dikenal *dewa lintang*. Jadi, tidak dicontohkan adanya pemimpin yang berwatak *kartika* tersebut. Contoh watak kepemimpinan yang mengambil teladan pada *kartika* atau *lintang* muncul pada naskah Jawa yang berorientasi kepada alam, seperti terdapat dalam *Serat Makutharuma* atau *Babad Sangkala*. Mengapa *lintang* atau *kartika* dijadikan teladan? Hal itu tidak terlepas dari sifat *lintang* yang diakui oleh manusia memiliki manfaat bagi kehidupan. Jadi, *lintang* atau *kartika* sebagai simbol-simbol kebaikan dan kemanfaatan bagi kehidupan manusia di alam dunia. Kemudian, bagaimana watak simbolik *lintang* tersebut? Seridaknya, terdapat dua sifat *lintang* yang utama yang menjadi alasan bagi seorang pemimpin dalam mengambil teladan kepemimpinan. Hal itu sesuai dengan

karakteristik dan manfaat *lintang* (bintang) bagi kehidupan manusia.

Pertama, *kartika* sebagai simbol keindahan. Hal itu ada hubungannya dengan kehadiran *bintang* pada malam hari sebagai hiasan angkasa raya. Jadi, bintang sebagai simbol keindahan. Sesuatu yang indah pastilah menyenangkan semua pihak. Untuk itulah, langit yang tidak ada *bintang* dipandang sebagai kemuraman atau kegelapan. Dengan demikian, kehadiran bintang sangat dinantikan karena keindahannya dapat membahagiakan seluruh alam. Kedua, pemilihan *bintang* sebagai simbol watak pemimpin disebabkan fungsi *bintang* dalam kehidupan manusia. Dalam sejarah kehidupan manusia, bintang sangat bermanfaat bagi aktivitas manusia. Bintang merupakan pedoman kerja (seperti dalam perhitungan musim tanam di bidang pertanian) dan *bintang* sebagai petunjuk arah (yang sangat bermanfaat bagi mereka yang bekerja di tempat yang luas yang tidak mudah menentukan arah, seperti para nelayan yang berada di tengah lautan. *Bintang* juga dapat dimanfaatkan sebagai penanda waktu. Dengan melihat *bintang*, seseorang dapat menetapkan waktu sehingga bermanfaat bagi penentuan aktivitas mereka.

Sesuai dengan kedua sifat pokok *bintang* tersebut, hubungannya dengan ajaran kepemimpinan adalah perlunya seorang pemimpin memiliki sifat-sifat atau ciri karakteristik kepribadian (a) raja atau pemimpin harus dapat menjadikan dirinya sebagai sumber keindahan negara (sumber kebudayaan), (b) raja atau pemimpin harus mampu memerankan dirinya sebagai teladan yang dapat dijadikan sebagai teladan kesucilaan, (c) raja atau pemimpin harus mampu memerankan dirinya sebagai sosok yang mencerminkan pribadi yang *adiluhung* (jujur mulia), (d) raja atau pemimpin harus mampu menjadi panutan bagi rakyatnya (dalam hal perilaku kebaikan), dan (e) raja atau pemimpin harus mampu menjadikan dirinya sebagai contoh sosok berperilaku baik (ucapan, tindakan, dan ketakwaannya kepada Tuhan Yang Mahakuasa).

Seperti disebutkan di atas, *lintang* atau *kartika* merupakan pedoman bagi aktivitas manusia (seperti dilakukan oleh kaum petani, nelayan, dan sebagainya). Bahkan, *lintang* dapat dijadikan pedoman musim yang sangat menentukan keputusan para petani dalam bercocok tanam. Lebih dari itu, *lintang* juga dapat dijadikan pedoman bagi seseorang dalam memaknai peristiwa alam yang sedang dan akan terjadi. Misalnya, kehadiran *bintang* tertentu sering dihubungkan dengan kejadian yang akan terjadi bagi kehidupan manusia, seperti kehadiran *lintang bintang*, *lintang jala betek*, *lintang gubung penceng*, *lintang wabaku*, *lintang kemukus*, *lintang alihan*, dan sebagainya. Semua *bintang* itu dipahami oleh orang Jawa memiliki hubungan dengan peristiwa alam yang akan terjadi. Dengan memperhatikan tanda-tanda kehadiran sebuah bintang, orang Jawa dapat bersikap *liris nguri-uri* (lebih berhati-hati) dalam menjalani kehidupannya.

4.8 Pemimpin Berwatak *Mendhung*

Seperti dinyatakan pada bagian 2.6.7, nama *mendhung* tidak muncul dalam ajaran *Asthabrata* yang berorientasi terhadap alam *kerdenatan*. Artinya, kata *mendhung* (awan) itu baru muncul dalam kitab yang memuat ajaran *Asthabrata* yang memiliki orientasi kepada benda-benda alam. Mengapa *mendhung* dijadikan acuan ajaran kepemimpinan bagi masyarakat Jawa? Watak-watak simbolik apa yang terdapat pada diri *mendhung* (awan atau angkasa) yang dapat menunjang seorang pemimpin dalam memegang amanat rakyatnya?

Mendhung (awan atau angkasa) memiliki tiga sifat pokok yang dapat dijadikan teladan bagi seorang pemimpin. Pertama, kehadiran *mendhung* atau awan menimbulkan perasaan takut bagi seluruh manusia. Ia hadir dengan sosok yang hitam kelam dan terkesan sangat angker atau ghaib. Keangkeran dan keganasan tersebut menimbulkan ketakutan pada seluruh manusia karena semua orang memandang *sang mendhung* akan mendatangkan

bencana bagi seluruh kehidupan dunia. Jadi, seorang pemimpin perlu bersikap atau berperilaku menjaga wibawa terhadap rakyatnya. Akan tetapi, kewibawaan itu haruslah dapat menimbulkan perasaan segan pada diri rakyat atau bawahannya, bukan perasaan takut yang berlebihan. Kedua, *mendhung* (awan) merupakan simbol kewibawaan seorang raja atau pemimpin. Dengan meneladani sifat *mendhung*, seorang pemimpin perlu menciptakan dirinya memiliki *perbawa* (wibawa) sehingga rakyat atau bawahan merasa segan dan hormat kepadanya. Dengan demikian, watak *mendhung* itu harus dapat dipadukan oleh seorang pemimpin dengan watak *kartika* dan *rembulan*, sehingga antara watak *wibawa*, *ramah*, dan *asih* itu tercermin dalam diri pemimpin. Ketiga, kehadiran *mendhung* yang menakutkan itu hanyalah semata-mata sebagai upaya menjaga wibawa, bukan sebagai awal bencana bagi rakyatnya. Maksudnya, pemimpin perlu tampil penuh *perbawa* (wibawa) sehingga rakyat merasa memiliki rasa takut atau *siangkam* terhadap pemimpinnya. Akan tetapi, kesan *perbawa* atau menakutkan itu tidak boleh diwujudkan dalam kebijakan yang menyulitkan rakyatnya. Hal itu sesuai dengan perjalanan atau proses *mendhung* (awan) menjadi hujan. Ia tampak menakutkan, tetapi akhirnya kehadirannya dalam bentuk jatuhnya hujan ke bumi membawa kebahagiaan bagi rakyat. Hal itu dapat disimak dari tindakan *mendhung* yang jatuh ke bumi menjadi hujan. Bagi bumi, hujan adalah sumber kesuburan yang sangat bermanfaat bagi kehidupan manusia. Oleh karena itu, hendaknya keangkeran pemimpin itu harus mampu menciptakan kebahagiaan bagi seluruh rakyatnya. Ibarat terjadinya hujan (dari *mendhung*) yang mendatangkan kesuburan bagi bumi.

Kewibawaan raja tersebut dapat menimbulkan kesan “takut” bagi rakyatnya. Dalam hal ini, “takut” harus diartikan sebagai sikap rakyat yang menaruh rasa segan terhadap raja. Dari sikap segan tersebut, rakyat akan terdorong untuk

menghormati dan mematuhi seluruh aturan negara yang ditetapkan oleh pemimpinnya. Rakyat tidak berani melanggar larangan negara dan tidak berani melakukan penyimpangan terhadap peraturan yang ada karena pengaruh kewibawaan *sang pemimpin*. Dengan demikian, kewibawaan raja yang dilambangkan dengan kesan keangkeran dan keganasan *sang mendhung* itu dapat menciptakan keadilan dan ketertiban hukum. Kepastian hukum suatu negara hanya dapat ditegakkan jika para pemimpin memiliki kewibawaan dan rakyat merasa segan kepadanya. Sudah tentu, tegaknya keadilan yang lahir dari kewibawaan pemimpin tersebut sangat berpengaruh terhadap pemerintahan, baik berpengaruh terhadap rakyat, negara, atau lembaga kenegaraan yang ada.

5. Simpulan

Naskah lama karya kaum intelektual tempo dulu—termasuk naskah Jawa—banyak memuat ajaran kepemimpinan. Ajaran tersebut perlu mendapat apresiasi semestinya sehingga dapat dimanfaatkan bagi kepentingan pembangunan bangsa. Dilihat dari kebutuhan, dewasa ini merupakan masa yang paling tepat untuk mengupayakan penyebaran secara kreatif nilai ajaran kepemimpinan dalam naskah warisan pendahulu bangsa tersebut. Alasannya, dewasa ini masih ada generasi yang mampu mengungkapkan isi naskah lama tersebut. Sangat dimungkinkan akan terjadi kehilangan aset bangsa jika pihak-pihak yang mampu mengapresiasi nilai-nilai sudah tiada lagi. Sementara itu, generasi muda sudah semakin jauh dari pemahaman budaya tradisi. Oleh karena itu, jika terlambat, sangat dimungkinkan terjadinya kebekuan aset berupa naskah warisan intelektual bangsa Indonesia. Untuk itu, sejalan dengan dinamika kehidupan modern, apresiasi nilai lama itu perlu pengemasan yang sesuai dengan karakteristik masyarakat dewasa ini. Salah satunya adalah apresiasi berupa bacaan atau tontonan yang menarik dan menyenangkan sesuai dengan karak-

teristik kehidupan masyarakat modern yang dinamis.

DAFTAR PUSTAKA

Mudjija. 1967. "Pandangan tentang Serat Asthabrata serta Nilainya di dalam Pendidikan Bahasa dan Kesusastraan". Yogyakarta: IKIP Yogyakarta.

Pradipta. Badya. 1994. *Pengaruh Ramayana ke dalam Filsafat Hidup Jawa dan Tuntangannya*.

Pradipta. Wahyati. 1994. *Ajaran Kepemimpinan Asthabrata*.

Prawiraatmadja, S. 1958. *Ngungkap Isining Serat Asthabrata*. Jogjakarta: Tjabang Bagian Bahasa Djawatan Kebudayaan Kementerian P.P. dan K.

KARAKTER MASYARAKAT MADURA DALAM SYAIR-SYAIR LAGU DAERAH MADURA

Iqbal Nurul Azhar

Program Studi Sastra Inggris, Fakultas Sastra, Universitas Trunojoyo
Jalan Raya Telang PO BOX 2, Kamal, Bangkalan, Pos-el: iqbalnurulazhar@yahoo.com,
HP: 08179660546

(Makalah diterima –Revisi 12 November 2009)

Abstrak

Lagu dan syair Madura merupakan salah satu wujud kebudayaan masyarakat Madura. Sayangnya, faktor keterbatasan pemahaman tentang syair lagu Madura menjadikan syair-syair itu kurang bermakna. Akibatnya, masyarakat Madura kurang bisa mengartikan syair-syair tersebut dan hanya menganggapnya sebagai karya budaya yang tidak memiliki peran signifikan dalam membangun masyarakat Madura. Padahal apabila dikaji lebih jauh, syair-syair dalam lagu-lagu Madura memiliki makna yang dalam karena mampu memberikan gambaran tentang jati diri masyarakat dan simbol-simbol sosial mereka yang dapat dipakai sebagai acuan dan pegangan hidup. Artikel ini berusaha memberikan gambaran tentang jati diri masyarakat Madura yang tergambar dalam syair-syair lagu Madura.

Kata-kata kunci: syair-syair lagu, Madura, karakter hidup

MADURESE CHARACTER IN THE LYRICS OF MADURESE TRADITIONAL SONGS

Abstract

Madurese traditional songs and the traditional songs' lyrics are two of Madurese cultures. But because Madurese people lack understanding of the Madurese lyrics's values, this makes the lyrics meaningless. Because of that, Madurese pay little attentions to the lyrics and consider them as ordinary cultural works which play no role towards their society. In fact, when they study further the values behind the lyrics, they will realize that, actually, the lyrics contain a lot of wisdoms and are able to give them a picture that shows them who they really are. This picture can become a form of guidance in their society. This article informs the reader the truth portrait about the real Madurese characters that are reflected from Madurese traditional songs' lyrics.

Keywords: traditional songs' lyrics, Madurese, life characters

1. Pengantar

Secara geografis, Pulau Madura terletak pada 7° LS dan antara 112° dan 114 BT (Wiyata, 2002:2009). Di pulau ini terdapat empat kabupaten yaitu Bangkalan, Sampang, Pamekasan, dan Sumenep. Pulau Madura dapat dikatakan sebagai pulau multi-etnik karena pulau ini tidak hanya didiami orang Madura saja, tapi juga didiami oleh orang Jawa, Sunda, Sumatera, Cina, dan Arab. Meskipun struktur masyarakatnya terdiri atas berbagai etnis, mayoritas

adalah penutur asli bahasa Madura dan menggunakan bahasa Madura sebagai alat komunikasi sehari-hari (Azhar, 2008).

Di antara beragam bahasa daerah yang ada di Indonesia, bahasa Madura merupakan salah satu bahasa daerah yang tertinggal. Hal ini dikarenakan jumlah penuturnya berada dalam posisi keempat setelah penutur Jawa, Melayu, dan Sunda. Penutur bahasa ini diperkirakan berjumlah lebih dari 7% dari keseluruhan populasi bangsa Indonesia. (Wikipedia, 2006)

Dewasa ini, sekitar tiga hingga empat juta orang penutur bahasa Madura mendiami Pulau Madura, sedangkan sisanya, sebanyak 9—10 juta orang Madura tinggal di Jawa. Kantong penutur bahasa Madura juga dapat dijumpai di Jakarta, Kalimantan, dan Sulawesi. (PJRN, 2006).

Tersebaranya masyarakat Madura di seluruh Indonesia menyebabkan bahasa Madura menjadi bahasa yang “tidak asing di Indonesia.” Selain karena faktor interaksi penutur bahasa Madura dengan penutur bahasa lain, faktor media massa terutama film, sinetron, dan lagu juga turut membantu proses pengenalan bahasa ini. Bintang film dan sinetron, seperti Kadir dan Buk Bariyah secara tidak sengaja, meskipun kadang tidak merepresentasikan bahasa Madura yang sesungguhnya, menjadi sosialisator bahasa Madura sehingga bahasa Madura menjadi lebih dikenal luas masyarakat Indonesia. Demikian juga lagu-lagu, telah turut serta mempromosikan bahasa Madura. Lirik lagu *Anchor Passion Teller*, yang dinyanyikan oleh Imam S. Arifin dengan genre musik dangdut pernah demikian terkenal sehingga banyak orang menjadi paham beberapa kosakata bahasa Madura. (Azhar, 2009), demikian juga lagu tradisional *Tondur Majang* yang sering dinyanyikan di even-even budaya turut pula mempromosikan bahasa Madura sebagai salah satu bahasa etnik Nusantara.

Lagu dan syair Madura merupakan salah satu wujud dari kebudayaan agung masyarakat Madura. Sayangnya, faktor keterbatasan pemahaman tentang syair lagu Madura inilah yang menjadikan syair-syair itu kurang bermakna. (Misnadin, 2007). Akibatnya, masyarakat Madura kurang bisa menghargai syair-syair tersebut dan hanya menempatkannya sebagai karya budaya yang tidak memiliki peran signifikan sama sekali dalam membangun masyarakat Madura. Padahal apabila dikaji lebih jauh, syair-syair yang terkandung dalam lagu-lagu Madura memiliki makna yang dalam karena mampu memberikan gambaran jelas tentang jati diri masyarakat Madura

serta mampu membentuk simbol-simbol sosial yang dapat dipakai sebagai acuan dan pegangan hidup masyarakat Madura secara luas.

Artikel ini berusaha memberikan gambaran tentang jati diri masyarakat Madura yang tergambar dalam syair-syair lagu Madura. Gambaran jati diri ini didapat dari hasil kajian pustaka terhadap salah satu buku kumpulan syair lagu daerah Madura yang telah diterbitkan oleh Lembaga Pelestarian Kesenian Madura. Buku yang telah diterjemahkan ke dalam Bahasa Indonesia dan berjudul “Kumpulan Lagu Daerah Madura” ini ditulis oleh sepuluh orang penggubah lagu Madura, yakni: R. Aminudin Tjitrprawira, M. Irsyad, Abd. Moeld Qawi, M. Toib, Abd. Moebin, Adrian Pawitra, Riboet Kamiriu, Adhira R. Su’udin Achmad dan Abd. Azis.

Syair-syair lagu-lagu di dalam buku Kumpulan Lagu Daerah Madura ini dibedakan dalam tiga versi yakni: (1) lagu daerah asli Madura yang ditulis seperti aslinya, (2) lagu rakyat gubahan, yakni lagu yang diberi lagu pemula dan lagu penakhir dengan menyisipkan lagu rakyat itu sendiri di dalamnya, dan (3) lagu rakyat ciptaan, yakni lagu-lagu yang diciptakan oleh para komponis Madura dengan sebagian besar selaras dengan titian nada Madura.

Dari 106 lagu daerah Madura yang ditulis dalam buku di atas, 25 diantaranya adalah lagu daerah asli Madura. Dari 25 lagu daerah tersebut, penulis mengambil 13 syair lagu untuk dianalisa karena penulis menilai, ke 13 lagu tersebut mampu merepresentasikan bagaimana karakter masyarakat Madura sebenarnya. Adapun ke 13 lagu tersebut, yaitu “*Lir-Suahir*”, “*Pa’-Opa’ iling*”, “*Caca Aghuna*”, “*Les-Balesan*”, “*Tondur Majang*”, “*Es Lilin Cebhi*”, “*Kembangga Naghara*”, “*Pahlawan Trunojoyo*”, “*Pacikang Alaka*”, “*Pi’ Tera’ Baku*”, “*Pujhar Laga*”, “*Pujhar*”, dan “*Ngennes*”.

2. Pembahasan

2.1 Syair Lagu Madura sebagai Representasi Watak Orang Madura

Lirik lagu adalah barisan kata-kata yang menyerupai puisi yang bahasanya dipadatkan dan diberi irama. Kata yang singkat dan padat dipilih mewakili makna yang lebih luas dan banyak. Kata-kata dalam syair lagu ini mampu membangkitkan perasaan, menarik perhatian, menimbulkan tanggapan yang jelas, atau secara umum dapat menimbulkan keharuan terhadap topik atau ide-ide yang sedang difagukan (Himmayati, 2009). Semua yang disampaikan dalam lirik lagu merupakan cermin dari perasaan yang dimiliki penggubahnya. Dari sinilah, dapat disimpulkan bahwa lirik lagu, mampu menggambarkan karakter dari penciptanya. Lirik lagu juga dapat menggambarkan karakter hidup dari sebuah komunitas dimana lagu itu berasal dan sering dinyanyikan.

Edward Sapir mengatakan bahwa dalam bahasa tercermin pengetahuan masyarakat pemilik bahasa tersebut mengenai lingkungannya sehingga lingkungan yang sama tidak dilihat secara sama oleh tiap etnik atau masyarakat yang bahasanya berbeda. Pandangan Sapir ini, terutama mengenai bahasa dan persepsi manusia, kemudian dikembangkan oleh Benjamin Lee Whorf (1956). Whorf, antara lain, berpendapat bahwa cara orang memandang, memahami, serta menjelaskan berbagai macam gejala atau peristiwa yang dihadapinya sangat dipengaruhi oleh bahasa yang digunakannya.

Di Indonesia, hampir semua budaya dan masyarakat memiliki corak dan kekhasan yang tercermin dalam lagu-lagu daerahnya. Kekhasan mengenai perbedaan pandangan geografis, dan perbedaan-perbedaan sosial dan kultur setempat (Misnadin, 2007). Sebagai contoh, masyarakat yang budaya hidupnya adalah dengan bercocok tanam akan memiliki corak lagu yang berbeda dengan masyarakat

yang budaya hidupnya bekerja sebagai nelayan.

Masyarakat Madura merupakan masyarakat budaya yang memiliki corak khas. Mereka dikenal sebagai masyarakat yang memiliki watak keras, ulat, gigih, menjunjung tinggi harga diri dan memiliki ikatan kekerabatan yang kuat. Sebagian masyarakat Madura hidup dengan bercocok tanam dan sebagian lainnya hidup sebagai nelayan. Perwatakan, sikap, dan budaya bercocok tanam dan berlayar tersebut banyak digambarkan dalam lagu-lagu daerahnya. Berikut ini akan dibicarakan 13 lagu yang mampu merepresentasikan kehidupan sosial budaya masyarakat Madura. Lagu-lagu tersebut dianalisis untuk dipahami makna dan keterkaitannya dengan simbolitas kehidupan sosial dan budayanya.

(1) *Lir Sautir*

*Lir sautir, alir alir, kung' Ngare'
benir ngeha sada,
Mon mutta esambi keya, Lir sautir,
alir alir, kung'
Tada' kasta neng e ada', Gih' kasta
e budi keya,
Lir sautir, alir alir, kung'
Perrang petung pote-pote, Reng
latakon patengate....*

Lir Sautir merupakan lagu yang biasanya dinyanyikan anak-anak ketika mereka bermain di tengah terangnya rembulan. Lagu ini berbentuk pantun nasihat yang sangat berguna dalam menjalani kehidupan ini. Lagu ini memberi nasihat untuk selalu berhati-hati dalam bekerja, bertindak, bertingkah laku, berbicara, dan bersikap (*Reng latakon patengate*). Lagu ini juga memberi nasihat untuk selalu berpikir dengan jernih sebelum mengambil tindakan atau membuat keputusan, karena kesalahan dalam bertindak atau memutuskan sesuatu akan menimbulkan penyesalan di kemudian hari (*Tada' kasta neng e ada', Gih' kasta e budi keya*).

(2) *Pa'-Opa' Ring*

*Pa' o pa' iling, Dang dang asoko
randhi.*

*Reng towana tar ngaleleng,
Ajhara ngajhi babana cabbhi,
Le olen gheddhang bighi.*

Lagu *Pa'- Opa' Iling* biasanya dinyanyikan orang tua ketika mereka menimang atau mengajak bermain anaknya yang masih kecil. Meskipun lagu ini hanya terdiri atas empat baris, lagu ini sarat makna. Mayoritas orang Madura beragama Islam. Sebagai masyarakat yang sangat menjunjung tinggi nilai-nilai agama Islam, masyarakat Madura mewajibkan anak-anaknya untuk belajar mengaji sejak dini (*Ajhar Ngajhi*) agar mereka bisa pintar. Ngaji disini tidak hanya diartikan belajar membaca Alquran, tetapi bisa diartikan pula sebagai kegiatan mencari ilmu-ilmu dunia bagi bekal kehidupan di masa yang akan datang.

Untuk memberikan jaminan bahwa anak-anak mereka dapat dan lulus mengaji, para orang tua harus bekerja keras. Pekerjaan sekeras apapun, dan meskipun hasilnya kecil, (*Reng towana tar ngaleleng, le olen gheddhang bighi*) akan mereka lakukan asal anak mereka dapat mengaji dan lulus dengan baik.

(3) *Caca Aghuna*

*Ya' tampar ya' tampar, mulet
nyono' ka cengkol, mon lapar yu'
nono tela sapekol, ka' korang, ka'
korang, ka' korang, mon coma neng
sapekol, arapa ma' pada
bongsombongan, acaca ta' mambhu
ongnaongan, lebbi becce' caca
seaghuna, nyawaghi ka jhuba'
panyana, arapa arapa, bhujung
bada eroma, acaca acaca
ngangghnya tatakrama, yu' kanca
kakabbhi, yu' kanca pada a alako se
aghuna.*

Caca Aghuna (kata yang bermanfaat) berisi nasihat untuk selalu berhati-hati dalam mengatakan sesuatu. Orang akan dihormati atau dihina karena perkataannya. Kita selalu mengatakan sesuatu yang baik dan berguna karena akan menjauhkan diri

dari kejelekan (*lebbi becce' acaca seaghuna, nyawaghi ka jhuba' panyana*).

Lagu tersebut juga memberi nasihat agar kita harus selalu menggunakan tata-krama (*acaca ngangghnya tatakrama*) dalam berbicara, yaitu kita harus melihat siapa yang kita ajak bicara, dan tingkatan bahasa apa yang harus digunakan. Berbicara dengan orang yang lebih tua tentunya akan berbeda dengan berbicara kepada teman sebaya. Tata krama ini demikian pentingnya bagi masyarakat Madura dan karenanya sejak dini anak-anak Madura diperkenalkan dengan tingkatan bahasa, yaitu bahasa *Enja' Iya* (kasar), *Enggi Enten* (tengah), dan *Enggi Buntan* (halus). Orang yang tidak mampu menggunakan tingkatan bahasa tersebut dianggap sebagai orang yang tidak tahu tata-krama dan tidak berbudaya.

(4) *Les-Balesan*

*Arapa ma' nojjhune ta' nyapa, la-
pola senko' andi' sala,
Enja' sengk' ta' apa-rapa, Coma
ta' kenceng acaca,
Ma' pas akolba'na budi arena, Sapa
bara' ro,
Namen tales pengghir paghar,
Ta' enga' lamba' ro, Aba' males
sengka ajhar,
Sapa bara' ro, Mano' keddhi' ca-
lonca'an,
Ta' enga' lamba' ro, Mon ta' andi'
ta'-penta'an*

Les-Balesan (saling membalas), lirik lagu ini mengandung ajaran dan nasihat yang patut diikuti masyarakat Madura. Lagu di atas menyarankan kepada para anak muda untuk selalu rajin mencari ilmu agar tidak menyesal kelak ketika mereka sudah tua (*Ta' enga' lamba' ro, Aba' males sengka ajhar*). Dengan belajar yang tekun, kelak mereka akan menjadi sukses dan mampu secara ekonomi sehingga mereka tidak perlu mencari dan meminjam uang kesana kemari hanya untuk makan (*Mon ta' andi' ta'-penta'an*).

Lagu tersebut memberi nasihat pada masyarakat Madura untuk mengedepankan semangat kekeluargaan, saling membantu, dan bergotong royong dalam mengatasi persoalan hidup. Kita juga disarankan untuk tidak melupakan pertolongan orang lain. Kita tidak boleh hanya meminta pertolongan tetapi juga harus mampu memberikan pertolongan (*Tu' engu' tamba' ro. Mon ta' andi' ta' penta' an*). Prinsip mutualisme dalam kehidupan haruslah dilaksanakan.

(5) *Tondu' Majang*

*Ngapote wa' kayarra etangade
Sema kang tantana ta padha mole
Mon tangkuh dari anbet dha
jhalama
Mase bannya'a angghu ollema.
O... mon ajhelleng adi' no ureng
majangan
Abhantai omba' sapu' angen
sakemhangah
Reng mayang bannya' angghu
bhahajama
Kabulung elako bhantai nyabana.*

Lagu *Tondu' Majang* (datang dari melaut) di atas menceritakan kehidupan nelayan Madura. Kehidupan mereka digambarkan sangat keras karena harus bertemu banyak mara bahaya di laut (*ateminu bhahaja*). Mereka juga harus mempertaruhkan nyawa (*bhantai nyaba*) untuk menghidupi keluarga yang ditinggalkan di rumah. Kadang untuk mendapat tangkapan ikan yang banyak mereka harus tinggal sehari-hari di perahu sehingga mereka menjadi terbiasa dengan laut dan angin andaikan ombak sebagai hantai dan angin sebagai selimut mereka (*Abhantai omba' sapu' angen*).

(6) *Es Lilin Cabbhi*

*Akateleng kota..... kahara' saka
temor.
Nyapheaghi es lilin tempra' manes
nyaman ta' badelha.
Nyare pangore reng tiwa ban sama'
e dhisa paghunungan*

*Es lilin cabbhi ayo bti Bhimas
nganyer a yo nyer
Nyarra utang a yo tang. Tanggal
enem a yo nom.
Nemmu padli ayo di. Di kapandi.
.....
Barhya re panglepore ate sangsara....*

Lagu *Es Lilin Cabbhi* bercerita tentang penjual es keliling kota yang bekerja untuk menghidupi orang tua dan keluarganya yang tinggal jauh di desa terpencil (*e dhisa paghunungan*). Keuletan dan kegigihan penjual es yang digambarkan dalam lagu ini merupakan ciri khas orang Madura yang tidak mengenal letah dan patah semangat dalam bekerja. Mereka tidak malu menjalani pekerjaan apa pun asalkan dapat menyambung hidup, halal, serta tidak bertentangan dengan hukum dan norma masyarakat.

(7) *Kembhangnga Naghara*

*Onenga panjhenengan wadhaja para
patre e Madura.
Jha' dhimen ghi' baktu jhaman
rajha.
Beda kembhangnga naghara
Pangeran Cakraningrat 'peng
empa'.
kasebhur Sidingkap jhugha..
K'sastreyo pamaka ampan nyuto
sace abhilla naghara
K'sastreyo se gaga' bangal bhura.
E jhi pujhi ta' lu ombu.
Bhadi kaco kembhang para ngoda
Pamondhi Madura....*

Kembhangnga Naghara (kembang negara) merupakan lagu daerah Madura yang khusus menceritakan kepahlawanan Pangeran Cakraningrat keempat. Dia adalah seorang ksatria dari Madura yang pantang menyerah dan rela berkorban untuk membela bangsa dan negara. Kepahlawanannya merupakan simbol sifat orang Madura. Mereka gigih, rela berkorban, dan pantang menyerah untuk membela kebenaran dan keadilan yang dapat dijadikan teladan oleh para pemuda penerus bangsa.

(*Pikuh kaca kebhhang para ngocla pamondhi Madura*).

Lagu ini, berusaha menggugah masyarakat Madura untuk meneladani semangat juang Pangeran Cakraningrat keempat. Meskipun beliau sudah wafat ratusan tahun yang lalu, orang Madura harus berusaha mengenang jasa-jasa dan meneladani jiwa kepahlawanannya. Semangat, keberanian, keikhlasan berjuang, dan kesukarelaan Pangeran Cakraningrat keempat, patut dijadikan contoh untuk membangun suku dan bumi Madura ke depan.

(8) *Pahlawan Trunojoyo*

*Kahit dhumen ampon kaulok
pahlawan Madura.*

*Ta rangghu abhilla kaadhlan
Nusantara.*

*Trunojoyo gaga' tar bengat
menangka pahlawan*

*Salerama bhahhar, e pabhahharan
kotta Sampang*

*Tajjhajhon mudejhar panjhajhon
dari Indonesia.*

*Teras maju tar nantang aluruk
usona*

*Trunojoyo sedhi amargha etepu
bhangsana*

*Memung lampaepon e bhut sebhut
salonjhana.*

Pahlawan Trunojoyo merupakan contoh lain dari lagu yang mengekspresikan penghormatan masyarakat Madura kepada para pahlawan mereka. Lagu tersebut bercerita tentang sosok pahlawan nasional Trunojoyo yang berasal dari Sampang. Ia adalah pahlawan yang gagah dan pemberani yang dengan tanpa pamrih dan memiliki semangat tinggi membela bangsa dan negara (*abhilla kaadhlan Nusantara*) dan untuk mengusir penjajah dari bumi Indonesia (*mudejhar panjhajhon dari Indonesia*).

Ironisnya, Trunojoyo wafat bukan karena tipu muslihat penjajah melainkan karena dikhianati bangsanya sendiri. Meskipun kalah dalam perang melawan penjajah, jiwa kepahlawanan Trunojoyo akan selalu diingat dan dikenang sepanjang masa.

(9) *E Tera' Bulan*

*Ampon dapa' baktuna tera' bulan.
Sadajhana tore akompol pas
maelang sassa are katon rofa'
apangghil...*

*ti tera' bulan terkataran samarra
langghe' lherse, bintang pae
dhap-ngauraldhap ee' permua
Ton-teretar jha pas kangse' apesa
eman engghu pagghun akompol
pada tresna Madura.*

Lagu "*E Tera' Bulan*" (diterang cahaya bulan) merupakan lagu yang sering dinyanyikan ketika bulan purnama muncul. Lagu ini dulunya dinyanyikan oleh orang-orang yang tinggal di daerah pedesaan ketika listrik belum masuk desa. Ketika bulan purnama, orang-orang biasanya keluar rumah untuk berkumpul dan bercengkrama. Tidak jarang kegiatan berkumpul tersebut digunakan untuk mendiskusikan permasalahan yang mereka hadapi dalam hidup. Selain itu, kegiatan berkumpul ketika bulan purnama tiba ini digunakan untuk menghilangkan segala kepenatan hidup walaupun hanya sesaat. Mereka menggunakan momen terang bulan ini untuk saling bertemu karena kadang akibat sibuknya pekerjaan mereka, mereka jarang memiliki waktu luang untuk bercanda dan bercengkrama. (*Ampon dapa' baktuna tera' bulan. Sadajhana tore akompol pas maelang sassa are katon rofa' apangghil*)

(10) *Pacukang Afaka*

*Klaban dhasar Pancasila tar
Dhang-Undhang Dhasar Lempit
Lema'*

*Esse'e kamardhika'an Indonesia
abhangon e sebhutan bidang.*

*Setong naghara se rapita, pon
kalanta du' manca naghara.*

*Ngasellaghi kabhinawan setrupa:
sardhang panggon ban laema*

*Dari jha karengal mentanenan
tamba ghumbhans rampo' cenggan
ngabhun. Nandhanghi jha' bhama
Indonesia tanapari sange' hadha.*

*Dit. putra putre sadhaja nyara
sroji pacakang ulaka.
Nyapre kantus abhukte sethang
masyarakat. adhil ma'mor pada
mela.*

Pacakang ulaka (giatlah bekerja) bermakna menggugah semangat rakyat Indonesia untuk membangun dan mengisi kemerdekaan Negara Republik Indonesia berdasarkan Pancasila dan UUD 1945. Tanah Nusantara sangat terkenal di manca negara (*kalanta da' manux nagharu*). Tanah ini dikenal sangat subur dan mampu menjadikan segala macam tanaman dapat digunakan bagi kepentingan rakyat Indonesia tumbuh. Tumbuh-tumbuhan yang daunnya menghijau lebat merupakan pertanda betapa makmurnya tanah Nusantara. (*mentamencur tumbu ghumbhus rampa' cengngur ngabhiru*). Kekayaan alam yang tersedia di negeri ini tidak akan ada artinya apabila tidak diiringi dengan semangat untuk bekerja dengan giat (*pacakang ulaka*). Oleh karena itu, sudah saatnya putra-putri Indonesia menyingkirkan lengan baju guna mewujudkan negara yang adil dan makmur berdasarkan Pancasila dan UUD 1945.

(11) *Pajjar*

*Pajjar ampon ngambar dari
mongging temur, bulan purnama
abak ngahara pan para compendur.
Angen ser-ngalesser cellep tape
seggher, Bintang poroka ngadhirap
terrang somarra ngabhiru. Ajam
sarapi' pada akangk' manya
sangei kante. Menangka unmla
nyara sadhaja kasakana abungo
Pajjar ampon ngambar dari
mongging temur. Sadhi taretan
nyara sahaja pada' ulaka.*

Pajjar (fajar) adalah lagu yang mengajak orang untuk bangun pagi-pagi dan segera bekerja di sawah atau ladang. Semakin pagi pergi ke sawah atau ladang, semakin baik pula hasil pertanian yang mereka gap. Ajakan bangun pagi adalah ajakan yang baik karena dengan terbiasa bangun

pagi, elos kerja dapat dibangun dan ditingkatkan.

(12) *Pajjar Luggu*

*Pajjar luggu arena pan nyunava.
Bapa' tane se tedung pan jhagha a.
Ngala' are' ben landhu' tar
capengga.
A jhalananna ght' sarai kawajihhan.
Atolanen mabannya' hasel
bhuanema
Mama'mor' nagharana tar
hangsana.*

Pajjar Luggu (fajar pagi) adalah lagu yang menggambarkan kegiatan masyarakat pedesaan Madura di pagi hari. Ketika fajar tiba, para petani pergi ke sawah membawa cangkul dan topi (*Ngala' are' ben landhu' tar capengga*) untuk bertani guna menghidupi keluarganya. Mereka bertani tidak hanya untuk memberi makan keluarga mereka tapi juga untuk kemakmuran negara dan bangsanya (*Mama'moru nagharana ben hangsana*.) Bagi masyarakat Madura bekerja sebagai petani menjadi pekerjaan utama. Meskipun tanah Madura kurang subur, dengan semangat kerja yang giat dan pantang menyerah, mereka dapat hidup dari bercocok tanam tersebut.

Sudah menjadi kebiasaan masyarakat Madura untuk bergotong royong dalam bercocok tanam. Kaum lelaki dewasa mencangkul di sawah. Anak-anak yang sudah dewasa dan cukup kuat untuk menggunakan cangkul tidak segan-segan membantu bapak mereka bercocok tanam di sawah dan di ladang. Bagi kaum perempuan, tugas mereka yang utama adalah memasak di dapur dan mengantarkan makanan tersebut ketika siang hari. Semua anggota keluarga memiliki peran dan mereka melaksanakan perannya secara gotong royong. Tanpa gotong-royong, pekerjaan mereka akan lama terselesaikan.

(13) *Ngennes*

*Adah ngennesa' e' mufeni talebat
seppena.
Djham' ar' ambu. Kelappa rang-
rangrang mako'e.*

*Koti marentek Ebhuwa. Kerrong ka
Eppo'na se ella abil apesa,
Adhina ana' bine, Parlo abhilla
naghara.
Nguman abhuwa, Bangrenheng ta'
manggha mekkere.
Tedung cong jechung. Eppo'na
lagghu' la abali.*

Ngerumes (merana) mengisahkan seorang ibu dan anaknya yang ditinggal pergi sang kepala keluarga untuk membela negara (*Adhina ana' bine, Parlo abhilla naghara*). Syair lagu di atas juga mengekspresikan kesedihan dan perasaan rindu ibu dan anak yang ditinggal pergi oleh sang kepala keluarga (*Kerrong ka Eppo'na se ella abil apesa*).

Dalam kenyataannya, kegiatan merantau telah menjadi tradisi turun temurun masyarakat Madura. Banyak laki-laki Madura meninggalkan Madura ke luar pulau untuk bekerja dan mendapatkan uang di daerah tersebut. Mereka biasanya tidak kembali ke kampung halamannya dalam waktu yang lama meninggalkan keluarga yang dicintainya.

2.2 Karakter Hidup Orang Madura yang Tercermin dalam Syair Lagunya

Hasil kajian terhadap ke 13 lagu asli Madura menunjukkan bahwa karakter hidup orang Madura yang terkandung dalam syair lagu asli Madura dapat dikelompokkan menjadi enam yakni: (1) berjiwa kepahlawanan dan patriotisme, (2) religius (3) santun dalam berbicara dan hati-hati dalam bertindak, (4) pekerja keras, (5) bertanggungjawab pada keluarga, dan (6) setia pada ikatan kekerabatan.

2.2.1 Orang Madura Berjiwa Pahlawan dan Patriotis

Dari tiga belas lagu yang dikaji, terdapat dua lagu yang menunjukkan karakter kepahlawanan tersebut. Lagu-lagu tersebut adalah *Kembangga Naghara* dan *Pahlawan Trunojoyo*. Kedua lagu tersebut berkisah tentang para pahlawan Madura yang

gigih berjuang untuk membela keadilan dan kebenaran di bumi Indonesia. Mereka memiliki keberanian dan semangat yang tinggi dan pantang menyerah dalam menghadapi musuh. Hal tersebut sesuai dengan karakter orang Madura yang memang terkenal memiliki pembawaan *bangawan* (pemberani). Namun, mereka hanya akan berani apabila berada di pihak yang benar (Misnadin, 2007).

Keberanian orang Madura juga terungkap dalam ungkapan *mon lo' bangat acaruk jha' ngaku orang Madhura* (kalau tidak berani bercaruk jangan mengaku orang Madura). Ungkapan ini kedengarannya bernada negatif yang seolah-olah bermakna bahwa orang Madura suka melakukan kekerasan untuk menyelesaikan persoalan dalam kehidupannya. Sebenarnya, ungkapan ini lebih dimaksudkan agar orang Madura tidak gentar menghadapi musuh kalau memang mereka berada di pihak yang benar. *Caruk* adalah sebuah bentuk penyelesaian masalah dengan cara melakukan perkelahian dengan berhadapan. Bentuk penyelesaian masalah ini sebenarnya kurang disukai oleh orang Madura karena mereka lebih suka menyelesaikannya dengan musyawarah. Tidak banyak orang Madura yang mau melakukannya. Andaikata ada, mereka pasti melakukannya untuk sebuah alasan yang kuat. Biasanya mereka melakukan caruk karena harga diri mereka dirusak, seperti tanah mereka direbut orang, atau istri mereka dibawa lari orang. *Etemhang apotho matah, angu'an apote totang* (ketimbang harga diri diinjak-injak lebih baik bertaruh sampai mati) adalah peribahasa Madura yang turut membentuk karakter kepahlawanan orang Madura.

Selain memiliki jiwa kepahlawanan, orang Madura juga memiliki jiwa patriotis yang tinggi. Karakter ini dapat dijumpai dari munculnya beberapa kalimat atau frase yang menunjukkan semangat patriotis, antara lain *sacce abhilla naghara* (lagu *Kembangga Naghara*), *abhilla kadhilan Nusanura* (lagu *Pahlawan Trunojoyo*).

Klaban dhasar Pancasila tar Dhang-Undhang Dhasar Empa' Lema' Esse'e karnardhika'ur Indonesia abhangun e subhhan bidang (lagu *Pacakang Alako*), *Parlo abhilla naghara* (dalam lagu *Ngeunes*), dan *Mama'mar nagharana tar bangsana* (dalam lagu *Pajjhar Lagghu*).

2.2.2 Orang Madura Berjiwa Relijius

Terdapat satu lagu yaitu *Pa'Op'a' Iling* yang berfungsi mengajak masyarakat Madura untuk hidup religius. Pada kenyataannya, masyarakat Madura benar-benar memperhatikan pendidikan agama anak-anak mereka dan akan melakukan apa saja untuk memastikan anak-anak mereka mendapatkan pendidikan tersebut. Mereka melakukan pembinaan agama ini sejak anak-anak mereka kecil dengan cara mengirim-anak mereka untuk menetap di pondok pesantren atau mengaji di seorang guru ngaji secara rutin (*nyelok*). Karakter masyarakat Madura yang religius ini dikenal luas di Indonesia. Karena kuatnya karakter ini, muncul *ujar-ujar* yang mengatakan bahwa maling pun jika berasal dari Madura pasti lancar membaca Alquran. Pada *ujar-ujar* yang lain juga disebutkan bahwa orang Madura belum sah menjadi orang Madura bila tidak bisa mengaji dengan lancar.

2.2.3 Orang Madura Santun dalam Berbicara dan Hati-hati dalam Bertindak

Syair lagu *Caca Aghana* bermakna dalam karena mampu menjadi cermin masyarakat Madura sebagai masyarakat yang berkata-kata santun. Masyarakat Madura memaknai diam sebagai sesuatu yang lebih baik daripada berkata-kata namun tidak bermakna. Orang yang suka berbicara cenderung melakukan kebohongan karena ketika mereka tidak punya bahan pembicaraan cenderung berkata yang tidak berguna dan dibuat-buat. Orang yang seperti ini dikatakan sebagai *raja ghaludhugga ta' kera raja oghana* 'rong kosong nyaring bunyinya'. Sebuah ungkapan yang ditujukan kepada

orang yang suka berkata yang tidak bermanfaat atau suka berbohong yang pada dasarnya sangat tidak sesuai dengan nilai-nilai budaya masyarakat Madura.

Dalam syair lagu *Lir Saetir*, tergambar jelas sebuah sketsa yang menggambarkan orang Madura sebagai orang yang terbiasa berpikir sebelum bertindak. Perbuatan yang dilakukan atau keputusan yang diambil tidak tepat, akan menimbulkan kerugian dan penyesalan di kemudian hari. Kemampuan memikirkan segala konsekuensi dari setiap perkataan dan perilaku atau perbuatan kita kepada orang lain merupakan sesuatu yang harus dimiliki oleh orang Madura. *Ada' kasta e ada'*, yang artinya penyesalan datangnya tidak pernah di depan menjadi pedoman bertindak orang Madura.

2.2.4 Orang Madura Pekerja Keras

Tondu' Majang, Es Lilin Cablih, Pacakang Alako, Pa'opa' Iling, Pajjhar Laggu, dan *Pajjhar* adalah lagu-lagu yang mengajak orang Madura untuk selalu giat bekerja. Orang Madura dikenal memiliki etos kerja yang tinggi. *Orang Madura ta' takko' mate, tape tako' kaleparan* (orang Madura tidak takut mati tetapi takut kelaparan) merupakan ungkapan yang menjelaskan sikap pasrah orang Madura terhadap kematian tapi tidak pada kemiskinan. Orang Madura memiliki karakter yang sangat luar biasa menyangkut kerajinan, kesungguhan, serta kemauannya bekerja keras (Rifai, 2003).

Dari enam lagu tersebut, *Tondu' Majang* bercerita tentang nelayan yang dengan gigih berhari-hari mencari nafkah di laut. *Es Lilin Cablih* bercerita tentang penjual es yang tabah berkeliling kota menjajakan esnya, *Pajjar* dan *Pajjar Lagghu* menceritakan tentang petani yang bekerja keras yang ditunjukkan dengan kegiatan bangun pagi-pagi mereka untuk berangkat ke sawah, dan *Pak Opak Iling* di beberapa syairnya menceritakan orang tua yang harus membanting tulang berkeliling

desa untuk mencari uang yang dipakai membiayai biaya ngaji anak mereka.

(3) mata orang Madura, tidak ada tempat bagi *orang jematos* (orang malas bertubuh jemah) atau orang *dhalmas* (orang malas yang tidak suka bekerja), *orang bhaur* (orang malas yang suka bermain), serta orang-orang yang sama sekali tidak berupaya untuk melakukan sesuatu bagi kehidupannya. Orang-orang seperti diibaratkan sebagai sampah yang tidak berguna dalam kehidupan (Misnadin, 2007).

2.2.5 Orang Madura Bertanggungjawab pada Keluarga

Sifat pekerja keras yang terdapat dalam syair lagu *Tondur' Mojang, Es Lilin Cahbih, Pacakang Alaka, Pa' opa' Hing, Pajjhar Laggi, dan Pajjhar'* muncul bukan semata-mata ditujukan untuk mencari harta dan kekayaan saja. Karakter ini muncul karena orang Madura memiliki perasaan bertanggungjawab yang luar biasa besar pada keluarga mereka. Dalam lagu *Pa' opa' Hing*, karakter ini terlihat jelas dalam kalimat *Reng tauwara tar ngateleug, Je ollena geddhang bigi* (orang tuanya keliling mencari nafkah, dan hasilnya hanya pisang biji). Kalimat ini menjadi penegas bahwa meskipun hasil yang didapat dari mencari nafkah tersebut sedikit, tidak menyurutkan langkah mereka untuk mengirim anak-anak mereka belajar ngaji dan sekolah.

2.2.6 Orang Madura Setia pada Ikatan Kekerabatan

Lagu yang berjudul *Les-Balesan* berusaha mengungkap makna bahwa masyarakat Madura harus saling bekerja sama atau bergotong royong dalam kehidupan sehari-hari mereka supaya suasana hidup yang harmonis dan penuh kekeluargaan dapat tercipta di antara mereka. Orang Madura pantang hanya meminta bantuan sementara dirinya enggan membantu orang lain. Orang yang hanya mau meminta bantuan tetapi tidak mau membalasnya dikatakan *melka' satajha* (melihat sebelah mata).

Lagu *Ji Tera' Bulan* turut pula menguatkan figur orang Madura sebagai orang yang sangat menghargai ikatan kekeluargaan. Mereka suka berkumpul di sebuah tempat untuk bersama-sama menikmati indahnya alam di kala purnama, karena mereka meyakini, dengan berkumpul bersama perasaan kekerabatan mereka akan bertambah kuat.

3. Simpulan

Berdasarkan analisis yang dilakukan terhadap 13 lagu daerah Madura dalam kajian ini dapat ditarik simpulan bahwa lagu-lagu daerah tersebut mampu merepresentasikan watak dan karakter orang Madura. Watak dan Karakter orang Madura yang tergambar dalam syair lagu daerah asli mereka terbagi menjadi enam, yaitu (1) orang Madura berjiwa pahlawan dan patriotis, (2) orang Madura berjiwa religius (3) orang Madura santun dalam berbicara dan hati-hati dalam bertindak, (4) orang Madura pekerja keras, (5) orang Madura bertanggung jawab pada keluarga, dan (6) orang Madura setia pada ikatan kekerabatan.

Kajian ini masih belum sampai pada usaha pengidentifikasian dan pemetaan jenis-jenis syair lagu daerah sesuai dengan karakter masing-masing masyarakat di empat kabupaten di Madura. Meskipun hanya merupakan gambaran umum dan jauh dari sempurna, kajian ini diharapkan mampu menumbuhkan kembali karakter positif masyarakat Madura yang sebenarnya ada dan melekat pada lagu-lagu daerahnya. Dalam aspek bahasa, kajian ini diharapkan mampu memberikan dampak konstruktif terhadap masa depan bahasa dan karya sastra Madura sehingga kelestariannya tetap terjaga dan dapat dinikmati oleh generasi yang akan datang.

DAFTAR PUSTAKA

- Azhar, Iqbal N. 2008. *Bahasa dan Sastra dalam Berbagai Perspektif Ketika Bahasa Madura Tidak Lagi*

- Bersahabat dengan Kertas dan Tinta*. Yogyakarta: Tiara Wacana
- Azhar, Iqbal N. 2009. *Bahasa dan Sastra Dalam Konteks Kearifan Lokal: Penerapan Kosakata Bahasa Madura Sebagai Strategi Pelestarian dan Pengembangan Bahasa Indonesia*. Surabaya: Kanzun
- Himmayati, Rivia, Dian. 2009. *Ungkapan Bermakna Tabu dalam Lirik Lagu Indonesia*. Surabaya: Kanzun
- Misnadin, 2007. "Ekspresi Jiwa dan Simbolitas Hidup Masyarakat Madura dalam Syair Lagu Daerahnya". Laporan Penelitian Dosen Muda Universitas Trunojoyo
- PIRN. 2006. *Madura of Indonesia*. www.joshuaproject.net. Diunduh tanggal 3 Mei 2006.
- Rifai, Mien Ahmad. 2007. *Manusa Madura*. Yogyakarta: Pilar Media.
- Tjitraprawira, R. Amirudin dkk. 2003. *Kumpulan Lagu-Lagu Madura*. Jakarta: Lembaga Pelestarian Kebudayaan Madura.
- Whorf, B.L. 1956. *Language, Thought, and Reality*. Massachusetts: The M.I.T. Press.
- Wikipedia. 2006. *Madurese Language*. www.answers.com. Diunduh tanggal 3 Mei 2006
- Wiyata, A Latief. 2002. *Carok: Konflik Kekerasan dan Harga Diri Orang Madura*. Yogyakarta: LKiS

RESENSI BUKU

Reason for Harmony: Anthology of Indonesian Writing in Translation oleh Kadek Krishna Adidharma (ed.). Ubud Writers & Readers Festival. 2008. ix + 102 halaman.

Dirensensi oleh Indra Tjahjadi, Program Studi Sastra Inggris, Fakultas Sastra dan Filsafat, Universitas Panca Marga, Jalan Yos Sudarso, Dringu, Probolinggo 67271, Telepon 0335-427923, 0335-422715. Faksimile 0335-427923. Pos-el. indra_tjahjadi@yahoo.com

(Makalah diterima 15 Juli 2009—Revisi 15 Oktober 2009)

NILAI HARMONI DAN KESELAMATAN ALAM SEMESTA *THE VALUE OF THE UNIVERSE'S HARMONY AND SAFETY*

"Apakah harmoni itu? Seberapa penting bagi kehidupan kita, manusia?" Pertanyaan itulah yang muncul tatkala saya

membaca buku *Reasons for Harmony: Anthology of Indonesian Writing in Translation* (RfH) yang diterbitkan oleh Ubud Writers & Readers Festival. Buku ini diterbitkan dalam rangka menyambut Ubud Writers & Readers Festival 2008. Buku ini memuat dua puluh lima karya dari tujuh belas penulis Indonesia yang telah terlebih dulu diseleksi oleh Ahmad Tohari, Linda Christanty, Dorothea Rosa Herliany, dan Wayan Juniartha selaku kuratornya.

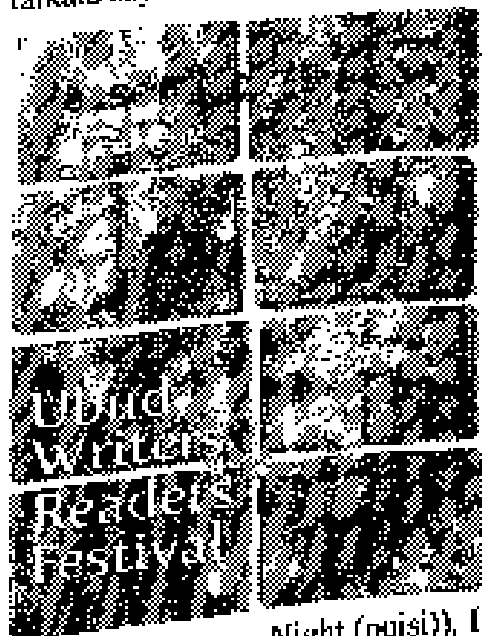
Tujuh belas penulis Indonesia yang karya tulisnya termuat dalam buku ini adalah Butet Manurung ("Jungle School" (memoar)), Andrea Hirata ("Ten Students Required" (fiksi pendek)), Dyah Merta ("1920" (fiksi pendek) dan "The Will of the Almighty" (esai)), Dewi Utari ("The House of Rain" (fiksi pendek)), Lily Yulianti Farid ("Nua, Diani and the Dirty Rotten Scoundrels" (fiksi pendek)), Red Gaudiamo ("Sunday Morning" (fiksi pendek) dan "Six Very Short Stories" (fiksi pendek)), Mashuri ("The Prayer House Sweeper" (fiksi pendek)), Ayu Utami ("Nyi Rara Kidul and Religious

View" (fiksi pendek)), Guntur Romli ("Inter-Islamic Conflict" (esai) dan "Setting Heaven Aflame" (fiksi pendek)), Dino

Umahuk ("Upon the Sahagara Landscape of your Eyes" (puisi), "Of a Sailor Who Longs to Go Home" (puisi), dan "Of a Sailor Who Longs for an Embrace" (puisi)), Iyut Fitra ("A Train You Never Knew" (puisi), "People Yearning" (puisi), dan "Season's Passengers" (puisi)), M Faizi ("Love Poem to Night" (puisi), "No More Secrets on Earth" (puisi), "My Name is

Night" (puisi)), I Made Adyana Ole ("Never Trust Sadness" (puisi), dan "Rice Goddess" (puisi)), dan I Made Sujaya ("Calonarang" (puisi) dan "Ascending Stillness" (puisi)).

Sejalan dengan tema yang dicanangkan oleh Ubud Writers & Readers Festival 2008, buku ini pun mengangkat tema yang sama yakni Tri Hita Karana. Menurut Kadek Krishna Adidharma, diangkanya Tri Hita Karana sebagai tema utama buku RfH sekaligus Ubud Writers & Readers Festival 2008 bertujuan untuk menghormati filsafat hidup masyarakat Bali tersebut: "It is fitting, then, for the Ubud Writers & Readers Festival to honour the



Balines life philosophy most often lauded for being the wellspring of beauty and harmony on the island: *Tri Hita Karana* (2008:iv)".

Tri Hita Karana merupakan produk yang berisi nilai-nilai kearifan lokal. Konsep ini telah ada semenjak awal peradaban Jawa, baik di era Mataram Hindu, Kediri, Singosari, Majapahit hingga Mataram Islam jilid ke dua di bawah Pangeran Mangkubumi di Kasultanan Ngayogyakarta Hadiningrat. Tetapi barulah di masa akhir pemerintahan Brawijaya V, ketika Majapahit mencapai era senja *kalaning kedhaton*, tatkala sebagian penganut Hindu Dharma bermigrasi mengungsi ke Pulau Dewata dan kemudian menjadi penduduk mayoritas di sana di samping suku Trunyan sebagai penduduk asli Bali, konsep ini merasuk dan terpelihara lestari di kalangan masyarakat Bali hingga dewasa ini.

Secara isi, *Tri Hita Karana* merupakan trilogi konsep hidup yang bersifat kosmologis. Istilah ini berasal dari kata *Tri* yang berarti *tiga*, *Hita* yang berarti *kebahagiaan* dan *Karana* yang berarti *penyebab*. Jadi, *Tri Hita Karana* berarti *tiga penyebab terciptanya kebahagiaan*. Dalam *Tri Hita Karana*, keberadaan Tuhan, alam, dan manusia merupakan komponen penting bagi terselenggaranya denyut nadi alam semesta yang harmoni. Keselarasan dan keserasian hubungan antara ketiga komponen itulah yang menghasilkan harmoni inilah yang membuat alam semesta terus berlangsung. Jadi, menjaga harmoni sama dengan menjaga kelangsungan hidup alam semesta.

Secara umum, kesadaran akan nilai pentingnya harmoni sebenarnya bukan hanya dimiliki oleh masyarakat Bali saja. Setiap kultur, setiap tradisi memiliki pandangan tentang pentingnya menjaga harmoni bagi keselamatan alam semesta. Seperti yang diperlihatkan oleh Ayu Utami secara cantik lewat fiksi pendeknya "Nyi Rara Kidul and Religious Views" yang sebenarnya merupakan bagian dari salah satu novelnya yang berjudul *Bilangan Pa-*

Dalam fiksi pendeknya tersebut. Ayu Utami memperlihatkan bahwa Islam pun memiliki pandangan tentang pentingnya menjaga harmoni alam semesta:

Unlike Kupukupu whose presentation was full of holy verses, Jati only quoted one Hadith: The prohibition to cut down a tree, even in war. Even in war the Prophet was thoughtful. "Don't kill the young, the elderly, women. Don't cut date trees and burn them. Don't cut down fruit trees. Don't kill goats, cows, or camel except to eat. And later you will pas priest who devote their lives in temples. Let them be and leave them to their devotions." (2008: 68)

Menjaga harmoni adalah penting bagi kelangsungan hidup alam semesta. Harmoni adalah sesuatu yang mendamaikan hal-hal yang saling bertawanan. Ia dibangun oleh keselarasan dan keserasian yang dihasilkan oleh penggabungan hal-hal yang saling bertawanan. Menurut Pythagoras (± 580- -500 SM), alam semesta tersusun dari harmoni, dan berlangsung dalam harmoni. Jadi, setiap usaha untuk mengacaukan harmoni, berarti juga merupakan usaha untuk mengacaukan kelangsungan hidup alam semesta.

Di dalam tatanan peradaban modern seperti saat ini, ada banyak hal yang berpotensi menjadi pengacau harmoni. Salah satunya adalah budaya urban. Menurut Mudji Sutrisno, dislokasi nilai dapat terjadi disebabkan adanya pergeseran tradisi dari kosmologi pandangan dunia agraris, pertanian yang teratur dan tertata harmonis menuju ke urban yang bergerak, tidak pasti, *monstrous*, dan selalu *dislocated*. Seperti yang diperlihatkan Mashuri dalam fiksi pendeknya yang berjudul "The Prayer House Sweeper".

"To be perfectly honest, since then there's been a lot of changes here. After the renovations on the prayer house, the roads were upgrade. Then came electricity. TV a lot of

progress—and many other things too, by which I mean all sorts of things that had never happened here before. Lots of illicit couples, lots of unmarried girls and divorced women getting pregnant. Every month cases of adultery and people caught in flagrante, even more in wet season. Crime is rampant. (2008:62)

Di tengah hiruk pikuk dan ganasnya tatanan peradaban modern yang tidak pasti dan dipenuhi ambisi untuk menghancurkan dan makin sakit ini, membaca buku ini, kita, sebagai manusia, seakan dibawa kembali ke dalam alam kesadaran dan perenungan

akan pentingnya menjaga hubungan yang selaras dan serasi bukan hanya dengan Tuhan, tapi juga dengan alam, dan sesama manusia. Sebab hanya dengan usaha itulah kelangsungan hidup alam semesta beserta segala isinya dapat bertahan dan terus berlangsung.

Pada akhirnya, sampai di sini, izinkanlah saya untuk menutup tulisan ini dengan bait-bait dari sajak "People Yearning" karya Iyut Fitra: *on fishermen's nets torn by fate I write a message for you come home! lets make peace with this land* (2008:86).

INDEKS

IB Patra Manuaba Jurusan Sastra Indonesia Universitas Airlangga Surabaya Ayat Sularto Jurusan Sastra Inggris Fakultas Sastra Universitas Jember Henriana Nugroho Jurusan Sastra Inggris Fakultas Sastra Universitas Jember I Nyoman Suarka Jurusan Sastra Daerah Fakultas Sastra Universitas Udayana Sariban Jurusan Sastra Indonesia Fakultas Pendidikan dan Ilmu Keguruan Universitas Islam Darul Ulum Lamongan Soedjiyono Jurusan Sastra Indonesia Fakultas Sastra Universitas Negeri Malang Sugianti Jurusan Pendidikan Bahasa dan Sastra Indonesia, FKIP, Universitas Muhammadiyah Malang Teguh Prakosa Jurusan Pendidikan Bahasa dan Sastra Indonesia, FKIP, Universitas Terbuka Jakarta Sri Widhi Bidang Susun Balai Bahasa Yogyakarta Naila Nitofar Bidang Pengembangan Balai Bahasa Surabaya Heru S.P. Saputra Jurusan Sastra Indonesia Fakultas Sastra Universitas Jember Eva Ledhyanti dan Diyantini Jurusan Sastra Inggris Fakultas Keguruan dan Ilmu Kependidikan Universitas Negeri	Makna Perlawanan Kultural dalam Puisi Indonesia Mutakhir Sastra Lisan Tengger Pilar Utama Pemertahanan Tradisi Tengger The Fancous Post in Harpur's Poem Sastra Jawa Kuna: Sebuah Cernin Proses Menjadi dalam Novel <i>Parian Senja</i> Karya Saifuddin Husein dan <i>Sidatangka</i> Karya Herman Hesse Menjaga Teori Sastra Indonesia: Membungung Teori Prosa Fiksi Berbasis Novel- <i>Novel</i> Kearifan Lokal Telah Estetika dalam Novel <i>Nayla</i> Karya Djemar Mases Ayo Karya Sastra Perempuan: Analisis Awal tentang Perang Gender Feminisme dalam Sastra Jawa Sebuah Gambaran Dinamika Sosial Ajaran Islam dalam <i>Ayat-Ayat Cinta</i> Karya Habiburrahman El Shirazy Resensi Buku: <i>Gandung</i> dalam Kemasan Kritik Sosial Benutansa Parodi Foto Pencapaian Kesuksesan Tokoh Utama Perempuan Terindas dalam Novel <i>Far from the Madding Crowd</i> Karya Thomas Hardy dan <i>The Tenant of Wildfell Hall</i> Karya Anne Brontë	12 (1) 2009:1—7 12 (1) 2009:9—21 12 (1) 2009:23—30 12 (1) 2009:31—35 12 (1) 2009:37—45 12 (1) 2009:47—63 12 (1) 2009:65—76 12 (1) 2009:77—82 12 (1) 2009:83—96 12 (1) 2009:97—103 12 (1) 2009:105—112 12 (2) 2009:113—127
---	--	--

Jakarta Agung Pramejiono Program Studi Pendidikan Bahasa dan Sastra Indonesia, FKIP, Universitas PGRI Adi Buana Surabaya	Representasi Feminisme dalam Novel <i>Najwa Karya Djenar</i> Mhesa Ayu	12 (2) 2009:128—131
Dwi Susanto Jurusan Sastra Indonesia Fakultas Sastra dan Seni Rupa Universitas Sebelas Maret Surakarta	Tio le Saei dan <i>Vina Tjoa Joe (Pergumulan yang Menakutkan)</i> Tjilakeji: Tegangan antara Konservatif dan Modern	12 (2) 2009:138—146
Puji Satriosa Bidang Sastra Pusat Bahasa, Jakarta Nazla Mahatani Umuya dan Ambarini AS Jurusan Pendidikan Bahasa dan Sastra Indonesia, IKIP PGRI Semarang	Perlakuan Bangsa Tenggah atas Harkat dan Martabat Bangsa: Telaah <i>Postcolonial</i> atas Tiga Sajak Indonesia Modern Kecukupan Individual Damard dalam Korupsi Makna Sosial pada "Gergasi"	12 (2) 2009:147—151 12 (2) 2009:158—167
Karkono Jurusan Sastra Indonesia Fakultas Sastra Universitas Negeri Mekong Nur Seti Bidang Pengembangan Bahasa Surabaya Pardi Sutanto Balai Bahasa Kalimantan Timur Iqbal Nurul Azhar Program Studi Sastra Inggris Universitas Trunojoyo, Bangkalan	Perbedaan Makna Novel dan Film <i>Jaya Jaya Cinta</i> : Kajian Ekranisasi Memhaci Indonesia dalam Kumpulan Naskah Drama <i>Orang- Orang Bawah Tanah</i> Aktualisasi Etnik Kepesantingan Jawa dalam <i>Ishtabrat</i>	12 (2) 2009:168—182 12 (2) 2009:183—195 12 (2) 2009:196—199
Indra Tjahjadi Program Studi Sastra Inggris Universitas Panca Marga, Probolinggo	Karakter Masyarakat Madura dalam Syair-Syair Lagu Daerah Madura Resensi Buku: Nilai Harmoni dan Kesejahteraan Alam Semesta	12 (2) 2009:220—233 12 (2) 2009:232—234

PETUNJUK BAGI PENULIS ATAVISME

Redaksi menerima kiriman artikel dengan ketentuan sebagai berikut.

1. Artikel belum pernah dipublikasikan di media cetak lain.
2. Artikel berupa hasil penelitian (lapangan, kepustakaan), gagasan konseptual, kajian dan aplikasi teori, atau resensi buku.
3. Naskah diketik dengan huruf *Times New Roman* ukuran 12, spasi 1,5 pada kertas ukuran A4 dengan ruang sisi 3,5 cm dari tepi kiri, 3 cm dari tepi atas dan bawah. Jumlah halaman 12—20 halaman termasuk daftar pustaka dan tabel.
4. Artikel ditulis dalam bahasa Indonesia atau bahasa Inggris dengan format esai.
5. Sistematika penulisan artikel disusun dengan urutan sebagai berikut: (a) judul: komprehensif, jelas dan singkat. Judul dibatasi tidak lebih dari 20 kata termasuk spasi. Judul artikel, judul bagian, dan subbagian dicetak tebal. Judul diketik dengan huruf kapital ukuran 14. Judul bagian dan subbagian diketik dengan *title case* dan menggunakan nomor; (b) nama dan alamat penulis: nama ditulis lengkap tanpa gelar. Alamat ditulis di bawah nama penulis, disertai dengan alamat lengkap institusi yang dapat dihubungi; (c) tanggal penyelesaian naskah: dicantumkan di bawah alamat penulis, untuk menunjukkan kemantapannya suatu hasil naskah; dicantumkan di bawah alamat penulis, untuk menunjukkan kemantapannya suatu hasil penelitian, kajian, aplikasi teori, gagasan konseptual, atau resensi; (d) abstrak: ditulis dalam bahasa Indonesia dan bahasa Inggris, merupakan ringkasan naskah, berjumlah 100—250 kata dan dituangkan dalam satu paragraf; (e) kata-kata kunci: di bawah abstrak dicantumkan kata-kata kunci (*key words*) paling banyak lima kata. Kata-kata kunci harus mencerminkan konsep penting yang ada di dalam naskah. Pemakaian nama-nama orang, tempat, atau lembaga pada kata-kata kunci yang bukan merupakan fokus pembahasan naskah sebaiknya dihindari; (f) pengantar (tanpa judul subbab): berisi latar belakang, masalah/tujuan, tinjauan pustaka, kerangka pemikiran, teoretik; (g) bahan dan metode: (h) pembahasan: disajikan dalam subbab-subbab, ditulis dalam bahasa Indonesia atau bahasa Inggris, menyajikan dan membahas secara jelas pokok bahasan dengan mengacu kepada rujukan penulisan, Perajakan atau pengutipan menggunakan teknik rujukan *in-text*, *Consult*, (Sugono, 1999) atau (Sugono, 1999:13); (i) gambar, tabel, dan rumus: gambar, tabel, dan rumus diberi judul, nomor, dan keterangan lengkap serta dikutip di dalam teks. Data berupa gambar atau tabel hendaknya merupakan data yang sudah diolah. Pencantuman tabel atau gambar yang terlalu panjang (lebih dari 1 halaman) sebaiknya dihindari. Perajakan atau pengutipan gambar, tabel, dan rumus menggunakan penomoran, bukan dengan kata-kata seperti "di bawah ini", "sebagai berikut", atau "berikut ini". Contoh: Struktur penulisan judul berita pada rubrik ekonomi harian Kompas disajikan dalam tabel 4; (j) simpulan; (k) daftar pustaka/daftar rujukan: pustaka yang diaacu harus dipakai dan masuk dalam gelar. Jika seorang penulis menulis lebih dari satu artikel/buku dalam tahun yang sama, penulisan tahun baik di dalam teks maupun di dalam daftar pustaka dapat dibubuhi huruf kecil (a, b, dan c). Penulis lebih dari dua orang menggunakan *et al.* di belakang nama pertama.
6. Daftar rujukan ditulis dengan tata cara seperti berikut.
Buku
Damono, Sapardi Djoko. 1993. *Novel Jawa Tahun 1950-an: Telaah Fungsi, Isi, dan Struktur*. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.

Bunga rampai atau antologi
Salmon, Claudine. 1999. "Fiksi Etnografis dalam Kesusastraan Melayu Peranakan". Dalam Henri Chambert-Loir dan Hasan Muearif Amban (Ed.). *Panggung Sejarah: Persembahkan Kepada Prof. Dr. Denys Lombard*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.

Buku yang disusun oleh lembaga
Departemen Pendidikan Nasional. 2008. *Kamus Besar Bahasa Indonesia Pusat Bahasa*. Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama.

Buku terjemahan

Wellek, Rene dan Austin Warren. 1993. *Teori Keindahan/Poetik*. Terjemahan Melani Budiana. Jakarta: PT. Gramedia.

Jurnal

Yektiingtyas-Modeuw, Wigati. 2007. "Fungsi Ehabla dalam Masyarakat Sentani Papua". *Atavisme: Jurnal Riset Kajian Sastra*. Volume 10. Surabaya: Balai Bahasa Surabaya

Surat kabar

Hutomo, Suripati Sadi. 1978. "Pribumi dan Nonpribumi dalam Sastra Indonesia dan Daerah". *Surabaya Post*. 27 Maret.

Makalah dalam pertemuan ilmiah

Sudikan, Setya Yuwana. 2001. "Cerita Rekaan dalam Sastra Jawa Modern Tahun 1980—2000 dan: Kajian Sosiologi Sastra". Kongres Bahasa Jawa III Tahun 2001, Yogyakarta, 15—20 Juli 2001.

Laporan penelitian, skripsi, tesis, atau disertasi

Saputra, Heru S.P. 2003. "Mantra Sabuk Mangir dan Jaran Goyang dalam Budaya Using di Balyuwangi". Tesis. Yogyakarta: Program Pascasarjana Universitas Gadjah Mada.

Internet (artikel dalam jurnal dalam jaringan/online)

Istanti, Kun Zachman. 2001. "Hikayat Amir Hamzah: Jejak dan Pengaruhnya dalam Kesusasteraan Nusantara. *Humaniora*. (Online). Volume XIII. No. 1. (<http://www.jurnal-humaniora.ugm.ac.id>, diakses 15 Juli 2008).

7. Naskah dapat dikirim melalui pos ke alamat redaksi dengan menyertakan cakram padat (CD) atau dikirim melalui pos-el (*e-mail*) ke atavisme_bbs@yahoo.com.
8. Kepastian pemuatan atau penolakan naskah akan diberitahukan secara tertulis kepada penulis. Artikel yang tidak dimuat tidak akan dikembalikan, kecuali atas permintaan penulis.
9. Penulis bersedia melakukan revisi naskah jika diperlukan.
10. Penulis yang naskahnya dimuat akan menerima dua eksemplar nomor bukti pemuatan dan tiga eksemplar cetak lepas.

