

TIDAK DIPERDAGANGKAN UNTUK UMUM



CITRA WANITA DALAM SASTRA NUSANTARA DI KALIMANTAN BARAT

3
109
T

DEPARTEMEN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN

**CITRA WANITA
DALAM SASTRA NUSANTARA
DI KALIMANTAN BARAT**



00000310

No. Klasifikasi	No. Indok :
PB	576
899.2109	Tgl. : 11-8-95
CIT	Ttd. : MS

@

CITRA WANITA
DALAM SASTRA MUSAUNARA
DI KALIMANTAN BARAT



CITRA WANITA DALAM SASTRA NUSANTARA DI KALIMANTAN BARAT

**Chairil Effendy
Ahadi Sulissusiawan
Nanang Hariana
Deden Ramdani**

**PERPUSTAKAAN
PUSAT PEMBINAAN DAN
PENGEMBANGAN BAHASA
DEPARTEMEN PENDIDIKAN
DAN KEBUDAYAAN**

**Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa
Departemen Pendidikan dan Kebudayaan**

**Jakarta
1995**

ISBN 979-459-489-X

Penyunting Naskah
Hartini Supadi

Pewajah Kulit
Agnes Santi

Hak Cipta Dilindungi Undang-Undang.

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

**Proyek Pembinaan Bahasa dan Sastra
Indonesia dan Daerah Pusat**

Drs. S.R.H. Sitanggang, M.A. (Pemimpin)
Drs. Djamari (Sekretaris), A. Rachman Idris (Bendaharawan)
Dede Supriadi, Rifman, Hartatik, dan Yusna (Staf)

Katalog Dalam Terbitan (KDT)

PB
899.210 9

CIT Citra # jn
c

Citra Wanita dalam sastra nusantara di Kalimantan Barat/Chairil Effendi *[et. al.]*.--Jakarta : Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa, 1995, x, 76 hlm.; bibl.; 21 cm.

Bibl.: 74--76

ISBN 979-459-489-X

1. Judul 1. Kesusastraan Indonesia-Sejarah dan Kritik
2. Kesusastraan Kalimantan Barat

KATA PENGANTAR

KEPALA PUSAT PEMBINAAN DAN PENGEMBANGAN BAHASA

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

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

Sejak tahun 1974 penelitian bahasa dan sastra, baik Indonesia, daerah maupun asing ditangani oleh Proyek Penelitian Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, yang berkedudukan di Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa. Pada tahun 1976 penanganan penelitian bahasa dan sastra telah diperluas ke

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

Pada tahun anggaran 1992/1993 nama Proyek Penelitian Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah diganti dengan Proyek Penelitian dan Pembinaan Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah. Pada tahun anggaran 1994/1995 nama proyek itu diganti lagi menjadi Proyek Pembinaan Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah.

Buku *Citra Wanita dalam Sastra Nusantara di Kalimantan Barat* ini merupakan salah satu hasil Proyek Penelitian Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah, Daerah Kalimantan Barat tahun 1992/1993. Untuk itu, kami ingin menyatakan penghargaan dan ucapan terima kasih kepada para peneliti, yaitu (1) Sdr. Chairil Effendy, (2) Sdr. Ahadi Sulissusiawan, (3) Sdr. Nanang Hariana, dan (3) Sdr. Deden Ramdani.

Penghargaan dan ucapan terima kasih juga kami sampaikan kepada para pengelola Proyek Pembinaan Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah Pusat Tahun 1994/1995, yaitu Drs. S.R.H. Sitanggang, M.A. (Pemimpin Proyek), Drs. Djamari (Sekretaris Proyek), Sdr. A. Rachman Idris (Bendaharawan Proyek), Sdr. Dede Supriadi, Sdr. Rifman,

Sdr. Hartatik, serta Sdr. Yusna (Staf Proyek) yang telah mengelola penerbitan buku ini. Pernyataan terima kasih juga kami sampaikan kepada Dra. Hartini Supadi selaku penyunting naskah ini.

Jakarta, Desember 1994

Dr. Hasan Alwi

UCAPAN TERIMA KASIH

Penelitian yang berjudul *Citra Wanita dalam Sastra Nusantara di Kalimantan Barat* ini dilakukan secara tergesa-gesa. Hal itu disebabkan oleh adanya kesalahan teknis sehingga penelitian praktis baru dapat dilaksanakan pada bulan Oktober. Dalam waktu yang sangat singkat itu, agak sulit bagi peneliti mengumpulkan bahan yang cukup representatif untuk dijadikan sampel penelitian. Meskipun demikian, para peneliti sudah berusaha semaksimal mungkin melakukan tugasnya dengan sebaik-baiknya. Kekurangan sudah pasti ada. Oleh sebab itu, kritik dan saran sangat diharapkan untuk hasil bahan perbaikan penelitian ini.

Akhirnya, dalam kesempatan ini, tim peneliti mengucapkan terima kasih yang sebesar-besarnya kepada berbagai pihak yang telah membantu kelancaran penelitian ini.

Pontianak, 28 Februari 1993

Tim Peneliti

DAFTAR ISI

	Halaman
KATA PENGANTAR	v
UCAPAN TERIMA KASIH	viii
DAFTAR ISI	ix
BAB I PENDAHULUAN	1
1.1 Latar Belakang	1
1.2 Masalah	2
1.3 Tujuan Penelitian	2
1.4 Ruang Lingkup	3
1.5 Landasan Teori	3
1.6 Metode Penelitian	6
1.7 Populasi dan Sampel	7
1.8 Sistematika Penulisan	8
 BAB II LATAR BELAKANG BUDAYA	10
2.1 Wilayah dan Penduduk	10
2.1.1 Wilayah	10
2.1.2 Penduduk	11
2.2 Bahasa	12
2.3 Sastra dan Tradisi Kesusastraan	14
 BAB III POSISI UNSUR TOKOH WANITA DALAM STRUKTUR	17
3.1 Pengertian Unsur Tokoh	17
3.2 Pelukisan Tokoh Cerita	17

3.2.1 Analisis Secara Langsung	18
3.2.2 Analisis Taklangsung	19
3.3 Kedudukan dalam Struktur	20
3.3.1 Tokoh Utama	20
3.3.2 Tokoh Bawahan	23
 BAB IV PEMBACAAN SEMIOTIK CITRA WANITA	25
4.1 Citra Fisik	26
4.1.1 Citra Fisik Wanita Idola	27
4.1.2 Citra Fisik Wanita Jahat	33
4.2 Citra Nonfisik	34
4.2.1 Wanita Mandiri	35
4.2.2 Wanita Pahlawan	41
4.2.3 Wanita yang Berkemampuan Luar Biasa	44
4.2.4 Wanita Berwatak Jelek atau Rakus	46
4.2.5 Wanita Berwatak Keras	52
4.2.6 Wanita yang Penuh Cinta Kasih	61
4.2.7 Wanita yang Kurang Sabar Menghadapi Cobaan	66
4.2.8 Citra Wanita Bijaksana	69
 BAB V PENUTUP	72
5.1 Simpulan	72
5.2 Saran	73
 DAFTAR PUSTAKA	74

BAB I

PENDAHULUAN

1.1 Latar Belakang

Sastra nusantara, sebagai produk masa lampau, memiliki berbagai nilai budaya. *Hikayat Sri Rama* (Ikram, 1980), *Hang Tuah* (Sutrisno, 1983), *Arjunawiwaha* (Wiryamartana, 1990), *Serat Panitisastra* (Sudewa, 1991), dan *Hikayat Meukuta Alam* (Abdullah, 1991), untuk menyebut beberapa contoh, adalah karya-karya sastra nusantara yang sarat dengan berbagai nilai budaya. Nilai-nilai budaya itu masih relevan dengan kehidupan bangsa Indonesia masa kini. Hal itu dapat terjadi karena pada dasarnya nilai-nilai kebudayaan Indonesia modern dibangun di atas dasar nilai-nilai budaya lama (nusantara).

Selama ini perhatian terhadap nilai budaya yang terkandung di dalam sastra nusantara masih relatif sedikit.

Dari yang sedikit itu pun, pada umumnya lebih ditekankan pada nilai atau citra kepahlawanan. Belum banyak penelitian yang berusaha mengungkap nilai lainnya, misalnya citra wanita.

Usaha ke arah penggalan ihwal citra wanita itu bukannya tidak ada sama sekali. Ikram dalam *Galuh Berperasaan Perempuan* (1991); Astuti Hendrato dalam *Wanita dalam Sastra Lama: Khususnya dalam Kitab Centhini* (1988); Suastika dalam *Dewi Sita: Tokoh Wanita Utama dalam Kakawin Ramayana* (1991); atau Mulyadi

dalam *Hubungan Srikandi dan Bagwan Bitun* (1991), telah mencoba mengungkap ihwal citra wanita dalam sastra nusantara. Akan tetapi, bila diingat betapa kayanya Indonesia dengan sastra nusantara, baik yang tersimpan dalam bentuk naskah atau tulisan tangan (*manuscript*) maupun lisan, telaah ihwal citra wanita ini masih perlu lebih banyak dilakukan.

Di tengah masyarakat Kalimantan Barat, masih banyak tersimpan khazanah sastra nusantara, khususnya dalam bentuk tradisi lisan atau teks lisan. Teks-teks lisan itu belum semuanya diinventarisasi dalam bentuk perekaman dan pentransliterasian atau diterjemahkan ke dalam bahasa Indonesia. Dari beberapa hasil inventarisasi yang pernah dilakukan, tidak sedikit yang memperlihatkan adanya persoalan citra wanita yang menarik untuk dikaji secara khusus. Hasil-hasil inventarisasi yang dimaksud adalah *Cerita Rakyat Daerah Kalimantan Barat* (1978/1979). Hasil inventarisasi itu merupakan hasil perekaman teks lisan yang berbentuk prosa.

1.2 Masalah

Uraian di atas memperlihatkan bahwa Indonesia memiliki khasanah sastra nusantara yang tidak sedikit. Salah satu masyarakat nusantara yang memiliki khasanah sastra itu adalah masyarakat Kalimantan Barat. Sebagaimana telah dikatakan pada bagian 1.1, cerita yang dikumpulkan itu tidak sedikit yang menampilkan ihwal citra wanita. Oleh sebab itu, masalah pokok yang muncul dalam penelitian ini adalah bagaimanakah ihwal citra wanita dalam sastra nusantara di Kalimantan Barat.

1.3 Tujuan Penelitian

Penelitian yang berusaha mengungkap ihwal citra wanita ini memiliki dua tujuan, yaitu tujuan teoretis dan tujuan praktis atau pragmatis.

Tujuan teoretis yang ingin dicapai ialah mengungkapkan pemahaman ihwal citra wanita bagi kepentingan ilmu sastra Indonesia yang akhir-akhir ini menaruh perhatian pada feminisme dalam sastra Indonesia, khususnya dalam kerangka kritik feminis. Selanjutnya, tujuan praktis atau pragmatis yang ingin dicapai adalah.

- a. meningkatkan pemahaman masyarakat dalam memahami dan menghargai sastra daerah, sastra Indonesia, dan kesustraan pada umumnya;
- b. menunjang usaha pemerintah dalam usaha melestarikan khasanah kebudayaan daerah sebagai bagian dari kebudayaan Indonesia; yang selanjutnya berguna bagi para pendidik di lembaga-lembaga pendidikan yang berminat mengajarkan sastra daerah sebagai bagian dari kurikulum muatan lokal;
- c. menyajikan sejumlah alternatif ihwal citra wanita dari salah satu lingkungan kebudayaan nusantara yang pantas diketahui oleh bangsa Indonesia pada umumnya.

1.4 Ruang Lingkup

Sastra nusantara di Kalimantan Barat terdiri atas beberapa *genre*, yaitu prosa, pantun, dan syair. Sejauh yang diketahui, sastra yang berbentuk prosa yang telah cukup banyak diinventarisasi dalam bentuk transkripsi dan terjemahan. Karena sastra berbentuk prosa inilah yang dapat dijangkau sebagai bahan penelitian; ruang lingkup penelitian ini pun membatasi diri hanya pada jenis sastra tersebut.

1.5 Landasan Teori

Citra wanita merupakan masalah yang relatif luas cakupannya. Untuk memahami masalah itu, peneliti tidak mungkin berpegang hanya pada satu teori. Jalan yang dianggap terbaik adalah menggabungkan beberapa teori. Akan tetapi, disadari pula bahwa cara seperti itu tidak selalu mudah dilakukan secara sempurna.

Dunia sastra adalah dunia dalam kata-kata sebab bahasalah yang menjadi medium pengungkapannya; bahasa menjadi kelir yang membatasi antara kata-kata itu dengan penikmatnya. Dalam rumusan Lotman, bahasa merupakan sistem semiotik tingkat pertama, primer, sedangkan sastra merupakan sistem semiotik tingkat kedua (Fokkema dan Kunne-Ibsch, 1977:42). Dengan kata lain, bahasa dalam dunia sastra itu, yang dikatakan sebagai sistem semiotik tingkat kedua, merupakan bahasa yang sudah terkait kedalam sistem tanda (Teeuw, 1984:258). Bahasa di sini harus dilihat dalam acuannya dengan tanda lain di luar dirinya.

Sebagai suatu sistem tanda, sastra memiliki struktur. Unsur-unsur strukturnya bertalian satu sama lain dalam rangka fungsi. Bila terjadi perubahan pada salah satu unsur, akan terjadi reperkusi atau getaran pada unsur struktur lainnya (Riffaterre dalam Erhmann, 1970:190). Meskipun demikian, penyesuaian akan terjadi dengan sendirinya sesuai dengan prinsip cukup diri (*self-sufficient*) dan regulasi diri (*self-regulation*) sehingga tercipta kembali struktur yang koheren (Peaget dan Hawkes, 1978:16).

Dalam kerangka setrukturalisme, karya sastra sesungguhnya merupakan kompleks tanda yang setiap unsurnya merupakan pembawa arti parsial (*partial meaning*). Gabungan dari berbagai arti parsial itu membentuk arti keseluruhan (*total meaning*) (Mukarovsky, 1978:8).

Dalam puisi, misalnya, aspek-aspek bunyi seperti suku kata, intonasi, dan pengtuasi, mempunyai peranan penting bagi sistem pemakaian sebuah puisi (Mukarovsky, 1977:17-32). Meskipun demikian, mengingat bahasa merupakan suatu sistem tanda, makna utuh karya sastra tidak terletak pada artefak atau penanda (*signifiant*), tetapi pada "objek estetik" (*signifie*). Dalam pada itu, "objek estetik" itu sendiri harus dilihat dalam kerangka yang lebih luas, yaitu dalam konteks latar belakang konvensi-konvensi artistik (*formulae*) dan dengan menempatkan tradisi artistik itu dalam kerangka kesadaran pengarang (pencipta) dan penikmatnya (Mukarovsky, 1978:4).

Untuk memahami dunia sastra, dunia yang berada dalam sistem semiotik tingkat kedua, diperlukan metode pembacaan. Lewat metode pembacaan, struktur karya sastra yang mati dapat menjadi hidup, menjadi bermakna. Akan tetapi, hasil pembacaan tidak selaku memenuhi horizon harapan yang diinginkan oleh pembaca. Hal itu dapat terjadi karena seringkali konvensi-konvensi yang digunakan pencipta di dalam karya sastranya dengan konvensi yang diakrabi oleh pembaca. Dengan demikian, selama proses pembacaan sesungguhnya pembaca dalam keadaan terombang-ambing antara harapan yang terdapat dalam teks sastra yang dibacanya; atau, selama proses pembacaan, pembaca dikian-kemarikan oleh teks (Teeuw, 1984).

Dalam menghadapi teks sastra, terdapat dua model pembacaan yang diajukan oleh Riffaterre. Kedua model itu ialah pembacaan heuristik atau pembacaan mimetik dan pembacaan hermeneutik atau retroaktif. Dalam pembacaan tahap pertama, pembaca berusaha mencari kaitan memetis terhadap tanda-tanda bahasa yang dibacanya. Hal ini berkaitan dengan konsep bahwa setiap tanda bahasa mengandung makna dalam acuannya yang berada di luar tanda bahasa itu sendiri. Pada tahap ini, dengan demikian, kompetensi linguistik pembaca memainkan peranan penting. Meskipun demikian, tidak berarti bahwa proses pembacaan menjadi lancar. Banyak bagian teks yang mungkin terlihat tidak gramatikal (*ungrammaticalitis*). Ketidakgramatikalitas itu harus disemantiskan, diberi makna dalam konteks keseluruhannya lewat pembacaan tahap kedua. Dalam pembacaan tahap kedua itu, pembaca melakukan modifikasi, melihat ulang, atau mengoreksi hasil pembacaan tahap pertamanya. Dengan demikian, selama pembacaan terjadi interaksi dinamik yang terus-menerus antara pemahaman yang diperoleh pada tataran mimetik dan tataran mimetik dan tataran hermeneutik. Hal itu berarti pula bahwa pemahaman yang diperoleh pada pembacaan tahap pertama akan menentukan keberhasilan pembacaan tahap berikutnya (Riffaterre, 1979:2).

Dalam konteks citra wanita, persoalan pembacaan tidak selesai sampai di situ. Masalah ini juga mencakup aspek sosiologis. Warna-warna tertentu yang menyebabkan munculnya citra tertentu tentang wanita, tidak dapat dilepaskan dari persoalan kedudukan pencipta karena penciptalah yang menentukan arah citra wanita yang dikehendakinya. Dalam hal ini, kiranya relevan bila pembicaraan mengenai citra wanita itu dikaitkan dengan pandangan Goldmann, yaitu ihwal kedudukan pencipta dalam kelas sosialnya. Goldmann (1981:23) berpendapat bahwa pengarang merupakan wakil dari golongannya. Dengan demikian, pandangan pengarang atau pandangan individualnya, sesungguhnya mencerminkan pula pandangan dunia kelompok sosialnya. Untuk memahami hal ini secara lebih baik, latar belakang budaya masyarakat tempat karya itu dilahirkan agaknya tidak dapat diabaikan dalam pembicaraan yang bersangkutan.

Akan halnya sastra nusantara, baik lisan maupun tulisan (*manuscript*), persoalannya mungkin relatif lebih sederhana dibanding dengan sastra modern yang muncul dari tipe masyarakat yang heterogen atau kompleks. Dikatakan demikian karena sastra nusantara pada umumnya dapat dikatakan sebagai karya kolektif yang diwariskan secara turun-temurun dan penikmatannya pun biasanya dilakukan secara bersama-sama. Dapat dipastikan bahwa pandangan dunia dalam karya sastra seperti merupakan pandangan dunia kolektif pendukungnya.

1.6 Metode Penelitian

Pada dasarnya penelitian ini menggunakan metode pembacaan sebagaimana diajukan oleh Reffatterre (1979). Metode ini digunakan sebagai konsekuensi atas pandangan bahwa karya sastra pada hakikatnya adalah sebuah tanda sebagaimana telah diuraikan dalam bagian landasan teori. Akan tetapi, dalam metode pembacaan terkandung pula metode analisis struktural. Hal ini akan terlihat dalam pembacaan tahap pertama yang berhubungan dengan unsur-unsur linguistik. Penerapan metode struktural yang berurusan

dengan taksonomi dan relasi unsur-unsur puitik (*poetics*) diarahkan untuk memahami makna teks (*hermeneutics*).

Pemahaman makna teks, yang bertolak dari hasil pembacaan tahap pertama sebagaimana dijelaskan di atas, kurang memadai bila tidak menyertakan unsur luar, dalam hal ini kenyataan atau realitas. Bagaimanapun juga karya sastra dapat dikatakan sebagaimana cermin realitas yang hidup ditengah masyarakat pemilik atau pendukungnya. Bila dilihat lebih jauh dalam kerangka teori sosiologi sastra, khususnya strukturalis megenetik, apa yang disuarakan pencipta, pengarang, penutur cerita, atau apa pun namanya, tidak lain merupakan pandangan kelompok sosial tempat si pencipta, pengarang, atau penutur cerita berada. Dengan kata lain, suara yang muncul dalam karya sastra mencerminkan apa yang seringkali disebut sebagai pandangan dunia atau *world view* (Goldmann, 1981).

Meskipun metode sosiologi sastra digunakan pula dalam penelitian ini, titik pusat perhatian tetap ditekankan pada teks sastra. Hal itu berarti bahwa hal-hal di luar teks tidak mendapat tempat yang begitu luas.

1.7 Populasi dan Sampel

1.7.1 Populasi

Populasi dalam penelitian ini adalah cerita rakyat Kalimantan Barat yang telah diinventarisasi lewat penelitian yang berada di bawah Proyek Penelitian Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah Kalimantan Barat, Proyek Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan, dan Proyek Inventarisasi dan Dokumentasi Kebudayaan Daerah dari Pusat Penelitian Sejarah dan Budaya. Disamping itu, populasi juga mencakup cerita rakyat yang sudah disadur dan diterbitkan oleh penerbit Pustaka Antara Jakarta dan beberapa rekaman yang belum disunting, yang merupakan koleksi pribadi anggota peneliti.

1.7.2 Sampel

Mengingat populasi cukup luas, dalam penelitian ini tidak semua cerita dijadikan bahan analisis. Usaha untuk melihat citra wanita dalam sastra nusantara di Kalimantan diarahkan pada beberapa cerita yang dianggap dapat mewakili populasi. Cerita yang dimaksud adalah sebagai berikut.

1. Dara Juanti
2. Dayang Dandi
3. Putri Jelumpang
4. Angkup-angkup
5. Kucing Putih Berganti Bulu
6. Kundang
7. Si Miskin
8. Si Miskin dengan Anaknya
9. Si Miskin dengan Si Puru
10. Tujuh Putri
11. Mimpi Bulan Jatuh di Pangkuan
12. Adik Bungsu Pinang Beribut
13. Cik Mail
14. Pohn Cekur
15. Raja Tunggal dan Si Miskin
16. Raja Usman
17. Raja Sinadin
18. Raja Wali
19. Raja Alam
20. Raja Balu
21. Raja Tunggal 3

1.8 Sistematika Penulisan

Laporan penelitian ini disusun sebagai berikut. Setelah Bab I yang berisi pendahuluan, pada Bab II ditempatkan pembicaraan mengenai sekilas latar belakang budaya masyarakat di Kalimantan Barat.

Dalam bab ini dibicarakan dua kelompok budaya besar yang mewarnai kehidupan di propinsi ini, yaitu kebudayaan Melayu dan Dayak.

Tujuan bab ini adalah memberikan gambaran latar belakang ihwal terbentuknya citra wanita yang tercermin di dalam teks. Dalam pada itu, pembicaraan ihwal citra wanita di tempatkan dalam Bab III. Adapun sejumlah pustaka yang dijadikan acuan dalam penelitian ini ditempatkan dalam Bab IV. Selanjutnya, untuk melengkapi laporan penelitian ini disertakan lampiran yang berisi ringkasan cerita.

BAB II

LATAR BELAKANG BUDAYA

Pembicaraan latar belakang budaya masyarakat yang telah menghasilkan dan memelihara sastra daerah atau sastra tradisional secara lengkap dalam laporan penelitian ini agaknya merupakan suatu pekerjaan yang sangat sulit. Pengetahuan untuk hal itu haruslah luas dan mendalam, sementara para peneliti menyadari betapa terbatasnya pengetahuan untuk hal tersebut. Terlebih lagi, di Kalimantan Barat, sastra daerah atau tradisional itu mencakupi dua kebudayaan yang relatif besar, yaitu budaya masyarakat Melayu dan masyarakat Dayak; dua kelompok masyarakat yang dominan di propinsi ini. Berdasarkan pertimbangan di atas, pembicaraan dalam bab ini merupakan pembicaraan yang bersifat umum dan menekankan aspek-aspek yang dianggap relevan. Berikut dibicarakan hal-hal yang berkaitan dengan (1) wilayah dan penduduk; (2) bahasa; (3) sastra dan tradisi kesusastran.

2.1 Wilayah dan Penduduk

2.1.1 Wilayah

Kalimantan Barat merupakan salah satu propinsi di Indonesia yang cukup luas wilayahnya. Secara keseluruhan, luas wilayah propinsi ini adalah 146.760 km², yang meliputi daratan seluas 110.000 km² dan perairan yang terdiri atas sungai-sungai dan rawa-rawa seluas 6.760 km².

Selebihnya, 30.000 km² merupakan daerah rawa-rawa. Dalam pada itu, secara geografis, wilayah Kalimantan Barat terletak pada 28° Lintang Utara dan 3° Lintang Selatan, dan di antara 108° Bujur Timur dan 114° Bujur Barat.

Propinsi Kalimantan Barat merupakan suatu wilayah yang berbatasan dengan

- a. Serawak, Malaysia Timur, di sebelah utara;
- b. Kalimantan Tengah dan Kalimantan Timur di sebelah timur;
- c. Laut Jawa di sebelah selatan; dan
- d. Laut Cina Selatan di sebelah barat.

2.1.2 Penduduk

Berdasarkan data yang tercatat, pada tahun 1990 penduduk Propinsi Kalimantan Barat berjumlah 3.228.078 jiwa yang tersebar di Kabupaten Pontianak 778.546 jiwa; Sambas 761.375 jiwa; Sangau 428.295; Sintang 377.399; Ketapang 326.377 jiwa; Kapuas Hulu 159.423 Jiwa; dan Kotamadya Pontianak 396.658 jiwa (dalam Arkanudin, 1993 : 77).

Jumlah penduduk tersebut di atas merupakan keseluruhan gabungan dari berbagai etnik : Melayu, Dayak, Bugis, Madura, Cina, dan lain-lain. Namun, yang terbesar di antara kesemuanya itu adalah Melayu dan Dayak.

Orang-orang yang berasal dari etnik Melayu pada umumnya tinggal di daerah pantai dan pinggiran sungai yang banyak terdapat di propinsi ini. Sementara itu, orang-orang dari etnik Dayak, yang dianggap sebagai penduduk asli pulau Kalimantan (Ave dan King dalam Singarimbun, 1991 : 139) mendiami daerah pedalaman. Mayoritas etnik Melayu di Kalimantan, oleh Ave dan King, dikatakan sebagai keturunan dari etnik Dayak yang memeluk agama Islam. Perlu ditambahkan pula, pada masa-masa lalu, istilah *dayak* dianggap mempunyai konotasi yang merendahkan sehingga ada yang lebih suka menyebutnya dengan istilah *daya*, yang berhubungan dengan '*kekuatan*'. Akan tetapi, pada masa sekarang ini, istilah itu

tidak diperdebatkan lagi. Bahkan, generasi muda Dayak sendiri lebih senang menggunakan istilah itu karena dianggap lebih ekspresif (Coomans, 1987).

Berbeda dari masyarakat etnis Melayu yang relatif homogen, masyarakat Dayak justru sangat heterogen. Arman, dengan membanding-bandingkan pendapat beberapa ahli, menyadari bahwa sangat rumit untuk melakukan sistematisasi suku bangsa Dayak (1993 : 2). Hal itu disebabkan oleh suku bangsa ini terbagi ke dalam subetnik yang tidak sedikit jumlahnya. Uniknyalah lagi, setiap subteknik memiliki bahasa dan budaya yang khas, yang tidak jarang tidak dimengerti oleh etnik lainnya.

Malinckrodt, sebagaimana dicatat oleh Fridolin Ukur (dalam Lontaan, tt. : 48) bahwa suku Dayak terdiri atas enam rumpun yang disebutnya *stammenras*, yaitu Kenyah Kayan Bahau, Ot Danum, Iban, Murut, Klemantan, dan Punan. Dalam pada itu, Duman (dalam Lontaan, tt. : 49) menyatakan bahwa suku-suku induk tidak terbagi ke dalam tujuh gugusan, yakni Dayak Ngaju, Dayak Apu Kayan, Dayak Iban, Dayak Klemantan, Dayak Murut, Dayak Punan, dan Dayak Danau. Dayak Ngaju terbagi ke dalam empat suku kecil atau anak suku dan terbagi lagi ke dalam sembilan suku kekeluargaan. Dayak Apu Kayan terbagi ke dalam tiga suku kecil, yang selanjutnya masih terbagi lagi ke dalam enam puluh suku kekeluargaan. Dayak Iban terbagi ke dalam enam puluh suku kekeluargaan. Dayak Klemantan atau Dayak Barat terbagi ke dalam dua suku dan memiliki delapan puluh tujuh suku kekeluargaan. Dayak Murut memiliki tiga suku kecil dan memiliki empat puluh empat suku kekeluargaan.

Dayak Punan terbagi ke dalam lima puluh dua kecil. Dan, Dayak Danum terbagi ke dalam enam puluh satu suku kecil.

2.2 Bahasa

Bila dilihat dari kategori penduduk, mungkin sebagian orang umum berpendapat bahwa jumlah bahasa di Kalimantan Barat tidak banyak.

Kenyataan yang sesungguhnya tidak demikian. Secara umum, ~~bahasa di Kalimantan Barat adalah bahasa Dayak dan bahasa Melayu.~~ Namun, perkataan *dayak* itu sendiri mengacu kepada pengertian umum mengenai sejumlah besar etnik yang tergabung di dalamnya.

Dalam pengertian umum itu terdapat suku-suku Dayak Selako (Selakau), Dayak kedayan Dayak Mualang, Dayak Iban, Dayak Iban Maloh, Dayak Kantuk, Dayak Tebidah, Dayak Ot Danum, dan sebagainya. Suku-suku Dayak itu masing-masing memiliki bahasa sendiri yang kadangkala penuturnya tidak saling mengerti.

Walaupun secara umum bahasa Dayak merupakan dialek bahasa Dayak yang lebih umum, sebagaimana halnya yang terjadi pada bahasa Melayu, di dalam dialek-dialek itu pun masih terdapat lagi subdialek.

Kondisi bahasa Melayu tidak berbeda dengan bahasa Dayak, dalam arti sebagai salah satu anggota dari kelompok bahasa Melayu Riau (lihat Geertz, 1981 : van Wijk, 1985 : xviii), bahasa di Melayu di Kalimantan Barat terdiri atas beberapa dialek dan di dalam dialek tersebut masih terdapat pula subdialek.

Dialek bahasa Melayu di Kalimantan Barat pada umumnya tersebar di daerah-daerah pantai dan di pinggiran sungai-sungai besar (bdk. Cense dan Uhlenbeck, 1958 : 7). Nama-nama dialek bahasa Melayu, kecuali bahasa Iban, identik dengan nama tempat yang kini menjadi ibukota kabupaten yang ada di Kalimantan Barat. Dengan demikian, terdapat bahasa Melayu Ketapang, bahasa Melayu Putusibau, bahasa Melayu Sintang, bahasa Melayu Sangau, bahasa Melayu Pontianak, dan bahasa Melayu Sambas. Dalam subdialek, untuk bahasa Melayu Sambas, setidaknya terdapat bahasa Melayu Sekura, dan bahasa Melayu Teluk Keramat.

Menurut Cense dan Uhlenbeck, (1958 : 17), sulit diperoleh gambaran yang lengkap dan memadai perihal bahasa-bahasa di

Kalimantan Barat karena tidak tersedia data yang memadai untuk melakukan pencandraan linguistik.

Data kebahasaan bahasa-bahasa di Kalimantan Barat sungguh-sungguh masih langka. Berbagai hasil penelitian yang dikoordinasi oleh Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa lewat berbagai proyeknya memang telah memberikan banyak masukan. Akan tetapi, bila dilihat betapa banyaknya jumlah bahasa di daerah ini, masih diperlukan penelitian serupa yang mencakup keseluruhan bahasa yang ada. Dengan demikian, pengetahuan kita akan kekayaan khasanah bahasa di Kalimantan Barat akan menjadi lebih lengkap.

2.3 Sastra dan Tradisi Kesusastaan

Bila berbicara perihal sastra dan tradisi kesusastaan yang terdapat di daerah ini, mau tidak mau kita akan membicarakan perihal sastra lisan. Dikatakan demikian karena--sejauh yang diketahui--di Kalimantan Barat tidak dijumpai sistem aksara seperti terdapat di Jawa, Bali, Sulawesi, atau di beberapa wilayah di Sumatra. Selain itu, tidak dijumpai peninggalan sastra lama yang tertulis dalam aksara daerah. Hal ini tidak berarti bahwa di wilayah ini tidak terdapat sama sekali terdapat peninggalan sastra lama dalam bentuk naskah.

Di kraton-kraton di Kalimantan Barat terdapat sejumlah kecil naskah kesusastaan berhuruf Jawai. Ihwal kecilnya jumlah naskah-naskah yang sampai pada masa kini barangkali perlu penelitian tersendiri. Mungkin saja masih terdapat naskah-naskah lain yang berbeda di tangan pribadi tertentu atau sudah tersimpan di berbagai perpustakaan dunia, khususnya di negeri Belanda. Analogi ini ditarik dengan membandingkan naskah-naskah sastra lama nusantara yang sebagiannya disimpan di berbagai perpustakaan dan museum di dunia (lihat Baried dkk., 1985 : 5).

Demikian pula halnya dalam kehidupan kesusastaan di tengah kebudayaan Dayak juga tidak diketahui secara persis berapa jumlah

naskah yang tersedia. Data yang sampai pada masa kini agaknya masih terbatas pada sejumlah kecil syair dan cerita dari masyarakat Dayak Muallang yang pernah dicatat oleh P. Donatus Dunselman (lihat Cense dan Unhlenbeck. 1958; Teew, 1984 : Aye dkk, 1983). Di samping itu, perlu dicatat juga bahwa pada tahun 1984 telah diterbitkan sebuah karya sastra monumental dari suku Dayak Kayan berupa syair yang dikumpulkan dan ditulis kembali oleh S. Lili Long dan A.J. Ding Ngo. Syair yang diterbitkan oleh Gajah Mada University Press itu berjudul "Syair Lawe" yang terdiri atas lima jilid.

Sebagaimana dikatakan di atas, tradisi kesusastraan di tengah kedua kebudayaan Melayu dan Dayak hidup dalam tradisi lisan. Di tengah kedua kebudayaan ini, sastra dituturkan secara lisan dari mulut ke mulut dan dari satu generasi ke generasi berikutnya. Karena itu, terhadap sebuah cerita mempunyai kemungkinan besar adanya berbagai versi. Di samping itu, mengingat kedua komunitas, yakni Melayu dan Dayak, hidup berdampingan selama berabad-abad, tidak terlalu mengherankan di antara kedua komunitas budaya itu pun terjadi interaksi yang intensif. Hal itu dapat dilihat dari munculnya berbagai motif yang sama dalam berbagai cerita yang terdapat di kedua masyarakat yang bersangkutan. Untuk mengetahui motif-motif apa yang dominan dan apa fungsi motif tersebut dalam rangka struktur, agaknya diperlukan penelitian tersendiri. Sejauh ini belum diketahui bagaimana sesungguhnya sistem penurunan sastra lisan di tengah masyarakat Dayak.

Di tengah masyarakat Melayu, khususnya di tengah masyarakat Melayu Sambas yang pernah diteliti oleh Effendy (1991), penyair lisan ada yang tumbuh dengan sendirinya, tetapi ada juga yang muncul dari proses pembelajaran dan pelatihan. Proses yang disebutkan terakhir serupa dengan yang terdapat di tengah masyarakat Aceh (Abdulah, 1991) atau Padang (Phillips, 1981).

Di tengah masyarakat Dayak dan Melayu hingga kini aktivitas kesastraan masih berjalan dengan baik. Artinya, di tengah kedua kebudayaan tersebut, sastra lisan masih dituturkan dalam berbagai

kesempatan, baik yang berkaitan dengan upacara tertentu maupun yang tidak, dalam arti, diceritakan bila ada orang-orang tertentu yang berminat mendengarkan cerita tertentu.

BAB III

POSISI UNSUR TOKOH WANITA DALAM STRUKTUR

3.1 Pengertian Unsur Tokoh

Tokoh merupakan salah satu unsur penting dalam rangka struktur. Agaknya, tidak ada cerita tanpa tokoh, entah binatang entah manusia. Tokohlah yang menggerakkan alur cerita sehingga sebuah cerita seakan-akan menjadi hidup, benar-benar terjadi di suatu dunia.

Kehadiran tokoh dalam cerita tidak dapat dipisahkan dari dimensi ruang dan waktu, dalam arti, tindakan seorang tokoh selalu berada dalam kedua dimensi tersebut. Hal itu berarti bahwa dalam setiap pembicaraan mengenai unsur tokoh, kedua dimensi tersebut tidak dapat diabaikan. Meskipun demikian, ihwal dimensi ruang dan waktu tidak disinggung dalam pembicaraan di sini.

3.2 Pelukisan Tokoh Cerita

Tokoh dapat ditampilkan dengan berbagai cara. Namun, secara umum terdapat dua cara, yaitu dengan definisi langsung dan penyajian tak langsung (Ewen dalam Rimmon Kenan, 1986 : 59). Dengan definisi langsung dimaksudkan bahwa pengarang secara langsung menganalisis watak tokoh-tokohnya. Sementara itu, penyajian tak langsung meliputi tindakan, cakapan, penampilan luar, dan lingkungan tokoh (Rimmon-Kenan, 1986 - 70).

Berikut diuraikan secara garis besar kedua cara yang dimaksud.

3.2.1 Analisis secara Langsung

Dalam sastra tradisional, baik lisan maupun tulis, tampaknya telah menjadi tradisi bahwa tukang cerita atau pengarang lebih menekankan pelukisan watak secara langsung. Cara ini dirasa lebih mudah bagi pendengar atau pembaca untuk mengetahui watak para tokohnya.

Bila diamati, dalam diri setiap penutur cerita, agaknya telah tersimpan sejumlah formula untuk melukiskan watak tokohnya. Dalam sastra lama Melayu, bentuk formulanya bersifat deskriptif, longgar, dapat dilepas-lepas, dan dikombinasikan dalam berbagai kepentingan dan kesempatan (Sweeney, 1980 : 21). Sebagai contoh, bila tokoh yang hendak ditampilkan dalam alur cerita memiliki watak yang jahat, tokoh yang bersangkutan digambarkan sebagai tokoh yang memiliki wajah yang menyeramkan dengan berbagai atribut yang menyertainya. Sebaliknya, bila tokoh yang hendak digambarkan adalah tokoh yang mengemban misi mulia, katakanlah sebagai pahlawan, tokoh yang bersangkutan dilukiskan memiliki wajah yang tampan serta berpenampilan yang mengesankan. Begitu juga ketika menggambarkan unsur tokoh wanita yang cantik, sang seniman menggunakan berbagai formula yang telah mentradisi dan terskematisasikan, baik dalam benaknya maupun dalam benak penikmatnya. Formula-formula yang sudah dikenal dan diakrabi oleh kedua belah pihak itu membuat horizon harapan penutur dan horizon harapan penikmat sama-sama terpenuhi. Hal itu berarti bahwa komunikasi kesusastraan berlangsung dengan baik. Hanya saja, yang perlu dicatat di sini adalah bahwa pelukisan itu tidak dilakukan secara ketat atau pasti. Setiap penutur cerita mempunyai kemungkinan mengurangi atau menambah bentuk formula yang telah hidup dalam tradisi. Bila seorang penutur merasa bahwa pelukisan watak secara langsung memerlukan bentuk formula yang panjang, ia dapat melakukannya. Begitu pula ia berasumsi bahwa

bentuk formula yang panjang tidak perlu ditampilkan secara utuh, tetapi hanya sebagian, dan ia pun dapat saja melakukannya.

Adanya formula untuk melukiskan watak tokoh dengan cara langsung ini tentu saja memudahkan penutur cerita membangun keseluruhan struktur teks ceritanya. Meskipun demikian, yang perlu dicatat adalah bahwa penutur cerita tidaklah menganggap formula sebagai sesuatu yang baku dan mantap. Formula hanyalah suatu teknis untuk mengembangkan cerita.

Hal itu berarti bahwa di tangan para penutur cerita formula merupakan sesuatu yang hidup dan lincah yang dapat memenuhi keinginan kreativitas sipenutur cerita sebagai seniman, dan bukan sebaliknya, yakni memperbudaknya (Lord, 1976 : 54).

3.2.2 Analisis Tak Langsung

Bila di atas dikatakan bahwa pelukisan watak tokoh banyak menggunakan cara langsung, hal itu tidaklah berarti bahwa cara tak langsung ditinggalkan sama sekali. Cara yang disebutkan terakhir ini pun dieksploitasi juga secara intensif, khususnya dalam hal pemakaian nama yang menyiratkan adanya sifat tertentu.

Penanaman merupakan cara yang paling sederhana untuk memberikan kepribadian atau menghidupkan seorang tokoh. Lewat nama seorang tokoh, pembaca dapat mencari dan menafsirkan mengapa tokoh-tokoh melakukan tindakan tertentu (Wellek dan Warren, 1989 : 287).

Dalam sejumlah besar sastra nusantara di Kalimantan Barat, nama-nama tokoh wanita secara analogis mencerminkan kondisi fisik dan wataknya. Nama-nama yang indah mencerminkan wajah pemiliknya yang indah pula. Sebagai contoh adalah nama-nama Putri Rantai Emas, Putri Cahaya Bulan, Putri Sinaran Bulan, Putri Selindung Bulan, atau Putri Dayang Dandi. Khusus nama-nama yang berkaitan dengan kata *bulan*, agaknya hal itu berkaitan dengan

mitologi universal yang mengidentikkan wanita dengan bulan, sedangkan pria atau laki-laki dengan matahari.

Selain nama-nama yang menyiratkan adanya analogi sebagaimana diuraikan di atas, penamaan tokoh pada umumnya dikaitkan pula dengan kedudukan tokoh dalam lingkungan keluarga. Dalam hal ini, yang digunakan adalah nama-nama yang berkaitan dengan sistem sapaan. Bila seorang anak menduduki posisi sebagai, anak tertua, ia dipanggil dengan *Kak Lung* atau *Kak Alung* (kakak yang sulung), anak yang berada di tengah disebut dengan nama *Kak Angah* atau *Kak Ngah*, dan yang bungsu disebut sebagai *si Busu* atau *si Bungsu* atau *Putri Bungsu*. Pemberian nama dengan cara ini jelas memudahkan bagi pencipta atau penutur dalam menyampaikan ceritanya kepada para penikmatnya.

3.3 Kedudukan dalam Struktur

Berdasarkan amatan yang dilakukan terhadap sejumlah teks yang dijadikan bahan analisis, unsur tokoh wanita, selain banyak yang menduduki posisi bawahan ada pula yang menduduki posisi sebagai tokoh utama. Berikut diuraikan kedudukan unsur tokoh wanita dalam rangka struktur.

3.3.1 Tokoh Utama

Dari bahan-bahan yang dapat dijangkau, dapat dilihat bahwa unsur tokoh wanita yang menduduki posisi sebagai tokoh utama atau protagonis tidak begitu dominan. Cerita-cerita yang menempatkan unsur tokoh wanita sebagai tokoh wanita sebagai tokohnya adalah cerita "Dara Juanti", "Dayang Dandi", "Kundang", dan "Putri Jelumpang".

Cerita "Dara Juanti" menempatkan Dara Juanti sebagai tokoh yang berjuang meneruskan tampuk pemerintahan (kerajaan) yang semula dipegang oleh ayahnya. Semula yang berhak menjadi raja adalah abangnya, Demang Nutup. Akan tetapi, abangnya sendiri, ketika ayahnya meninggal, masih menuntut ilmu di kerajaan

Majapahit. Dalam pada itu, Demang Nutup yang kemudian mengetahui bahwa adiknya yang meneruskan tampuk kepemimpinan merasa lega. Posisi Dara Juanti dalam cerita ini jelas menunjukkan sebagai tokoh utama karena dialah yang mendominasi struktur cerita. Unsur tokoh wanita yang menduduki posisi sebagai tokoh utama cerita juga terlihat dalam Dayang Dandi. Dalam cerita ini, Dayang Dandi digambarkan sebagai tokoh yang berdiri di antara tiga kutub kekuatan.

Ketiga kutub itu adalah ibu dan ayahnya, Sari Panji, dan Raja Sinaran Bulan. Hubungan Dayang Dandi dengan kedua orang tuanya semula menunjukkan relasi positif. Namun, setelah Dayang Dandi hamil tanpa sepengetahuannya, sebagai akibat perbuatan Raja Sinaran Bulan dari kayangan, relasi positif itu berubah menjadi relasi negatif. Dayang Dandi diusir dari istana.

Hubungan struktural antara Dayang Dandi dengan Raja Sinaran Bulan jelas merupakan hubungan negatif. Akan tetapi, hubungan antara Dayang Dandi dengan Sari Panji, tunangannya sedari kecil, adalah positif. Kepositifan hubungan tersebut terutama harus dilihat dari fungsi yang diemban Dayang Dandi dalam rangka struktur. Sari Panji tidak menolak Dayang Dandi yang sudah hamil karena tokoh itu mengetahui bahwa kehamilan itu tidak diinginkan oleh tunangannya (Effendy, 1971 : 748). Hal itu terjadi karena kelicikan Raja Sinaran Bulan yang semula mengubah dirinya menjadi seekor kucing berbulu putih. Sari Panji mengukuhkan cintanya kepada Dayang Dandi dengan cara membunuh Raja Sinaran Bulan di kayangan (Effendy, 1991 : 752).

Secara sepiintas, fungsi struktural "Dayang Dandi" seolah-olah mengukuhkan ideologi *gender* ihwal kekuatan laki-laki. Namun, bila dicermati lebih lanjut dengan mencermati posisi Dayang Dandi yang "diperebutkan" oleh Raja Sinaran Bulan dan Sari Panji, kedua tokoh tersebutlah yang menjadi subordinat dalam rangka struktur. Dengan kata lain, Dayang Dandi dalam "Dayang Dandi" merupakan tokoh cerita yang menggerakkan struktur alur.

Fenomena yang hampir serupa terlihat dalam cerita "Putri Jelumpang". Kehadiran tokoh raja yang membunuh anaknya sendiri, yaitu Putri Jelumpang seolah menempatkan tokoh raja pada posisi sebagai tokoh utama.

Pemberian judul cerita dengan nama tokoh ceritanya mengindikasikan bahwa tokoh utamanya bukanlah tokoh raja. Unsur tokoh raja muncul dalam rangka struktur justru untuk memperkuat tokoh Putri Jelumpang. Lebih dari itu, struktur alur memang menunjukkan bahwa Putri Jelumpanglah yang mendominasi alur. Hal itu terlihat dari perlakuan tujuh orang putri kayangan yang menghidupkan Putri Jelumpang dari kematian setelah dibunuh ayahnya, dan perlakuan kedua orang tuanya setelah mengetahui anaknya yang mati hidup kembali (Effendy, 1991 : 791).

Unsur tokoh wanita yang menduduki posisi sebagai tokoh utama dalam rangka struktur dapat dilihat pula dalam cerita "*Kundang*". Dalam cerita ini, unsur tokoh wanita muncul sebagai tokoh yang dimiliki watak yang tidak jamak terlihat dalam sastra tradisional (pembicaraan lebih lanjut ihwal hal ini lihat Bab IV). Di sini cukuplah dikatakan bahwa tokoh Kundang, yang mempunyai "kelainan seksual", menjadi pusat cerita, dan dengan demikian, dialah yang menduduki posisi sebagai tokoh utama.

Agaknya perlu pula dikemukakan di sini bahwa ihwal tokoh utama dalam keempat cerita di atas semuanya tercermin dari judul cerita yang menggunakan nama tokoh cerita. Namun, tidak berarti bahwa setiap cerita yang berjudul nama wanita serta merta bertokoh utamakan wanita pula. Tidak sedikit cerita dengan judul yang menggunakan nama wanita ternyata tidak memberikan tokoh utama ceritanya kepada wanita. Sebagai contoh adalah cerita-cerita yang berjudul "Si Miskin" dengan berbagai atribut yang menyertai. Tokoh "Si Miskin" dalam sastra nusantara di Kalimantan Barat, tokoh "Si Miskin" hampir selalu diperankan oleh unsur tokoh wanita--Berfungsi sebagai unsur tokoh bawahan (lihat Effendy, 1991).

Posisi unsur tokoh wanita sebagai tokoh utama dalam rangka

struktur tidak begitu dominan dalam sebagian besar teks yang berhasil dikumpulkan dan dianalisis agaknya dapat dilihat suatu tanda ihwal pandangan masyarakat yang menganggap bahwa laki-laki lebih berharga daripada wanita. Tentu saja, dalam setiap sejarah perkembangan satu kebudayaan, selalu terdapat anomali atau perkecualian. Artinya, meskipun di tengah masyarakat tertentu laki-laki mempunyai nilai lebih, pandangan itu tidaklah "hitam-putih". Sebagaimana terlihat dalam cerita "Kucing Putih Berganti Bulu" yang tumbuh di tengah masyarakat Sambas yang patrilineal, unsur tokoh wanitanya yang bernama Siri Rumbiya berani menentukan sikap dan mengambil keputusan yang bertentangan dengan tradisi. Begitu juga tokoh Kundang dalam "Kundang", yakni cerita yang hidup di tengah masyarakat Dayak yang juga menganut patrilineal, merupakan perkecualian karena unsur tokoh wanita di situ melakukan tindakan yang jamak dilakukan oleh kaum laki-laki. Dalam cerita ini jelas sekali bahwa Kundanglah yang menjadi tokoh utama cerita ini.

3.3.2 Tokoh Bawahan

Tokoh bawahan dapat dibagi menjadi dua bagian, yaitu antagonis dan tritagonis atau posisi lainnya.

Antagonis diartikan sebagai tokoh bawahan yang memiliki fungsi penting dalam rangka struktur. Unsur tokoh wanita yang menduduki peran sebagai tokoh antagonis, dalam sastra nusantara di Kalimantan Barat lebih dominan dibandingkan unsur tokoh yang menduduki posisi sebagai tokoh utama.

Unsur tokoh wanita yang menduduki posisi sebagai tritagonis atau unsur tokoh lainnya pada umumnya merupakan tokoh wanita yang sudah berusia lanjut. Tokoh-tokoh tersebut pada umumnya berfungsi sebagai ibu wanita-wanita yang memiliki kemampuan luar biasa. Untuk yang disebutkan pertama, termasuklah di sini unsur tokoh Mak Miskin, sedangkan untuk yang disebutkan kemudian termasuklah tokoh Mak Wa, Si Terus Mata, dan Nek Inang.

Dengan melihat secara sepintas kedudukan unsur tokoh wanita dalam rangka struktur, akan terasa lebih mudahlah memahami makna cerita keseluruhan. Selanjutnya, hasil pemahaman terhadap makna utuh karya berikutnya, hasil pemahaman terhadap makna utuh karya yang bersangkutan membawa pemahaman yang lebih baik pula pada hal-hal yang berkaitan dengan masalah citra wanita yang menjadi tujuan utama penelitian ini.

BAB IV

PEMBACAAN SEMIOTIK CITRA WANITA

Dalam bab sebelumnya telah dibicarakan hal-hwal yang berkaitan dengan unsur tokoh wanita dan kedudukannya dalam rangka struktur. Di situ terlihat bahwa posisi unsur tokoh wanita dalam cerita-cerita yang terjangkau lebih banyak berada pada posisi subordinat, yakni posisi sebagai antagonis atau tritagonis. Namun, apakah kedudukan subordinat itu menggambarkan citra yang tidak penting, periferal atau sampingan juga.

Citra wanita merupakan gambaran angan atau imaji yang timbul dalam proses pembacaan. Citra tentang unsur tokoh yang ditimbulkan oleh unsur-unsur linguistik yang digunakan tidak semata-mata menyangkut aspek fisik unsur tokoh yang bersangkutan, tetapi juga menyangkut aspek nonfisik. Citra wanita yang menyangkut aspek fisik berkisar pada persoalan pandangan atau bayangan visual yang dapat membangkitkan rasa tertentu bagi unsur tokoh yang memandangnya. Misalnya citra fisik wanita idaman atau citra fisik wanita yang menakutkan. Tentu saja, pada giliran selanjutnya, citra fisik itu akan mempengaruhi pula citra nonfisik wanita yang bersangkutan.

Dalam bab ini pembicaraan akan diarahkan untuk melihat pandangan tentang citra wanita dalam kedua aspek yang disebutkan di atas. Pertama, akan dibahas citra fisik wanita dan, kedua dibahas citra nonfisik yang berkaitan erat dengan persoalan kepribadian.

4.1 Citra Fisik

Dalam sastra tradisional, penggambaran fisik unsur tokoh, apakah unsur tokoh laki-laki atau unsur tokoh wanita, digambarkan secara stereotip. Bahkan, dalam sastra Indonesia modern yang lebih awal, penggambaran fisik semacam itu banyak pula dijumpai, misalnya novel *Siti Nurbaya*. Aspek fisik unsur tokoh Siti Nurbaya digambarkan secara panjang lebar sehingga pembaca mendapatkan kesan yang begitu lengkap ihwal kecantikan tokoh yang bernama Siti Nurbaya itu. Dalam konteks kesejarahan karya sastra, novel *Siti Nurbaya* itu belum lagi melepaskan diri dari tradisi dan konvensi yang melingkupi sastra tradisional, walaupun masalah yang dikedepankan pengarangnya sudah merupakan masalah kehidupan modern. Di sini terbukti apa yang dikatakan Mukarovsky (1977) bahwa karya sastra selalu merupakan kesinambungan sejarahnya. Sastra dikatakan paling orisinal sekalipun tidak mungkin melepaskan diri dari tradisi dan konvensi yang telah menyejarah itu tanpa sedikit pun meninggalkan jejak-jejak tradisi dan konvensi karya sastra sebelumnya.

Baik dalam sastra tradisional maupun dalam sastra modern, penggambaran yang stereotip bukan saja memudahkan pencipta membangun ceritanya, tetapi juga memudahkan pembaca dalam menerima cerita yang bersangkutan. Dengan demikian, komunikasi kesusastraan merupakan syarat yang tidak mungkin dielakkan dalam penerimaan suatu karya sastra dapat berlangsung dengan baik. Dikatakan demikian karena horizon harapan pendengar atau pembaca terpenuhi sehingga si pendengar atau pembaca dapat menangkap makna utuh karya sastra dengan sebaik-baiknya.

Sejauh yang dapat diamati, terdapat dua kategori citra fisik wanita dalam karya sastra nusantara di Kalimantan Barat. Pertama, adalah citra fisik wanita idaman. Kedua, adalah citra fisik wanita yang tidak disukai atau jahat. Kedua citra fisik tersebut, sebagaimana telah disinggung di atas, berkaitan erat dengan citra nonfisik tokoh yang bersangkutan.

4.1.1 *Citra Fisik Wanita Idola*

Citra fisik wanita idola dalam sastra nusantara di Kalimantan Barat ada yang digambarkan secara panjang lebar, ada pula yang di gambarkan secara singkat dalam satu kalimat pernyataan. Penggambaran secara panjang pada dasarnya bersifat deskripsi formulaik. Artinya, deskripsi yang digunakan itu telah terformula sedemikian rupa sehingga telah menjadi suatu konvensi bahwa penggambaran aspek fisik wanita idola memang sudah seharusnya demikian. Cara penggambaran yang demikian pada umumnya digunakan pencipta pada awal pengenalan unsur tokoh yang bersangkutan. Apabila tokoh tersebut dimunculkan kembali, penggambaran fisiknya menggunakan cara yang kedua, yakni penggambaran secara singkat.

Beberapa contoh akan diberikan berikut ini.

Jadi, Mak Wa Si Terus Mata pun memandang. Dipandang di sebelah utara ada tuan putri yang sangat cantik. Panau di kening bintang tujuan, panau di leher bintang timambur, panau di belakang naga bergiwang, panau di lengan semut beriring, maka kecil mengerjap-ngerjap, jari halus menjulur kumpai, betis kecil memuting padi, terang di dalam negeri di sebelah utara. (Raja Sinadin, Effendy, 1991 : 654).

Kutipan di atas memperlihatkan bagaimana pencipta mengdeskripsikan kecantikan fisik Putri Seganda. Dikatakan di situ bahwa Putri Seganda itu sangat cantik. Berbagai atribut fisik kecantikannya itu menyebabkan negeri di sebelah utara tempat ia berdomisili terang. Pernyataan itu tentulah perumpamaan ihwal betapa sangat terkenalanya kecantikan Putri Seganda itu.

Menarik dicatat adalah bahwa kutipan di atas juga menggunakan perumpamaan yang tidak lazim. Dalam kutipan di atas disebutkan bahwa Putri Seganda mempunyai panau di kening, di leher, dan di lengan. Panau dalam bahasa Melayu Sambas adalah tempat cerita tersebut hidup dan berkembang, sama artinya dengan bahasa Indonesia, yakni sejenis penyakit kulit. Perumpamaan itu sesungguhnya ingin menunjukkan betapa putihnya kulit Tuan Putri Seganda sehingga berpendar-pendar ketika kena cahaya atau sinar.

Di samping perbandingan di atas, terlihat juga penggunaan majas simile. Teks tersebut menghilangkan kata penghubung dengan membalik susunan kelompok kata sehingga bentuk *bagi kumpai menjulur* menjadi *menjulur kumpai* dan bentuk *bagai padi bunting* menjadi *memuting padi*. Pembalikan susunan kelompok kata itu memberikan kesan ekspresivitas. Dan bagi pencipta lisan (penutur lisan), cara itu agaknya digunakannya untuk menjaga kelancaran penuturannya.

Kembali ke persoalan citra fisik wanita. Kutipan di atas menunjukkan tidak saja pandangan si pencipta, tetapi juga dapat dikatakan sebagai "pandangan dunia" masyarakat pemilik cerita itu ihwal wanita yang cantik, yang menjadi idola laki-laki. Untuk mendapatkan wanita cantik yang seperti itu berbagai cara ditempuh bagaimanapun sulitnya.

Dalam rangka struktur, kedudukan Putri Seganda dapat dilihat dari dua sisi. Sisi pertama, ia berfungsi untuk meneguhkan betapa pentingnya wanita bagi pria. Akan tetapi, di sisi lain, dapat dilihat sebagai gambaran betapa perkasanya laki-laki. Putri Seganda tinggal di negeri yang sangat jauh dari negeri Raja Sinadin. Untuk mencapai negeri Selengkong Minangkabau Minangkasar, negeri Putri Seganda, tidak mudah karena harus menggunakan kapal jati puaka, sementara kapal itu sendiri belum ada karena masih berupa pohon kayu jati pusaka yang dijaga oleh para jin. Karena keperkasaan Raja Sinadin, kayu itu dapat ditebang dan ia dapat melakukan perjalanan yang "mustahil" dilakukan oleh manusia biasa. Akan tetapi, bila dicermati lebih jauh, tetaplh peranan Putri Seganda yang lebih dominan.

Ketika sampai di negeri Selengkong Minangkabau Minangkasar setelah mempersunting Putri Seganda, Raja Sinadin mati karena melanggar tatakrma yang berlaku di negeri itu.

Perihal kecantikan dalam sastra nusantara di Kalimantan Barat agaknya tidak banyak berbeda dengan yang terdapat dalam karya sastra nusantara di daerah lainnya.

Seorang putri yang cantik selalu dikaitkan dengan kehidupan di kayangan, kehidupan para dewa. Sebaliknya, putri yang berasal dari kayangan sudah pasti adalah putri yang sangat cantik. Pandangan ini tentulah didasarkan atas segala kelebihan yang dimiliki oleh para dewa sehingga apa pun yang berasal dari dewa selalu mempunyai nilai lebih dibandingkan manusia. Sebagai contoh adalah cerita yang dikutipkan di bawah ini.

"Ya Allah, rupanya cantik putri kayangan ini."

Putri kayangan itu sangat cantik. Kulit Putih kuning, rambut ikal mayang, hidung mancung, alis seperti disusun rata, bulu mata lentik, pipi bulat pauh, bibir laksana delima merekah, dagunya lebah bergantung, dada bulat bidang. Pokoknya, sempurna bentuk tubuhnya. Maklum anak dewa (Pohon Cekur, Effendy, 1991:734).

Kutipan di atas, yang diambil dari cerita "Pohon Cekur", menunjukkan dengan jelas betapa kecantikan selalu identik dengan dunia kayangan, dunia para dewa. Ungkapan yang terdapat pada akhir kutipan di atas, yang berbunyi "maklum anak dewa" memberikan gambaran yang jelas bagaimana pandangan masyarakat tentang dunia kedewaan. Dunia para dewa dianggap sebagai dunia yang penuh keindahan.

Ungkapan yang dikutipkan di atas menunjukkan bahwa anak dewa tidak ada yang tidak cantik.

Penggambaran fisik kecantikan seorang wanita atau seorang putri, dalam sastra nusantara di Kalimantan Barat, tidak sebatas penggambaran wajah. Dalam beberapa cerita yang berhasil dijangkau, ihwal gambaran kecantikan itu juga menyentuh bagian-bagian lain yang pada umumnya jarang disentuh. Dalam cerita "Raja Alam" yang masih berbentuk rekaman lapangan koleksi Effendy terlihat bahwa penggambaran kecantikan seorang putri dilakukan secara rinci sampai kepada bagian-bagian yang "ditabukan" untuk dideskripsikan. Berikut disajikan dua buah kutipan untuk memperkuat pernyataan di atas.

Waastagafirullah adik-adik Tuan Putri. Mati-mati lempung benar jarimu. Permissi adik aku memegang jarimu adik duh adik. Lalu dipegang

bukan main lembut dan lempung sekali rasa tulang duh tidak bertulang. Puas memegang jari, lengan lalulah memegang lengan.

Waastagafirullah puas memegang lengan lalu membelai dagu Tuan Putri. Aduh-aduh cantik moleknnya *menatai* semuanya dagumu kata Alamlah si Raja alam. Puas membelai dagu lalu pipilah mengusut pipi.

Waastagafirullah ketika mengusut pipi, waastagafirullah licin benar kening dan pipimu.

Sementara tuan Putri bergerak tidak apa pun tidak.

Adapun Raja Alam setelah puas mengusut lalu mencium.

Waastagafirullah terik sekali hidungmu sampai menendang hidung duh aku.

Bagaimanapun tidak juga bergerak Tuan Putri semata ngor-ngor napasnya.

Waastagafirullah usai memegang usai mencium lalu alang-kepalang juga aku lalu dibuka tapih kembannya.

Waastagafirullah *melateh* buah dadamu adik duh adik. Aduh indah putingnya menonjol benar. Kemudian dipegang lalu digolek-golekkan dibelai juga (*Raja Alam*).

Kemudian, Ruden Beruk pun mulai menyingkapkan tirai duangga dari selapis ke dua lapis. Keparat benar, kok jauh benar di mana tempat tidur Tuan Putri kata Barin Awang Kebarin. Setelah sampai lampis ketiga terlihat nampak semuanya di atas kasur. Gemuk dan lempung, putih dan kuning terpetak badan sebelah. Alangkah cantik rupawan Putri Mayang Mengurai. Hidung mancung kening lebar jari lentik menjulur duh kumpai. Dadanya *badan* macam dan lantera pinggangnya ramping pinggang kerengga (*Raja Alam*)

Kutipan pertama dan kedua sama-sama diambil dari sebuah cerita mitologis yang berjudul "Raja Alam". Kutipan pertama merupakan episode kedua, sedangkan kutipan kedua merupakan episode keenam dari cerita yang sama. Kedua kutipan di atas sama-sama menekankan ihwal kecantikan wanita dengan menggambarkan aspek-aspek fisiknya secara rinci.

Baik pada kutipan pertama maupun kutipan kedua jelaslah terlihat bahwa deskripsi kecantikan wanita tidak semata-mata ditekankan pada keindahan wajah, tetapi pada keseluruhan tubuh unsur tokoh yang bersangkutan. Pada kedua kutipan di atas,

sama-sama dapat dilihat bahwa pelukisan kecantikan itu sampai menyentuh ke bagian-bagian yang sangat dijaga oleh para wanita. Dengan demikian, dapatlah dilihat bahwa pelukisan atau penggambaran yang rinci terhadap bagian-bagian "terlarang" itu sesungguhnya telah dilakukan pula oleh para pencipta sastra (sastrawan) tradisional. Bukan semata-mata oleh para sastrawan modern, khususnya, barangkali, sastrawan novel-novel "picians".

Perlu juga dicatat adanya ungkapan yang terasa segera ihwal kecantikan fisik wanita, khususnya seperti yang terlihat dalam kutipan kedua. Di situ dikatakan bahwa dadanya seperti lentera, sedangkan pinggangnya seperti pinggang kerengga. Di sini keindahan dada dan pinggang disampaikan dalam bentuk perumpamaan. Perumpamaan itu memberikan citra kecantikan yang luar biasa bagi unsur tokoh wanitanya. Bila dikatakan bahwa dadanya seperti lentera dan pinggangnya seperti pinggang kerengga, makna perumpamaan itu merupakan perumpamaan perempuan Lentera, khususnya tabung lentera, berwujud bulat indah yang memberikan kesan terik, tidak kendur. Sementara itu, pinggang kerengga, adalah pinggang yang sangat ramping. Bila dikatakan bahwa pinggangnya pinggang kerengga, hal itu dapat menimbulkan asosiasi dalam pikiran pembaca atau pendengar tentang rampingnya pinggang Putri Mayang Murai merupakan unsur tokoh wanita dalam cerita itu.

Di samping penggambaran secara panjang lebar sebagaimana diuraikan di atas, kecantikan wanita ada pula yang hanya disebutkan atau dilukiskan secara sekilas saja.

Ungkapan yang seringkali digunakan untuk melukiskan kecantikan wanita itu adalah "cantik tiada bandingnya di dalam negeri."

Kutipan berikut menunjukkan hal itu.

Hilang kisah itu timbul kisah Raja Sinaran Bulan.

"Bagaimana caranya? Yang namanya Dayang Dandi itu luar biasa cantiknya tiada tindh bandingannya di dalam negeri," kata Raja Sinaran Bulan. (Dayang Dandi, Effendy, 1991:746).

Ungkapan "Cantik tiada bandingannya di dalam negeri" jelas-jelas merujuk kepada suatu pengertian bahwa unsur tokoh wanita yang dilukiskan itu merupakan tokoh yang sangat cantik. Karena sangat cantiknya, tidak ada satu pun unsur tokoh wanita lain yang dapat menandingi kecantikannya itu.

Pada umumnya tokoh laki-laki yang melihat wanita yang sangat cantik tiada bandingannya itu akan berusaha sekuat tenaga untuk memilikinya meskipun untuk itu ia harus berperang atau melakukan perjalanan yang sangat jauh dan sulit. Ada pula beberapa cerita yang menggambarkan bahwa laki-laki lebih baik mati bila tidak mendapatkan wanita cantik yang tidak ada duanya itu.

Contoh lain dapat dilihat pada dua kutipan berikut ini.

... Ketika dibuka kain tenun benang emas yang menutupi wajah Tuan Putri oleh ibunya, barulah nampak betapa cantik wajah anaknya... (Putri Jelumpang, Effendy, 1991:790).

Lalu masing-masing putri kayangan mengusap wajah Tuan Putri sehingga luar biasa cantiknya Tuan Putri itu... (Putri Jelumpang, Effendy, 1991:791).

Di samping pelukisan dalam bentuk deskripsi yang cukup panjang, pelukisan sampai kepada bagian-bagian yang dianggap terlarang atau tabu, serta pelukisan dalam ungkapan yang pendek, ada juga pelukisan aspek fisik wanita yang dilakukan secara tidak langsung. Wanita di sini diperumpamakan sebagai benda. Kedua kutipan berikut menunjukkan apa yang dikatakan di atas.

... Sebenarnya memang ada aku memelihara ayam berbulu kuning untuk merindukan yang berepek-epek bulu dadanya mekar ekornya rendah dan rande (Raja Alam).

Waastagafirullah kata Raja Alam menepuk-nepuk bahu Selamat. "Lihatlah wahai Lamat Bujang Selamat indahnya bulan cahayanya remang di celah remang. Lihatlah Lamat Bujang Selamat. Ketika Bujang Selamat menoleh, Tuan Putri sudah selesai membuang ludah dan menutup jendela.

Waastagafirullah, "Sial benar engkau Lamat Bujang Selamat, Bulan sudah tertutup remang doi lagi.

Kedua kutipan di atas sama-sama memperlihatkan bahwa wanita diperumpamakan sebagai benda. Pada contoh pertama, wanita diperumpamakan sebagai ayam yang berbulu kuning.

Pada contoh kedua, wanita diperumpamakan bulan. Kedua contoh yang disajikan di atas agaknya jamak digunakan dalam khasanah sastra nusantara. Pemakaian perumpamaan di dalam kedua contoh itu memberikan atau membangkitkan imaji-imaji tertentu dalam pikiran pembaca atau pendengar.

4.1.2 Citra Fisik Wanita Jahat

Selain penggambaran citra fisik wanita idola atau wanita yang menjadi idaman dari unsur tokoh laki-laki, dalam sastra nusantara di Kalimantan Barat terlihat juga penggambaran fisik wanita yang tidak disukai atau wanita jahat. Akan tetapi, berdasarkan amatan terhadap sampel yang dipilih hanya satu cerita yang menampilkan citra fisik wanita jahat. Berikut disajikan contoh cerita yang dimaksud.

Setelah itu baru dilihat badan si istri ternyata *berbada-bada*, rambutnya *ngerapang*. Tidak jadi hendak bersenang-senang menyukakan hati karena wajah si istri sangat jelek (*Raja Balu*, Effendy, 1991:275).

Kutipan di atas diambil dari cerita "Raja Balu". Di situ diceritakan baha anak Raja Balu, Kandung Dagang Palembang, berangkat ke negeri Siam Payung Sekaki yang diperintah oleh seorang raja yang bernama Raja Angat. Kepergian Kandung Dagang Palembang sebenarnya merupakan rekayasa dari Raja Angat untuk mengawinkan Kadung Dagang Palembang dengan anaknya, Kelipuk Layu, yang wajahnya jelek. Kandung Dagang Palembang tidak mengetahui hal itu. Yang ia tahu bahwa suara gaib yang didengarnya ketika tidur siang adalah bahwa putri yang bernama Kelipuk Layu itu merupakan putri yang cantik. Oleh sebab itulah, Kandung Dagang Palembang berkeras hati hendak pergi ke negeri Siam Payung Sekaki. Akan tetapi, setelah dikawinkan dengan Kelipuk Layu dan mengetahui bahwa istrinya sampai jelek, ia meneruskan

tradisi tidurnya sepanjang siang dan malam. Ia kembali ke negerinya setelah ibunya, Raja Balu, dan tunangannya, Putri Mayang Murai, datang menyelamatkannya.

Pelukisan fisik Kelipuk Layu, sebagaimana terlihat dalam kutipan di atas, memang sangat jelek. Dikatakan di situ bahwa kulit badannya kasar, *bèbada-bada*, dan rambutnya *ngerapang*, awut-awutan, berwarna merah, dan kasar.

Dengan pelukisan yang seperti itu, pembaca atau pendengar akan mendapatkan gambaran yang konkret ihwal wanita yang telah "mencuri" Kandung Dagang Palembang sehingga tokoh yang senang tidur di siang hari itu datang ke negeri Sam Payung Sekaki.

Demikianlah berdasarkan uraian di atas dapat dilihat bagaimana ihwal citra fisik wanita dalam sastra nusantara di Kalimantan Barat, baik fisik wanita idola maupun fisik wanita yang tidak disenangi. Perihal gambaran fisik yang terdapat dalam khasanah karya sastra lama ini, bila dilihat dari kacamata sosiologi, tentulah mencerminkan pandangan dunia kelompok masyarakat pemiliknya. Hal ini berarti bahwa apa yang tegambar di dalam cerita sesungguhnya merupakan gambaran keinginan anggota kelompok masyarakat pemilik cerita tersebut.

4.2 Citra Nonfisik

Berdasarkan hasil pembacaan, citra wanita dalam sastra nusantara di Kalimantan Barat dapat dikelompokkan menjadi (1) wanita mandiri, (2) wanita pahlawan, (3) wanita berkemampuan luar biasa, (4) wanita berwatak jelek dan rakus, (5) wanita berwatak keras, (6) wanita yang penuh cinta kasih, (7) wanita yang kurang sabar menghadapi cobaan, (8) wanita bijaksana. Pembagian ihwal citra ini ke dalam beberapa kelompok sudah pasti tidak dapat dilakukan secara tegas atau hitam putih. Sebuah cerita memang boleh jadi menampilkan suatu citra tertentu. Akan tetapi, boleh jadi pula sebuah cerita menampilkan beberapa citra sekaligus. Dalam penelitian ini, pengelompokan citra wanita didasarkan atas pertimbangan.

citra mana yang lebih menonjol dibanding citra-citra lainnya. Meskipun demikian, dalam membicarakan citra yang dominan, disinggung pula adanya citra lain, yang dalam hal ini disebut sebagai citra sampingan. Hal itu berarti, kesan adanya tumpang tindih pembicaraan tidak dapat dielakkan sama sekali. Berikut dibicarakan secara terinci setiap kelompok sebagaimana diuraikan di atas.

4.2.1 Wanita Mandiri

Dalam membicarakan ihwal kemandirian wanita dalam karya sastra, terlebih lagi dalam sastra nusantara, barangkali merupakan sesuatu yang berlebihan. Pendapat ini bertolak dari asumsi bahwa sebagian besar orang berpandangan bahwa wanita masih sebagai unsur pelengkap dalam kehidupan laki-laki. Kedudukannya hanyalah sebagai bumbu cerita. Dalam rangka struktural, fungsinya tidak lebih sebagai pemerkuat kedudukan dan posisi laki-laki. Pandangan ini mungkin akan semakin nyata kebenarannya bila dilihat pernyataan Helwing (1991:677) yang mengatakan bahwa "Wanita yang benar-benar mandiri belum sering terdapat dalam novel-novel Indonesia." Yang perlu digarisbawahi dari pernyataan di atas adalah kelompok kata *belum sering*, yang bermakna intensitas persoalan kemandirian wanita tidak begitu menonjol. Pernyataan Helwing di atas memang tidak ditujukan kepada karya-karya sastra lama atau sastra nusantara, tetapi pada novel-novel modern dengan mengambil tiga sampel novel yang dikarang oleh penulis wanita. Akan tetapi, bila ditarik ke belakang dan diterapkan kepada sastra nusantara, agaknya pernyataan tersebut tidak berlebihan. Bila sastra modern, yang dianggap mencerminkan kenyataan sosial modern, belum sepenuhnya memberikan citra kemandirian wanita yang utuh, logislah bila diasumsikan bahwa ihwal yang sama dalam sastra nusantara belum "disentuh" pula dengan sepenuhnya, dan untuk menyatakan bahwa citra kemandirian tidak ada sama sekali juga tidaklah bijaksana.

Dalam sastra nusantara di Kalimantan Barat unsur tokoh wanita yang benar-benar mandiri, berdasarkan hasil pembacaan, memang tidak banyak, meskipun tidak berarti tidak ada sama sekali.

Beberapa cerita yang memperlihatkan adanya citra kemandirian akan diuraikan di bawah ini.

Berdasarkan hasil pembacaan, citra wanita mandiri dalam sastra nusantara di Kalimantan Barat tercermin dari dalam diri tokoh-tokoh tritagonis. Tokoh-tokoh tersebut antara lain terlihat dari sosok tokoh si Miskin. Tokoh ini umumnya tinggal di pinggir kerajaan atau di pinggir hutan, yang berusaha sekuat tenaga menghidupi dirinya sendiri atau dirinya dan anaknya tanpa bantuan orang lain. Usaha yang dilakukannya umumnya adalah menjual sayur-sayuran atau kayu bakar yang didapatnya di hutan. Hasil hutan itu dijualnya kepada raja atau orang-orang di pasar. Berikut disajikan beberapa kutipan yang memperkuat penjelasan di atas.

Contoh 1

Ada suatu cerita. Mak Miskin setiap hari berjualan miding. Berjualan miding kepada Raja. Suatu ketika, setelah bekerja, karena harus, ia lalu minum air di daun simpur. Minum. Dua bulan kemudian badan Mak Miskin lalu lemah sehingga tidak dapat lagi menjual miding dan simpur kepada Raja.

Setelah melahirkan Mak Miskin berjualan miding lagi. Malam hari ia baru pulang (Effendy, 1991:22).

Contoh 2

Ada suatu cerita Mak Miskin tinggal dan beranak. Pekerjaannya sehari-hari berladang. Hasil ladangnya hanya pas-pasan untuk makan dari hari ke hari (Effendy, 1991:71)

Contoh 3

Ada satu cerita "Si Miskin" tinggal dan beranak.

Mereka tinggal di ujung kampung. Nama anaknya Si Puru. Jadi, begitulah keadaan Si Puru, mengenakan celana pun tidak, hanya berbelat kain. Kain yang di kenakannya pun kain buruk hasil usaha ibunya menukar sayur-sayuran seperti miding dan paku kepada Raja. Begitulah pekerjaan Si Miskin (Effendy, 1991:109).

Contoh 4

Ada suatu cerita Si Miskin tinggal di ujung negeri. Nama negeri itu negeri Pajang. Nama rajanya pun Raja Pajang. Oleh karena sontoknya, Si Miskin mencari upahan untuk makan. Kadang-kadang berjual sayuran di pasar. Dicarinya *midang*, rebung, lalu dibawa ke pasar. Maklumlah tinggal di ujung kampung (Effendy, 1991:140).

Kutipan pertama, yang diambil dari cerita "Si Miskin", memperlihatkan dengan jelas kemandirian tokoh si Miskin. Ia hidup sendiri dan menghidupi dirinya dengan cara menjual sayur-sayuran hutan kepada raja. Tidak hanya itu, ketika ia hamil dan kemudian melahirkan seorang anak laki-laki, ia pun menghidupi dan memelihara anaknya seorang diri. Dengan kata lain, si Miskin tidak menggantungkan hidupnya kepada orang lain. Dalam kemiskinannya ia tidak meminta belas kasihan kepada orang lain, misalnya dengan cara meminta sedekah sebagaimana banyak kita saksikan dalam kehidupan masa kini. Ia begitu yakin dan tawakal dengan kehidupan yang dijalannya. Berkat keyakinan yang dipegangnya dengan teguh, si Miskin, berkat kesaktian supranatural yang dimiliki anaknya, kemudian dapat hidup dalam kesejahteraan.

Begitu pula dengan tokoh si Miskin dalam ketiga contoh berikutnya. Tokoh si Miskin di situ pun tampil sebagai sosok tokoh manusia yang memiliki kemandirian tinggi dalam menjalani hidup dan kehidupannya. Tidak meminta belas kasihan kepada orang lain walaupun beban kehidupan yang dijalannya tidaklah ringan.

Keempat cerita di atas, selain menampilkan citra kemandirian secara implisit juga menunjukkan citra kasih sayang orang tua (wanita) kepada anaknya. Citra itu terlihat dari usaha memenuhi segala yang diminta sang anak, betapapun mustahilnya permintaan itu. Dalam cerita pertama, anak si Miskin berwujud tidak sebagaimana mestinya. Ia sesungguhnya berada dalam masa inisiasi atau bertapa sehingga yang tampak dari luar adalah tunggul kayu. Itulah sebabnya, ketika tokoh Tungkur Leban meminta izin kepada ibunya hendak pergi ke negeri Mesir, ibunya semula ragu. Akan

tetapi, karena Tungkur Leban terus mendesak, permintaan anaknya itu dipenuhi juga.

Begitu pula ketika anaknya, sepulang dari negeri Mesir, meminta kepada ibunya agar melamar anak raja untuk dirinya. Ibunya, yang tahu benar status sosial mereka, semula menolak permintaan itu. Tungkur Leban terus mendesak agar ibunya berusaha. Demikianlah, ibunya pergi melamar anak raja dan akhirnya lamaran Tungkur Leban diterima oleh Putri Bungsu yang kemudian menjadi istrinya.

Hal yang sama terlihat juga pada cerita kedua. Dalam cerita ini, unsur tokoh Mak Miskin mempunyai seorang anak laki-laki yang diberi nama Bujang atau dipanggil si Bujang. Di dalamnya diceritakan bahwa si Miskin selalu berusaha dengan sebaik-baiknya memenuhi permintaan atau kehendak anaknya. Sesekali ia memang memarahi anaknya. Akan tetapi, kemarahan itu masih dalam konteks kasih sayang itu.

Bila dilihat dalam konteks struktural, dapat saja ditafsirkan bahwa kehadiran unsur tokoh Mak Miskin dalam keempat cerita di atas mengemban fungsi mengukuhkan kedudukan laki-laki. Dikatakan demikian karena unsur tokoh Mak Miskin tersebut hadir atau muncul untuk melayani kebutuhan dan keinginan anak-anaknya: anak laki-laki. Akan tetapi, bila dilihat dalam kerangka citra wanita, pandangan itu dapat digeser sehingga yang tampak jelas di hadapan pembaca adalah hadirnya sosok tokoh wanita yang sangat kasih kepada anak-anaknya.

Di samping tokoh Mak Miskin yang telah dijelaskan di atas, citra wanita mandiri dapat juga dilihat dalam diri beberapa tokoh telangkai. Dalam tradisi sastra tradisional di Kalimantan Barat, tokoh wanita ini pada umumnya tinggal di tengah hutan. Ia hidup seorang diri. Untuk menghidupi dirinya, tokoh ini memelihara ternak dan berkebun, bahkan ada pula yang memelihara kebun bunga. Beberapa contoh kutipan diberikan di bawah ini.

Contoh 1

Setelah berjalan, berjalan, berjalan, masuk rimba ke luar rimba, menembus padang melewati padang, lalu berjumpa dengan suatu sungai. Diserberangnya sungai itu. Setelah menyeberangi sungai itu, kemudian Cik Mail berjalan lagi dan berjumpa dengan sebuah taman bunga. Taman bngaitu sangat indah, bermacam-macam bunga ada di situ. Ketika tengah berjalan di dekat taman bunga lalu terdengar "katok-katok kat" suara ayam berketok.

"Apa yang engkau ketok-ketokkan *ayam kurik* bulu abu-abu. Engkau hendak bertelur, bertelurlah satu dua keranjang, seember dua ember, biar ada juga uang untuk mengganti kain dan bajuku," kata Nek Kebayan (Effendy, 1991:535).

Contoh 2

Lantas Si Jalil lari dari negeri itu. Tujuannya untuk mencari ilmu pengetahuan. Jadi, keluarlah ia dari negeri lalu berjalan di dalam hutan, keluar hutan masuk hutan. Kata orang zaman dulu keluar padang masuk padang. Tiba-tiba ia berjumpa dengan rumah Nek Inan. Ketika sampai di dekat rumah nek Inang, ia berseru.

"O..., Nek," katanya. "O..., Nek."

"Apa, Cu?" sahut Nek Inang. "Mengapa engkau sampai ke sini?"

"Inilah, Nek, sesat. Hidup melarat," katanya.

"O..., begitukah. Kalau engkau sesat, hidup melarat, bermalamlah dulu di sini."

"Baiklah."

"Hari pun hampir malam engkau hendak meneruskan perjalananmu," kata Nek Inang.

Lalu bermalamlah ia di situ, di rumah nek Inang. Malam hari berbincan-bincang dengan Nek Inang. Nek Inang pun menceritakan ihwal kehidupannya.

"Tinggal di hutan seorang diri," katanya. "Yang jadi kawan hanya binatang peliharaan. Ada ayam, itik, kambing sapi. Itulah juga sebabnya, maka tinggal di hutan. Kalau di tempat ramai kan sulit hendak berternak," katanya. (Effendy, 1991:305 – 6).

Contoh pertama merupakan cuplikan dari cerita "Cik Mail", sedangkan contoh kedua merupakan cuplikan dari cerita "Raja Usman". Pada contoh pertama dan kedua terlihat bahwa tokoh

wanita yang dijumpai Cik Mail dan Jalil adalah tokoh wanita tua yang hidup di tengah hutan.

Berbeda dengan unsur tokoh si Miskin yang hidup di pinggir hutan, yang mencari makan dengan cara mencari sayur-sayuran, unsur tokoh Nenek Kebayan dan Nenek Inang mencari makan untuk memenuhi kebutuhan hidup sehari-hari dengan cara menjual sayur-sayuran atau hasil ternak. Dengan kata lain, kedua unsur tokoh wanita tersebut tidak hidup dengan cara memanfaatkan bahan mentah yang disediakan oleh alam secara begitu saja, dalam hal ini, kekayaan hutan. Akan tetapi, tokoh itu sudah sanggup memanfaatkan bahan mentah yang disediakan dalam itu dalam bentuk membudidayakannya secara maksimal.

Bila dilihat dalam konteks sejarah perkembangan peradaban mungkin dapat dikatakan bahwa pola hidup si Miskin dalam keempat contoh cerita di atas adalah cermin kebelumampuan manusia memanfaatkan sumber daya alam secara baik. Sebaliknya, unsur tokoh Nenek Kebayan dan Nenek Inang justru telah sanggup melakukan hal tersebut secara baik. Untuk memenuhi kebutuhan hidup sehari-hari, ia tidak bergantung pada kemurahan alam. Memang benar bahwa kedua unsur tokoh yang disebutkan belakangan itu menjual sayur-sayuran, dan juga hasil ternaknya, khususnya telur ayam. Namun, sayur-sayuran yang dijualnya tidak dipetik atau dikumpulkan dari tumbuhan yang hidup liar di hutan. Sayur-sayuran itu adalah hasil kebun sebagai hasil kemampuan mereka mengolah atau membudidayakan kekayaan alam sebagaimana telah disebutkan di atas.

Meskipun unsur tokoh dalam cerita kedua, yaitu Nenek Kebayan dan Nenek Inang, mempunyai nilai lebih dibandingkan dengan tokoh Mak Miskin dalam keempat cerita yang dikutipkan di atas, bila citra kemandirian kedua kelompok wanita itu diperbandingkan, citra kemandirian wanita pada kelompok pertama agaknya lebih kuat. Meskipun tokoh Nenek Kebayan dan Nenek Inang telah mampu membudidayakan kekayaan alam sehingga tidak perlu

sulit-sulit mencari sayur-sayuran hutan, usaha mereka itu adalah untuk kehidupan diri sendiri. Berbeda dengan unsur tokoh Mak Miskin. Keempat tokoh ini tidak saja berusaha mandiri untuk mempertahankan hidup dan kehidupannya, tetapi juga anaknya. Dengan demikian, beban hidup dan kehidupan yang harus mereka pikul terasa jauh lebih berat ketimbang unsur tokoh Nenek Kebayan dan Nenek Inang.

Mungkin saja memperbandingkan keduanya terasa kurang tepat, mengingat fungsi yang diembannya dalam rangka struktur menghendaknya demikian. Namun, bila kita sekali lagi melihatnya dalam kerangka citra atau imaji atau gambaran angan ihwal kedua kelompok wanita itu, memperbandingkan keduanya adalah hal yang sah saja.

4.2.2 *Wanita Pahlawan*

Wanita pahlawan yang dimaksud di sini adalah unsur tokoh wanita yang memiliki sifat-sifat kepahlawanan, yang berani mengambil keputusan demi kepentingan orang banyak (rakyat) dan tidak mementingkan diri sendiri.

Berdasarkan hasil pemantauan atas bahan cerita yang dapat dikumpulkan atau dijangkau, tidak banyak cerita dalam sastra nusantara di Kalimantan Barat yang memperlihatkan citra wanita pahlawan ini. Salah satu cerita yang patut dikemukakan dalam kaitannya dengan citra wanita pahlawan ini adalah "Dara Juanti".

Dari Jaunti dalam "Dara Juanti" adalah salah satu gambaran tokoh yang mandiri. Ia digambarkan sebagai tokoh wanita yang dengan berani melakukan perjalanan jauh, yakni dari Kerajaan Sintang ke Kerajaan Majapahit, untuk menjemput abangnya yang berada di Kerajaan Majapahit. Ia menyamar sebagai laki-laki dan pengawalnya semuanya wanita.

"Pada suatu pagi, kelihatan wajah Dewi Juanti tidak *sekusut* (sic) sebagaimana biasanya. Senyumnya yang cerah, memberikan harapan bagi kalangan pembesar istana yang diundang hadir di pagi itu.

Pada saat itu penembahan putri mengemukakan maksudnya hendak membebaskan panembahan muda di sana dan memerintahkan agar disiapkan sebuah bahtera yang cukup besar dengan perlengkapan persiapan perang.

Dewi Juanti memberitahukan bahwa ia sendiri yang akan memimpin perjalanan kali ini. Mendengar keputusan yang nekad itu tercenganglah seluruh hadirin, terlebih lagi ketika panembahan putri mengatakan yang akan mengikuti perjalanannya adalah semua dayang-dayangnya. Kalaupun ada laki-laki yang menyertainya, hanyalah seorang pandai emas dan suami dari inang pengasuhnya.

Tuduh atap dapat disulat, kata pepatah. Tapi tuduh aja adalah daulat. Mereka hanya berani saling pandang sesamanya. Tak seorang pun mencoba memberi usul apalagi menentang keputusan panembahan putrinya yang keras itu (Rivai, 1979:23).

Kutipan di atas memperlihatkan kekerasan watak Dara Juanti yang biasa disebut pula sebagai Dewi Juanti. Kekerasan hatinya itu untuk membawa pasukan wanita menunjukkan bahwa tokoh ini tidak menggantungkan harapan dan keinginannya kepada laki-laki. Bila ternyata ia membawa dua orang laki-laki, yakni seorang pandai emas dan suami inang pengasuhnya, hal itu tidaklah menurunkan kualitas kemandiriannya.

Cerita tentang kemandirian tokoh Dara Juanti yang hidup di tengah masyarakat Sintang ini mungkin dapat disejajarkan dengan kenadrian tokoh Siti Zubaidah dalam syair "Siti Zubaidah" yang berusaha membebaskan suaminya dari tahanan orang-orang Cina. Atau, mungkin, dapat pula disejajarkan dengan tokoh Candrakirana dalam cerita-cerita "Panji" yang berusaha kuat untuk menemukan suaminya, Inu Kertapati.

Dalam kelompok ini dapat pula dimasukkan tokoh Putri Mayang Murai dalam cerita "Raja Balu". Mayang Murai adalah tunangan Kandung Dagang Palembang. Ia, bersama calon ibu mertuanya, Raja Balu, menyusul calon suaminya yang telah diculik oleh Raja Angat dan dikawinkan dengan anaknya yang bernama Kelipuk Layu. Dalam usahanya menyelamatkan kembali calon suaminya, Putri Mayang Murai bertindak sangat berani. Ia memasuki Kerajaan Raja

Angat dan membawa Kandung Dagang Palembang ke dalam kapal untuk seterusnya dibawa pulang ke negerinya. Sesampai di negeri Raja Balu, Putri Mayang Murai kawin dengan Kandung Dagang Palembang. Dalam pada itu, Raja Angat, yang mendengar dari anaknya bahwa Kandung Dagang Palembang menghilang, melakukan pengejaran. Raja Angat kemudian berhasil membunuh Kandung Dagang Palembang yang kala itu telah memiliki seorang anak laki-laki, dan membawa Putri Mayang Murai ke negeri Siam Payung Sikaki. Di negeri itu Putri Mayang Murai ditempatkan di dalam hutan dan disuruh menanam sayur-sayuran. Ia tidak putus asa karena ia sadar bahwa suatu saat anaknya, Aminullah, akan datang membebaskannya dan menghidupkan kembali Kandung Dagang Palembang yang sudah mati. Kutipan berikut memperlihatkan keperkasaan dan kepahlawanan Putri Mayang Murai ketika hendak menyelamatkan calon suaminya yang telah diculik oleh Raja Angat.

Hilang kisah itu timbul kisah Raja Balu Lagi, ibu Kandung Dagang Palembang. Kemudian timbul kisah Raja Balu pergi ke mahlagai Putri Mayang Murai.

"Hei, Putri Mayang Murai," katanya. "Tidakkah engkau malu tidakkah engkau supan, tunanganmu sudah diambil orang. Mari kita pergi ke negeri Siam Payung Sekaki."

Mereka pergi berlayar ke negeri Siam Payung Sekaki. Kira-kira pukul dua belas malam, mereka menambatkan kapal di negeri Siam Payung Sekaki. Terus Putri Mayang Murai naik ke rumah Raja Angat, tak seorang pun yang melihatnya. Kemudian Kandung Dagang Palembang dipikul, dibawa dimasukkan ke dalam kapal (Effendy, 1991:275-6).

Demikianlah berdasarkan uraian di atas dapatlah dimengerti bahwa unsur tokoh-tokoh wanita yang terdapat dalam beberapa cerita memiliki sifat keberanian untuk menempuh marabahaya dalam mencapai tujuan-tujuannya. Dengan sifat-sifat keberanian yang mereka miliki itu, kesan yang muncul dalam diri pembaca adalah bahwa mereka tampil sebagai tokoh-tokoh wanita yang memiliki citra pahlawan.

4.2.3 Wanita yang Berkemampuan Luar Biasa

Dunia sastra tradisional adalah dunia yang umumnya penuh dengan hal-hal yang menakjubkan. Kehidupan yang digambarkan di dalamnya adalah kehidupan yang tentu saja dalam kerangka berpikir rasional sulit diterima oleh akal sehat. Akan tetapi, karya sastra memiliki logikanya sendiri; logika yang sudah pasti tidak dapat disamakan dengan logika dalam kehidupan nyata.

"Ketidakrasionalan" yang terdapat dalam karya sastra tradisional tidak dapat dilepaskan oleh sifat-sifat tertentu yang dimiliki oleh para tokohnya. Unsur tokoh pahlawan, misalnya, pada umumnya memiliki kemampuan yang luar biasa.

Dengan kemampuan tersebut mereka dengan mudah dapat mengalahkan lawan-lawannya atau mencapai tujuan yang diinginkannya. Berikut akan disajikan beberapa contoh yang memperlihatkan adanya unsur tokoh wanita yang memiliki kemampuan luar biasa itu.

Lalu bermufakat.

"Selamat Si Berakat, bagus kita panggil saja Mak Wa Si Terus Mata karena Mak Wa Si Terus Mata dapat memandang ke utara, ke selatan, dari barat sampai ke timur. Mungkin-mungkin ada juga jodohku."

Jadi, dipanggilkan Mak Wa Si Terus Mata.

Kemudian Mak Wa Si Terus Mata pun datang ke istana Raja.

"Mengapa hamba Tuanku memanggil saya?"

"Inilah, Mak Wa, maksud saya ini hendak minta pandanganlah di mana mestinya jodoh saya."

"Baiklah, hamba Tuanku."

Jadi, Mak Wa Si Terus Mata pun memandang. Dipandang di sebelah utara ada tuan putri yang sangat cantik. (Effendy, 1991:654).

Kutipan di atas merupakan bagian dari sebuah cerita yang berjudul "Raja Sinadin". Cerita tersebut merupakan episode pertama dari sepuluh episode yang termuat dalam cerita "Anak Mayang Susun Delapan Susun Sembilan di Kayangan Anak Cucu Si Gentar Alam".

Cerita itu menceritakan kegelisahan Raja Sinadin yang belum beristri. Ia mencari wanita dari rakyatnya sendiri, tetapi tidak ada yang cocok. Oleh karena itulah, setelah bermufakat dengan perdana menteri, Bujang Selamat, ia memutuskan memanfaatkan jasa Mak Wa Si Terus Mata.

Unsur tokoh yang bernama Mak Wa Si Terus Mata itu adalah tokoh wanita yang sudah tua. Ia memiliki kemampuan supernatural: dapat melihat tempat-tempat yang jauh. Oleh sebab itu, predikat yang disandangnya pun adalah si Terus Mata.

Unsur tokoh wanita yang seperti itu terlihat juga dalam cerita "Kucing Putih Berganti Bulu". Fungsi strukturalnya juga relatif sama, yakni mempertemukan dua orang yang sedang mencari jodohnya. Dalam "Kucing Putih Berganti Bulu", yang dipertemukan adalah Nakhoda Mangidin dan Siti Rumbiya.

"Nakhoda ini datang dari mana?"

"Saya datang dari Pulau Kundur," jawab Nakhoda Mangidin.

"Terus bagaimana?"

"Hendak pergi ke rumah Mak Si Terus Mata."

"Ada apa gerangan hendak menjumpai Mak Wa Si Terus Mata?"

"Hendak melihat jodoh dan janjiku kepada siapakah kiranya."

Nakhoda Mangidin diijinkan oleh Siti Rumbiya pergi ke rumah Mak Wa Si Terus Mata. Lalu Mak Wa Si Terus Mata bertanya.

"Orang muda dari mana?"

"Saya datang dari Pulau Kundur," jawab Nakhoda Mangidin.

"Apa gerangan datang kemari?"

"Hendak minta lihat ada atau tidak jodohku kepada Siti Rumbiya."

"Lalu Mak Wa memandang ke hilir memandang ke hulu, ke kiri dan ke kanan, sepanjang sepengetahuan yang dimiliki Mak Wa Si Terus Mata untuk melihat jodoh beliau itu.

Jawab Mak Wa, "Betul ada, tetapi sulit berjodoh dengan Siti Rumbiya. Akan ada pertarungan yang sengit dan banyak darah yang tumpah." (Effendy, 1991:799-800).

Kutipan di atas juga memperlihatkan adanya peranan unsur

tokoh yang bernama Mak Wa Si Terus Mata. Dengan kemampuan yang dimilikinya itu, yakni mampu melihat jodoh antara dua orang manusia, maka sebagai tokoh yang mengemban fungsi dalam rangka struktur. Dan, dalam rangka citra wanita, tokoh tersebut dapat dilihat sebagai unsur wanita yang memiliki kemampuan luar biasa.

Perlu ditambahkan di sini, masih terdapat beberapa unsur tokoh wanita yang memiliki kemampuan luar biasa itu, misalnya unsur tokoh Nek Inang dalam cerita "Raja Usman" dan tokoh Nek Inang dalam cerita "Raja Tunggal 3". Namun, dengan kedua contoh di atas agakny dapat dipahami ihwal citra wanita yang memiliki kemampuan luar biasa itu.

4.2.4 Wanita Berwatak Jelek atau Rakus

Ada beberapa cerita yang unsur tokoh dalamnya memiliki sifat yang tidak terpuji, atau dalam penelitian ini disebut sebagai wanita yang berwatak jelek atau rakus. Dalam rangka struktur, unsur tokoh wanita dengan watak yang kurang terpuji itu mengemban fungsi yang tidak kecil artinya. Karena sifatnya yang demikianlah, terjadi konflik sehingga struktur alur menunjukkan adanya gerak dinamis.

Untuk memudahkan uraian, pembicaraan mengenai citra wanita yang berwatak jelek atau rakus dipecah ke dalam (1) wanita jalang; (2) wanita iri atau khianat; dan (3) wanita yang suka menghina.

4.2.4.1 Wanita Jalang

Mungkin tidak jamak dalam sastra tradisional terdapat cerita yang unsur tokoh wanitanya tidak dapat mengendalikan nafsu seksualnya. Yang umum terjadi adalah pada unsur tokoh laki-laki. Hal itu biasanya untuk meneguhkan konsep kesuperioritasan laki-laki atau perempuan.

Di tengah masyarakat Kalimantan Barat, dalam kenyataannya, terdapat sebuah cerita yang mengisahkan seorang tokoh wanitanya yang tidak dapat mengendalikan nafsu seksualnya. Cerita yang dimaksud berjudul "Kundang".

"Kundang" berisikan kisah seorang wanita yang bernama Kundang. Wanita yang sudah bersuami itu, suatu hari, berjumpa dengan dua orang pemuda tampan. Kundang tertarik. Sebagai wanita yang sudah bersuami, Kundang tidak dapat mengerem gejolak seksualnya. Ketika di kampung tempat ia tinggal ada orang yang mengadakan selamatan, seluruh isi kampung menghadirinya. Akan tetapi, Kundang tidak mau pergi dengan alasan badannya tidak sehat. Padahal, yang sesungguhnya adalah bahwa ia telah membuat janji dengan kedua pemuda tampan yang pernah ditemuinya di pinggir kali. Sebaliknya, Kundang malah memaksamaksa suaminya agar pergi sendiri ke perhelatan di kampung itu. Dengan berat hati suami Kundang pergi.

Pada suatu hari semua orang kampung sedang pergi menghadiri sebuah pesta selamatan. Seluruh tetangganya pergi ke pesta itu pada malam hari itu. Karena Kundang sedang sakit maka ia tidak dapat menghadiri.

Ia berkata kepada suaminya.

"Pergilah sendirian. Aku sedang sakit."

"Aku tidak tega meninggalkan engkau sendirian, Kundang.

Apalagi engkau dalam keadaan sakit."

Tidak apa. Aku hanya sakit kepala. Pergilah agar tidak menjadi pembicaraan orang."

"Tidak, Kundang. Aku akan menjagamu."

"Ah, engkau terlalu baik hati, suamiku," kata Kundang sambil tersenyum lalu memeluk suaminya. "Tetapi... pergilah agar tidak dibicarakan orang.

Percayalah padaku sakitku hanya ringan saja."

"Mengang engkau seorang istri yang mulia, Kundang. Baiklah, aku akan pergi."

Suami Kundang lalu mengatur pakaiannya dan sebentar kemudian ia pun lalu pergi, Kundang tersenyum lega karena terkabul maksud hatinya. (Wariso dkk., 1981:5)

Sepeninggal suaminya, Kundang menerima tamu laki-laknya. Ia bercengkrama, bersuka ria melepas hawa nafsunya yang menggelegak di dalam dadanya.

Akan tetapi, yang terjadi di luar dugaannya.

Kedua laki-laki tampan yang menemaninya malam itu ternyata adalah beruang siluman; beruang yang mengubah dirinya menjadi dua orang manusia muda yang tampan-tampan. Sebelum Kundang habis dimakan oleh kedua beruang siluman, saudara sepupunya yang ternyata tidak pergi ke pesta baru melahirkan, yang mengetahui peristiwa yang sangat menyeramkan itu, kemudian melaporkannya kepada suami Kundang.

Sebenarnya pada malam itu tidak semua orang di kampung itu pergi ke pesta selamatan itu, ada satu orang lagi yang tidak hadir, yaitu saudara sepupu Kundang yang belum lama melahirkan. Pada waktu itu ia mendengar bahwa Kundang kedatangan tamu, ia pun mengintip dari celah-celah dinding. Setelah ia melihat bahwa tamu itu adalah dua orang pria yang tinggi besar, maka timbullah rasa takutnya. Lebih-lebih setelah Kundang bersenda gurau dengan para tamunya itu.

Salah-salah dapat menimbulkan bahaya. Ia pun lalu pergi tidur tidak ambil peduli dengan urusan tetangganya itu.

Tetapi semakim malam nampaknya mereka semakin berani. Kalau waktu datang mereka hanya berbisik-bisik, maka semakin malam semakin kuat gelak tertawanya.

Barangkali tuak yang dihidangkan itu telah bereaksi.

Mereka seolah-olah tidak peduli lagi terhadap warga kampung itu. (Wariso dkk., 1981:7).

Berdasarkan kedua kutipan dan penjelasan di atas, dapatlah di pahami watak unsur tokoh wanita yang bernama Kundang.

Ia adalah wanita yang berwatak kurang baik. Ia merupakan wanita jalang yang menyia-nyiakan kesetiaan suaminya. Ia, dengan menampilkan diri seolah-olah sebagai wanita baik, menyuruh suaminya pergi ke perhelatan di kampung agar tidak menjadi bahan pembicaraan orang lain. Akan tetapi, begitu suaminya pergi, ia menerima laki-laki lain melakukan tindakan-tindakan yang tidak sepatasnya dilakukan oleh wanita yang sudah memiliki suami. Dengan demikian, citra yang timbul dari unsur tokoh Kundang itu adalah citra wanita jalang.

4.2.4.2 Wanita Iri/Khianat

Berdasarkan hasil pembacaan, terlihat ada beberapa cerita yang menunjukkan citra wanita yang penuh dengan iri hati dan bersifat khianat. Keirihatian dan pengkhianatan pada umumnya dilakukan oleh kakak kepada adiknya, khususnya kepada adiknya yang bungsu. Berikut disajikan beberapa contoh.

Lalu kata kakaknya yang enam orang,

"Su, engkau ini membelai-belai kelapa saja, tidak ingat kalau sudah punya suami. Bukankah suamimu lapar." Lalu, "Pergilah engkau mencuci beras, aku menjarangkan periuk."

"Baiklah," kata Si Bungsu.

Kemudian ditakarkan kakaknya beras satu *celing* antah satu *celing*, dicampuradukannya beras dengan padi.

Sampai sembilan bulan sepuluh hari, Si Bungsu mulai merasakan perutnya sakit.

"Mengapa kau, Su?"

"Perut saya sudah sakit, Kak."

Terus kakaknya yang berenam mengambil dan mengasah pisau. Yang adik semakin kesakitan.

"Nah, sudahlah, Dik, mari kita ke lubang."

Pergi mereka ke lubang. Terus di belah perut adik, diangkat anaknya satu laki-laki satu perempuan. Adapun Si Bungsu mati. Lalu mayatnya dibungkus dengan bidai kemudian dibawa ke sungai. Kemudian mayat Si Bungsu dimasukkan di bawah jamban.

Setelah itu, pulang ke rumah.

Kata Kak Alung, "Bagaimana kita ini, Kak Angah, Kak Ning, Kak Tih, Kak Cik? Si Bungsu sudah mati. Anaknya yang berdua ini bagaimana? Lebih baik kita buang." (Effendy, 1991:632-4).

Kutipan di atas diambil dari sebuah cerita yang berjudul "Tujuh Putri". Di situ diceritakan mengenai enam orang kakak yang selalu berusaha menyia-nyikan kehidupan adiknya. Berbagai cara mereka tempuh untuk mencelakakan adiknya yang bungsu itu. Mula-mula mereka "mengerjai" adiknya dengan cara menyuruh mencuci beras yang sudah dicampur padi terlebih dahulu. Sementara adiknya

membuang padi yang bercampur dengan beras, kakaknya di rumah memakan buah kelapa yang diidam-idamkan adiknya karena adiknya itu sedang hamil.

Ketika suaminya tengah merantau, Putri Bungsu merasakan bahwa ia akan melahirkan anak. Ketika itu pulalah kakaknya yang enam orang menyatakan sanggup membidani Putri Bungsu. Namun, apa yang dilakukan oleh kakak-kakaknya itu adalah membelah perut adiknya. Mereka memang berhasil "mengangkat" bayi kembar adiknya, tetapi adiknya itu sendiri, Putri Bungsu, meninggal dunia.

Sifat iri hati atau dengki dan sekaligus juga khianat yang dimiliki oleh keenam putri itu didasari oleh kenyataan bahwa kehidupan mereka tidak seberuntung kehidupan adiknya. Oleh sebab itu, dengan berbagai cara mereka selalu berusaha untuk mencelakakan adiknya itu.

Berdasarkan pengalaman baca peneliti, unsur tokoh wanita yang bernama Putri Bungsu selalu mendapatkan kedudukan yang istimewa dalam banyak cerita tradisional di nusantara. Mungkin kedudukan unsur tokoh ini dalam rangka struktur hendak memberikan gambaran bahwa anak bungsu pada umumnya selalu dimanja, selalu diberikan perhatian khusus oleh kedua orang tuanya. Oleh sebab itu pula, unsur tokoh wanita yang menduduki posisi bungsu dalam urutan kelahiran anak ini yang seringkali mendapatkan perlakuan kurang baik dari para kakaknya. Meskipun demikian, sebagaimana lazimnya konvensi dalam sastra tradisional, pada akhirnya tokoh tersebut akan menemukan kebahagiaan hidupnya.

4.2.4.3 Wanita yang Suka Menghina

Unsur tokoh wanita yang senang menghina atau mengejek orang lain agaknya merupakan salah satu konvensi yang terdapat dalam sastra nusantara di Kalimantan Barat. Unsur tokoh ini pada umumnya diperankan oleh wanita-wanita anak raja. Dan, yang diejeknya adalah rakyat biasa, umumnya laki-laki, yang bermaksud menyunting salah satu di antara mereka.

Dalam cerita "Si Miskin", terdapat salah seorang tokoh laki-laki yang bernama Tungkur Leban. Tokoh ini, karena berada dalam status inisiasi, memiliki wujud yang aneh; tidak seperti manusia biasa. Oleh sebab itu, ketika ia hendak melamar anak raja, ibunya menolak; khawatir kalau lamaran Tungkur Leban akan ditolak mengingat wujudnya yang tidak seperti manusia itu.

"O, Mak, saya ingin beristri."

"Eh," kata ibunya, "mana ada orang yang mau dengan engkau. Heh, hanya jadi bahan tertawaan orang yang seperti itu, tidak seperti manusia lain."

"Eh, Mak," katanya, "siapa tahu ada orang yang mau."

"Tapi yang hendak engkau pinang siapa?"

"Pokoknya anak Raja. Raja yang anaknya tujuh orang. Anak bungsunya yang hendak kujadikan istri."

"Aduh!" kata ibunya. "Tidak mau, Nak, aku melamarnya. Sudah pasti dia tidak mau."

"Cobalah, Mak, coba."

"Baiklah."

Pergi ibunya melamar anak raja. Melamar dari anak yang tertua, lamaran terhadap si bungsu ditunda dulu.

"Oh," kata Raja, "saya sebagai orang tua, kalau mereka bersedia saya pun setuju." Jadi, dipanggil Kak Alung.

"Mau tidak kepada Tungkur Leban? Ini ibunya datang melamar?"

"Aih, siapa yang mau dengan Tungkur Leban. Hanya jadi bahan tertawaan kawan, Pak, Pak."

Setelah anak yang tua tidak mau, ditanya anak yang nomor dua.

"Maukah engkau, Ngah, kepada Tungkur Leban? Inilah ibunya datang melamar."

"Eh, tidak sanggup, Pak," katanya. "Hanya *tungkur*, ditertawakan orang."

Kemudian anak ketiga, "Nah, Nak, maksud Mak Miskin ini hendak melamar anaknya. Mau tidak engkau kepada Tungkur Leban?"

"Tidak, Pak, kena olok-olok orang." (Effendy, 1991:27).

Kutipan di atas menggambarkan bahwa ketika si Miskin, ibu

Tungkur Leban, melamar anak raja yang tua, kedua, ketiga, sampai anak yang keenam, maka anak-anak raja itu bukan saja menolak, tetapi juga melakukan penghinaan. Ia mengatakan bahwa anak Mak Miskin hanya sebatang *tungkur*. Kalau mereka kawin dengan Tungkur Leban, hanya akan menjadi bahan tertawaan atau olok-olok orang lain. Oleh sebab itulah, mereka menolak.

Dalam sastra tradisional, unsur tokoh yang berada dalam status inisiasi biasanya adalah tokoh yang memiliki kemampuan luar biasa. Tokoh ini pun pada umumnya memiliki hubungan--baik langsung maupun tidak langsung--dengan dunia kayangan. Itu pulalah yang terlihat dalam cerita "Si Miskin". Ketika Putri Bungsi menerima lamaran Tungkur Leban dan menikah dengannya, ternyata Tungkur Leban adalah seorang pemuda yang sangat tampan. Melihat kenyataan itu, kakaknya yang berjumlah enam orang merasa menyesal dan berjanji tidak akan kawin bila tidak dengan orang atau pemuda yang segagah dan setampan suami adik mereka.

Ketika hari sudah siang, keluar Tungkur Leban dari dalam kelambu. Keenam orang kakaknya bertangisan melihat wajah suami adiknya. Menyesal. Luar biasa tampan rupanya. Itulah, lalu masing-masing bertangisan.

"Kami kalau hendak bersuami, Pak, kalau tidak seperti suami adik, tidak mau."

Di mana lagi hendak mencari. Nah, orang tampan rupanya yang menjadi suami Putri Bungsu. (Effendy, 1991:29-30).

4.2.5 Wanita Berwatak Keras

Dengan subjudul seperti di atas dimaksudkan bahwa wanita yang berwatak keras tidak diartikan sebagai wanita yang memiliki sifat-sifat negatif. Yang dimaksud dengan berwatak keras di sini adalah unsur tokoh wanita yang berani melakukan tindakan tertentu karena kekerasan hati yang dimilikinya. Berkat kekerasan hatinya itu, ia berani mengeluarkan pendapat, melawan orang lain, dan sebagainya. Berikut dibicarakan berturut-turut (1) wanita pemberani; (2) wanita yang berani menentang suami, (3) wanita yang

berani menuntut hak, (4) wanita yang berani mengemukakan pendapatnya

Disadari sepenuhnya bahwa rumusan dan uraian dari setiap kelompok di atas, sulit dibedakan secara tegas. Begitu juga secara keseluruhan, wanita yang berwatak keras secara tajam pun sulit dibedakan dari tokoh yang memiliki citra pahlawan. Wanita seperti itu tentu memiliki watak yang keras pula.

4.2.5.1 Wanita Pemberani

Sesungguhnya agak sulit merumuskan pengertian wanita berwatak keras dalam penelitian ini. Dikatakan demikian karena unsur tokoh wanita yang berani menyatakan sikap dan pendapat, bila dilihat dalam konteks kebudayaan tradisional, juga dapat dimasukkan dalam kelompok ini. Di sini, wanita yang berwatak keras merujuk pada pengertian unsur tokoh yang tak kenal takut, berani mengambil resiko, sekaligus melakukan tindakan pembalasan apabila yang bersangkutan disakiti oleh unsur tokoh lain. Sifat-sifat ini, sedikitnya banyak bersinggungan pula dengan sifat-sifat yang dimiliki oleh unsur tokoh wanita yang menampilkan citra sebagai hero atau pahlawan.

Berdasarkan hasil pembacaan sejumlah cerita, terdapat dua cerita yang mewakili citra wanita yang berwatak keras. Kedua cerita tersebut adalah "Tujuh Putri dan Angkup-Angkup".

Cerita pertama mengisahkan seorang putri yang dibunuh oleh keenam kakaknya ketika hendak melahirkan, sementara suami sang Putri Bungsu, itu pergi merantau ke negeri lain. Keenam orang putri, kakak Putri Bungsu berhasil "mengangkat" dua orang bayi dari dalam perut adiknya melalui pembedahan, tetapi kedua bayi itu "dibuang" di kebun seorang saudagar. Semula tindakan tidak berprikeமானusiaan itu tidak diketahui oleh Raja Tunggal, suami Putri Bungsu, yang sudah pulang merantau. Begitu pula kedua keponakan mereka, yang telah menjadi anak saudagar, tidak mengetahui bahwa enam orang putri yang selalu "mengganggu"

mereka adalah uak mereka. Namun, lama-kelamaan, perbuatan busuk itu diketahui juga, sementara Putri Bungsu yang semula dibunuh dan "disimpan" di bawah jamban, setelah sebelumnya dibunuh dan kemudian digulung dengan tikar, dapat dihidupkan kembali oleh seekor burung sakti. Pada saat itulah, Si Rancah Bulan, anak perempuan Putri Bungsu, bertekad membalas dendam atas perlakuan yang diperbuat oleh keenam orang uaknya atas dirinya dan abangnya serta ibunya.

Persis tujuh hari daun mawar pun layu.

"Oh, Mak, abang mati," kata si adik. "Kalau begini saya akan pergi menyusul abang."

Kesusahan lagi ibunya.

"Buatkan saya ketupat tujuh buah dan air tujuh *garung*. Saya pergi. Pokoknya dalam lima hari lima malam saya pasti pulang."

Pergi Si Rancah Bulan membawa bekal. Dua hari sudah sampai ke buluh perindu.

"Hai, Si Rancah Bulan, dia lagi yang datang hendak mengambilku," kata burung nuri.

"Benar," kata Si Rancah Bulan.

"Engkau disiksa keenam uakmu. Perhatikanlah aku baik-baik. Alisku melembar benang, jariku menjulur kumpai, dadaku seperti nampan. Awas!"

Tidak diperdulikan sama sekali. Terus saja ia menuju burung nuri. Ditangkapnya leher burung itu.

"Nah, engkau yang rupanya membunuh abangku. Kalau abangku tidak engkau hidupkan lagi, engkau pasti kubunuh.

"Jangan, nanti abangmu hidup lagi. Pokoknya aku jangan dibunuh."

Dipelintir leher burung oleh Si Rancah Bulan. Lalu terus berjalan menuju ke mayat abangnya.

"Antarkan aku ke abangku," kata Si Rancah Bulan.

Setelah sampai, burung nuri menggelengkan kepalanya tiga kali, Si Rancah Matahari pun hidup. Hidup bagai sedia kala.

"Bang, abang mati," kata Si Rancah Bulan.

"Aku tidak mati. Aku hanya tidur serasa mati." kata abangnya.

"Tapi saya ada buktinya. Abang pasti mati. Coba Abang bersin." Lalu bersin abangnya dua kali, keluar cacing tiga ekor dari hidungnya.

"Benar aku mati."

"Nah. Bang. sanggup tidak Abang pulang?"

"Aku sanggup."

"Mari kita pulang."

Burung nuri tidak lagi dilepaskan, langsung dibawa pulang. Lima hari lima malam sampai di rumah (Effendy, 637-8).

Kekerasan hati Si Rancah Bulan tidak hanya terlihat ketika hendak membunuh keenam uaknya. Ketika rahasia terbunuhnya ibunya belum terungkap, keenam uaknya selalu berusaha membunuh Si Rancah Bulan dan Si Rancah Matahari. Berbagai daya-upaya dilakukan agar kedua keponakan mereka itu mati. Pertama dengan cara menyuruh kedua keponakannya menangkap burung nuri sakti dan kedua dengan cara menyuruh mengambil kembang gentar di kayangan, yang mustahil dilakukan oleh anak seusia Si Rancah Bulan.

Kutipan di atas memperlihatkan bahwa seketika Si Rancah Bulan mengetahui bahwa abangnya, Si Rancah Matahari, mati oleh kesaktian burung nuri, Si Rancah Bulan pergi menyusul. Di tempat tujuan ia berjumpa dengan burung nuri. Percakapan antara kedua unsur tokoh itu menunjukkan betapa keras hati unsur tokoh wanita yang bernama Si Rancah Bulan itu. Ia tidak mempedulikan sapaan-sapaan burung nuri yang justru membuat abangnya mati. Ia tetap berjalan ke arah yang telah ia tetapkan sebelumnya. Sampai pada tempatnya, ia langsung menangkap dan mencekik burung nuri sakti dan mengancam akan membunuhnya bila burung nuri tidak menghidupkan kembali abangnya yang telah mati.

Kekerasan hati Si Rancah Bulan semakin terlihat jelas dalam kutipan di bawah, walaupun sifat kemanusiaannya tetap berperan pula di situ.

Kemudian si anak pun lalu hendak menyiksa uaknya.

"Mak Alung, Mak Angah, Mak Uning, Mak Acik, akan kubunuh, kupancang berdiri. Kalian tidak ada gunanya sampai hati menyiksa kami.

Kata Mak Alung, Mak Angah, "Janganlah kami disiksa, janganlah kami dibunuh, Si Rancah Bulan Si Rancah Matahari. Jadikanlah kami babu saja. Apa yang kalian suruh akan kami lakukan." (Effendy, 1991:642)

Selanjutnya, sikap keras juga ditunjukkan oleh unsur tokoh ibu dalam cerita "Angkup-Angkup". Cerita ini mempunyai kesamaan dengan cerita "Atu Balah" yang terdapat di daerah Sumatra Utara. Dengan kata lain, cerita ini merupakan versi lain dari cerita yang terdapat di Sumatra Utara itu.

"Angkup-Angkup" menceritakan seorang ibu yang marah kepada kedua orang anaknya karena kedua anaknya tidak menepati janji mereka. Adapun soalnya, ketika menangguk di sungai si ibu mendapat tiga buah telur ikan tembakul. Sepulangnya ke rumah, si ibu berpesan agar telur itu dimasak. Satu untuk anaknya yang sulung, satu untuk anaknya yang bungsu, dan satu lagi disisakan untuk dirinya sendiri. Akan tetapi, sepulang dari ladang, ia mendapati bahwa telur tembakul bagiannya tidak ada lagi karena dimakan oleh anaknya yang bungsu. Itulah yang menjadi sebab kemarahannya.

Kemarahan si ibu tidak tanggung-tanggung. Ia meninggalkan kedua anaknya yang masih kecil-kecil. Ia menyerahkan dirinya agar dimakan oleh "batu belah" (batu yang dapat memakan manusia). Di sini tampak sifat keras hati sang ibu. Ia tidak mempedulikan kedua anaknya yang menangis sambil mengejar-ngejar dirinya. Ia tetap memegang keputusan yang telah diambilnya walaupun keputusan itu bukan saja merugikan kedua orang anaknya yang masih kecil-kecil, tetapi juga dirinya sendiri.

"Aduh, sampai hati kalian kepadaku, tak mau sekali menyisakan untukku."

Karena adik, Mak, menangis terus," kata anaknya.

"Baiklah kalian kalau begitu. Aku hendak lari saja," kata ibunya.

"Mengapa hendak lari, Mak?"

"Aku minta dimakan batu belah di sana," kata ibunya sambil terus berlari meninggalkan kedua anaknya.

Berlari ibunya sampai ke tepi laut. Sampai di tepi laut, ibunya menyanyi memanggil batu belah

"Batu belah batu betangkap, angkupkan aku sampai mata kakiku. Aku kempunan telur tembakul." Terus "tooop" bunyi batu belah menangkap sampai mata kakinya. Kemudian berlari lagi ibunya, sedangkan anaknya mengejar dari belakang.

"Emak, Emak, tunggu kami, Kembang Simpur kelaparan susu, Kembang Pakang kelaparan nasi."

"Aku tidak mau," kata ibunya. "Mengapa kalian memakan telurku. Sekarang rasakan, sampai mati aku nanti." (Effendy, 1991:807).

Demikianlah akhirnya kedua orang anaknya yang melihat kenekadan ibunya, yang tidak menyangka sama sekali bahwa ibunya akan berbuat hal yang sedemikian itu, menjadi gila. Lama-kelamaan kedua anak kecil tersebut berubah menjadi hantu *manang*; hantu yang dipercayai oleh masyarakat pemiliknya sering mengganggu anak-anak kecil di waktu magrib.

4.2.5.2 *Wanita yang Berani Menentang Suami*

Dengan adanya sifat atau watak yang keras, unsur tokoh wanita juga berani mengambil tindakan yang tidak populer dalam kehidupan berumah tangga di zaman dahulu.

Tindakan yang dimaksud adalah sikap berani menentang suami. Hal itu terlihat dalam cerita "Raja Tunggal".

Dikisahkan di situ bahwa entah karena sebab apa, unsur tokoh Raja Tunggal seringkali memarahi istrinya. Adapun si istri yang semula sabar dan tabah, lama-kelamaan merasa tidak tahan atas perlakuan suaminya. Ia melakukan perlawanan.

Ada cerita seorang Raja Tunggal. Raja Tunggal itu mempunyai dua orang anak, satu laki-laki satu perempuan. Tiba-tiba Raja Tunggal itu sering marah-marah kepada istrinya. Marah terus-terusan kepada istrinya.

Kata istrinya, "Mengapa engkau marah terus? Kalau hendak beristri, beristilah, bagiku tidak jadi soal. Barangkali engkau sudah tidak suka lagi kepadaku."

Semakin kuat ia marah kepada istrinya sampai-sampai diambilnya kayu, dipukulnya, diterjangnya, dan macam-macamlah ia menyiksa istrinya.

Kemudian kata si istri, "Kalau hendak benar-benar memukulku, pukullah dengan *kayu sumbe*'."

Wah, makin disindir makin menjadi-jadi Raja Tunggal marah. Dicarinya *kayu sumbe*' kemudian dipukulkannya kepada istrinya.

"Sudahlah," kata istrinya, "kalau begitu sampai di sinilah jodoh pertemuan kita."

"Baiklah."

Lalu ia berpesan kepada anaknya, Nama anaknya yang laki-laki Si Bujang.

"Bujang, peliharalah adikmu," katanya. "Aku mau ke sungai," katanya. "Aku nanti menjadi ikan duyung." Begitulah ceritanya.

"Mengapa begitu, Mak?"

"Bapakmu sudah tidak suka kepadaku lagi. sudah kubilang jangan dipukul dengan *kayu sumbe*' masih juga dipukulnya. Inilah hasilnya i....i (Effendy, 1991:166).

Kutipan di atas memperlihatkan adegan bahwa istri Raja Tunggal berani menentang tindakan suaminya yang lalim. Tindakan itu, yang diikuti oleh tekadnya hendak membunuh diri dalam bentuk menyerahkan diri kepada "batu belah" (motif yang juga dipergunakan dalam cerita "Angkup-Angkup"), merupakan kekerasan hatinya yang tidak mau begitu saja diperlakukan dengan tidak semena-mena oleh suaminya. Kekerasan hatinya juga terlihat dari sifat teganya meninggalkan kedua anaknya yang masih kecil. Hanya yang perlu dicatat di sini, bila dalam cerita "Angkup-Angkup" sang ibu sama sekali tidak memperdulikan jerit tangis kedua anaknya, maka dalam cerita ini sang ibu, walaupun sudah dalam keadaan sekarat, masih memikirkan nasib kedua anak yang akan ditinggalkannya. Dalam keadaan sekarat ia masih menyempatkan diri menyusukan anaknya yang kecil dan menasihati anaknya yang sudah agak besar. Bahkan ketika nyawanya hampir habis, ia masih sempat memberikan amanat terakhir kepada kedua anaknya. Di sini terlihat bahwa sang ibu terlihat tegar menghadapi nasib yang menimpa dirinya.

4.2.5.3 Wanita yang Berani Menuntut Hak

Citra wanita yang dimaksud dalam kategori ini adalah wanita yang berani melakukan tindakan-tindakan tertentu, bahkan mungkin terasa kejam, karena tokoh yang bersangkutan menuntut haknya yang sah.

Kata Tuan Putri, "Nek Kuntan, aku hendak membalas dendam, hendak menuntut bela."

"Sesuka hatimulah bagaimana engkau hendak menuntut bela. Lakukanlah," katanya.

Lalu kata Tuan Putri kepada pegawai-pegawai dapur, "Buatkan sambal yang pedas, asahkan pisau tajam-tajam."

Kemudian dibuatkan sambal yang pedas. Ada juga yang mengasah pisau tajam-tajam.

Kata pegawai dapur, "Sudah," katanya, "sudah jadi."

"Nah, bawa sini, dekatkan kepada Nek Kuntan ini," kata Tuan Putri. Didekatkan pisau, didekatkan sambal. "Nek Kuntan, bagian mana Raja yang mula-mula Nek Kuntan pegang."

"Di sini."

Diambil pisau, "set", lalu disiram dengan cabai.

"Pedih, Tuan Putri. Pedih, Tuan Putri."

"Sebagaimana kau dulu menyakiti aku, begitu jugalah kau akan kusakiti." Sekarang aku hendak membalas. Mana lagi yang kau pegang."

"Di sini."

Diambil lagi pisau, "set", lalu disiram dengan cabai.

"Pedih, Tuan Putri. Pedih, Tuan Putri."

"Mana lagi kau pegang?"

"Di sini."

Disayat lagi dengan pisau, disiram dengan cabai. Akhirnya sampai belasan luka di tubuh Nek Kuntan dan Nek Kuntan pun mati (Effendy, 1991:233).

Unsur tokoh Tuan Putri dalam cerita di atas semula dipecundangi oleh Nenek Kuntan. Hal itu terjadi ketika Tuan Putri dan suaminya sedang dalam perjalanan ke sebuah negeri. Tuan Putri dibunuh oleh Nenek Kuntan dan untuk selanjutnya Nenek Kuntan menyamar sebagai Tuan Putri.

Ketika Raja Tunggal dan Nenek Kuntan melanjutkan perjalanannya, Tuan Putri dihidupkan kembali oleh seekor kera. Bersama kera itu pulalah, Tuan Putri kemudian menyusul suaminya. Pada akhirnya, suaminya mengetahui bahwa Nenek Kuntan, yang untuk waktu yang cukup lama disangkanya istrinya, ternyata adalah seorang "hantu", dan ia berhasil menemui istrinya yang sesungguhnya di rumah Nenek Inang.

Tuan Putri yang merasa bahwa Nenek Kuntan telah "mencuri" haknya, lantas melakukan pembalasan. Ia menuntut haknya sebagai istri Raja Tunggal yang sah. Dilandasi oleh watak kerasnya, Tuan Putri membunuh Nenek Kuntan dengan cara menyayatnya dengan pisau. Di atas sayatan itu, Tuan Putri menyiramkan sambal cabai sehingga Nenek Kuntan lama-kelamaan menemui ajalnya secara mengenaskan.

4.2.5.4 Wanita yang Berani Menyatakan Pendapat

Dalam sastra tradisional, agaknya tidak terlalu banyak cerita yang mengungkapkan adanya tokoh wanita yang berani mengemukakan pendapatnya. Terlebih lagi bila pendapat itu berkaitan dengan masalah perjodohan. Pada umumnya dalam sastra nusantara, wanita selalu didudukkan sebagai pihak yang menerima; pihak yang dipilih, dan bukan pihak yang memilih. Bahkan, dalam kehidupan masa kini, barangkali merupakan perkecualian untuk kota-kota besar, pihak pria lah yang lebih agresif dalam hal perjodohan. Ini berkaitan dengan anggapan superioritas laki-laki atas wanita. Akan tetapi, hal yang sebaliknya terlihat dalam dua cerita di bawah.

Dalam cerita pertama, yakni sebuah episode dari cerita "Anak Mayang Susun Delapan Susun Sembilan di Kayangan Anak Cucu Si Gentar Alam" ialah episode "Adik Bungsu Pinang Beribut", digambarkan bahwa Putri Seganda meminta dengan tegas agar Adik Bungsu Pinang Beribut mengawininya sebagai syarat atas peminjaman kapal jati puaka yang dipercayakan Raja Sinadin

kepadanya. Keinginan Putri Seganda itu karena ia, yang semula sudah bertunangan dengan Raja Sinadin, tidak sempat melanjutkan ikatan pertunangan itu ke jenjang perkawinan. Adapun sebabnya, Raja Sinadin mati di hadapan Putri Seganda karena kualat melanggar tatakrama di negeri Selengkong Minangkabau Minangkasar. Kutipan berikut menjelaskan hal tersebut.

"Sabar dulu. Lama perjalanan ke negeri Menghamping Besi tiga tahun dari Selengkong Minangkabau Minangkasar. Bagaimana cara kita untuk pergi ke sana?" kata Adik Bungsu Pinang Beribut.

"Kapal kita kan ada, kapal jati puaka."

"Baiklah."

Kapal jati puaka itu sudah menjadi milik Putri Seganda.

"Kalau kalian hendak memakai kapal itu harus seijinku," kata Putri Seganda.

"Baiklah. Lalu bagaimana?"

"Kalian boleh memakainya, tapi dengan syarat."

"Apa syaratnya?"

"Syaratnya, Adik Bungsu Pinang Beribut harus kawin dulu denganku," kata Putri Seganda. "Soalnya aku belum sempat kawin dengan Raja Sinadin. Dia hanya meninggalkan amanah inilah kapal. Jadi, kalau kalian hendak memakai kapal itu, Adik Bungsu Pinang Beribut harus mengawiniku terlebih dahulu," katanya (Effendy, 1991:671).

4.2.6 Wanita yang Penuh Cinta Kasih.

Berdasarkan amanat dan hasil pembacaan, cukup banyak cerita yang menampilkan citra wanita seperti ini. Untuk memudahkan pembicaraan, kelompok ini dibagi dua bagian, ialah wanita yang penuh cinta kasih kepada anak dan wanita yang penuh cinta kasih kepada suami. Di sini pun disadari sepenuhnya bahwa citra wanita dalam kelompok ini sulit dipisahkan dari citra-citra lainnya yang sudah dibicarakan pada bagian-bagian terdahulu maupun bagian-bagian yang mengikutinya.

4.2.6.1 Kepada Anak

Di sini diberikan satu contoh perihal adanya citra wanita yang

penuh cinta kasih kepada anaknya. Contoh yang diberikan di sini diambil dari cerita "Raja Tunggal" yang sudah dibicarakan dalam bagian sebelumnya.

"...?. Adikmu nanti mandikan, tidurkan. Kalau dia hendak tidur, ditudurkan...?"

"...?"

Kemudian ia berseru kepada anaknya.

"O..., Bujang, adikmu bawa ke sini. Dia kelaparan hendak menyusu. Matahari sudahlah tinggi." Datang Si Bujang membawa adiknya. Diambin sampai terbungkuk-bungkuk keberatan. Sampai ia ke tempat ibunya.

"Bawa sini, adikmu hendak menyusu," kata ibunya. Disusui adiknya oleh ibunya sampai kenyang.

"Mak adik sudah kenyang."

"Ya, kalian pulanglah," katanya. "Nanti adikmu dimandikan, ditudurkan, masuk-kan ke dalam ayunan."

"Baik, Mak," jawabnya.

Setelah itu, ia berseru lagi kepada batu belah.

"Batu. belah *batu berangkupm, angkup*-kan aku sampai lututku. Aku menjadi si ikan duyung." Kemudian "kop" sampai ke lututnya.

Ketika hari hampir siang, berseru lagi ia kepada anaknya.

"O..., Bujang, Bujang, adikmu bawa sini. Dia kelaparan hendak menyusu. Matahari sudahlah tinggi."

Dibawa adik, diambin. Didekatkan ke ibu, terus disusui. Setelah menyusu dibawa pulang lagi. Terbungkuk-bungkuk Si Bujang mengambin adiknya. Maklum masih sama-sama kecil (Effendy, 1991:167).

Kutipan di atas memperlihatkan bahwa ketika istri Raja Tunggal menyerahkan dirinya agar "dimakan" oleh "batu belah", ia--karena sifat penuh kasih sayangnya kepada kedua anaknya--masih terus memikirkan nasib kedua anaknya yang masih kecil-kecil. Setiap pagi, selama buah dadanya masih belum "dimakan" oleh "batu belah", ia berteriak memanggil anaknya yang sudah besar, si Bujang, agar menggendong adiknya untuk disusui. Usai menyusui, ia dengan sabar menasihati si Bujang agar memelihara adiknya perempuannya itu dengan baik.

Sikap si ibu terhadap kedua anaknya itu, dengan jelas

menunjukkan bahwa ia mempunyai rasa kasih sayang yang begitu besar. Bahkan, ketika sedang berada dalam keadaan sekarat pun, ia masih memikirkan kepentingan anak-anaknya.

4.6.2.2 Kepada Suami

Sesungguhnya tidak sedikit cerita nusantara di Kalimantan Barat yang menunjukkan citra ini. Di sini hanya disajikan analisis terhadap beberapa buah cerita yang dianggap dapat mewakili sebagian cerita yang menunjukkan citra yang dimaksud, yakni "Raja Usman".

Cerita ini mengisahkan dua bersaudara yang terlibat konflik sehingga salah satunya melarikan diri dari kerajaan. Tokoh laki-laki itu, si Jalil, dalam perjalanannya di hutan akhirnya bertemu dengan seorang putri kayangan yang kemudian dijadikannya istri, setelah sebelumnya menyembunyikan baju kayangan si putri. Setelah mengawini Putri Bungsu, Jalil dan istrinya masuk di sebuah kerajaan. Akan tetapi, raja di kerajaan itu berusaha merebut istri Jalil sehingga dicarilah berbagai cara untuk memperdaya Si Jalil agar Si Jalil mati. Beberapa kali Jalil lolos dari usaha pembunuhan terencana raja berkat usaha istrinya yang sangat mencintai suaminya. Namun, ketika pada akhirnya raja mati karena diperdaya oleh Jalil dan Putri Bungsu, Jalil mengawini permaisuri raja dan melupakan istrinya.

Suatu ketika istrinya berhasil menemukan baju kayangannya yang disembunyikan Jalil di bawah tangga secara tidak sengaja. Dengan baju itu ia kembali ke kayangan bersama anaknya. Dalam pada itu, Jalil, yang mengetahui istrinya pulang ke kayangan, menyesal. Ia menyusul terbang ke kayangan dibantu seekor burung garuda. Sesampainya di kayangan, Jalil bertemu kembali dengan Putri Bungsu. Adapun Putri Bungsu, yang melihat kecintaan suaminya kepada dirinya akhirnya mau kembali lagi ke bumi. Dua kutipan berikut menunjukkan citra pengabdian istri kepada suaminya itu.

Diantarkan oleh Selamat. Dilihatnya ada keris dan tombak di dalam telaga yang akan diterjuninya.

"Kalau begini matilah aku," kata Si Jalil.

Setelah itu ia pulang. Pulang. Menangis.

"Apa yang ditangiskan?" tanya istrinya.

"Aku mendapat hukuman. Kata Raja aku tidak izin kepadanya hendak tinggal di sini. Aku disuruhnya terjun ke dalam telaga yang berisi tombak dan keris.

Kalau aku terjun, aku pasti mati," katanya.

"Oh, begitukah?" katanya.

Kemudian istrinya pergi menjumpai naga. Pergi menjumpai naga.

Sampai hari yang ditentukan oleh Raja, rupanya ketika diterjuni sudah tidak ada apa-apa lagi karena tombak dan keris sudah diambil naga. Setelah itu Jalil keluar. Keluar, dilihat oleh Raja bahwa Si Jalil selamat. Tak ada luka di kaki maupun di mukanya.

"...?"

Pulang Si Jalil ke rumahnya. Menangis, sambil berkata bahwa ia akan mati kalau begini. Setelah dekat ke rumahnya.

"Apa lagi yang ditangiskan?" tanya istrinya.

"Aku akan dihukum bakar. Matilah aku kali ini."

"Tak apa," kata istrinya. "Masih ada petolongan dari nenek datuk kita di kayangan. Begini saja, carilah tepung."

"...?"

Jadi, rakyat pergi, pergi hendak mengambil istri Si Jalil. Ketika hendak diambil, dilihat Si Jalil masih ada di rumahnya (Effendy, 1991:309-12).

Kutipan di atas memperlihatkan bahwa tokoh Jalil berkali-kali menghadapi kematian. Namun, berkali-kali pula istrinya menyelamatkan suaminya itu. Hal itu dilakukannya karena ia sangat mencintai suaminya. Atau, dengan kata lain, ia mengabdikan seluruh hidupnya kepada suaminya. Dengan demikian, kesulitan yang dihadapi suaminya adalah kesulitannya juga. Terlebih lagi, keinginan raja hendak membunuh Jalil adalah karena hendak mengambil dirinya sebagai permaisuri.

Pengabdian yang begitu besar, yang ditunjukkan Putri Bungsu, tidak diimbangi oleh sikap Jalil sendiri. Ketika raja mati, ia malah mengawini permaisuri raja dan melupakan Putri Bungsu. Setelah berkali-kali diingatkan akan tugasnya sebagai suami, putri Bungsu

kembali ke kayangan setelah mendapatkan baju kayangannya. Meskipun demikian, ketika Jalil menjemputnya, ia pada akhirnya mau juga kembali ke bumi. Kenyataan ini semakin menunjukkan bahwa Putri Bungsu menunjukkan sikap pengabdian yang sangat besar kepada suaminya. Kutipan berikut menjelaskan hal tersebut.

Kemudian ia pun berjumpa kembali dengan istrinya. Sudah berjumpa dengan istrinya di atas kayangan lalu dipestakan lagi, dirayakan lagi, menurut cara-cara orang di atas kayangan.

"Kalau begini, kita turun lagi ke *baroh angin*, ke bumi," kata Si Jalil.

Jadi, kata istrinya, "Baiklah."

Turun mereka ke bumi. "...? (Effendy, 1991:319–20).

4.6.2.3 Kepada Abang

Bila di atas terlihat adanya cerita yang menampilkan citra wanita yang memiliki rasa cinta kasih kepada anak dan suami, dalam sastra nusantara di Kalimantan Barat ada pula cerita yang menampilkan citra wanita yang penuh kasih kepada sesama anggota keluarga, dalam hal ini abang. Cerita yang dimaksud adalah "Cik Mail".

Di situ diceritakan bahwa Cik Mail pergi merantau. Namun, dalam usahanya melepaskan seorang putri dari tunangannya yang jahat, Cik Mail mati terbunuh. Kemudian adiknya, Awang Demit, menyusul abangnya. Setelah ia mengetahui bahwa abangnya mati di tangan Panglima, Awang Demit pulang kembali ke kampungnya. Ia mengajak adik perempuannya pergi untuk membalas dendam kematian abangnya.

Usaha untuk membunuh Panglima tidak gampang. Salah satu usaha yang harus dilakukan adalah agar adiknya yang perempuan memanah Panglima ketika Awang Demit dan Panglima tengah bertarung di angkasa. Tugas itu dijalankannya dengan baik dan Panglima dapat dibunuh.

Kesediaan adik perempuan Awang Demit memanah Panglima yang tengah berkelahi di angkasa, tentulah karena didasari oleh kasih sayang kepada abangnya, ialah Cik Mail. Tanpa adanya kasih

sayang itu, jelas tidak mungkin ia melakukan tindakan berbahaya seperti itu.

"Oh, Dik, Cik Mail sudah mati. Ayolah kita pergi menuntut balas kepada Panglima," katanya.

"Baiklah, Bang," kata adiknya.

"Buat bekal, Dik."

Lalu dibuat bekal ketupat tujuh buah, air tujuh *garung*, sirih tujuh kapur, dan rokok tujuh batang.

Setelah itu, mereka pergi.

Dik, nanti kita membuat tanda dengan sapu tangan. Engkau jangan lupa. Pertarunganku nanti di atas," katanya.

"Baiklah, Bang."

"...?"

Hari pun siang. Kira-kira pukul tujuh, Awang Demit terus pergi.

"Panglima, aku aku tidak mungkir janji. Waktu yang aku janjikan dulu sudah tiba."

"Baiklah, kita bertarung seperti elang di atas," kata Panglima.

Setelah itu, bertarung di angkasa. Bertarung menyerupai elang. Sementara itu, adiknya yang di rumah Nek Kebayan berusaha memanah musuh abangnya, tapi tak dapat. Setelah kira-kira tiga jam bertarung Awang Demit turun.

"Dik, mengapa tidak engkau panah?"

"Bagaimana, Bang, kelihatannya sama saja."

"Sini, aku beri tahu caranya."

Setelah memberi tahu adiknya, Awang Demit mulai bertarung lagi. Sementara itu, adiknya mengarahkan panahnya dari rumah Nek Kebayan. Tiba-tiba nampak sapu tangan milik abangnya. Kemudian dilepaskannya panah ke arah Panglima. Panglima itu jatuh dan mati. (Effendy, 1991:534-5).

4.2.7 Wanita yang Kurang Sabar Menghadapi Cobaan

Dalam sebuah ceirta dijumpai adanya citra ini yang terbangun dari sikap dan tindakan unsur tokoh wanitanya, yakni Si Pirak. Diceritakan di situ bahwa Si Pirak telah ditinggal mati ibunya. Sebelum ibunya meninggal dunia, ibunya berpesan kepada bapaknya. Apabila anaknya sudah dewasa, menjadi kewajiban bapaknya

untuk mencari anakny suami yang cocok. Adapun Si Pirak, yang merasa bahwa dirinya sudah dewasa, berkali-kali mendesak bapaknya agar bapaknya itu mencari suami bagi dirinya. Oleh bapaknya dikatakan agar Si Pirak bersabar. Jawaban ini menunjukkan adanya kesadaran bahwa soal jodoh berada di tangan Tuhan. Bapaknya sangat yakin bahwa cepat atau lambat pasti akan ada orang yang datang melamar dan menikahi putrinya.

Kemudian anaknya tumbuh dari kecil hingga dewasa, sampai sudah saatnya diberi suami. Tiba-tiba anaknya ingat kepada pesan ibunya.

Jadi, "Pak, bagaimana Bapak tempo hari berjanji kepada ibu? Saya kan sudah saatnya diberi suami. Kalau tak ada orang yang melamar, tolong dilamarkan.

Kata bapaknya, "Sabar dululah, Rak. Mengapa engkau tidak sabar. Nanti ada saja orang yang melamar."

Bapaknya setiap hari sembahyang. Satu hai pun tidak pernah ia melalaikan sembahyang. Kira-kira dua tiga hari,

"Pak, bila lagi Bapak hendak melamarkan saya? Saya sudah saatnya diberi suami," kata anaknya.

"Eh, Rak, sabarlah dulu." (Effendy, 1991:374).

Keyakinan bapaknya terbukti benar. Si Pirak dinikahi oleh Raja Wali. Adapun Raja Wali itu adalah seorang laki-laki yang sangat alim. Oleh sebab itulah, nama yang disadangnya pun adalah Raja Wali, yang berarti, rajanya wali atau orang suci.

Setelah bersuami, Si Pirak menunjukkan sikap yang tidak sabar atau tidak tahan menghadapi cobaan. Sebagai seorang suami yang sangat alim, Raja Wali mengetahui bahwa nantinya mereka akan mempunyai anak sebanyak tiga orang. Akan tetapi, ketiga-tiganya mati. Si Pirak diberi tahu oleh Raja Wali ihwal kelahiran dan kematian anaknya kelak. Ia berpesan kepada Si Pirak supaya jangan menangisi anaknya.

Pandangan ini berkaitan erat dengan pandangan agama Islam. Dalam ajaran Islam dikatakan bahwa apabila seorang istri tabah menghadapi kenyataan kematian anaknya sampai tiga orang, maka

ia akan masuk surga. Ketiga anaknya itulah yang akan membentenginya dari jilatan api neraka. Mula-mula, ketika anaknya yang pertama lahir dan tak lama kemudian meninggal, Si Pirak menangis. Setelah diingatkan oleh Raja Wali bahwa ia tidak boleh menangisi kematian anaknya, Si Pirak terdiam. Ia sadar akan janjinya. Dalam pada itu, ketika anaknya yang kedua lahir dan juga mati, Si Pirak pun menangis sejadi-jadinya. Ia baru diam setelah suaminya mengingatkan ia akan janjinya. Baru pada kematian anaknya yang ketigalah Si Pirak tidak lagi menangis.

Dalam peristiwa kematian anak, bila dilihat dalam konteks sekuler, sangat wajar bila seorang ibu menangis. Akan tetapi, dalam ajaran Islam, hal itu ditabukan. Terlebih-lebih bila sang ibu menangis sampai meraung-raung tak sadar diri. Sesungguhnya hal itulah yang dituntut oleh Raja Wali kepada Si Pirak. Bila kemudian Si Pirak menangisi kematian anaknya, jelaslah bahwa ia belum sepenuhnya menghayati ajaran Islam dan kurang tabah menghadapi cobaan yang datang dari Tuhan.

Hal yang sama pun terlihat pula ketika ia mengikuti Raja Wali sembahyang Jumat. Di tengah jalan ia merasa haus.

Jadi, mereka berjalan hendak pergi sembahyang Jumat. Berjalan, berjalan, berjalan, sampai habis bekal air tujuh *garung*, rokok tiga batang, belum juga sampai ke tempat sembahyang.

Jadi, "Bang, saya haus sekali. Ingin minum."

"Sabar dulu, Rak."

Tiba-tiba datang anak kecil membawakannya air yang sangat bau. Jangankan hendak diminum, menciumnya saja pun sudah mual. Setelah itu berjalan, berjalan, berjalan lagi.

"Bang, saya haus sekali. Saya hendak minum," kata Si Pirak.

"Sabar dulu, Rak."

Lama-kelamaan datang lagi anak kecil mencangking air, membawakan Si Pirak air. Tempat air itu ditudungi oleh anak kecil. Ketika tutupnya dibuka, bukan main baunya air. Tidak jadi juga ia hendak minum. Lalu berjalan lagi.

Kalau begini, Rak, engkau tidak akan sampai ke mesjid," kata Raja Wali.

Kemudian ketika berjalan lagi hari semakin panas. Semakin kuat panasnya hari. Lalu,

"Saya amat haus, Bang."

"Sabarlah, Rak." (Effendy, 1991:379-80).

Kutipan di atas menunjukkan adanya sifat tidak sabar, sifat tidak tahan menghadapi cobaan berupa terik panasnya matahari. Dan, suaminya dengan lemah lembut berulang kali mengingatkannya agar ia bersabar.

4.2.8 Citra Wanita Bijaksana

Meskipun secara struktural posisi unsur tokoh wanita lebih banyak berfungsi sebagai subordinat, dan meskipun dengan latar belakang budaya yang menempatkan laki-laki pada kedudukan yang penting, tidak berarti bahwa unsur tokoh wanita dalam cerita-cerita tradisional di Kalimantan Barat tidak menampilkan citra yang baik. Salah satu citra yang barangkali dapat dianggap sebagai citra yang penting untuk diketengahkan adalah adanya citra wanita yang bijaksana dalam berbagai bentuknya.

Dalam cerita "Anak Mayang Susun Delapan Susun. Sembilan di Kayangan Anak Cucu Si Gentar Alam", yakni di dalam episode "Mimpi Bulan Jatuh di Pangkuan", terlihat adanya adegan kecil yang menunjukkan adanya sikap kebijaksanaan itu.

Lalu Putri Cahaya Bulan dan Sinaran Bulan mendengar suara-suara teriakan perkelahian anaknya. Jadi, didatanginya anaknya.

"Lo, mengapa kalian berkelahi?" tanyanya.

"Itulah. Saya ini, Bu, tadi minta buah jambu Ibu sebuah, tapi tak mau sekali dia memberi. Saya ini haus."

"Manalah, saya belum apa-apa, sedang berpikir, sudah dirampas dari tangan saya," kata anak kayangan. "jadi, saya pikir, anak ini memang keterlaluan karena berani merampas."

Kemudian diamankanlah oleh Putri Cahaya Bulan dan Putri Sinaran Bulan. Jadi, mereka pun berhenti berkelahi.

Lantas Putri Cahaya Bulan dan Putri Sinaran Bulan menanyakan

asal-usul kedua anak itu.

"Kalian ini datang dari mana?"

Lalu menjawab Kicau-Kicau Si Elang Laut, "Sebenarnya kami ini datang dari negeri Selengkong Minangkabau Minangkasar, keturunan Anak Mayang Susun Delapan Susun Sembilan di Kayangan Anak Cucu Si Gentar Alam."

"Jadi, tujuan kami ke sini hendak mencari bapak kami," kata Raden Sulung dan Mat Cale Cerebun.

"Siapa nama bapak kalian?"

"Bapak saya adalah Pak Tengah Limau Dindin," kata Raden Sulung.

"Bapak saya adalah Adik Bungsu Pinang Beribut," kata Mat Cale Cerebun.

"Oh, kalau begitu kalian ini adik-beradik karena Pak Tengah Limau Dindin dan Adik Bungsu Pinang Beribut adalah suami kami. Dia sekarang ini sudah mati dibunuh oleh Datuk Bandar Mengkalis ketika kami sedang mengandung inilah, yang dinamakan Ahmad dan Muhamad ini." (Effendy, 1991:693-4).

Kutipan di atas memperlihatkan, ketika Mat Cale Cerebun dan Raden Sulung berkelahi dengan Ahmad dan Muhamad di kayangan sehingga menimbulkan suara gaduh yang amat sangat, kedua orang tua Ahmad dan Muhamad tidak langsung terlibat. Ketika mereka mengetahui bahwa kedua anaknya berkelahi dengan dua orang anak yang tidak dikenalnya, mereka dengan lemah lembut bertanya apa yang menjadi sebab perkelahian itu. Ketika mereka mengetahui sebab-musababnya, dengan bijaksana mereka mendamaikan pihak-pihak yang berkelahi.

Sikap bijaksana juga terlihat dari sifat yang tidak pendendam, apalagi kepada orang tua bagaimanapun jahatnya perlakuan orang tua terhadap anaknya sendiri.

Ihwal wanita yang tidak menaruh dendam atas perlakuan jahat kedua orang tuanya, dapat dilihat dalam cerita *Putri Jelumpang*.

"Lebih baik engkau jangan ikut kami," kata putri kayangan. "Inilah ulah ibu bapakmu selama tujuh hari tujuh malam menangiskan engkau. Setelah dibunuhnya lalu ditangisinya karena ulah bapakmu membunuhmu. Belum ditanya sudah langsung dibunuh," kata putri kayangan.

Lalu masing-masing putri kayangan mengusap wajah Tuan Putri sehingga luar biasa cantiknya tuan Putri itu. Kemudian putri kayangan pulang kembali kekayangan. Adapun ibu Tuan Putri tidak dibangunkan oleh putri kayangan, sedangkan yang lainnya sudah hidup kembali. Daun kayu dan semua binatang sudah siuman kembali.

Kemudian Tuan Putri masak. Sampai pukul delapan, belum bangun ibu bapaknya, belum dibangunkannya. Jadi, setelah memasak, membuat makanan, menghidangkan makanan, barulah ia membangunkan ibu. Setelah bangun, "mana anakku, mana anakku" kata mereka masing-masing. Yang bapak menepuk bahu istri dan siistri menepuk bahu suami menanyakan anaknya yang sudah tidak ada lagi dalam pangkuan mereka. Mereka sangka orang-orang sudah mengubur anaknya.

"Ibu, Bapak, ini saya, anak Ibu anak Bapak," kata anaknya. Langsung anak itu diambil, dipeluk bergiliran sampai-sampai hendak pergi kencing pun tidak diijinkan (Effendy, 1991:791-2).

Dalam cerita ini diceritakan perbuatan raja yang sangat kejam. Ia membunuh anaknya sendiri karena anak yang dilahirkan istrinya bukan laki-laki, tetapi perempuan. Akan tetapi, ketika Putri Jelumpang yang semula sudah mati dibunuh oleh bapaknya kemudian dihidupkan lagi oleh tujuh orang putri kayangan, Putri Jelumpang tidak menaruh dendam kepada kedua orang tuanya. Sebaliknya, ia malah menunjukkan sikap baktinya.

Demikianlah berdasarkan uraian dalam bagian-bagian di atas, terlihat adanya berbagai jenis atau kategori ihwal citra wanita yang terdapat di dalam sastra nusantara di Kalimantan barat. Seperti telah disinggung sebelumnya, kita sulit memisahkan citra yang satu dengan citra yang lainnya. Dalam pada itu, dalam sebuah cerita tidak hanya terdapat satu citra tertentu, tetapi boleh jadi dua atau tiga citra sekaligus sebagaimana yang terlihat dalam uraian dan contoh-contoh yang diberikan.

BAB V

PENUTUP

5.1 Simpulan

Berdasarkan uraian dalam bab-bab terdahulu, dapatlah disampaikan beberapa simpulan sebagai berikut.

Pertama, dalam usaha memahami karya sastra, dalam hal ini sastra nusantara yang terdapat di Kalimantan Barat, pentinglah artinya pemahaman terhadap latar belakang budaya yang melatarbelakangi penciptaan karya sastra yang bersangkutan. Latar belakang budaya masyarakat yang menempatkan laki-laki pada posisi yang lebih tinggi, tercermin pula dalam karya sastranya.

Kedua, implementasi pandangan yang demikian terlihat dari posisi unsur tokoh wanita dalam rangka struktur yang lebih banyak menduduki posisi sebagai tokoh bawahan. Namun, tidak berarti bahwa di dalam sastra nusantara di Kalimantan Barat tidak dijumpai sama sekali unsur tokoh wanita yang menduduki posisi sebagai tokoh utama.

Ketiga, citra wanita dalam sastra nusantara di Kalimantan Barat dapat dibagi ke dalam dua aspek, yaitu aspek citra wanita yang berkaitan dengan fisiknya sebagai wanita dan aspek nonfisik. Dalam aspek pertama, citra yang menonjol adalah yang berkaitan dengan kecantikan wanita. Penggambaran yang dilakukan pengarang untuk menunjang citra fisik itu berbagai-bagi. Dan, cara menggambar-

kannya itu menggunakan formula-formula yang telah menjadi konvensi dan telah mentradisi. Dengan cara itu, komunikasi kesusastraan dapat berlangsung dengan baik. Dalam pada itu, citra nonfisik terdapat dalam berbagai bentuk. Hal itu menunjukkan bahwa dalam sastra nusantara di Kalimantan Barat, ihwal citra ini cukup kaya.

5.2 Saran

Citra wanita yang dibicarakan dalam penelitian ini terbatas hanya pada beberapa cerita. Dalam usaha untuk memperkaya pengetahuan dan pemahaman citra secara lebih luas, agaknya masih perlu dilakukan penelitian serupa terhadap cerita-cerita lainnya. Masalahnya, sastra nusantara di Kalimantan Barat relatif masih sedikit yang dikumpulkan dan diterbitkan. Oleh sebab itu, disarankan, ada baiknya dilakukan inventarisasi secara luas mengenai cerita-cerita yang tersebar di Kalimantan Barat ini. Berdasarkan hasil inventarisasi yang luas itulah kelak baru dilakukan penelitian lanjutan yang menyoroti berbagai aspek budaya yang terkandung di dalamnya.

DAFTAR PUSTAKA

- Abdullah, Imran T. 1991. **Hikayat Meukuta Alam. Suntingan Teks dan Terjemahan Beserta Telaah Struktur dan Resepsi.** Jakarta: Intermedia.
- Arkanudin. 1993. "Peranan Agama dalam Menunjang Pembangunan Daerah Kalimantan Barat." Dalam **Proyeksi**. No. 2, Th. III. Hlm. 73--80.
- Arman, Syamsuni. 1993. "Analisis Budaya Manusia Dayak." Dalam **Proyeksi**. No. 2, Th. III. Hlm. 1--7.
- Ave, Jan dkk. 1983. **West Kalimantan, A Bibliography.** Netherlands : Foris Publications Holland.
- Baried, Siti Baroroh dkk. 1985. **Pengantar Teori Filologi.** Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.
- Cense, A.A. dan Uhlenbeck. 1958. **Critical Survey of Studies on the Languages of Borneo Bibliographical**, Series 2. s-Gravenhage : Martinus Nijhoff. Coomans, 1987. **Manusia Daya.** Jakarta : Sinar Harapan.
- Effendy, Chairil. 1991. "Sastra Lisan Sambas: Suntingan Teks, Analisis Struktur dan Fungsi." Tesis S-2. Yogyakarta.
- Fokkema, D.W. dan Elrud Kunne-Ibsch. 1977. **Theories of Literara-**

ture in The Twentieth Century. London : C. Hurst & Company.

Geertz, Hildred. 1981. **Aneka Budaya dan Komunitas di Indonesia**. Diterjemahkan A. Rahman Zainuddin. Jakarta: Yayasan Ilmu-ilmu Sosial dan FIS-UI.

Goldmann, Lucien. 1981. **Method in the Sociology of Literature**. Oxford : Basil Blackwell.

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

Hellwing, Tineke. 1991. "Mencari Identitas Wanita dalam Penulisan Novel Indonesia." Dalam **Ilmu-ilmu Humaniora**. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

---, 1991 "Galuh Berperasaan Perempuan: Suatu Usaha Membaca sebagai Perempuan." Dalam **Ilmu-ilmu Humaniora**. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

Lontaan, J.U. tt. "Sejarah Hukum Adat dan Adat-Istiadat Kalimantan Barat". Pontianak.

Lord, Albert. 1976. **Singer of Tale**. New York: Atheneum.

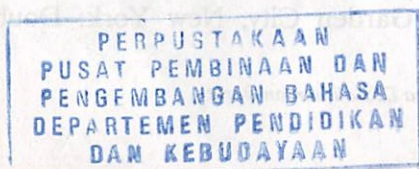
Mukarovsky, Jan. 1977. **The Word and Verbal Art**. Selected Essays by Jan Mukarovsky. Diterjemahkan dan disunting oleh John Burbank dan Peter Steiner. New Haven and London: Yale University Press.

---, 1978. **Structure, Sign, and Function** Selected Essays by Jan Mukarovsky. Diterjemahkan dan disunting oleh John Burbank dan Peter Steiner. New Haven and London: Yale University Press.

Riffaterre, Michael. 1970. "Describing Poetics Structures: Two Approac to Baudelaiere's les Chats." Dalam Jacques Ehrmann (Ed.). **Structuralism**. Garden City, New York: Doubleday &

Company, Inc.

- . 1979. **Semiotie of Poetry**. Bloomington: Indiana University Press.
- Rimmon--Kenan, Shlomith. 1986. **Narrative Fiction. Contemporary Poetics**. London dan New York: Methuen.
- Rivai, Mawardi. 1979. **Dara Juanti**. Jakarta: Pustaka Antara.
- Phillips, Nigel. 1981. **Si Jabang. Sung Narrative Poetry of West Sumatra**. Cambridge : Cambridge University Press.
- Sudewo, Sulastin. 1983. **Hikayat Hang Tuah. Analisa Struktur dan Fungsinya**. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Sweeney, Amin. 1980. **Authors and Audiences in Traditinal Malay literature**. Monograph Series No. 20. Berkeley: University of California Press.
- Teeuw, A. 1984. **Sastra dan Ilmu Sastra. Pengantar Teori Sastra**. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Van Wijk, d. Gerth. 1985. **Tata Bahasa Melayu**. Diterjemahkan oleh T.W. Kamil. Jakarta : Penerbit Djambatan.
- Warisno dkk., 1981. "Cerita Rakyat (Mite dan Legende) Daerah Kalimantan Barat". Laporan Penelitian. Pontianak.
- Wiryamartana, I. Kuntara. 1990. **Arjuna Wiwaha**. Yogyakarta : Duta Wacana University Press.
- Wellek, Rene dan Austin Warren. 1989. **Teori Kesusastraan**. Diterjemahkan Melani Budianta. Jakarta: Gramedia. Yusba, U.A. 1978. "Cerita Rakyat Daerah Kalimantan Barat." Laporan Penelitian. Pontianak.
- . 1979. "Cerita Rakyat Daerah Kalimantan Barat". Laporan Penelitian. Pontianak.



07-3257

URUTAN

95 - 372

899