
PRAKATA

Jurnal Logat dalam memasuki usianya yang kedua merangkak mengejar identitasnya dalam kajian bahasa dan sastra. Jurnal Logat Volume II Nomor 1 ini tampil dengan edisi khusus bidang sastra yang terdiri atas tujuh artikel. Luasnya kajian sastra ternyata mampu ditampilkan oleh beberapa penulis dengan topik yang bervariasi mulai dari kajian prosa, puisi, dan drama. Ketiga jenis kajian itu dianalisis dari berbagai perspektif mulai dari budaya sampai sosial. Artikel prosa ditulis oleh Ikhwanudin Nasution yang mengaitkan kajian novel *Saman* dan *Larung* dalam perspektif budaya. Kajian sastra modern dan postmodernisme yang dikajinya mengisyaratkan adanya keterkaitan antara pengarang, karya, dan publik. Ketiga dimensi ini tidak dapat dipisahkan dari kajian sastra modern. Kajian drama Jepang yang ditulis oleh Hamzon Situmorang bertepatan Pengabdian Diri dalam Drama *Kanadehon Chusingura*. Kisah drama klasik pada abad ke-17 ini mengisahkan kesetiaan samurai pada tuannya yang rela melakukan *junshi* 'bunuh diri' apabila tuannya meninggal. Selain itu, masalah-masalah politik dan sistem pemerintahan juga diulas dalam kajian drama ini.

Kajian sastra lisan berbentuk puisi yang dikaji oleh Isma Tantawi mengungkapkan *Didong* sebagai tradisi lisan masyarakat Gayo. Usaha pelestarian sastra lisan ini diuraikan dengan jelas bahwa *Didong* mempunyai bahasa yang indah dan mempunyai fungsi sosial dalam upaya menyampaikan pendidikan, meningkatkan solidaritas, menyampaikan kritik, bahkan juga sebagai hiburan bagi masyarakat Gayo. Kajian sastra lisan etnik juga disajikan oleh Rosliana Lubis dalam "Partuturon dalam Masyarakat Angkola". Kajian yang bukan sesuatu hal yang baru bagi masyarakat sastra khususnya di Sumatera Utara ternyata mampu disajikan dengan cukup apik dengan mengaitkan sejumlah norma sosial dalam masyarakat Angkola. Selanjutnya, kajian puisi etnik Angkola juga disajikan oleh Nurhayati Harahap dalam "Ende Ungut-Ungut Angkola Mandailing". Puisi yang dilantunkan dengan nada sedih itu diulas dengan mengaitkan kajian sosiologi sastra di dalamnya. Kajian puisi dalam bentuk tulis disampaikan oleh Gustaf Sitepu yang mengulas analisis strata norma terhadap puisi-puisi Toeti Heraty. Dari 78 puisi dalam kumpulan puisi *Nostalgia=Transendensi*, diambil puisi "Geram" sebagai bahan analisis. Sampel ini dianalisis dalam norma lapis bunyi, lapis arti, lapis objek, lapis dunia, dan lapis metafisis. Artikel ditutup dengan sebuah kajian drama oleh Ahmad Samin Siregar. Artikel yang bertajuk "Opera Batak sebagai Sebuah Pertunjukan Drama" membahas peran drama dalam masyarakat.

Demikianlah sejumlah artikel yang termuat dalam jurnal Logat volume II Nomor 1 ini. Harapan kami jurnal ini dapat menambah pengetahuan dan mengilhami pembaca untuk bereksplorasi terhadap karya-karya sastra yang ternyata masih cukup banyak yang dapat dianalisis dari berbagai segi.

Medan, April 2006

Penyunting

DAFTAR ISI

LOGAT

Jurnal Ilmu-Ilmu Bahasa dan Sastra

Volume II, No. 1, April 2006

ISSN: 1858 – 0831

Sastra dari Perspektif Kajian Budaya: Analisis Novel <i>Saman</i> dan <i>Larung</i> -----	1–11
Ikhwanuddin Nasution <i>Fakultas Sastra Universitas Sumatera Utara</i>	
Pengabdian Diri dalam Drama <i>Kanadehon Chusingura</i> -----	12–16
Hamzon Situmorang <i>Fakultas Sastra Universitas Sumatera Utara</i>	
Didong Gayo Lues: Analisis Keindahan Bahasa dan Fungsi Sosial -----	17–24
Isma Tantawi <i>Fakultas Sastra Universitas Sumatera Utara</i>	
Partuturon dalam Masyarakat Angkola -----	25–31
Roslina Lubis <i>Fakultas Sastra Universitas Sumatera Utara</i>	
Ende Ungut-Ungut Angkola Mandailing: Kajian Sosiologi Sastra -----	32–37
Nurhayati Harahap <i>Fakultas Sastra Universitas Sumatera Utara</i>	
Analisis Strata Norma terhadap Kumpulan Puisi <i>Nostalgia=Transendensi</i> Karya Toeti Heraty -----	38–46
Gustaf Sitepu <i>Fakultas Sastra Universitas Sumatera Utara</i>	
Opera Batak sebagai Sebuah Pertunjukan Drama -----	47–52
Ahmad Samin Siregar <i>Fakultas Sastra Universitas Sumatera Utara</i>	

SASTRA DARI PERSPEKTIF KAJIAN BUDAYA: ANALISIS NOVEL *SAMAN* DAN *LARUNG*

Ikhwanuddin Nasution

Fakultas Sastra Universitas Sumatera Utara

Abstract

The existence of author, masterpiece, and reader are undeniable art fact in this time. The three dimensions of these art have their problems, one to another is supporting to each other, interconnected or contradictive. An author as the creator embosomed by cultural social life which will influence and support the process of his creativity. As a masterpiece dimension a text will concern with intrinsic problem, and the masterpiece in the form of book will involve problems like capital, packaging, and marketing. So, it has capitalist cultural element and trade. Readers also have problems which concern public collectivity, which factors motivated the readers to buy the books and for what. This three dimensions are still encircled by a macro culture which contained ideology, politic, and social culture which represents the author's world view. Saman and Larung as the Indonesian contemporary bellesletters also concern for the three dimensions, the macro culture encircled by feminist ideology. It reflected in the masterpiece including of the author's idea, context, and public collectivity. To appreciate all of the circle, i.e: the author culture, the masterpiece culture, and the readers culture are used hermeneutica approach and to explain the cases in the three dimension are used poststructuralism theory like Derrida deconstruction, postmodernism esthetics, feminism esthetics, and Roland Barthes semiotic.

Key words: cultural studies, art fact, and poststructuralism

1. PENDAHULUAN

Fakta sastra modern dan postmodernisme saat ini mengisyaratkan adanya penulis, buku, dan pembaca (pengarang, karya, dan publik). Ketiga dimensi ini tidak dapat dihindarkan dalam dunia sastra modern, tidak seperti pada sastra lisan yang pengarangnya langsung berhubungan dengan pendengarnya, hanya ada dua dimensi pengarang dan publik. Setiap fakta sastra merupakan suatu sirkuit.

Pada semua titik sirkuit itu akan menimbulkan masalah. Kehadiran individu pengarang menimbulkan masalah interpretasi psikologis, moral, filsafat yang semuanya merupakan proses kreativitas. Karya sebagai objek tentu saja berkaitan dengan masalah estetika, gaya, bahasa, dan teknik. Di samping itu, karya sebagai bentuk buku terbitan akan berkaitan dengan teknologi dan sekaligus dagang. Dengan kalimat lain adanya unsur kapitalis sebagai pemilik modal. Terakhir, adanya kolektivitas publik menimbulkan masalah dari segi historis, politik, sosial, dan ekonomi.¹

Ketiga dimensi itu tidak terlepas dari lingkup kebudayaan yang mengelilinginya atau melingkarinya. Pengarang, meskipun individu tidak terlepas dari lingkungan kebudayaan yang

mengitarinya. Hal ini sudah diakui oleh banyak pengarang dan pengamat sastra. Pengarang merupakan wakil dari zamannya. Karya sastra tentu saja tidak terlepas dari sejarah sastra, baik secara estetika maupun puitika. Di samping itu, karya sastra merupakan produk budaya yang berkaitan dengan seni sebagai salah satu unsur dari kebudayaan.

Karya sastra modern dan postmodernisme sebagai bagian dari terbitan media cetak tentu berhubungan dengan penerbit yang memiliki modal dan sekaligus menyebarluaskan karya itu kepada publik. Dalam hal ini, tentu saja penerbit tidak mau rugi. Penerbit sebagai produk budaya kapitalis akan memasarkan dan mempublikasikan karya itu dengan cara-cara yang diinginkannya sehingga karya itu laku dan penerbit diuntungkan. Misalnya, dengan membuat resensi di media massa atau mengadakan peluncuran buku.

Escarpit (2005:68) menegaskan bahwa publikasi sebuah karya berarti pengarang telah menyerahkan karya itu kepada orang lain (penerbit) dan karya itu menjadi otonom dan bebas sebagai suatu hasil ciptaan. Dengan kalimat lain karya itu menjalani sendiri nasibnya di antara publik (pembaca). Misalnya, dalam sebuah pameran lukisan pelukis tidak boleh lagi membuat

goresan baru dengan kuasnya pada lukisan itu. Pelukis itu harus melepaskan pengawasan atas ciptaannya serta menyatakan kelahirannya dengan menyerahkannya untuk dijual di pameran tersebut.

Kolektivitas-publik tentu saja memiliki problem yang sangat pelik karena publik yang beragam, tidak seperti pada sastra lisan yang pada umumnya memiliki publik yang terbatas dan homogen. Publik yang heterogen ini akan menimbulkan berbagai persepsi tentang karya sastra itu sendiri. Akan tetapi, publik juga bisa memilih apakah membeli atau tidak sebuah karya sastra. Hal ini terjadi karena tersedianya pilihan dan kepentingan, bahkan Faruk (2004:126) mengatakan bahwa publik mempunyai dan menjalankan caranya sendiri untuk kepentingannya sendiri, dalam menggunakan dan menyalahgunakan produk-produk karya sastra tersebut, sebuah cara yang bisa sama sekali berbeda dari yang dirancang dan dimaksudkan oleh produsen (penerbit). Publik itu sendiri juga menimbulkan banyak masalah dalam pembelian buku (karya sastra). Ada beberapa macam tujuan publik dalam membeli buku antara lain; 1) memang untuk dibaca, 2) untuk dipajang sebagai koleksi, 3) karena senang pada buku tersebut, dan 4) karena kepentingan tertentu.

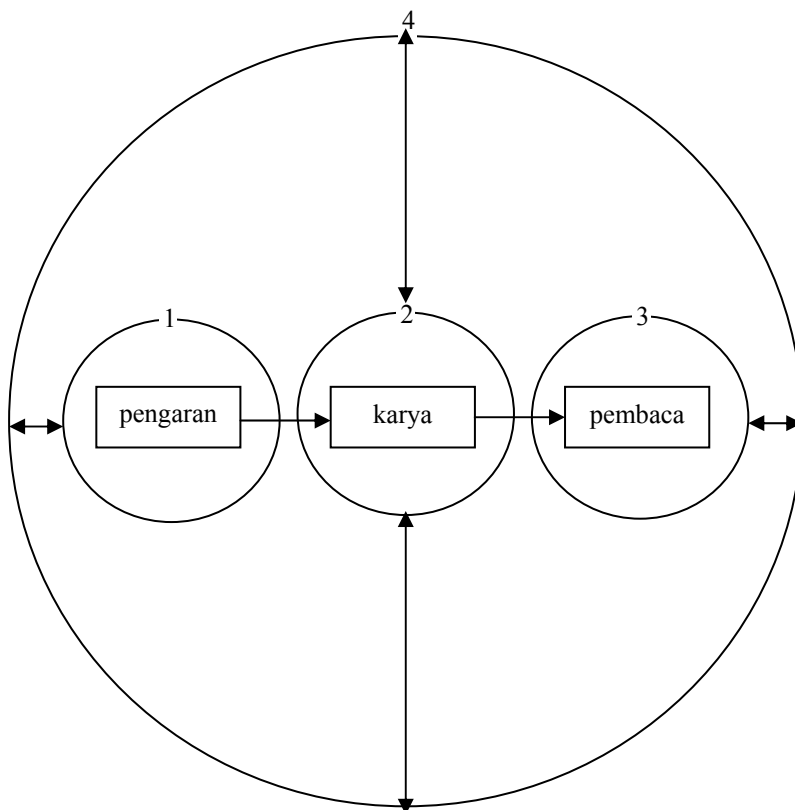
Ketiga dimensi yang ada pada sastra juga menimbulkan puitika (kajian dan kritik) sastra dari perspektif yang berbeda-beda karena banyak cara

untuk mengungkapkan fakta sastra tersebut. Escarpit (2005:3) mengatakan bahwa paling tidak ada tiga ribu cara untuk mengungkapkan fakta sastra.

Perspektif kajian budaya merupakan suatu pandangan yang membawa sebuah karya sastra pada tingkatan yang lebih menekankan pada fenomena-fenomena yang terdapat pada fakta sastra tersebut. Misalnya, fenomena pengarang sebagai individu sekaligus sebagai wakil dari masyarakatnya. Dalam hal ini, tentu saja pengarang mengemban misi dominan pandangan dunia yang melingkupinya. Pengarang hidup pada lingkup suatu budaya yang melingkarinya. Misalnya, fenomena karya dalam bentuk buku, adanya peranan penerbit dalam bentuk kapital dan pemasaran, dan fenomena kolektivitas-publik.

Ketiga dimensi sastra itu secara makro dilingkupi suatu budaya yang lebih luas dan tentu saja akan terjadi tarik-ulur antara satu fenomena dengan fenomena lainnya. Dengan kalimat lain, satu lingkup budaya yang mengitari pengarang, karya, dan pembaca akan saling berhubungan, mengindahkan, dan terkadang saling kontradiktif. Lingkaran yang lebih luas itu merupakan fenomena kebudayaan yang universal, baik itu regional, nasional, maupun internasional (glokalitas dan globalitas).

Secara garis besar dapat digambar dalam bagan berikut ini.



Keterangan gambar:

1. Lingkaran yang melingkupi pengarang, seperti masyarakat (lingkungan), kehidupan sosial, agama, dan proses kreativitas.
2. Lingkaran yang melingkupi karya, a.l. sebagai teks seperti gaya, estetika, bahasa, dan teknik, sebagai buku terbitan seperti budaya kapitalis, cara pemasaran, dan kemasan.
3. Lingkaran yang melingkupi pembaca, seperti minat baca, pemahaman, wawasan, dan pendidikan.
4. Lingkaran makro yang melingkupi ketiga dimensi tersebut, seperti ideologi, politik, dan sosial-budaya.

Bagaimana dengan Ayu Utami, *Saman* dan *Larung*, para pembacanya, dan kebudayaan kontemporer sebagai makro dari budaya-budaya yang melingkupi ketiga dimensi tersebut?

2. SAMAN DAN LARUNG

Saman dan *Larung* merupakan dwilogi novel yang dikarang oleh Ayu Utami. Semula novel ini ingin dijadikan sebuah novel dengan judul *Laila Tak Mampir di New York*. Akan tetapi, ketika proses penulisan, bagian dari novel ini diikutsertakan pada Sayembara Penulisan Roman (SPR) Dewan Kesenian Jakarta (DKJ), 1998, dengan judul *Saman*. Hal ini dilakukan oleh Ayu Utami karena kriteria jumlah halaman yang dibatasi oleh panitia, yakni 150 halaman. Ayu Utami mengirim naskahnya setebal 137 halaman, dengan nama samaran Jambu Air. Ayu Utami mengakui bahwa sebenarnya ia tidak ingin mengikuti sayembara tersebut, tetapi atas dorongan teman-temannya di Komunitas Utan Kayu, terutama Sitok Srengenge, akhirnya ia mengikuti sayembara tersebut. Hal ini karena novelnya *Laila Tak Mampir di New York* itu belum rampung secara keseluruhan, yang pada saat itu telah melebihi 150 halaman.

Saman ternyata dinyatakan oleh dewan juri sebagai pemenang pertama dalam SPR DKJ tersebut. Hal ini membuat banyak para pengamat sastra membicarakannya, apalagi dewan juri

(Sapardi Djoko Damono, Ignas Kleden, dan Faruk H.T.) memberikan komentar yang berlebihan. Pembicaraan itu dimuat di harian nasional, seperti Kompas, Republika, dan majalah Matra. Pengamat sastra dan sastrawan yang memberi komentar antara lain, Umar Kayam, Pramoedya Ananta Toer, Rendra, Mangunwijaya, Mursal Esten, dan Arif Zulkifli. Ada yang menganggap *Saman* merupakan karya generasi baru sastra Indonesia, ada juga yang mengungkap biasa-biasa saja (tidak ada kelebihan *Saman*), bahkan ada yang menganggap *Saman* belum menyentuh realisme magis. Di samping itu, ada isu yang meragukan bahwa *Saman* bukan karya asli Ayu Utami. Hal itu membuat Ayu Utami sendiri merasa “jengkel”.

Proses kreatif Ayu Utami seakan terusik. Ayu Utami dalam menciptakan *Saman* dan *Larung* membutuhkan riset dan wawancara. Hal ini dilakukannya untuk memahami lebih dalam hal-hal yang akan diungkapkan dalam karyanya. Di samping itu, proses kreatif Ayu Utami (untuk menulis *Saman* dan *Larung*) bermula dari ketika ia dilarang menjadi wartawan, karena adanya pembredelan beberapa surat kabar, kemudian ia ikut membentuk Aliansi Jurnalistik Independen (AJI) yang juga dilarang oleh pemerintah Orde Baru. Pada saat itulah Ayu Utami mulai berpikir untuk menulis novel karena ada beberapa hal yang menggelisahnkannya, baik dari segi isi maupun bentuk.

Adapun tiga hal yang menggelisahkan Ayu Utami dari segi isi, yakni 1) persoalan ketidakadilan terhadap perempuan yang dilihatnya dan dialaminya sendiri meskipun tidak berhubungan langsung secara fisik, tetapi lebih berkaitan dengan nilai-nilai yang ada di masyarakat, 2) persoalan teologia, Tuhan dan agama. Agama terkadang juga menciptakan kejahatan, meskipun tidak secara empiris. Misalnya, banyak perang terjadi karena persoalan agama, dan 3) ketidakadilan yang disebabkan oleh Orde Baru.

Segi bentuk, Ayu Utami menjelaskan bahwa bentuk penulisan yang digunakan media massa tidak cukup untuk mengeksplorasi bahasa Indonesia. Banyaknya eufemisme-eufemisme yang digunakan membuat masyarakat sulit memahaminya. Misalnya kenaikan harga suatu barang dinyatakan dengan “penyesuaian”, kata pelacur diganti dengan tunasusila yang sebenarnya justru memperdaya pelacur itu sendiri.²

Pada saat *Saman* menjadi pembicaraan di berbagai media massa, penerbit Kepustakaan Populer Gramedia (KPG) mencari Ayu Utami untuk menerbitkan naskah itu dalam bentuk buku. Momen itu dimanfaatkan oleh penerbit, maka April 1998 naskah *Saman* terbit, sebanyak 3.000 eksemplar dan dalam waktu yang sangat singkat novel itu laris di pasaran. Ini terbukti dengan dicetak ulang novel itu kembali, dan dalam waktu setahun antara April 1998 sampai Maret 1999, novel ini telah dicetak sebanyak

12 kali, artinya setiap bulan dicetak ulang. Hal ini tentu saja tidak terlepas dari “tangan-tangan” penerbit, dengan jaringan pemasaran yang cukup luas, melalui toko-toko Gramedia yang ada hampir di seluruh provinsi Indonesia. Di samping toko Gramedia, KPG juga memiliki mitra dengan toko-toko buku lainnya seperti Gunung Agung dan Kharisma. Kemudian, juga membuka jaringan dengan komunitas-komunitas sastra dan budaya yang merupakan “kantong-kantong” kebudayaan, seperti Komunitas Utan Kayu yang memiliki Toko Buku “Kalam” dan sebuah kedai buku di TIM. Ketika *Saman* sudah menjadi bentuk buku, pembicaraan tentang novel ini pun makin “ramai”. Di internet “cybersastra” dapat ditemukan beberapa pembicaraan dari kalangan masyarakat awam (dalam sastra). Ahmad yang ingin mengetahui tentang *Saman* membuka pembicaraan pertama, “Tolong bagi rekan yang tahu tentang *Saman* karya Ayu Utami: kritik, penilaian, ataupun lainnya, bahkan tentang pengarangnya; kirim ke email aku. Sebelum dan sesudahnya terima kasih”, maka beberapa tanggapan dijumpai antara lain.

Izzha berkomentar, “bagussss banget...!!, pertama gw baca, gue terpesona sama ceritanya, kedua kalinya, mulai deh ada sedikit pencerahan... dan ketiga dan seterusnya, gue benar-benar ngerti dan tidak sekedar ceritanya yang gue perhatikan, tapi juga makna penulisannya, biarpun maknanya juga cuma gue kira2 aja... tapi, klo bagi gue, gue gak bosan deh baca ‘saman’, abisnya stiap kali abis baca sepertinya gw mendapat hal2 baru...”.

Ribut Wijoto mengatakan, “Salam, hal paling menarik dari *Saman* adalah gairah permainan bahasa, pada bagian awal, kata-kata melambung tinggi dalam imaji yang berkarakter filosofis dan kosmologis, semisal: apakah keindahan perlu dinamai”.

Echi mengatakan, “Gak ada kata yang tepat untuk mendiskripsikan roman itu..., seakan-akan nafas sudah terlalu bosan dengan indera penciuman.” Bayu Kesawa Jati berkomentar, “Saman? Lumayan juga, memadukan hampir semua sisi kemanusiaan”. Soni Mardjuki justru bertanya, “Apakah novel *Saman* termasuk roman?”. Hendri Gembel

mengatakan, “Novel *Saman* karya Ayu Utami nggak ada apa-apanya, menurut saya biasa-biasa saja. Menangnya hanya satu, pada promosinya”.

Pipi memberi komentar, “Saman bagi gw, mengangkat sebuah realita yang selama ini belum tentu semua orang tau, semua orang liat, semua orang dengar, tapi dengan pendekatan novel, yang berarti cakrawala yg tanpa batas, dengan mengikuti cerita dari novel *Saman*, seakan gw bisa liat, dengar, malah kadang ada rasa. Seakan gw diajak untuk tau, untuk dengar, dan untuk ngerasain”.

Itulah beberapa komentar baik kritikan, pujian, ataupun sanjungan yang dapat diakses melalui URP, <http://cybersastra.net/cgibin/mimbar/komunitas.cgi>. Tanggapan-tanggapan itu dimulai September 2001 sampai dengan Mei 2002.

Di samping itu, tentu saja komentar, tanggapan, kritikan, atau kajian tentang *Saman* dapat pula dilihat di media massa cetak, skripsi, tesis, dan buku. *Saman* yang sudah menjadi bagian dari sebuah produk media cetak, tentu saja menjadi bagian dari sejarah sastra Indonesia. Apalagi *Larung* karya Ayu Utami juga telah terbit sebagai lanjutan dari *Saman*. KPG langsung menerbitkan *Larung* sebanyak 20.000 eksemplar pada cetakan pertama, cetakan kedua 20.000 dan cetakan ketiga 10.000 eksemplar. Ini berbeda dengan novel *Saman* yang sampai saat ini telah dicetak ulang sebanyak 25 kali dengan jumlah 85.000 eksemplar. Setiap cetak ulang jumlahnya antara 3.000 sampai 5.000 eksemplar.³

Rampan (2000) menjelaskan bahwa Ayu Utami sebagai seorang novelis telah melakukan revolusi estetika dalam sastra Indonesia kontemporer dan menempatkannya sebagai pelopor Angkatan 2000 dalam novel. Di samping itu, keberanian Ayu Utami mengungkapkan persoalan seksualitas membuat pembicaraan (diskusi) tentang dwilogi itu menjadi berkepanjangan. Akan tetapi, hal itu membuat sebuah karya sastra menjadi menarik dan lebih dihargai.

Pengarang, karya, dan pembaca ketiganya dilingkupi oleh budaya yang tentu saling terkait dan saling mendukung. Sastra modern dan postmodernisme tidak bisa menghindari dari keterlibatan penerbit dan media massa, meskipun hal itu dapat mempengaruhi keberhasilan sebuah karya sastra dalam penilaian. Media massa dapat membentuk opini masyarakat sehingga masyarakat terpengaruh untuk – setidaknya – membeli karya sastra tersebut dan mengikuti (terpengaruh) dengan apa yang telah dijelaskan dalam media massa.

Akan tetapi, dalam jangkauan yang lebih luas karya sastra harus dapat menunjukkan komitmennya terhadap lingkungan masyarakat yang diciptakan sastrawan sebagai wakil dari masyarakat tersebut. Ayu Utami dan khususnya dalam *Saman* dan *Larung* tentunya dapat dikaji dari makro kebudayaan, yakni kebudayaan kontemporer saat ini.

Apa makna dan kedudukannya dalam kebudayaan tersebut? Pertama-tama dianalisis pandangan dunia yang ada dalam novel yang merupakan obsesi Ayu Utami tersebut.

Pada proses kreatifnya, Ayu telah mengakui bahwa kegelisahannya atas ketidakadilan terhadap perempuan dan *Saman* dan *Larung* juga menggambarkan hal tersebut, yakni ketidakadilan gender atau lebih luas daripada ideologi *feminisme*. Kemudian dianalisislah dwilogi itu dengan pandangan dunianya tadi. Dari hal ini akan terjadi lingkaran yang akan menuju pada inti dari tiga dimensi tersebut, meskipun sebenarnya pandangan dunia itu juga berasal dari inti tersebut. Metode yang demikian itu biasanya disebut lingkaran spiral dari metode hermeneutika. Hal itu dapat dilakukan terus-menerus “bolak-balik” sampai menemukan makna dari keseluruhan ketiga dimensi tersebut. Makna itulah yang berkaitan dengan makro kebudayaan yang melingkupi karya tersebut.

3. TEORI

Sebuah proses ilmiah membutuhkan adanya teori untuk menjelaskan fenomena-fenomena yang terdapat pada kerangka tiga dimensi fakta sastra dan ditambah dengan fenomena kebudayaan kontemporer sebagai lingkup makro yang melingkari ketiga dimensi tersebut. Teori yang digunakan merupakan teori-teori yang tercakup pada tradisi intelektual postmodernisme, yakni postrukturalisme. Sebagai gejala kultural, postrukturalisme dianggap bagian dari postmodernisme, yaitu tradisi yang secara khusus memberikan perhatian terhadap masalah-masalah teoretis (Ratna 2004:3).

Teori-teori yang digunakan adalah dekonstruksi, estetika, dan semiotika. Ketiga teori ini dapat mewakili postrukturalisme yang secara khusus dalam kajian budaya merupakan metodologi di samping kulturalisme.⁴ Dekonstruksi biasanya hanya sampai pada pembongkaran, pembalikan, dan penggantian peranan sehingga untuk menjelaskan apa yang telah dibongkar atau dibalik itu dibutuhkan teori lain. Oleh karena itu, dekonstruksi ini akan

dikaitkan dengan teori estetika dan semiotika yang juga digunakan dalam penelitian ini agar teori-teori tersebut saling bersentuhan dan saling mendukung. Pada jajaran dunia sastra, dekonstruksi dikenal sebagai cara pembacaan karya.

Pembacaan karya sastra, menurut dekonstruksi, tidak dimaksudkan untuk menegaskan makna sebagaimana lazimnya dilakukan. Akan tetapi, dekonstruksi bermaksud untuk melacak unsur-unsur aporia; makna paradoksal, kontradiktif, dan ironi yang terdapat dalam karya sastra. Unsur-unsur itu dicari dan dipahami justru dalam arti sebaliknya (Nurgiyantoro 1998:60–61).

Di samping mendekonstruksi oposisi biner, Derrida (2001:26) juga mendekonstruksi kehadiran pusat struktur yang menurutnya tidak ada pusat; pusat tidak dapat dipikirkan dalam bentuk yang hadir. Momen ini terjadi sewaktu bahasa melanggar permasalahan universal, ketika dalam ketidakhadiran pusat atau asal usul, segala sesuatu menjadi wacana.

Adapun langkah-langkah kerja teori dekonstruksi ini dapat disimpulkan sebagai berikut.

1. Menyusun oposisi biner terlebih dahulu yang terdapat dalam *Saman* dan *Larung*.
2. Membuat pembalikan atas oposisi biner tersebut.
3. Memfungsikan (memberi peran) unsur pembalikan tersebut sebagai entitas.

Contoh pada *Saman* dan *Larung* yang menunjukkan bagaimana oposisi biner antara laki-laki dan perempuan. Selama ini laki-lakilah yang dianggap dalam segala hal. *Saman* dan *Larung* membongkar oposisi itu dengan menempatkan posisi perempuan lebih berperan. Misalnya, ketika *Saman* menjadi buronan aparat karena dituduh ikut mendalangi demonstrasi buruh di Medan, Yasmin dan Cok berperan untuk melarikan *Saman* dari persembunyian ke Pekanbaru dan mengusahakan *Saman* agar dapat ke luar dari Indonesia menuju New York (*Saman*, 175–176). Peristiwa ini menunjukkan bagaimana Yasmin dan Cok (perempuan) berperan melarikan *Saman* (laki-laki) dengan risiko yang cukup tinggi karena Yasmin dan Cok bisa ditangkap dan dipenjara jika ketahuan. Hal semacam ini biasanya dilakukan oleh kaum laki-laki.

Estetika secara evaluasi juga dihubungkan dengan perkembangan masyarakatnya. Dalam hal ini, data antropologi dan sosiologi yang membentuk latar belakang karya sastra itu sangat berkaitan dengan berlangsungnya evaluasi estetika tersebut. Dengan demikian, fungsi estetika memiliki sifat dinamis dan mungkin berbeda dalam kondisi-kondisi tertentu ketika karya sastra itu ditafsirkan oleh pembaca yang berbeda (Fokkema dan Kunne-Ibsch 1998:42). Estetika bersifat kontekstual, terikat pada ruang dan waktu, dan merupakan totalitas kehidupan (Budiman 1985:91).

Potensi estetis tidak (sekarang-kurangnya) secara penuh terkandung dalam objeknya. Meskipun ada prasyarat-prasyarat tertentu dalam susunan objek yang sebenarnya, seperti harmonis, kesatuan, dan keutuhan yang akan membawa fungsi estetika dan mempermudah munculnya kenikmatan estetis, unsur penikmat atau pembaca tetap merupakan bagian yang tidak terpisahkan dari potensi estetis tersebut.

Estetika yang berkembang saat ini adalah estetika postmodernisme dan estetika feminisme. Kedua estetika inilah yang cocok untuk diterapkan dalam menganalisis estetika novel *Saman* dan *Larung*. Estetika postmodernisme merupakan estetika yang menggambarkan ketidakuniversalan nilai estetis karena estetika itu sangatlah individu.

Dengan demikian dapat disimpulkan bahwa teori estetika postmodernisme merupakan teori estetika yang mengaitkan teks dengan konteks. Jadi, estetika tidak hanya terletak pada teks, tetapi juga pada konteks. Hal ini terjadi karena fakta yang secara realistik ada dalam kehidupan masyarakat dimasukkan dalam sebuah karya sastra. Fakta yang dijadikan fiksi merupakan fenomena postmodernisme dalam karya sastra. Fakta yang diungkapkan dengan bahasa yang estetis bahkan puitis akan memberikan makna konotatif, selain makna denotatif. Fakta yang ada dalam karya sastra tersebut merupakan suatu informasi. Pembaca diberi kesempatan untuk membandingkannya dengan informasi lain. Fakta ini dapat juga dikategorikan sebagai fakta yang telah berubah tujuan. Maquet (1986) mengistilahkan sebagai *art by metamorphosis* sebab fakta/realitas harus dialihkan pada logika seni (sastra).

Maquet (1986:17–18) membuat dua kategori seni kontemporer yang disebutnya *art by destination* dan *art by metamorphosis*. *Art by destination* merupakan seni yang memiliki maksud tertentu, yang biasanya dipajang di ruang-ruang terbuka, seperti taman, restoran, dan tepi jalan. *Art by metamorphosis* merupakan seni yang mengubah fungsi sebuah objek (yang selama ini tidak diindahkan dalam kehidupan sehari-hari) menjadi sebuah

karya seni yang dipajang di museum atau galeri seni, seperti sebuah mesin tik yang tidak lagi dipergunakan atau kursi yang diletakkan secara artistik. Akan tetapi, *art by metamorphosis* saat ini juga dapat dilihat di ruang terbuka seperti seni instalasi. Pada seni tertentu kedua kategori ini dapat saja dijumpai secara bersamaan.

4. ANALISIS

Novel *Saman* dan *Larung* menjalin fakta dengan fiksi. Kejadian yang benar-benar terjadi diungkapkan dengan baik di selah-selah fiksi. Misalnya, kejadian demonstrasi buruh yang terjadi di Medan tahun 1994 yang melibatkan enam ribu buruh dan mengakibatkan seorang pengusaha Cina, Yuly Kristanto, terbunuh. Kejadian itu membuat Saman (salah satu tokoh dalam novel) harus melarikan diri ke luar negeri (New York) karena selain Mayasak dan Mochtar, ia disebut sebagai dalang dari kerusuhan tersebut.

Ketika Saman sampai di New York, ia mengirim *e-mail* ke Yasmin dan menanyakan keadaan Indonesia terutama Medan.

“Sekarang, bagaimana keadaan di tanah air, terutama Medan? Aku baru mulai memeriksa laporan dan *file* tentang unjuk rasa yang rusuh dua pekan lalu itu, yang akhirnya membikin aku terdampar di sini. Nampaknya banyak orang yang tidak paham apa yang terjadi dan menjadi canggung untuk bersikap. Demonstrasi buruh yang diikuti enam ribu orang sebetulnya adalah hal yang simpatik, dan luar biasa untuk ukuran Indonesia di mana aparat selalu terserang *okhlosofobia* – cemas setiap kali melihat kerumunan manusia. Namun, simpatik orang segera berbalik setelah unjuk rasa itu menampilkan wajah rasis dan memakan korban. Aku amat sedih dan menyesali kematian pengusaha Cina itu. Alangkah mudahnya kemarahan yang terpendam (betapa pun didahului ketidakadilan yang panjang) dialihkan menjadi kebencian rasial. Kukira, kita seharusnya sudah mesti belajar dari kelemahan aksi massa. Ribuan orang yang berkerumun akan dengan segera berubah menjadi kawan dengan mentalitasnya yang khas; satu intel (atau bukan intel) bersuara lantang menyusup lalu berteriak dengan yakin, dan manusia-manusia itu akan menurut, seperti kawan kambing patuh pada anjing, tak bisa lagi membedakan mana herder mana serigala. Bukankah sudah sering kita mengatakan bahwa itu yang terjadi dalam peristiwa Malari? Ada yang berteriak bakar toko-toko Cina atau hancurkan mobil-mobil Jepang, dan ratusan

orang itu ramai-ramai melakukannya.” (*Saman*, hlm. 168–169).

Peristiwa itu digambarkan dengan jeli dan estetis sehingga pembaca akan memahami dan mendapatkan makna lain dari peristiwa yang diinformasikan oleh media cetak (surat kabar dan majalah) dan media elektronik (televisi dan radio).

Tokoh *Saman* (tokoh fiksi) disejajarkan dengan Mayasak Johan dan Mochtar Pakpahan (tokoh nyata). Hal inilah yang membuat sebuah karya sastra dapat dijadikan sumber informasi lain dari suatu peristiwa sosial, budaya, dan politik. Sastra tidak lagi berupa khayalan atau imajinasi pengarang, tetapi sudah menjadi bagian dari kehidupan itu sendiri.

“Bagaimana penanganan kasus Medan sekarang ini? Sudah dua minggu. Kelihatannya, tuduhan subversi akan dipakai? Kudengar Mayasak tertangkap dan dianiaya. Apakah sekarang dia telah boleh didampingi pengacara? Apakah kamu bisa menemui dia juga? Sampaikan salamku kalau kamu bisa ketemu, juga pada Bang Mochtar. Aku terkesan betul padanya waktu kami jumpa bulan Maret di Medan. Waktu itu dia sedang memberi ceramah pada buruh-buruh. Dia pasti dituduh kan? Apakah namaku masih termasuk disebut-sebut dalam daftar pencarian orang?” (*Saman*, hlm 169–170).

Kejadian yang sebenarnya diungkapkan secara kritis dan meyakinkan sehingga pembaca dapat menikmati kejadian itu dengan perspektif dan makna yang lain dari kejadian sebenarnya. Tentu saja nilai-nilai estetis yang ada dalam pengungkapan kejadian itu membuat pembaca sangat terkesan dan lebih menyentuh perasaan.

Pada *Larung* digambarkan bagaimana kejadian 27 Juli 1996, kantor DPP PDI di Jalan Diponegoro 58 Jakarta diserbu oleh pendukung kongres IV PDI di Medan yang mengangkat Soerjadi sebagai ketua umum PDI. Padahal, masa jabatan ketua umum yang dipegang oleh

Megawati belum berakhir. Pendukung Megawati yang bertahan di kantor itu tidak dapat berbuat banyak karena mereka dikepung, sedangkan jalan menuju kantor ditutup sehingga pendukung Megawati yang berada di luar kantor tidak dapat melihat apa yang terjadi di kantor mereka. Megawati sendiri juga tidak dibolehkan datang ke lokasi tersebut. Akibatnya, pendukung Megawati marah dan membakar beberapa kantor pemerintah dan swasta.

“Sekitar pukul 14.30 aparat membubarkan massa dengan pentung rotan. Massa melawan dengan lemparan batu. Terjadi perang antara massa dan petugas. Orang banyak yang marah membakar tiga bus di Salemba.

Pukul 15.00–20.30

Terjadi bola salju massa ke arah timur. Di Jalan Salemba, Kramat, dan Proklamasi beberapa gedung milik pemerintah serta swasta dibakar. Masing-masing adalah Gedung Persit Chandra Kirana, Ditjen Perikanan, Bank Swansarindo, Wisma Honda, Show Room Toyota, Bank Mayapada, Gedung Darmex, Gedung BDN, gedung milik Pertamina, serta beberapa deret ruko. Massa juga menghentikan kereta api di Jalan Pramuka dan membakar dua mobil. Tapi massa menurut ketika beberapa aktivis mencegah mereka membakar Perpustakaan Nasional.

Kerugian akibat kerusuhan ini diperkirakan mencapai seratus milyar rupiah. Namun, korban luka dan tewas belum dapat diperkirakan. Ini karena aparat memblokir lokasi. Jakarta dicekam ketakutan hingga malam hari. Ada ancaman pemberlakuan jam malam.” (*Larung*, hlm. 175–176).

Estetika feminisme merupakan estetika yang berkembang pada era postmodernisme karena para pengarang laki-laki selalu menggambarkan perempuan dengan latar budaya patriarki yang selalu memojokkan kaum perempuan. Ekspresi estetis feminis cenderung mencerminkan adanya kesetaraan, pendobrakan terhadap perbedaan sosial antara laki dan perempuan yang oleh masyarakat tidak memperdulikan rasa feminin atau maskulin walaupun dilakukan oleh perempuan.

Para feminis merasa bahwa perempuan itu selalu dipinggirkan, mereka menginginkan dihapusnya oposisi biner antara laki-laki dan perempuan. Perempuan juga memiliki peran yang sangat berarti dalam masyarakat. Hal itu harus diingat sehingga perempuan tidak disingkirkan dalam setiap pembicaraan, kegiatan, aktivitas, dan kehidupan. Misalnya, dalam bentuk penulisan baik berupa fiksi maupun non-fiksi dapat dilakukan oleh siapa pun, termasuk perempuan. Apa yang ditulis oleh

perempuan tentang dirinya akan berbeda dengan apa yang ditulis oleh perempuan sendiri, seperti representasi seksualitas perempuan yang dibuat oleh Ayu Utami dalam *Saman* dan *Larung*.

Menurut Cixous (Tong 2004:294; Brooks 2005:121) seksualitas perempuan yang ditulis secara feminin akan lebih terbuka dan beragam, bervariasi dan penuh dengan ritmik, dan kenikmatan, yang lebih penting lagi penuh dengan kemungkinan. Lebih lanjut Cixous (Tong 2004:292–293; Ratna 2004:20–21) menantang perempuan untuk menulis diri mereka keluar dari dunia yang selama ini dikonstruksi oleh laki-laki, memindahkan posisi dirinya ke dalam kata-kata (teks) yang merupakan hak milik perempuan. Cixous berkeyakinan bahwa seksualitas dan tubuh perempuan adalah sumber dari tulisan perempuan.

Ketika Laila menceritakan bahwa ia telah dicium oleh Saman kepada Shakuntala, temannya, Shakuntala justru marah dan mengatakan, “Tak boleh lagi kamu dicium, kataku, besok-besok kamu harus ciuman.” (*Saman*, hlm. 128). Kata “dicium” dan “ciuman” merupakan suatu hal yang berbeda, dicium berarti perempuan menjadi objek, tetapi kata ciuman memiliki unsur kesetaraan, sama-sama mencium. Pada akhir novel *Saman*, Ayu Utami menggambarkan bagaimana perempuan juga dapat melakukan sesuatu yang selama ini selalu diasosiasikan sebagai perilaku laki-laki, yakni memperkosa.

“Yasmin dalam surat e-mailnya kepada Saman mengatakan,

Saman,
Tahukah kamu, malam itu, malam itu yang aku ingatkan adalah menjamah tubuhmu, dan menikmati wajahmu ketika ejakulasi. Aku ingin datang ke sana. Aku ajari kamu. Aku perkosa kamu.” (*Saman*, hlm. 196).

“Saman membalas e-mail itu, Yasmin, Ajarilah aku. Perkosalah aku.” (*Saman*, hlm. 197).

Dalam *Larung*, Ayu Utami menggambarkan bagaimana

persetubuhan dengan metafora yang sangat estetis dan feminis membuat pembaca pasti berdecak kagum karena begitu indahnya penggambaran itu. Dalam hal ini, pembicaraan seks bukanlah pembicaraan biasa atau vulgar, yang membuat pembaca birahi, tetapi pembaca mendapat pendidikan tentang seks.

“Sebab vagina adalah sejenis bunga karnivora sebagaimana kantong semar. Namun, ia tidak mengundang serangga, melainkan binatang yang lebih besar, bodoh, dan tak bertulang belakang, dengan manipulasi aroma lendir sebagaimana yang dilakukan bakung bangkai. Sesungguhnya, bunga karnivora bukan memakan daging melainkan menghisap cairan dari makhluk yang terjebak dalam rongga di balik kelopak-kelopaknya yang hangat. Otot-ototnya yang kuat, relung dindingnya yang kedap, dan permukaan liangnya yang basah akan memeras binatang yang masuk, dalam gerakan berulang-ulang, hingga bunga itu memperoleh cairan yang ia hauskan. Nitrogen pada nepenthes, sperma pada vagina.

Tapi klitoris bunga ini tahu bagaimana menikmati dirinya dengan getaran yang disebabkan angin.” (*Larung*, hlm. 153).

Sebagai ekspresi seksualitas perempuan, metafora ini dapat dikatakan “menakutkan”. Secara cerdas Ayu Utami menampilkan bahasa kombinasi yang apik antara seksualitas dan ilmu pengetahuan, seperti “Nitrogen pada nepenthes, sperma pada vagina”. Seksualitas dalam metafora tersebut demikian puitik dan menyiratkan semangat feminisme yang dalam, ketika Ayu menulis, “Tapi klitoris bunga itu tahu bagaimana menikmati dirinya dengan getaran yang disebabkan angin.”

Pada bagian lain dari *Larung*, Ayu Utami secara kesal menggambarkan bagaimana perempuan selalu dijadikan objek. Ayu Utami menggambarkannya melalui tokoh Cok yang digelar perek (perempuan eksperimen) dan tetek. Cok adalah tokoh yang selalu berganti-ganti pacar, bahkan selalu mengecewakan laki-laki.

“Kadang aku jengkel, apapun yang kita lakukan, yang juga dilakukan laki-laki, kok kita yang mendapat cap jelek. Laki-laki tidur bergantian dengan banyak cewek akan dicap jagoan, Arjuna. Tapi perempuan yang tidur bergantian dengan banyak laki-laki akan dibuang piala bergilir, pelacur. Apapun yang kita lakukan, kita selalu dianggap obyek. Bahkan oleh sesama perempuan.” (*Larung*, hlm. 83–84).

Cok digambarkan perempuan yang sangat bebas dalam hal seksualitas perempuan. Cok

digambarkan sebagai perempuan yang dengan sadar dan suka melakukan hubungan seks dengan pacar-pacarnya. Keperawanan baginya bukanlah sesuatu yang harus dijaga dan diserahkan pada saat malam pertama dengan suami. "...akulah satu-satunya dari kami berempat yang pertama kali melakukan hubungan seks karena sadar dan suka." (*Larung*, hlm. 86).

Di samping itu, *Saman* juga menceritakan mitos bagaimana Adam dan Hawa harus dibuang ke bumi dari taman Firdaus oleh Tuhan karena melakukan hubungan seks. Ayu menggambarkannya dengan sangat estetik dan puitis, meskipun agak terasa vulgar, tetapi kebebasan dan keberaniannya dalam berekspresi merupakan suatu fenomena feminisme postmodernisme. Penggambaran itu juga mengungkapkan sejarah seksualitas dalam kehidupan manusia.

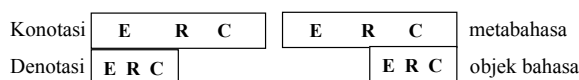
"Lelaki itu telah mencambuk dada dan punggung perempuan itu, tetapi ia menemukan di selangkangnya sebuah liang yang harum birahi. "Engkau dinamai perempuan karena diambil dari rusuk laki-laki." Begitu kata bisikan Tuhan yang tiba-tiba datang kembali. "Dan aku menamai keduanya puting karena merupakan ujung busung dadamu. Dan aku menamainya klentit karena serupa kontol yang kecil." Namun, liang itu tidak diberinya sebuah nama. Melainkan dengan ujung jarinya ia merogoh. Dan dengan penisnya ia menembus. Perempuan itu menggeliat, tetapi tidak berteriak. Nafasnya hampir habis. Suaranya sudah habis (aku cuma haus). Tetapi lelaki itu belum habis menghujamkan zakar, dalam pandangan semua binatang di taman (kelak mereka lalu menirunya dan anak-anak mendengar dari orang tua mereka sebagai permainan perang-perangan). Punggungnya bergoyang hingga cair kelenjarnya menyembur di dalam liang, yang harum birahi. Ia mengerang, bersama seekor ular yang menyelinap keluar

dari benaknya, meninggalkan bisikan; "Nikmat itu dosa. Namun, perempuan itu telah merasakan hukuman".

Tapi awan jadi teduh, riuh hewan lalu buyar, ketika seorang malaikat datang mengusir mereka dari pasir, ke tempat matahari bisa terbenam. "Aku bukan cuma haus," kini berkata lelaki itu. "Tapi juga lapar." (*Saman*, hlm. 194-195).

Teori yang digunakan dalam menunjang pemaknaan *Saman* dan *Larung* adalah semiotika, terutama semiotika Roland Barthes. Semiotika Roland Barthes merupakan pengembangan dari semiologi Saussure dalam proses penandaan, sistem penanda, dan petanda. Barthes memberikan tingkatan pada proses tersebut. Pada tingkatan itu terdapat pemaknaan bahasa tingkat pertama yang disebut bahasa sebagai objek dan pada tingkat kedua yang disebut metabahasa. Sistem tanda kedua terbangun dengan menjadikan penanda dan petanda tingkat pertama petanda baru dan kemudian memiliki penanda baru sendiri dalam suatu sistem tanda baru pada taraf yang lebih tinggi.

Barthes (Kurniawan 2001:67) sependapat dengan Hjelmslev bahwa sistem bahasa dapat dipilah menjadi dua sudut artikulasi. Sudut artikulasi itu digambarkan sebagai berikut.



Sistem bahasa biasanya mengenal tanda dalam ekspresi (E) yang memiliki relasi (R) dengan *content* (C) atau isi. Pada artikulasi pertama (sebelah kiri), sistem primer (ERC) mengkonstitusi tingkat ekspresi untuk sistem kedua (ERC) R C. Di sini sistem pertama berkorespondensi dengan tingkat denotasi dan sistem kedua dengan tingkat konotasi. Pada artikulasi kedua (sebelah kanan), sistem primer (ERC) mengkonstitusi tingkat isi untuk sistem kedua E R (ERC). Di sini, sistem pertama berkorespondensi dengan objek bahasa dan sistem kedua dengan metabahasa (metalinguistik). Dalam hal ini, Barthes telah menghubungkan semiotika dengan konteks budaya, yang dapat dikaitkan dengan kajian budaya.

Akan tetapi, konsep petanda dalam postmodernisme tidak pernah memiliki satu arti. Barthes (Rusbiantoro 2001:11) mengatakan bahwa petanda selalu memiliki banyak arti karena hubungan penanda dan petanda adalah arbitrer. Dengan kalimat lain, tidak ada hubungan intern antara konsep yang ditunjukkan dan bunyi yang menunjukkannya sehingga tidak ada petanda yang pasti atau transenden bagi penanda.

Contoh semiotika Roland Barthes pada gambar kulit depan *Saman*.



Akan tetapi, makna konotasinya penerbit memiliki jaringan pemasaran yang kuat.

5. SIMPULAN

Perspektif kajian budaya dapat membuat kajian sastra makin berkembang dan meluas pada fenomena-fenomena sosial budaya yang direpresentasikan oleh karya sastra tersebut. Di samping itu, akan menimbulkan pengutamaan khusus di bidang sastra dan kajian sastra menjadi kajian yang interdisipliner, multidisipliner, dan antardisipliner.

Saman dan *Larung* yang di antaranya memiliki tema seksualitas bila dikaji melalui perspektif kajian budaya ternyata tidak terjebak pada seksualitas yang vulgar, tetapi seks perempuan merupakan problematik yang menyangkut sosial, budaya, dan politik, bahkan agama.

Catatan:

- ¹ Escarpit, Robert (2005) lebih luas mengungkapkan hal ini.
- ² Wawancara peneliti dengan Ayu Utami, tanggal 9 Februari 2006.
- ³ Wawancara peneliti dengan R. Aris Suwartono, bagian pemasaran di KPG, tanggal 16 Februari 2006. Bandingkan dengan pendapat Pambudy dan Arcana (2005) yang menjelaskan bahwa *Saman* telah dicetak 500.000 eksemplar dan *Larung* 100.000 eksemplar.
- ⁴ Richard Johnson membagi dua metodologi kajian budaya, yakni *culturalism* dan *poststructuralism*, yang pertama gabungan dari sosiologi, antropologi, dan sejarah sosial dan yang kedua dikaitkan dengan karya-karya Lousi Althusser, Roland Barthes, dan Michel Foucault (Rokhman, 2003:29–30).

DAFTAR PUSTAKA

- Ahmad. 2002. "Pesan Asal Roman Saman". Diakses dari URL:
<http://cybersastra.net/cgibin/mimbar/komunitas.cgi>.
- Brooks, Ann. 2005. *Posfeminisme dan Cultural Studies*. Terj. S. Kunto Adi Wibowo. Yogyakarta: Jalasutra.
- Budiman, Arief. 1985. "Sastra yang Berpublik". Dalam Ariel Heriyanto (Peny.) 1985. *Perdebatan Sastra Kontekstual*. Jakarta: Rajawali.

Gambar kulit depan *Saman* ini dibuat oleh Agus Suwage, dengan judul "Dia seperti sedang menulis sesuatu". Analisis semiotika Barthes pada tingkat pertama, yakni makna denotasi maka gambar itu menunjukkan seorang peri sedang menuliskan sesuatu di atas kepala orang lain. Akan tetapi, jika analisis itu dilanjutkan pada tingkat kedua, yakni makna konotasi maka gambar itu dapat bermakna seorang peri yang akan mengubah pandangan orang tersebut. Dapat juga bermakna bahwa novel ini akan mengubah pandangan pembacanya tentang sesuatu. Jika dikaitkan dengan ideologi, pandangan yang akan diubah oleh Ayu Utami melalui novelnya ini adalah pandangan patriarkat tentang seksualitas perempuan. Gambar itu tentunya tidak hanya mengungkapkan hal tersebut di atas, tetapi masih ada hal lain yang dapat diungkapkan dari gambar tersebut.

Contoh lain, masih mengenai *Saman*, cetakan pertama novel ini April 1998 dan cetakan ke-12, Maret 1999, artinya dalam setahun novel ini telah dicetak 12 kali dengan asumsi bahwa setiap bulan novel ini dicetak ulang. Makna denotasi yang dapat ditangkap adalah novel ini "laris manis" di pasaran.

- Derrida, Jacques. 2001. "Struktur, Tanda, dan Permainan dalam Wacana Ilmu Humaniora. Dalam Dadang Rusdiantoro (Peny.). 2001. *Bahasa Dekonstruksi ala Foucault dan Derrida*. Yogyakarta: Tara.
- Escarpit, Robert. 2005. *Sosiologi Sastra*. Terj. Sundari Husen. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.
- Faruk. 2004. "Novelis Wanita dan Budaya Populer". *Prosa*, No. 4: 113–132.
- Fokkema, D.W. dan Kunne-Ibsch, Elrud. 1998. *Teori Sastra Abad Kedua Puluh*. Jakarta: Gama Media.
- Kurniawan. 2001. *Semiologi Roland Barthes*. Magelang: Indonesiatara.
- Maquet, Jacques. 1986. *The Aesthetic Experience*. Westford, Massachusetts: Murray Printing Company.
- Nugiyantoro, Burhan. 1998. *Teori Pengkajian Fiksi*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Pambudy, Ninuk Mardiana dan Putu Fajar Arcana. 2005. "Ayu Utami, Panjat Tebing, dan Novel Baru". *Kompas*, 11 September: 25.
- Rampan, Korrie Layun. 2002. *Angkatan 2000 dalam Sastra Indonesia*. Jakarta: Gramedia Widiasarana Indonesia.
- Ratna, Nyoman Kutha. 2004. "Relevansi Teori-Teori Postrukturalisme dalam Memahami Karya Sastra, Aspek-aspek Kebudayaan Kontemporer pada Umumnya". Orasi Ilmiah Pengukuhan Jabatan Guru Besar dalam Bidang Ilmu Sastra. Universitas Udayana, Denpasar, Sabtu, 1 Mei 2004.
- Ratna, Nyoman Kutha. 2004. *Teori, Metode, dan Teknik Penelitian Sastra*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Rokhman, Muh. Arif. 2003. "Cultural Materialism dalam Kajian Sastra. Dalam Sirojuddin Arif. *Sastra Interdisipliner: Menyandingkan Sastra dan Disiplin Ilmu Sosial*. Yogyakarta: Qalam: 25–41.
- Rusdiantoro, Dadang. 2001. "Bahasa Dekonstruksi". Dalam Dadang Rusdiantoro (Peny.). *Bahasa Dekonstruksi ala Foucault dan Derrida*. Yogyakarta: Tara Wacana: 1–19.
- Tong, Rosemarie Putnam. 2004. *Feminist Thought*. Terj. Aquarini Priyatna Prabasmoro. Yogyakarta: Jalasutra.

PENGABDIAN DIRI DALAM DRAMA *KANADEHON CHUSINGURA*

Hamzon Situmorang

Fakultas Sastra Universitas Sumatera Utara

Abstract

The Kanadehon Chushingura is a drama written by Chikamatsu Monzaemon in 1706 (Takeuchi 1954:627). This Drama is based on Akouroshi tragedy in Nabeshima han (Hiroshima village) in 1701 (Edo period in Japan). This is a tragedy about the suicide of 47 samurai retainers as a loyalty expression for their masters. They do suicide after they kill the enemy of their masters. In This tragedy we can see two types of loyalty of samurai retainers to their masters, i.e: the old bushido and the new bushido. The old bushido is one type of bushido borned between in the relation of their masters and their retainers. The type of this loyalty is "be ready to die for their masters without reasons". The other side, the new bushido is a moral of samurai created by Shogun (centre of birocrate). This loyalty is based on Confusianism, Colled as rational teaching. Loyal to their masters because there's benefit of doing it. So, in the Kanadehon Chushingura we can see the changing proces between old bushido and new bushido.

Key words: The Kanadehon Chushingura, Drama, old bushido, and new bushido

1. PENDAHULUAN

Kanadehon Chushingura ditulis pada zaman Edo. Zaman Edo berlangsung tahun (1603–1867), yaitu zaman feodal lahir di Jepang. Sistem pemerintahan feodal pada masa itu adalah pemerintahan pusat dipegang oleh keluarga *Tokugawa* kemudian pemerintahan daerah dipimpin oleh keluarga *daimyo* (tuan tanah) yang berjumlah kira-kira 250 keluarga. Di sini kaisar tidak berfungsi sebagai pelaksana pemerintahan.

Daimyo (tuan tanah) membentuk samurainya sendiri dengan dasar pelajaran kesetiaan berdasarkan pada agama Budha. Sementara, *Shogun* sebagai pemerintah pusat yang dipegang keluarga *Tokugawa* mengajarkan kesetiaan kepada seluruh Samurai Jepang yang didasarkan pada Konfusianisme.

Singkatnya, kesetiaan samurai pada *Ke-daimyo*-an seperti yang ditulis pada Hagakure (pelajaran Samurai) adalah mengabdikan tujuh kali dalam reinkarnasi. Oleh karena itu, apabila tuannya mati, seorang samurai sendiri harus mengikuti kematian tuannya dengan cara bunuh diri yang disebut dengan *Junshi*. Ini dimaksudkan, apabila tuannya lahir kembali sebagai manusia, dirinya juga lahir sebagai manusia dan dia tersebut akan dapat tetap bekerja sebagai abdi tuannya. Oleh karena itu, kesetiaan samurai di sini melewati batas antara hidup dan mati.

Sementara itu, dari kalangan pemerintah pusat (*shogun*) berpandangan lain, apabila samurai daerah sangat setia kepada tuannya, pemerintah pusat akan mengalami bahaya. Oleh karena itu,

sebagai pemerintah pusat, *Tokugawa* mengajarkan kesetiaan baru yang didasarkan pada konfusianisme.

Konfusianisme dikenal sebagai ajaran rasionalis. Manusia harus selalu menyadari hubungan peringkat di tengah-tengah masyarakat. Hubungan peringkat tersebut didasarkan pada *Gorin* (lima etika), yaitu hubungan ayah dan anak, hubungan suami dan istri, hubungan abang dan adik, hubungan tuan dan hamba, dan hubungan senior dan junior. Oleh karena itu, manusia dalam berinteraksi dalam masyarakat harus melihat kedudukannya supaya tahu menentukan sikap. Ayah wajib melindungi anak, tetapi anak juga wajib mengabdikan kepada ayah. Demikian juga dalam hubungan suami dan istri, hubungan abang dan adik, dan juga hubungan tuan dan hamba.

Dalam masyarakat luas para *daimyo* wajib setia kepada *shogun* dan para samurai di *ke-daimyo*-an wajib setia kepada tuannya (*daimyo*). Karena itu, kelihatan adanya kesetiaan pengabdian diri bertingkat di dalam masyarakat, yang pada akhirnya kesetiaan tersebut tertumpu di tangan *Shogun* sebagai pusat pemerintahan. Namun, dalam Drama *Kanadehon Chushingura* kelihatan adanya kontradiksi kesetiaan samurai kepada *Shogun* dan kepada tuannya di daerah. Oleh karena itu, dalam kontradiksi kesetiaan pengabdian mereka akhirnya memilih jalan terakhir yaitu *seppuku* (bunuh diri).

Cerita *Akouroshi* terjadi pada tahun 1702 yang berarti zaman Edo sudah berlangsung selama 30 tahun. Di sini, kita dapat melihat unsur-unsur

pengabdian diri Samurai di daerah (*bushido* di ke-*daimyo*-an) dan unsur-unsur pengabdian diri ajaran ke-*shogun*-an (*bushido Tokugawa*) menyatu dalam kisah tersebut (Watsuji, 1976).

2. CERITA AKOUROSHI KANADEHON CHUSINGURA

Dalam Naramoto (1975:297–306) dijelaskan bahwa peristiwa *Akou* diawali dengan kejadian di Istana Ke-*shogun*-an *Tokugawa* di Edo. Pada tanggal 13 Maret 1701. Saat itu di Istana Edo diadakan upacara penyerahan persembahan terhadap kaisar. Keesokan harinya tanggal 14 Maret 1701, terjadi keributan, yaitu Asano Takuminaganori seorang kepala wilayah (*daimyo*) dari wilayah *Akou* (Hiroshima) melukai Pangeran Kira Kozukeyoshinaka, seorang *Koke* (pejabat tinggi penasehat *Shogun*) dan juga sebagai seorang *Daimyo Shinpan* (*daimyo* yang membantu *Tokugawa* dalam perang Sekigahara).

Alasan Asano melukai pangeran karena pada upacara penghormatan terhadap kaisar tersebut, kaisar mengirimkan dua orang untuk menerimanya. Seperti biasanya setiap tahun, saat akan menyerahkan tanda penghormatan, *Shogun* memanggil *Daimyo* (kepala wilayah) untuk melakukan sembah sujud. Pada waktu itu *Shogun Tokugawa* menunjuk Asano Takuminaganori seorang kepala wilayah (*daimyo*) dari *Akou* dan *Date Ryonosuke Muneharu* dari wilayah *Yoshida*. Untuk kelancaran acara, seperti biasanya para *daimyo* tersebut harus terlebih dahulu mendapat pelajaran dari *Kouke* (pejabat tinggi) di ke-*shogun*-an. Untuk itu Asano dan *Ryonosuke* belajar pada *Kira Kozuke Yoshinaka*, seorang *kouke* dan masih keluarga istri *Tokugawa*. Namun, ternyata dalam acara pada tanggal 13 Maret 1701 tersebut, Asano Takuminaganori mendapat rasa malu yang besar karena berkali-kali melakukan kesalahan dalam upacara sembah sujud pada utusan kaisar tersebut, sedangkan *Ryonosuke* tidak mendapat kesalahan-kesalahan seperti itu. Asano merasa bahwa Pangeran Kira *Yoshinaka* sudah mengajarkan hal yang salah kepadanya. Karena itu, pada keesokan harinya tanggal 14 Maret 1701, pada waktu Pangeran Kira berjalan di *Matsunotairoka* (suatu koridor di dalam Istana Edo), Asano Takuminaganori melukai Pangeran Kira dengan pedang pendek dari belakang dan sambil berkata “*Kono aida no ikon oboetaruka*” (apakah ingat sakit hati saya waktu itu?). Asano sampai dua kali menancapkan pedangnya ke punggung Pangeran Kira, tetapi Pangeran Kira tidak melawan. Ketika Pangeran Kira akan jatuh tertelungkup, seorang petugas keamanan istana bernama *Yasabee* yang melihat kejadian tersebut secara tiba-tiba menangkap dan menggendong Pangeran Kira.

Melihat motif kejadian tersebut, orang-orang bingung ketika menganalisis perkataan “*Konoaidano ikon ga oboetaruka*”, yang berarti seolah-olah Kira mempunyai masalah sebelumnya sehingga Asano menyimpan dendam. Banyak orang menduga awal dari kejadian itu adalah karena anak buah Asano tidak membayar gaji/upah yang cukup ketika Asano belajar pada Pangeran Kira sehingga Pangeran Kira mengajarkan hal yang salah, dan hal inilah yang menyebabkan Asano melakukan kesalahan-kesalahan pada acara sembah sujud terhadap utusan kaisar. Asano merasa sangat malu dan membunuh Pangeran Kira.

Akhir kejadian, peristiwa tersebut dibawa ke pengadilan ke-*shogun*-an *Tokugawa*. *Tokugawa* sendiri memutuskan hukuman *seppuku* (bunuh diri dengan memotong perut) kepada Asano. Dengan alasan, bahwa Asano telah melanggar peraturan dan membuat keonaran di dalam Istana Edo. Selain itu, Samurai (*bushi*) yang melukai dari belakang adalah ciri samurai pengecut. Tambahan pula, perbedaan usia antara Asano dan Kira dianggap sudah tidak pantas lagi untuk melakukan perkelahian, karena Asano masih muda yaitu 30 tahun dan Pangeran Kira sudah berusia 75 tahun. Pada pihak lain, Pangeran Kira diputuskan tidak bersalah. Pangeran Kira dinilai sebagai orang yang mengetahui peraturan istana ke-*shogun*-an sehingga tidak melakukan perlawanan. Karenanya, *Tokugawa Bakufu* (pemerintahan *Tokugawa*) merasa berkewajiban mengobati dan melindungi Pangeran Kira.

Kronologis peristiwa tersebut adalah: Kejadian melukai Pangeran Kira di Istana Edo adalah pada tanggal 14 Maret 1701 pukul 12.00 siang; kemudian keputusan hukuman dari *bakufu* disampaikan kepada Asano adalah pukul 16.00; dan perintah tersebut dilaksanakan pukul 18.00 petang (Naramoto 1975:300). Setelah Asano melakukan *Seppuku*, daerah *Akou* yang berpenghasilan 53.000.000 *koku* padi diambil alih oleh *Tokugawa* pada tanggal 15 Maret 1701 karena adanya peraturan dari *Tokugawa* bahwa apabila ada daerah yang tidak bertuan maka *Tokugawa* berhak mengambilalihnya. Selanjutnya, anak buah Asano yang setia melanjutkan balas dendam tuannya dan kemudian mereka, sebanyak 47 orang, melakukan bunuh diri bersama-sama di makam tuannya. *Oishi* adalah seorang anak buah yang mengetahui kejadian itu karena pada waktu itu ia berada di Edo. Setelah mengetahui kejadian yang menimpa tuannya, *Oishi* segera kembali ke *Akou* sepuluh hari lebih cepat daripada utusan *Bakufu*. Dia memimpin anak buahnya yang setia untuk melakukan balas dendam. Mereka berkeinginan melakukan *junshi* (melakukan bunuh diri untuk mengikuti kematian tuannya), tetapi karena masih ada dendam tuannya yang masih

tersisa, maka *junshi* tersebut dilaksanakan setelah melaksanakan *adauchi* (balas dendam tuan).

Balas dendam anak buah Asano ternyata bukan ditujukan kepada Tokugawa yang dirasa memihak dalam pengadilan, melainkan ditujukan kepada Pangeran Kira sebagai sumber kesalahan. Ketika itu usaha untuk membunuh Pangeran Kira bukan sesuatu yang mudah karena Pangeran Kira tinggal di tempat yang jauh dari Akou. Selain itu, Pangeran Kira mempunyai anak buah sebagai pengawal yang tangguh. Pada zaman itu juga bukan suatu hal yang mudah memasuki wilayah lain. Dari sekian banyak anak buah Asano hanya tinggal 47 orang yang setia. Yang lainnya sudah menjadi pekerja di wilayah ke-*shogun*-an, dan ada yang melarikan diri ke wilayah ke-*daimyo*-an lain. Anak buah yang berjumlah 47 orang dan yang sudah tidak bertuan itu yang disebut dengan (*roshi*). Wilayah mereka pun tidak ada lagi, karena sudah diambil alih oleh Tokugawa (pemerintah pusat).

Dalam usahanya untuk membunuh Pangeran Kira, mereka menghabiskan waktu satu tahun. Dalam satu tahun itu mereka melakukan penyamaran agar niat mereka tidak diketahui oleh siapa pun. Mereka menyuruh putri-putri mereka bekerja di wilayah Pangeran Kira dengan tujuan untuk mendapatkan rahasia benteng Kira. Ketika itu, hubungan antara sesama anak buah Asano yang satu dengan yang lainnya tidak kelihatan. Dengan segala upaya pada tanggal 14 Desember 1702 mereka akhirnya berhasil membunuh Pangeran Kira. Dengan pedang yang dipergunakan Asano saat melukai pangeran Kira di Istana Edo, anak buah Asano memenggal kepala Pangeran Kira dan membawa kepala pangeran itu ke Makam Asano. Kemudian dengan pedang itu pula 47 anak buah Asano yang dipimpin Oishi melakukan bunuh diri. Dengan demikian, peristiwa tersebut dinamai *47 nin no roushi* di Akou, atau *Akourosi jiken*.

3. ANALISIS KESETIAAN SAMURAI DALAM AKOUROSHI KANADEHON CHUSHINGURA

Ketika Tokugawa Ieyashu menjadi *Shogun* pada tahun 1603, sebagai dasar untuk memantapkan kekuasaannya, dia memilih konfusiisme sebagai dasar filosofisnya. Terutama dalam usaha menanamkan penghormatan bawahan terhadap atasan sehingga tercipta struktur kekuasaan. *Shogun* berada pada posisi tertinggi dan juga sebagai pusat pengabdian seluruh rakyat Jepang.

Pada zaman sebelumnya, bagi samurai tuannya adalah segala-galanya atau tuannya adalah sebagai pusat pengabdian. Namun, hal tersebut diperpanjang Tokugawa sehingga ada kesadaran

bahwa kehidupan tuan di daerah pun adalah berkat kebaikan (*chu*) dari Tokugawa (Watsuji 1977:192).

Pelajaran konfusiisme ini diwajibkan untuk dipelajari oleh seluruh samurai di seluruh wilayah Jepang pada waktu itu. Pelajaran itu disebut dengan *kangaku* dan ahlinya disebut dengan *Kangakusha*. *Kangakusha* yang pertama-tama diangkat oleh Ieyashu adalah Hayashi Razan dan Fujiwara Seika. Kemudian ajaran-ajaran tersebut disempurnakan oleh murid-muridnya seperti Nakae Toju dan Yamazaki Ansai dengan *Sushigaku* (suatu ajaran konfusiisme yang disempurnakan oleh Sushi) dengan sebutan pelajaran *dotoku* (moral), yaitu pelajaran untuk pasrah menerima bagian masing-masing, tuan sebagai tuan dan anak buah sebagai anak buah, anak sebagai anak dan orang tua sebagai orang tua. Penerimaan bagian sendiri ini disebut dengan *gorin* (lima etika), yaitu hubungan tuan dan anak buah, orang tua dan anak, suami dan istri, abang dan adik, dan juga menjelaskan hubungan orang yang sederajat.

Selanjutnya, muncul Yamaga Soko yang sering diundang untuk mengajar para samurai ke daerah-daerah. Ajaran Yamaga Soko ini nampaknya lebih murni Konfusiisme bila dibandingkan dengan pendahulu-pendahulunya karena ajaran para pendahulunya masih di pengaruhi oleh Budhisme. Inti ajaran Soko adalah bahwa keempat golongan masyarakat yaitu *bushi*, petani, pedagang, dan tukang harus mengerjakan bagian masing-masing. Pemerintah mengerjakan pekerjaan hati dan rakyat mengerjakan pekerjaan raga.

Kesetiaan samurai yang diajarkan oleh Tokugawa melalui *Kangakusha* adalah menyadari kesadaran hubungan atas dan bawah. *Shogun* adalah puncak penerima pengabdian yang tertinggi dan samurai diajarkan untuk berpikir rasional. Samurai dilarang melakukan *junshi* dan *adauchi*. Samurai yang melakukan *junshi* disebut *Inujini* (mati konyol). Apabila ada samurai yang melakukan *junshi*, wilayah akan diambil alih oleh ke-*shogun*-an. Karena ajaran Tokugawa adalah melalui *Kangakusha* dan juga karena adanya berbagai peraturan Tokugawa, kesetiaan samurai pada zaman Edo berubah.

4. KESETIAAN SAMURAI DALAM KANADEHON CHUSHINGURA

Kesetiaan Samurai Akou pada kisah *Akourosi* dapat kita lihat ada dua jenis. Pertama adalah kesetiaan Asano Takumi Naganori (tuan wilayah Akou) terhadap ke-*shogun*-an dan kedua adalah kesetiaan anak buah yang dipimpin oleh Oishi untuk melaksanakan *junshi* dan *adauchi* bagi tuannya. Kesetiaan Asano menghormati ke-*shogun*-an adalah bersedia melakukan *jisatsu*

(bunuh diri) dengan cara *seppuku* (memotong perut). Seandainya dalam pemikiran samurai daerah, seorang tuan tidak pernah bersedia melakukan *seppuku* atas perintah *Shogun*, maka ia harus melawan *Ke-shogun-an* dan mati karena berperang melawan *ke-shogun-an* yang sedang berkuasa.

Kesetiaan anak buah Asano yang 47 orang samurai itu dipimpin oleh Oishi. Mereka telah berhasil membalaskan dendam tuannya dan juga sudah melakukan *junshi* sehingga hal tersebut sudah memenuhi unsur-unsur kesetiaan samurai daerah (*bushido lama*). Namun, dalam hal ini ada perbedaannya, yaitu anak buah Asano tersebut berhasil melakukan *adauchi* pada tanggal 14 Desember 1702, yaitu satu setengah tahun setelah tuannya meninggal. Hal ini ada perbedaannya dengan kesetiaan samurai daerah (*bushido lama*), yaitu samurai di daerah tidak menunggu waktu dan membunuh seketika. Apabila menunggu waktu, samurai itu akan disebut dengan *bushi* pengecut. Kemudian, apabila menunggu sampai satu setengah tahun, berarti mereka sudah sempat memikirkan untung rugi jikalau tidak melakukan *adauchi* dan *junshi* (Sagara 1984:172). Oleh karena itu jelas kelihatan bahwa di dalam kisah *Akourosi Chushingura* ada perpaduan jenis kesetiaan samurai lama (samurai daerah) dengan kesetiaan yang diajarkan *Ke-shogun-an* sebagai pemerintah pusat.

5. SIMPULAN

Kesetiaan samurai dalam mengabdikan diri terhadap tuannya diwujudkan dengan mengorbankan jiwa raga dalam melakukan balas dendam dan melakukan bunuh diri untuk tuannya. Di dalam kesetiaan itu terdapat dua jenis pengaruh, yaitu ajaran kesetiaan samurai di daerah (*bushi lama*) dan ajaran kesetiaan Tokugawa (*bushi baru*).

Ajaran kesetiaan samurai daerah (*bushi lama*), maksudnya adalah kesetiaan sebelum zaman Edo (1603), yaitu kesetiaan terhadap tuan yang disebut dengan *daimyo*, kesetiaan tersebut terjadi karena anak buah dari generasi ke generasi bekerja melayani tuan sehingga hubungan antara tuan dan anak buah menjadi sangat dekat. Ditambah lagi, adanya ajaran agama Budha yang mengatakan adanya reinkarnasi antara hidup dan mati sehingga samurai anak buah tersebut bercita-cita ingin tetap hidup sebagai manusia dan menjadi samurai abdi tuannya lagi. Dalam *Hagakure* dikatakan bahwa samurai ingin mengabdikan kepada tuannya selama tujuh kali reinkarnasi. Hal ini turut mempertebal pengabdian *bushi* anak buah sehingga berani melakukan bunuh diri karena kematian tuannya. Ini dimaksudkan untuk menemani tuannya dalam perjalanan di dunia

kematian. Kemudian, kesetiaan *bushi* di satu daerah sering ditulis dalam bentuk cerita dan dapat menjadi bacaan bagi *bushi* di daerah lain. Karenanya, ada perlombaan kesetiaan di seluruh wilayah Jepang. Hal ini tentunya mengakibatkan semakin kuatnya kedudukan para tuan di wilayah daerah sehingga sering terjadi perebutan kedudukan *Shogun*.

Ketika Tokugawa mengalahkan Toyotomi yang menjabat *Shogun* pada tahun 1600, Tokugawa mengangkat dirinya menjadi *Shogun*. Namun, Tokugawa meragukan bahwa suatu saat tuan dari daerah lain akan menyerangnya sehingga Tokugawa Ieyasu yang berkuasa waktu itu menciptakan berbagai kebijakan politik untuk memantapkan kekuasaannya. Salah satu di antaranya adalah mengubah kesetiaan samurai anak buah di daerah. Dengan pemikiran jika samurai di daerah setia kepada tuannya melewati batas hidup dan mati, akan diragukan bahwa tuan di daerah akan kuat dan mampu melawan pemerintah pusat (*Shogun*). Jadi, untuk itu diciptakanlah ajaran kesetiaan terhadap samurai yang disebut dengan *shi do*, yaitu suatu konsep kesetiaan yang didasarkan pada ajaran Konfusianis. *Bushi* di seluruh wilayah harus menyadari adanya jenjang status. Kedudukan yang lebih tinggi adalah pemberi *chu* terhadap orang yang berkedudukan lebih rendah. Oleh karena itu, orang yang berkedudukan lebih rendah harus selalu membalasnya dengan *giri* (pengabdian) terhadap yang berkedudukan lebih tinggi. Dalam konsep ini pemberi *chu* yang lebih tinggi untuk seluruh Jepang adalah *Shogun*, sedangkan pengabdian terhadap kaisar hanya boleh dilakukan oleh *Shogun* atau atas nama *Shogun*.

Ajaran Tokugawa ini menuntut para samurai anak buah untuk lebih berpikir rasional dalam melakukan pengabdian sehingga sangat berbeda dengan pengabdian samurai sebelumnya. Dalam kesetiaan pengabdian samurai Akou kita dapat melihat adanya kesetiaan samurai lama dan kesetiaan samurai ajaran Tokugawa, yaitu baik tuan maupun anak buah tidak menyerang *ke-shogun-an*, dan setia melaksanakan perintah *Shogun*. Di satu pihak kesetiaan samurai anak buah melakukan *adauchi* dan *junshi* terhadap kematian tuannya.

Dalam masyarakat Jepang juga pada umumnya sekarang, kesetiaan yang berisikan *chu* dan balasnya *giri* masih berlaku, dan kesadaran antara pengabdian bawahan terhadap atasan masih jelas kelihatan. Corak pengabdian seperti ini masih dapat jelas kita lihat dalam dunia perusahaan Jepang sekarang ini sehingga ada juga gejala yang sama dengan *junshi*, yaitu *karoshi* (mati karena terlalu banyak bekerja).

DAFTAR PUSTAKA

- Bito, Masahide. 1977. *Nihonno Rekishi Genroku Jidai (Sejarah Jepang Zaman Genroku)*. Tokyo: Chuokoronsha.
- Benedict, Ruth. 1979. *Pedang Samurai dan Bunga Seruni*. Terj. Pamoeji Sinar. Jakarta: Harapan.
- De Bary, Theodore. 1958. *Sources of Japanese Tradition*. Colombian: Columbia University Press.
- Kitazima Masamoto. 1966. *Edo Jidai (Zaman Edo)*. Tokyo: Iwanami Shoten.
- Situmorang, Hamzon. 1995. *Perubahan Kesetiaan Bushi dari Tuan Kepada Ke-Shogun-an pada Zaman Edo*. Medan: USU Press.
- Watsuji Tetsuro. 1977. *Nihon Rinri Shisoushi Taikai (Kronologi Pemikiran Etika Jepang)*. Japan: Iwanami Shoten.
- Wilson, Wilyam. S. 1980. *Hagakure The Book of Samurai*. Tokyo, New York and Sanfransisco: Kodansha International.

DIDONG GAYO LUES: ANALISIS KEINDAHAN BAHASA DAN FUNGSI SOSIAL

Isma Tantawi

Fakultas Sastra Universitas Sumatera Utara

Abstract

The objective of this research is to analyze Didong Jalu in perspective of language aesthetic and social function on peoples of Gayo Lues ethnic group. The data in this research is analyzed based on both observation and documentation methods. The theoretical base used in this research is relied on literature sociological theory suggested by Thomas Warton (1974) that literature work is considered to be expression of art and social document. Didong Jalu contains the language aesthetic value and it has social function for peoples of Gayo Lues ethnic group inhabiting the upland of Gayo Nanggroe Aceh Darussalam, Indonesia.

Key words: Didong Jalu, language aesthetic value, social function

1. PENDAHULUAN

Didong sebagai tradisi lisan atau *oral tradition* (*folklore*) sudah berkembang sejak masuknya agama Islam di dataran tinggi Gayo, Provinsi Nanggroe Aceh Darussalam, Indonesia (Ara 1995:639). Agama Islam masuk ke Aceh pada abad ke-7 M. Kira-kira 40 tahun setelah Nabi Muhammad s.a.w. wafat (Sujitno 1995:71). Dalam *Didong*, sejak awal sampai saat ini, nafas dan nuansa keislaman tetap bertahan. Bahkan *Didong* merupakan media dakwah untuk menyampaikan dan menyebarkan amanat keagamaan kepada masyarakat di samping menyampaikan pesan budaya suku Gayo itu sendiri.

Didong merupakan tradisi lisan suku Gayo dan sudah berakar dalam kehidupan masyarakatnya. Persembahan *Didong* diadakan pada pesta suka, yaitu pesta ayunan, pesta penyerahan anak kepada guru, pesta sunat rasul, dan pesta perkawinan. *Didong*, menceritakan kebudayaan suku Gayo, agama Islam (orang suku Gayo secara keseluruhan menganut agama Islam) dan masalah-masalah yang aktual, seperti peristiwa daerah, peristiwa nasional, dan peristiwa internasional.

Kata *Didong*, berasal dari bahasa Gayo, yaitu dari akar kata *dik* dan *dong*. *Dik*, artinya menghentakkan kaki ke papan yang berbunyi *dik-dik-dik*. Kemudian *dong*, artinya berhenti di tempat, tidak berpindah. Jadi, kata *Didong* dapat diartikan bergerak (menghentakkan kaki) di tempat untuk mengharapkan bunyi *dik-dik-dik*. Bunyi *dik-dik-dik* selalu digunakan untuk menyelingi persembahan *Didong*. Menurut kamus *Bahasa Gayo-Indonesia*, *Didong* ialah sejenis kesenian tradisional yang dipertandingkan antara dua *Guru*

Didong yang berasal dari dua kampung yang berbeda. Persembahan dimulai setelah shalat Isya sampai sebelum shalat Subuh (Melalatoa 1985:71).

Kata *Didong* menjadi nama kesenian tradisional di Gayo Lues berdasarkan cerita rakyat (*folklore*), yaitu *asal-usul Gajah Putih* yang dikumpulkan oleh Hanafiah (1984:140-149). Gajah Putih merupakan penjelmaan dari seorang sahabat yang sudah meninggal dunia. Ketika Gajah Putih ini akan dibawa ke Istana Raja Aceh oleh orang-orang yang diperintahkan oleh raja, Gajah Putih tidak mau berjalan dan melawan. Gajah putih menghentak-hentakkan kakinya ke tanah sehingga menimbulkan bunyi *dik-dik-dik*. Namun demikian, ketika sahabatnya yang membawa, Gajah Putih pun berjalan dan sampailah ke Istana Raja Aceh.

Gerakan Gajah Putih yang menghentak-hentakkan kakinya ke tanah dan menimbulkan bunyi *dik-dik-dik* selalu ditirukan oleh orang-orang yang melihat kejadian itu. Akhirnya, kebiasaan tersebut dijadikan dan digunakan pada masa merasa gembira atau pada masa menyampaikan amanat dan nasihat kepada anak, teman, masyarakat atau kepada siapa saja yang dianggap perlu untuk disampaikan. Oleh sebab itu, kebiasaan tersebut berlangsung sampai saat ini dan disebut dengan tradisi lisan *Didong* Gayo.

Didong Gayo dapat dibagi menjadi dua macam. Pertama, *Didong* Gayo Lues. *Didong* Gayo Lues berkembang di Kabupaten Gayo Lues dan Kabupaten Aceh Tenggara. *Didong* Gayo Lues pada umumnya berbentuk prosa (bebas) dan hanya pada bagian tertentu saja yang disampaikan berbentuk puisi (terikat) seperti pantun. Isi cerita di dalam *Didong* Gayo Lues berhubungan antara satu bagian dan bagian lainnya.

Kedua, *Didong Lut* (Laut). *Didong Lut* berkembang di Kabupaten Aceh Tengah. *Didong Lut* berbentuk puisi (terikat). Isi *Didong Lut* tidak berhubungan secara langsung antara satu bagian dengan bagian lainnya. Oleh sebab itu, dapat disimpulkan bahwa *Didong Lut* seperti puisi yang dinyanyikan dan setiap puisi memiliki makna masing-masing.

Didong Gayo Lues dapat dibagi tiga macam, yaitu *Didong Alo*, *Didong Jalu*, dan *Didong Niet*. *Didong Alo* (*Didong* penyambutan tamu) adalah *Didong* yang dipersembahkan untuk menyambut tamu. Pemain *Didong Alo* berjumlah lebih kurang 10 orang dari pihak tuan rumah dan 10 orang dari pihak tamu. *Didong Alo* dipersembahkan sambil berlari arah ke kiri atau ke kanan. *Didong Alo* berisi tentang ucapan selamat datang dan ucapan terima kasih atas kehadiran tamu. Begitu juga dari pihak tamu mengucapkan terima kasih atas undangan yang sudah selamat diperjalanan sehingga dapat selamat sampai ke tempat tuan rumah.

Didong Jalu (*Didong Laga*), yaitu *Didong* dipersembahkan pada malam hari oleh dua orang *Guru Didong* yang diundang dari dua kampung yang berbeda. Setiap *Guru Didong* didampingi oleh pengiring yang berjumlah 10 sampai 20 orang. Pengiring berfungsi untuk mendukung persembahan. Pada bagian tertentu (*adini Didong*), cerita *Didong* disambut oleh pengiring sambil bertepuk tangan serta menggerakkan badan ke muka dan ke belakang atau ke kiri dan ke kanan.

Didong Niet (*Didong Niat*) selalu dipersembahkan berdasarkan *Niet* seseorang. Misalnya, *Niet* seseorang yang ingin mempunyai keturunan atau berkeinginan punya anak lelaki atau perempuan. Jika keinginan ini dikabulkan oleh Yang Maha Kuasa, *Didong Niet* ini pun dipersembahkan. *Didong Niet* ini berkisah tentang anak yang dimulainya. Cerita dimulai dari awal pertemuan kedua orang tuanya kemudian pertemuan itu direstui serta dilanjutkan kepada jenjang peminangan dan pernikahan. Seterusnya, cerita berkisah tentang perkembangan bayi di dalam kandungan sampai bayi lahir ke dunia. Setelah itu, cerita diteruskan ke pesta ayunan (*turun mandi*) pemberian nama yang dihubungkan dengan hari kelahiran, agama (agama Islam), dan nama-nama keluarga seperti nama orang tua, kakek, nenek, dan lain-lain.

Cerita *Didong* yang menjadi objek penelitian ini adalah cerita *Didong Jalu* yang dipersembahkan oleh *Guru Didong*, Ramli Penggalangan dan Idris Cike, di Medan pada tanggal 11 dan 12 Desember 2004. Persembahan dimulai pukul 21.45 dan berakhir pada pukul 04.30 WIB.

2. DIDONG JALU SEBAGAI KARYA SASTRA (TRADISI LISAN)

Secara umum karya seni dapat dibedakan menjadi lima bagian, yaitu seni lukis, seni suara, seni tari, seni pahat (seni patung), dan seni sastra. Kelima seni tersebut dibedakan melalui alat yang digunakan oleh pengarangnya. Alat seni lukis yang digunakan oleh senimannya adalah garis dan warna. Alat seni suara yang digunakan oleh vokalis dan instrumentalis adalah suara (vokal atau instrumental). Alat seni tari yang digunakan oleh senimannya adalah gerak. Alat seni pahat atau patung yang digunakan oleh senimannya adalah bentuk. Alat seni sastra yang digunakan oleh sastrawannya adalah bahasa (Teeuw 1978:1).

Seni sastra yang lazim disebut sebagai karya sastra, menurut bentuk bahasa yang digunakan dapat pula dibedakan menjadi dua bagian. Pertama, karya sastra disampaikan secara lisan dan kedua, karya sastra disampaikan secara tertulis atau bahasa tulis. Karya sastra lisan selalu disampaikan secara langsung kepada penonton atau penikmat. Karya sastra tulis disampaikan secara tertulis, seperti pada surat kabar, majalah, dan buku cetakan kepada pembaca atau penikmatnya.

Karya sastra lisan selalu dihubungkan dengan karya sastra lama karena salah satu ciri-ciri sastra lama adalah cerita berbentuk lisan. Seterusnya ciri-ciri sastra lisan dapat ditunjukkan dari sudut yang lain. Sastra lisan merupakan milik masyarakat secara bersama dan tidak dikenal nama pengarangnya. Kini sastra lisan lebih dikenal dengan istilah tradisi lisan (Mohd. Isa 1987:1). Kemudian, menurut Osman (1976:4) tradisi lisan oleh khalayak lebih dikenal lagi dengan istilah *folklore*.

Folklore berasal dari bahasa Inggris yang terbentuk dari kata *folk* dan *lore*, (Dananjaya, 1984:1-2). *Folk* artinya kolektif dan *lore* artinya tradisi dari sekelompok orang yang memiliki ciri-ciri pengenalan fisik, sosial, dan kebudayaan yang dapat membedakan dari kelompok lainnya. Jadi, *folklore* adalah cerita rakyat (tradisi lisan) dari sekelompok masyarakat dan diwarisi dari generasi ke generasi berikutnya dalam bentuk bahasa lisan (Dundes, 1965:2).

Dananjaya (1984:3-4) berpendapat bahwa ciri-ciri *folklore* adalah sebagai berikut:

- i) Penyebaran dan pewarisan selalu dilakukan secara lisan, yakni disebarakan melalui tutur kata dari mulut ke mulut atau dengan contoh yang disertai dengan gerak dan alat bantu pengingat dari generasi ke generasi berikutnya.

- ii) *Folklore* bersifat tradisional, yakni penyebarannya cukup lama atau minimal berlangsung pada dua generasi.
- iii) Dalam cerita *folklore* terdapat versi-versi dan variasi, yakni cerita yang berbeda menurut tempat dan waktu. Hal ini disebabkan oleh cara penyebarannya dari mulut ke mulut (lisan), bukan melalui cetakan atau rekaman. Oleh sebab itu, proses lupa atau interpolasi (*interpolation*) dapat dengan mudah mengalami perubahan. Walaupun demikian, perbedaannya hanya terletak pada bagian luarnya saja, sedangkan bentuk dasarnya dapat tetap bertahan.
- iv) *Foklore* bersifat *anonymous*, yakni nama pengarang sebenarnya tidak dapat diketahui.
- v) *Foklore* selalu mempunyai bentuk berumus atau berpola, yakni cerita tetap bertahan dengan pola yang sudah ada.
- vi) *Folklore* mempunyai fungsi (*function*) pada masyarakat yang memilikinya secara kolektif.
- vii) *Folklore* bersifat pralogik, yakni mempunyai sifak logik sendiri yang berbeda dengan logik yang berlaku secara umum.
- viii) *Folklore* menjadi milik bersama (*collective*) dari kolektif tertentu. Hal ini disebabkan oleh penciptaan pertama tidak diketahui lagi. Oleh sebab itu, setiap anggota kolektif yang bersangkutan merasa memilikinya.
- ix) *Folklore* pada umumnya bersifat polos dan lugu. Oleh sebab itu, sering sekali terasa lemah, spontan, dan kasar. Ini dapat dimengerti karena *folklore* merupakan pengungkapan seni oleh manusia yang paling jujur.

Berdasarkan uraian di atas disimpulkan bahwa *Didong Jalu* Gayo Lues dapat disebut sebagai karya sastra (tradisi lisan) karena *Didong Jalu* mengandung ciri-ciri tersebut. Pertama, *Didong Jalu* dipersembahkan secara lisan, yaitu cerita didendangkan oleh dua orang *Guru Didong* secara bergantian. Pada bagian tertentu kedua *Guru Didong* melakukan gerak-gerak tertentu pula. Misalnya, pada bagian *batang*, kedua *Guru Didong* berjalan bolak-balik di atas papan persembahan. Pada bagian *niro ijin*, kedua *Guru Didong* berdiri berhadapan dan melakukan gerak maju dan mundur.

Kedua, cerita *Didong Jalu* tumbuh dan berkembang sudah berlangsung lama pada masyarakat Gayo Lues. Menurut sejarah, *Didong Jalu* sudah berkembang di dataran tinggi Gayo Lues sejak masuknya ajaran Islam di Provinsi Nanggroe Aceh Darussalam, Indonesia. Agama Islam masuk ke Provinsi Nanggroe Aceh Darussalam pada abat ke-7 M, kira-kira 40 tahun

setelah Nabi Muhammad s.a.w. wafat (Sujitno, 1995: 71).

Ketiga, cerita *Didong* memiliki versi-versi dan variasi. Versi *Didong Jalu* ada dua macam, yaitu *Didong Jalu* Gayo Lues dan *Didong Jalu* Gayo Lut. Kedua *Didong* ini bersisi tentang mengadu ketangkasan antara satu *Guru Didong* dengan *Guru Didong* lainnya. Namun demikian, cara dan pola persembahannya berbeda. Pola persembahan *Didong Jalu* dimulai dengan permulaan persembahan (*Didong Tuyuh*), persalaman (*tabini Didong*), kesepakatan (*batang*), berteka-teki (*itik-itiken*), dan mohon maaf (*niro ijin*) sedangkan *Didong Jalu* Gayo Lut berpola persalaman, isi, dan penutup.

Keempat, pencipta *Didong Jalu* yang sebenarnya tidak dapat diketahui karena *Didong Jalu* dituturkan secara lisan oleh *Guru Didong* terdahulu dan diturunkan dari generasi ke generasi berikutnya melalui bahasa lisan. Oleh sebab itu, *Didong Jalu* menjadi milik bersama masyarakat Gayo Lues. *Didong Jalu* yang digunakan untuk objek kajian ini merupakan seni ulang yang dilakukan oleh kedua *Guru Didong*, yaitu Ramli Penggalangan dan Idris Cike. Namun, seni ulang pun tetap memiliki nilai seni tersendiri yang berbeda dengan seni cipta yang pertama (Gazalba 1974:425).

Kelima, cerita *Didong Jalu* didendangkan oleh kedua *Guru Didong* melalui pola yang sama. Pola *Didong Jalu* itu dimulai dengan permulaan persembahan (*Didong Tuyuh*). Pada bagian ini kedua *Guru Didong* masih dalam keadaan duduk. Cerita masih berisi tentang pengantar atau memperkenalkan *Guru Didong* yang akan tampil dalam persembahan. Pada bagian persalaman (*tabini Didong*) kedua *Guru Didong* berdiri berdampingan dan cerita berisi tentang persalaman kepada para penonton persembahan. Pada bagian kesepakatan (*batang*) kedua *Guru Didong* berjalan secara bolak-balik di atas papan persembahan. Cerita di sini berisi tentang kesepakatan kedua *Guru Didong* tentang persembahan *Didong Jalu* pada bagian berikutnya. Pada bagian berteka-teki (*itik-itiken*) kedua *Guru Didong* dalam keadaan berdiri berdampingan dan cerita berisi tentang teka-teki yang sudah disepakati pada bagian *batang*. Kemudian cerita *Didong Jalu* ditutup dengan bagian mohon maaf (*niro ijin*). Kedua *Guru Didong* berdiri berhadapan sambil bergerak maju dan mundur, dan cerita berisi tentang permohonan maaf antara kedua *Guru Didong* dan kepada para penonton disampaikan persembahan.

Keenam, cerita *Didong Jalu* berguna bagi masyarakat Gayo Lues. Secara khas *Didong Jalu* digunakan pada pesta suka saja. Pesta suka dalam masyarakat Gayo Lues ada empat macam, yaitu

pesta ayunan, pesta penyerahan anak kepada guru, pesta sunat rasul, dan pesta perkawinan.

Ketujuh, dalam cerita *Didong Jalu* terdapat logika yang berbeda dengan logika yang belaku secara umum, seperti contoh berikut ini:

- i) Ramli Penggalangan dan Idris Cike yang berprofesi sebagai *Guru Didong*. Kedua *Guru Didong* masih menganggap persembahan *Didong Jalu* sebagai pekerjaan yang memalukan untuk orang yang berumur atau sudah punya anak gadis atau lajang. Ramli Penggalangan berumur 43 tahun dan Idris Cike berumur 40 tahun pada waktu persembahan *Didong Jalu* ini dilakukan. Seperti diceritakan oleh *Guru Didong* berikut ini:

“Pada malam yang berbahagia ini, sudah jelas bergelinding telur di tanah yang rata. Memecahkan empedu di ujung kaki, memekakkan telinga membutakan mata. Kita bercerita di atas papan persembahan ini.” (Ramli Penggalangan, paragraf: 40).

- ii) *Guru Didong* selalu menganggap dirinya orang yang tidak mengetahui dan tidak berpengalaman apapun tentang cerita *Didong Jalu*, adat, dan agama walaupun kedua *Guru Didong* yang sudah berpengalaman tentang *Didong Jalu* dan menguasai masalah agama dan adat. Seperti diceritakan *Guru Didong* Idris Cike, (paragraf:07) berikut ini:

“Yang kami punya inipun tidak berpengalaman. Seperti kerbau masuk kampung yang serba kebingungan. Badannya cuma besar, umurnya masih muda. Seperti kayu kering, sangat cepat dilalap api. Jika digertak mudah takut, kalau ditakuti mudah terkejut. Begitu pula kalau bercerita lebih banyak yang lupa dari yang diingat. Seperti anak masih belum pandai dan masih memerlukan pelajaran dan pendidikan. Cerita dan jalan cerita pedas seperti cabai merah, pahit seperti rimbang hutan.”

- iii) Pada saat *Guru Didong* A menanyakan pertanyaan teka-teki kepada *Guru Didong* B atau sebaliknya, *Guru Didong* tidak boleh menjawab secara langsung, tetapi harus diselidiki dengan pertanyaan yang lain dan berhubungan dengan pertanyaan teka-teki yang sedang ditanyakan.

Kedelapan, cerita *Didong Jalu* merupakan milik bersama masyarakat Gayo Lues. Sudah menjadi sifat tradisi lisan, bahwa nama pengarang tidak dapat diketahui dan selalu diceritakan adat dan budaya masyarakat. Oleh sebab itu, tradisi lisan menjadi milik masyarakat di mana tradisi

lisan itu diciptakan. Isi cerita tradisi lisan itu menggambarkan kehidupan masyarakat yang bersangkutan (Osman 1976: 7).

Kesembilan, isi cerita *Didong Jalu* berisi polos dan lugu karena pada umumnya penutur tradisi lisan adalah orang-orang berbakat alami dan tanpa memperoleh pendidikan yang resmi. Oleh sebab itu, apa saja yang diceritakan adalah pengungkapan yang sebenarnya dan tanpa rekayasa. *Didong Jalu* adalah pengungkapan pemikiran kedua *Guru Didong*. Sejalan dengan pendapat Wellek (1995: 111) bahwa seniman menyampaikan kejujuran dan kebenaran sejarah dan peristiwa sosial yang berlaku.

3. DIDONG SEBAGAI DOKUMEN SOSIAL MASYARAKAT GAYO LUES

Karya sastra dibangun dari dua unsur, yaitu unsur intrinsik dan ekstrinsik. Unsur intrinsik ialah unsur yang membangun karya sastra dari bagian dalam seperti alur, tokoh, gaya bahasa, tema, dan suasana. Unsur ekstrinsik adalah unsur yang membangun karya sastra dari luar seperti agama, adat, psikologi, kesehatan, dan hukum. Dunia sastra adalah dunia yang sangat luas dan dalam karya sastra tersebut terpancar semua kehidupan manusia.

Setiap suku bangsa memiliki pengungkapan seni. Pengungkapan seni setiap suku bangsa selalu berbeda. Perbedaan ini timbul karena setiap suku bangsa memiliki cara hidup yang berbeda pula. Perbedaan cara hidup ini menimbulkan perbedaan seni yang dilahirkan oleh setiap suku bangsa. Misalnya, suku Jawa terkenal dengan tradisi lisan *Wayang*, suku Batak terkenal dengan tari *Tor-Tor*, suku Melayu terkenal dengan tari *Serampang Dua Belas*, dan suku Gayo Lues terkenal dengan tradisi lisan *Didong*.

Setiap seni yang dilahirkan suku bangsa selalu menggambarkan kehidupan masyarakat yang bersangkutan. Hal ini terjadi karena seniman merekam semua peristiwa kehidupan di dalam karya seni yang diciptakan. Lahirnya sastra merupakan keinginan yang mendasar dari manusia untuk mengungkapkan diri, untuk menaruh minat sesama manusia, untuk menaruh minat pada dunia realitas dalam angan-angan yang dihayalkan sebagai dunia nyata (Harjana 1981:10).

Damono (1978: 1) mengatakan bahwa sastra adalah lembaga sosial yang menggunakan bahasa sebagai mediumnya dan bahasa itu sendiri merupakan ciptaan sosial. Sastra menampilkan gambaran kehidupan dan kehidupan itu sendiri adalah suatu kenyataan sosial. Sastra adalah produk suatu masyarakat dan mencerminkan masyarakatnya. Pemikiran masyarakatnya

merupakan pemikiran pengarangnya (Sumarjo 1979:30).

Wellek (1995: 111) berpendapat bahwa pengarang menyampaikan kebenaran pada waktu yang sama juga merupakan kebenaran sejarah dan sosial. Karya sastra merupakan dokumen sosial. Oleh sebab itu, apa yang tergambar di dalam karya sastra merupakan kenyataan-kenyataan yang ada atau sudah pernah ada di dalam kehidupan sosial.

Berdasarkan beberapa pendapat di atas karya sastra tidak lahir begitu saja, tetapi akibat pengaruh hubungan antara pengarang dan masyarakatnya. Pengarang menciptakan karya sastra bukan berdasarkan khayalan belaka, tetapi khayalan yang terinspirasi dari kenyataan dan fakta yang ada di dalam masyarakat. Pengarang dan pemikiran masyarakat sangat memegang peranan penting di dalam karya sastra karena sastra dibangun dari pemikiran masyarakatnya.

Tradisi Lisan *Didong Jalu* lahir dan berkembang di tengah-tengah kehidupan masyarakat Gayo Lues. *Didong Jalu* mengandung pemikiran-pemikiran yang berhubungan dengan masyarakat Gayo Lues. Pemikiran berupa adat, budaya, dan agama yang sudah atau sedang dilakukan oleh masyarakat Gayo Lues. Oleh sebab itu, dapat disimpulkan bahwa *Didong Jalu* merupakan dokumen sosial bagi masyarakat Gayo Lues Provinsi Nanggroe Aceh Darussalam, Indonesia.

4. KEINDAHAN BAHASA DALAM DIDONG JALU

Karya sastra berbeda dengan karya ilmiah. Karya sastra mengandung nilai seni sedangkan karya ilmiah tidak. Perbedaan ini timbul karena karya sastra disampaikan pengarang dengan ragam bahasa sastra yang berbeda dengan ragam bahasa ilmiah. Ragam bahasa sastra sangat bergantung kepada sastrawan atau seniman sedangkan ragam bahasa ilmiah harus mengikut kepada pedoman tata bahasa dan makna yang sudah ada (Braginsky, 1984: 7).

Ragam bahasa dalam karya sastra sastrawan menggunakan gaya bahasa seperti hiperbola, personifikasi, inversi, pleonasme dan lain-lain, di samping pemilihan kata. Sastrawan menggunakan gaya bahasa ini bertujuan untuk mempertegas atau untuk lebih menghidupkan suasana di dalam cerita. Dengan pemilihan kata dan gaya bahasa yang digunakan para sastrawan atau seniman, karya sastra lebih diminati dan disenangi oleh pembaca atau penonton, karena di samping keindahan alam, karya sastra mengandung nilai keindahan seni (Anwar, 1980: 5).

Ogden dan Wood (dalam Abdul Aziz 2000: 2) berpendapat bahwa salah satu dasar keindahan adalah medium. Medium sastra adalah bahasa. *Didong Jalu* sebagai salah satu karya sastra yang menggunakan bahasa sebagai mediumnya. Seperti cerita *Guru Didong* Ramlil Penggalangan (paragraf: 02) berikut ini:

“Tak ada laba-laba yang menutupi tangga, tak ada buaya yang menghadang di jalanan. Kami sudah hadir memenuhi undangan, yang disampaikan melalui selembur sirih, sekeping gambir, segores kapur, dan sepotong pinang”.

Kejayaan mengeksploitasi medium bahasa dengan baik sehingga dapat menghasilkan kepuasan psikologi kepada para pembaca atau penonton persembahan. Kepuasan psikologi yang dapat diperoleh dari karya sastra berhubungan dengan kesempurnaan, kehalusan, kematangan, dan kepekaan yang dapat memberikan kesan makna dan emosi (Aziz, 2000: 8).

Kesan makna dan emosi yang berhubungan dengan peristiwa aktual diceritakan *Guru Didong* seperti berikut ini:

“Ayah dan ibuku, berlari-lari menyelamatkan nyawa. Di daerah Aceh sudah terjadi, rakyat mengungsi semakin susah. Orang yang melakukannya yang tidak jelas, yang korban rakyat biasa. Entah apa sebabnya, tiba-tiba terjadi kontak senjata.” (Idris Cike, paragraf: 54).

Bahasa yang digunakan *Guru Didong* dengan amat baik dapat menimbulkan bunyi dan irama pada kata-kata yang terpilih dan disusun. Oleh sebab itu, dapat menimbulkan kesan yang makna mendalam kepada para pembaca atau penonton. Seperti cerita *Didong Jalu* yang disampaikan dalam bentuk pantun berikut ini:

“Hijau-hijau gununglah hijau,
Siamang memanggil setengah hari.
Sia-sia badanmu muda,
Jika tidak berani mati.

Burung balam gunung bersuara merdu,
Akan kupetik dengan ujung jari.
Bulu keliling warna yang menarik,
Supaya jinak, saya petik lagi.”
(Idris Cike, paragraf: 65).

Menurut Sachari (1989: 1) keindahan sebenarnya merupakan hal yang utama di dalam kehidupan kita karena tanpa keindahan, hidup ini terasa merana dan kehilangan kebahagiaan. Semua pencipta karya sastra yang baik, adalah manusia perasa yang bukan sedikit melibatkan pemikiran dan perasaan dalam proses mengarang itu. Pilihan kata dan irama yang ada di dalam karya sastra

merupakan alat untuk menyampaikan pikiran dan perasaannya kepada para pembaca atau penonton (Haji Saleh, 1992: 14).

Dari uraian di atas dapat disimpulkan bahwa tradisi *Didong Jalu* yang menggunakan bahasa sebagai mediumnya terasa sangat indah dan menarik bagi penontonnya. Indah dan menarik ini terjadi karena pilihan kata dan gaya bahasa yang digunakan oleh kedua *Guru Didong* di dalam *Didong Jalu*. Oleh sebab itu, para penonton persembahan dapat bertahan menonton persembahan sampai menjelang shalat Subuh serta dapat menangkap makna yang tersurat dan tersirat di dalam *Didong Jalu*.

5. FUNGSI SOSIAL DIDONG JALU

Didong Jalu yang lahir dan berkembang pada kehidupan masyarakat Gayo Lues karena *Didong Jalu* memiliki fungsi sosial tertentu bagi masyarakat Gayo Lues. Oleh sebab itu, *Didong Jalu* tidak pernah terlepas dari suku Gayo Lues. Dalam *Didong Jalu* tergambar pemikiran-pemikiran dan budaya suku Gayo Lues secara menyeluruh. *Didong Jalu* menjadi bagian dari kehidupan masyarakat Gayo Lues yang dilakukan dan berkembang sampai kini.

Menurut Dundes (1965: 277) fungsi sosial tradisi lisan atau *folklore* itu ada 5 macam, yaitu, i) membantu pendidikan, ii) meningkatkan perasaan solidaritas kelompok, iii) memberi sanksi sosial agar orang berperilaku baik, iv) sebagai alat kritik sosial, dan v) sebagai hiburan.

Berdasarkan pendapat di atas, maka *Didong Jalu* dapat dilihat fungsi sosialnya bagi masyarakat Gayo Lues seperti berikut ini:

- i) Dalam *Didong Jalu*, *Guru Didong* menyampaikan pendidikan secara langsung maupun tidak langsung kepada penonton persembahan. Pendidikan langsung, yaitu *Guru Didong* langsung memberikan penjelasan kepada penonton persembahan. Misalnya, *Guru Didong* Ramli Penggalangan (paragraf: 24–27) menjelaskan makna *ralik*, *juelen*, *sebet*, dan *guru* dalam masyarakat Gayo Lues. *Ralik*, pihak keluarga dari isteri harus dilayani oleh pihak keluarga suami karena *ralik* adalah status yang paling mulia di dalam masyarakat Gayo Lues. *Juelen*, pihak keluarga menantu laki-laki bertugas untuk menyelesaikan semua pekerjaan yang berat dalam pesta. Pihak menantu laki-laki ini bertanggung jawab atas pelaksanaan dan keberhasilan pesta. *Sebet* adalah orang-orang yang dikenal karena pergaulan hidup sehari-hari dan terjadi hubungan yang baik. Oleh sebab itu, selalu menjadi teman suka dan duka di dalam kehidupan sehari-hari. *Guru* adalah orang yang mengajari dan memberikan

petunjuk semoga selamat di dalam kehidupan sehari-hari.

Pendidikan tidak langsung dapat pula dilihat pada keseluruhan persembahan *Didong Jalu*. Persembahan *Didong Jalu* dimulai dari awal sampai akhir mengikuti kebiasaan yang sudah ada. Oleh sebab itu, *Guru Didong* secara tidak langsung telah memberikan penjelasan kepada penonton persembahan bahwa persembahan *Didong Jalu* harus berlaku seperti yang ia lakukan.

- ii) Jika dilihat dari cara pelaksanaan persembahan dan isi cerita, ternyata *Didong Jalu* dapat meningkatkan perasaan solidaritas kelompok. Pada masa pelaksanaan persembahan *Didong Jalu*, semua famili dari semua kampung diundang dan semua famili itu membawa semua kenalan, sahabat, dan tetangga yang ada di kampung famili yang diundang. Dengan demikian, setiap diadakan persembahan *Didong Jalu* akan terjadi pertemuan masyarakat antara satu kampung dengan kampung lain. Pertemuan yang terjadi secara berulang-ulang ini akan dapat meningkatkan perasaan solidaritas kelompok bagi masyarakat Gayo Lues.

Demikian pula halnya dengan *Didong Jalu*, isi cerita *Didong Jalu*, dapat meningkatkan perasaan solidaritas kelompok antara *Guru Didong* dan *Guru Didong* dan antara masyarakat dan masyarakat penonton persembahan. Meningkatkan perasaan solidaritas antara *Guru Didong* dengan *Guru Didong* agar lebih saling mengenal, seperti dikemukakan *Guru Didong* Idris Cike (paragraf: 65) bahwa cerita *Didong Jalu* ini bertujuan untuk menjadi lebih saling mengenal seperti menjadi satu ayah dan satu ibu. *Didong Jalu* juga dapat meningkatkan perasaan solidaritas antara masyarakat dengan masyarakat Gayo Lues.

- iii) Isi cerita *Didong Jalu* dapat memberikan sanksi sosial kepada masyarakat agar masyarakat dapat berbuat baik. Seperti diceritakan *Guru Didong* Ramli Penggalangan (paragraf: 21) berikut ini:

“Jika ada yang berlaku, yang kotor salah sentuh, yang pantang salah ucap. Semua dosa dan pahalanya menjadi tanggungannya dan panitia bebas dari dakwaan. Uang tidak tertentu jumlah rupiahnya, ditahan tidak tertentu jumlah tahunnya. Mahkamah dan meja hijau yang berkuasa untuk memutuskan hukumannya”.

- iv) *Didong Jalu* juga dapat dijadikan alat kritik sosial bagi masyarakat Gayo Lues. Di dalam *Didong Jalu*, *Guru Didong* memberikan kritikan-kritikan sosial kepada masyarakat

Gayo Lues. Seperti diceritakan *Guru Didong* Idris Cike (paragraf: 53) berikut ini

“Ilmu hanya diketahui oleh orang tua, pedoman pun sudah hilang di tengah hutan belantara. Oleh sebab itu, saya bercerita hanya sedikit yang ingat dan lebih banyak yang lupa, begitu pun tetap ku tabahkan hatiku. Pada malam ini, hanya ilmu kita yang akan kita sampaikan, fikiran kita yang akan kita jelaskan. Harap didengarkan dan dipikirkan bapak, ibu, dan saudaraku, supaya ada manfaat menonton persembahan ini.”

- v) *Didong Jalu* dapat menjadi hiburan bagi masyarakat Gayo Lues. Biasanya terdapat dua hal yang ingin disampaikan oleh pengarang karya sastra. Pertama, pengarang ingin menyampaikan amanat yang berupa pemikiran-pemikiran. Kedua, karya sastra untuk menghibur para penikmat atau penontonnya. Oleh sebab itu, di samping untuk menyampaikan pemikiran-pemikiran *Didong Jalu* juga menjadi hiburan bagi masyarakat Gayo Lues seperti diceritakan *Guru Didong* Ramli Penggalangan (paragraf: 44) seperti berikut ini:

“Sudah ada kesempatan dan sudah ada kelapangan. Sunyi untuk diramaikan, ramai untuk dimeriahkan. Supaya jangan menjadi penghambat kemajuan untuk mencapai masa hadapan yang cerah, diundang keluarga bapak, dikumpulkan keluarga ibu diadakan persembahan *Didong Jalu* untuk hiburan”.

6. SIMPULAN

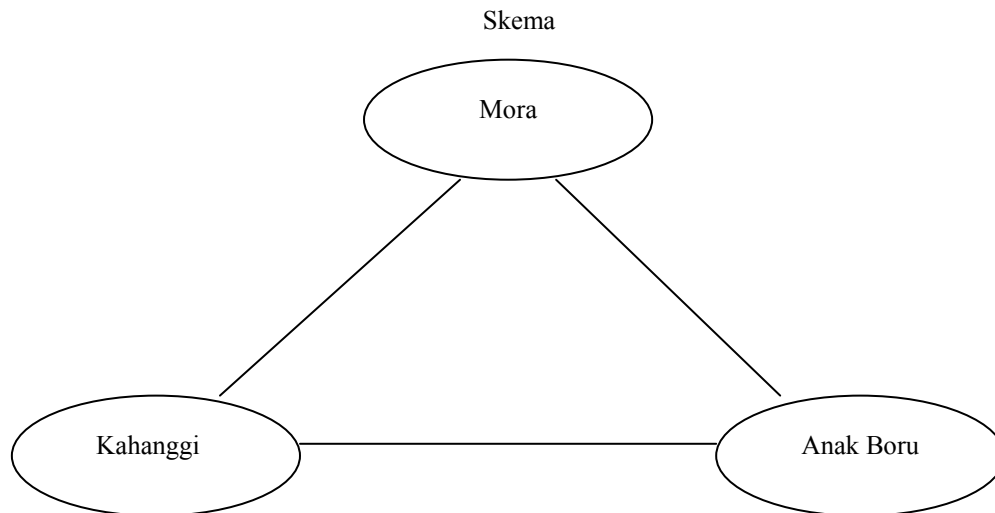
Berdasarkan penelitian terhadap *Didong Jalu* di atas, penulis menyimpulkan sebagai berikut: Pertama, *Didong Jalu* mengandung nilai keindahan bahasa karena kemampuan *Guru Didong* menggunakan pilihan kata yang baik serta pemakaian irama yang sesuai. Kedua, *Didong Jalu* memiliki fungsi sosial bagi masyarakat Gayo Lues, yaitu untuk menyampaikan pendidikan, meningkatkan solidaritas, memberikan nasihat, menyampaikan kritikan sosial, dan untuk hiburan bagi masyarakat Gayo Lues. Oleh sebab, itu *Didong Jalu* dapat dianggap sebagai dokumen sosial bagi masyarakat Gayo Lues.

Didong Jalu sebagai karya sastra atau tradisi lisan merupakan milik masyarakat Gayo Lues dan menggambarkan kehidupan masyarakat Gayo Lues itu sendiri. *Didong Jalu* memiliki keindahan bahasa dan fungsi sosial bagi masyarakat Gayo Lues. *Didong Jalu* perlu dilestarikan sehingga dapat berkembang dengan baik dan dapat dinikmati oleh generasi yang akan datang.

DAFTAR PUSTAKA

- Abdul Aziz, Sohaimi. 2000. “Estetika Kesusastraan Melayu: Satu Pandangan Muhammad Haji Saleh”. Pulau Pinang: Seminar Kefahaman Budaya Ke IV.
- Anwar, Wadjiz. 1980. *Falsafah Estetika*. Yogyakarta: Nur Cahaya.
- Ara, L.K. 1995. *Seulaewah, Antologi Sastra Aceh Sekilas Pintas*. Jakarta: Yayasan Nusantara.
- Braginsky, V.I. 1994. *Erti Keindahan dan Keindahan Erti dalam Kesusastraan Melayu Klasik* (Terjemahan). Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Dananjaya, James. 1984. *Folklore Indonesia*. Jakarta: Grafitipers.
- Dundes, Alan. 1965. *The Study of Folklore*. America: Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliff, N.J.
- Gazalba, Sidi. 1974. *Sematika Falsafah*. Kuala Lumpur: Utusan Melayu Berhad.
- Haji Saleh, Muhammad. 1992. *Puitika sastra Melayu*. Bangi: Universiti Kebangsaan Malaysia.
- Hanafiah, Sulaiman. 1984. *Sastra Lisan Gayo*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Harjana, Andre. 1981. *Kritik Sastra Sebuah Pengantar*. Jakarta: Gramedia.
- Melalatoa, M. Junus. 1985. *Kamus Bahasa Gayo Indonesia*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Mohd. Isa, Mustapa. 1987. *Awang Belanga Pelipur Lara dari Perlis*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Osman, Mohd. Taib. 1976. *Panduan Pengumpulan Tradisi Lisan Malaysia*. Malaysia: Malindo Printers Sdn. Bhd.
- Sachari, Agus. 1989. *Estetika Terapan*. Bandung: Nova.
- Sumarjo, Jakob. 1979. *Masyarakat dan Sastra Indonesia*. Yogyakarta: Nur Cahaya.

- Sujitno, Sutejo. 1995. *Aceh Masa Lalu, Kini, dan Masa Depan*. Banda Aceh: Sekretariat Gubernur Daerah Istimewa Aceh.
- Teeuw, A. 1978. "Penelitian Struktur Sastra". Tugu Bogor. Kertas Kerja.
- Warton, Thomas. 1974. *History of English Poetry*. London: The University of Chicago Press.
- Wellek, Rene. 1995. *Teori Kesusastraan* (Terj.). Jakarta: Gramedia.



Saling menguatkan makna, sebagai sumber kebenaran yang menjwai kehidupan masyarakat adat. Pemahaman ini tertuang dalam ungkapan *holong menjalahi domu* dan *domu menjalahi holong* yang bermakna kasih sayang akan menumbuhkan rasa persatuan dan kesatuan dan sebaliknya, rasa persatuan dan kesatuan akan menumbuhkan kasih sayang.

Falsafah hidup masyarakat hukum adat itulah yang menjadi dasar hidup bermasyarakat. Cita-cita serta tujuan luhur yang ingin dicapai menjadi jiwa, kepribadian serta pegangan hidup, yang melandasi pergaulan antar-sesama anggota masyarakat agar terbina ketertiban dan kerukunan.

Peran *Dalihan Na Tolu* ini sangat penting bagi hubungan kekeluargaan dan hubungan kemasyarakatan. Dalam masyarakat adat Angkola bila melakukan *horja* (pesta) terlebih dahulu dimusyawarahkan dengan *kahanggi*, *anak boru*, dan *mora* yang berkewajiban membantu pelaksanaan *horja* sesuai dengan fungsinya masing-masing.

2. DASAR HUKUM ADAT ANGKOLA

Sebagai dasar petunjuk dan pegangan hidup yang harus dipatuhi dan dilaksanakan di dalam hidup bermasyarakat dijabarkan dari *holong dohot domu*, disebut *pastak-pastak ni paradaton* adalah landasan struktur dari berbagai batasan dan aturan yang berlaku dalam masyarakat adat yang secara hierarkis adalah sebagai berikut.

2.1 Patik

Menurut adat patik adalah aturan dasar hidup dan kehidupan di dalam bermasyarakat. Ia berisi ajaran-ajaran untuk menumbuhkan budi pekerti sekaligus merupakan norma-norma sosial yang tidak tertulis, berfungsi sebagai pedoman hidup

yang harus dipegang teguh, baik dalam berbicara, bersikap, maupun bertindak di tengah pergaulan hidup sehari-hari. Patik tersusun dalam ungkapan filosofis. Oleh karena itu, banyak sekali patik-patik *ni paradaton* yang harus dihayati dan diamalkan oleh seluruh anggota masyarakat. Secara garis besar dapat dikelompokkan atas dua inti makna (substantif) yakni patik-patik *ni paradaton* yang mengajarkan kasih sayang (*holong*) dan patik-patik *ni paradaton* yang mengajarkan persatuan dan kesatuan (*domu*).

Walaupun dalam bentuk ungkapan filosofis sebagai aturan dasar maka esensi patik sesungguhnya mengandung muatan dan konsekuensi hukum yang mesti ditaati. Ia berisi batasan-batasan, apa yang patut dan tidak patut dilakukan dan apa yang boleh dan dilarang dilakukan. Tertib hukum yang diajarkan melalui patik-patik *ni paradaton*, tidak lain dimaksudkan agar adat senantiasa ditempatkan pada tempat yang benar. Sebagian patik-patik *ni paradaton* yang dapat dihimpun sebagai butir-butir kebijakan antara lain:

Mago pahat mago kuhuran
Di toru ni jabi-jabi
Mago adat tulus aturan
Anggo dung mardomu tahi

Patik di atas yang bermakna kesepakatan (*domu ni tahi*) adalah syarat paling penting dalam pelaksanaan adat dan dapat mengalahkan segala-galanya. Adat sifatnya dinamis, jika musyawarah menghendaki, aturan yang sudah ada dapat dikesampingkan. Dalam hal ini peranan *Dalihan Na Tolu* sangat penting dalam mengambil keputusan.

Di samping itu, penyajian patik tersebut menggunakan struktur karya sastra berbentuk puisi, dalam hal ini *umpasa* yang strukturnya sama

dengan pantun. *Umpasa* mempunyai sampiran yang dibedakan dengan *umpama* berdasarkan isinya. *Umpama* dapat dikatakan bersifat "statis", sedangkan *umpasa* bersifat "dinamis". *Umpama* merupakan kiasan (dari berbagai *umpama* yang sebagian besar menggunakan kata *songon*, artinya seperti, ibarat, dan istilah lain yang sejenis). Di antaranya sebagian *umpasa* berisi puisi yang memiliki makna yang dalam. Masyarakat Angkola mengenal *umpasa*: "*Ompunta naparjolo martungkot salagunde. Adat napinungka ni naparjolo sipaihut-ihut on ni na parpudi*", *Umpasa* itu sangat relevan dengan falsafah *dalihan natolu paopat sihal-sihal* sebagai sumber hukum adat Angkola. Di sisi lain, masyarakat Angkola juga mengenal *umpama* (pepatah). Beda *umpasa* dan *umpama* bisa disarikan sebagai berikut:

- *umpama* dan *umpasa* sering mempunyai sampiran
- *umpama* dan *umpasa* dapat dibedakan berdasarkan isi
- *umpama* dapat dikatakan bersifat "statis", sedangkan *umpasa* bersifat "dinamis"
- *umpama* merupakan kiasan (dari berbagai *umpama* sebagai besar menggunakan kata *songon*), artinya: seperti, ibarat, dan istilah lain yang sejenis.
- di antara sebagian *umpasa* berisi puisi yang memiliki makna yang dalam.

Berikut ini sebuah contoh *umpama* dalam masyarakat Angkola:

ingkon songon poting, lam marisi lam so marsoara:

'Harus seperti perian, makin berisi makin tak bersuara'

Manusia itu, makin berilmu makin sedikit bicara.

2.2 Uhum

Dapat dikatakan bahwa patik-patik *ni paradatton* merupakan sumber yang memuat aturan-aturan dasar yang tidak tertulis. Sebagai falsafah dasar yang harus dilaksanakan dalam kehidupan masyarakat, maka petunjuk yang tercantum dalam patik-patik *ni paradatton* tersebut haruslah ada pedoman pelaksanaannya. Diperlukan ketentuan yang lebih jelas yang dalam hukum kenegaraan disebut dengan undang-undang. Dalam masyarakat hukum adat Angkola ketentuan yang demikian disebut dengan istilah *uhum*. *Uhum* juga merupakan penjabaran dari berbagai aturan dasar tak tertulis yang telah ditetapkan dalam patik-patik *ni paradatton*. *Uhum* harus dilaksanakan dan dipatuhi. Apabila ada pelanggaran *uhum*, akan dikenakan sanksi. Dalam *uhum* diatur susunan masyarakat hukum adat berlandaskan holong yaitu:

Somba marhula-hula, manat mardongan tubu, elek marboru. Angka na so somba marhula-hula siraraonma gadongna, molo so Manat mardongan tubu, natajom ma adopanna, jala molo so elek marboru, andurabionma tarusanna.

Itulah tiga falsafah hukum adat Angkola yang cukup adil yang akan menjadi pedoman dalam kehidupan sosial yang hidup dalam tatanan adat sejak lahir sampai meninggal dunia.

1. Hubungan kekeluargaan yang bersifat geneologis teritorial

Semua anggota masyarakat yang bermukim dalam suatu teritorial yang berasal dari satu turunan, mereka ini harus saling mengenal dan mengetahui.

2. Hubungan kekeluargaan geneologis dengan sistem kebapakan

Dikatakan sifat geneologis oleh karena hubungan kekeluargaan diambil dari garis keturunan bapak. Garis keturunan ibu tidak termasuk dari satu turunan yang menjadi dasar geneologis tersebut.

Di samping itu berdasarkan *uhum* diatur pula:

- a. Hak dan kewajiban raja (pada masa dahulu masih diakuinya kekuasaan raja).
- b. Hak dan kewajiban rakyat.

2.3 Ugari

Ugari adalah ketentuan yang lebih rendah dari *uhum*. Ia merupakan aturan yang muncul kemudian dalam bentuk tata pelaksanaan *uhum*, atau dapat dikatakan bahwa *ugari* merupakan penjabaran konkrit dari *uhum*. Jika *uhum* merupakan landasan operasional hukum adat dalam bentuk undang-undang, *ugari* adalah peraturan pelaksana dari berbagai ketentuan *uhum*. Bila dianalogikan dengan ketentuan hukum yang kita kenal, *ugari* dapat diartikan sebagai peraturan pemerintah yang berfungsi untuk menjalankan peraturan perundang-undangan. Dengan demikian *ugari* harus senantiasa mengacu dan berlandaskan pada ketentuan hukum adat yang telah ada.

Segala sesuatu yang ditetapkan sebagai *ugari* harus sejalan dan tidak boleh bertentangan dengan *uhum* ataupun *patik*. Oleh karena itu, pemahaman yang utuh dan jelas tentang *uhum* dan *patik* merupakan prasyarat yang sangat penting, agar pelaksanaan *ugari* tidak simpang siur, tidak menjadi rancu yang mengakibatkan kekacauan dalam masyarakat adat. Sebagai peraturan pelaksana, *ugari* memuat ketentuan yang lebih konkret yang berkaitan dengan konsekuensi *uhum*. Melalui *ugari* antara lain diatur berbagai hal dan berkenaan dengan prosedur, tata cara serta persyaratan musyawarah adat. Di dalam *ugari* juga

diatur perihal hukuman bagi warga yang melanggar adat serta cara-cara pelaksanaan atas penjatuhan hukuman. *Ugari* dirumuskan dan ditetapkan melalui musyawarah adat. Berbagai permasalahan yang timbul di kalangan masyarakat, adanya perbedaan pandangan terhadap sesuatu persoalan terjadinya perselisihan paham, masuknya hal-hal baru di tengah-tengah masyarakat, baik pengaruh internal maupun eksternal, pemecahan masalahnya senantiasa mengacu pada *ugari*.

Habang binsusur martolutolu, Malo martutur padenggan ngolu.

Artinya: Kebijakan menghadapi ketiga unsur Dalihan Na Tolu akan memperbaiki kehidupan.

Habang sihurhur songgop tu bosar, Na so malo martutur ingkon maos hona osar.

Artinya: Kebodohan, kelalaian, dan keserakahan dalam menghadapi ketiga unsur Dalihan Na Tolu akan membuat orang tergeser-geser. Maksud "tergeser-geser" ialah terpaksa berpindah-pindah tempat, karena tak disukai orang, akibatnya melarat.

2.4 Hapantunon

Hapantunon merupakan salah satu unsur *pastak-pastak ni paradaton*. Ia melengkapi *pastak-pastak ni paradaton* dalam bentuk norma-norma baku yang dihormati dan ditaati oleh warga masyarakat. Dalam bermasyarakat hubungan yang erat dan saling menghargai serta saling toleransi harus senantiasa terjalin. Interaksi sosial harus terbina dengan baik dan untuk itu diperlukan satu aturan etika, cara bertutur, cara bertatakrama, adab, dan sopan-santun. Aturan-aturan yang demikian, tidak lain tujuannya adalah untuk memberikan petunjuk kepada seluruh anggota masyarakat supaya hubungan antarsesama berlangsung harmonis dan tertib.

Sikap sopan-santun di antara sesama anggota masyarakat terutama dalam pergaulan yang lebih muda terhadap yang lebih tua atau orang tua, tatakrama panggilan kerabat sudah diatur sesuai dengan struktur dalam *Dalihan Na Tolu*. *Hapantunon* dapat dipilah atas dua hal:

- a. *Hapantunon* di dalam hubungan kekeluargaan yang disebut dengan *partuturon*;
- b. *Hapantunon* di dalam pergaulan masyarakat yang dapat disebut juga dengan tata krama dalam pergaulan (etika pergaulan/etika bermasyarakat)

Begitu pula halnya dalam adab menerima tamu dan sebagainya, haruslah terus ditumbuhkembangkan agar terjalin hubungan yang

akrab dan bermartabat. Ini terungkap dalam ungkapan *molo naeng ho sanggap, manat ma ho mardongan tubu*. Artinya, Jika kamu ingin menjadi orang terhormat, berhati-hatilah dan cermat dalam bergaul dengan *dongan sabutuha* (teman semarga).

Adapun *dongan sabutuha* itu dipandang oleh orang Angkola sebagai dirinya sendiri dan dalam pergaulan antarmereka sehari-hari tidak dihiraukan segi basa basi, sehingga adik acap kali tidak hormat terhadap abangnya dan demikian juga anak terhadap paktua dan pakciknya, hal mana acap kali menimbulkan perasaan kurang senang di pihak yang merasa dirugikan. Untuk menghindarkan itu oleh leluhur kita diberilah pesan yang tersebut di atas, agar kita hati-hati menghadapi *dongan sabutuha* kita. Untuk itu, harus kita memeriksa dahulu kedudukan *dongan sabutuha* itu dalam *tarombo* (tambo, silsilah keturunan terhadap kita). Pada waktu ini tidak sulit lagi memeriksa hal itu. Tiap orang Angkola yang tahu *tarombo*-nya mengetahui tingkat generasinya pada *tarombo*-nya itu. Misalnya, *dongan sabutuha* kita itu bertingkat generasi 16 dan kita sendiri tingkat 17, maka ia masuk golongan ayah kita. sehingga ia harus kita hormati sebagai ayah kita sendiri. Pada saat ada jamuan makan janganlah kita mempertahankan tempat duduk kita di *juluan* (tempat terhormat) kalau tampak oleh kita seorang *dongan sabutuha* dari golongan lebih tinggi (abang, ayah, atau nenek) belum mendapat tempat yang layak, tetapi kita harus mempersilahkan dia duduk di tempat duduk kita sendiri, sekalipun menurut umur dia lebih muda dari kita. Ini terungkap dalam *Tabu simarimbalo dilambung simarhalosi. Tongka do siripe manjalo na so umboto mamalosi* yang artinya, adalah pantang hanya tahu menerima dan tidak tahu membalas.

3. UNSUR DALIHAN NA TOLU DALAM PARTUTURON

Sistem kekerabatan yang dianut masyarakat hukum adat Angkola yang dikenal di dalam sistem kekerabatan *Dalihan Na Tolu* yang dipergunakan pada pelaksanaan upacara-upacara adat di dalam kehidupan sehari-hari. *Partuturon* dipergunakan dalam kehidupan dan pergaulan masyarakat sehari-hari. *Partuturon* ini sangat dijunjung tinggi di dalam pergaulan sehari-hari. *Partuturon* dalam pergaulan hidup sehari-hari menunjukkan bahwa kita saling menghormati antara yang tua dan yang muda. Rasa persatuan dan sifat kekeluargaan digambarkan dengan sopan-santun dan saling menghormati dicetuskan lewat *partuturon*. Berkomunikasi satu sama lain akan terasa kurang etis atau kurang sopan apabila dilakukan dengan cara saling memanggil nama. Oleh karena itu,

dalam berkomunikasi tutur dipergunakan sebagai pengganti nama seseorang.

Dengan mengamalkan tata hubungan *Dalihan Na Tolu* yaitu, *somba marmora, mantamanat markahanggi, elek maranak boru*, maka equilibrium hubungan ketiga unsur *Dalihan Na Tolu* akan dapat dipelihara. Sarana yang paling penting dalam memelihara keseimbangan yang harmonis adalah penguasaan, penghayatan, dan pengamalan tutur disertai perilaku yang berkaitan dengan tutur.

Dalam masyarakat Angkola tutur mempunyai hubungan yang erat dengan kedudukan seseorang dalam perkawinan. Di bawah ini diuraikan tutur yang berlaku dalam masyarakat Angkola, yaitu (1) angkang/abang, (2) iboto/ito, (3) amang 'ayah', (4) inang 'ibu', (5) nantulang 'istri saudara laki-laki ibu', (6) tulang 'saudara laki-laki ibu', (7) ompung bayo, (8) ompung suhut, (9) uda 'adik laki-laki ayah', (10) nanguda 'istri uda', (11) babere/bere 'kemanakan', (12) namboru 'adik perempuan ayah', (13) amang boru 'suami namboru', (14) eda 'ipar perempuan', (15) tunggane, (16) lae 'ipar laki-laki', (17) anak namboru, (18) tulang poso, (19) aya poso, (20) bujing 'adik ibu', (21) boru 'anak perempuan', (22) amang 'anak laki-laki', (23) parumaen 'istri anak laki-laki atau anak perempuan dari saudara laki-laki istri', (24) ipar 'saudara laki-laki istri', (25) anggi 'adik', (26) pariban 'sepengambilan', (27) pahompu 'cucu', (28) amang tobang, dan (29) inang tobang.

Demikianlah *partuturon* ini dipergunakan sebagai panggilan terhadap seseorang dalam pergaulan sehari-hari ataupun dalam *paradaton*. Dengan tutur ini seseorang akan mengetahui apa kedudukan dan fungsinya dalam struktur *Dalihan Na Tolu*.

4. ROMPAK TUTUR

Menurut Adat Tapanuli Selatan pada pokoknya orang yang sedarah/seketurunan/ semarga tidak boleh kawin-mengawini dan banyak lagi pihak-pihak yang tak boleh dikawini menurut adat. Andaikata terjadi perkawinan yang bertentangan menurut adat, masyarakat adat dan penguasa adat akan menghukum mereka, sehingga timbullah istilah hukum yang disebut dengan "*Rompak Tutur*" maksudnya mengubah panggilan cara bertutur.

Selain itu, ada juga walaupun tidak semarga tidak boleh kawin-mengawini. Ini disebabkan oleh sesuatu hal. Perkawinan yang melanggar adat atau perkawinan sumbang sering menimbulkan masalah besar dalam adat, bahkan ada yang diusir dari kampungnya karena memalukan.

Adat Tapanuli Selatan (Angkola) melarang mengadakan perkawinan antara lain:

1. saudara seibu seapak, seapak dan juga seibu atau yang sederajat dengan itu,
2. saudara semarga,
3. saudara ibu kandung,
4. anak saudara laki-laki,
5. anak saudara perempuan kandung,
6. anak saudara bapak kandung baik laki-laki maupun perempuan,
7. anak saudara ibu kandung, baik laki-laki maupun perempuan, dan
8. anak perempuan dari saudara perempuan kepada anak laki-laki dari kita.

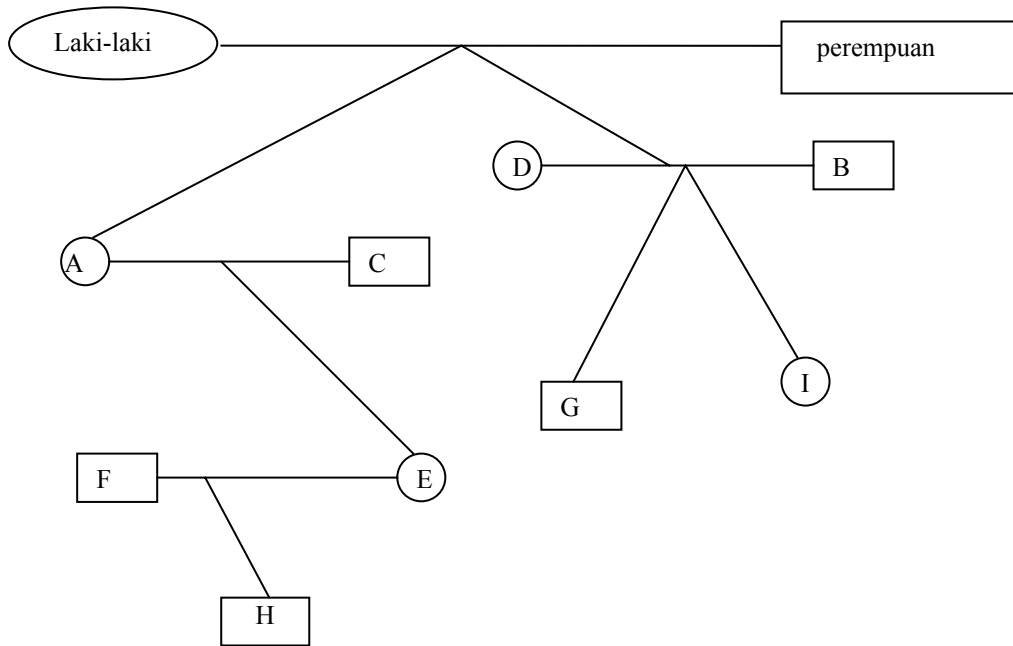
Inilah yang disebut perkawinan sumbang. Namun, di beberapa daerah, ini diperbolehkan seperti di Mandailing. Perkawinan seperti ini dinamakan kawin dengan *boru ni namboru*. Sebaliknya, menurut adat perkawinan yang diperbolehkan adalah kawin dengan anak namboru.

Adat Angkola melarang keras perkawinan semarga. Pada zaman dahulu orang-orang yang melakukan perkawinan semarga dijatuhi hukuman berat, yaitu didenda dengan kewajiban mengadakan pesta sekampung dengan menyembelih kerbau. Bukan itu saja, mereka juga masih menerima hukuman secara sosial dengan mengucilkan mereka dari kehidupan masyarakat adat. Biasanya mereka yang kawin semarga pergi merantau agar perasaan terhukum itu dapat dihilangkan.

Pada masa sekarang hal-hal yang demikian telah banyak dilanggar, karena walau salah di dalam adat, tetapi tidak salah menurut agama, sehingga orang sering bersandar kepada agama. Karena agama dan Undang-Undang Perkawinan terkadang meloloskannya, aturan adat dikesampingkan sepanjang perkawinan tersebut tidak dilarang oleh agama dan tidak bertentangan dengan undang-undang perkawinan yang berlaku sekarang.

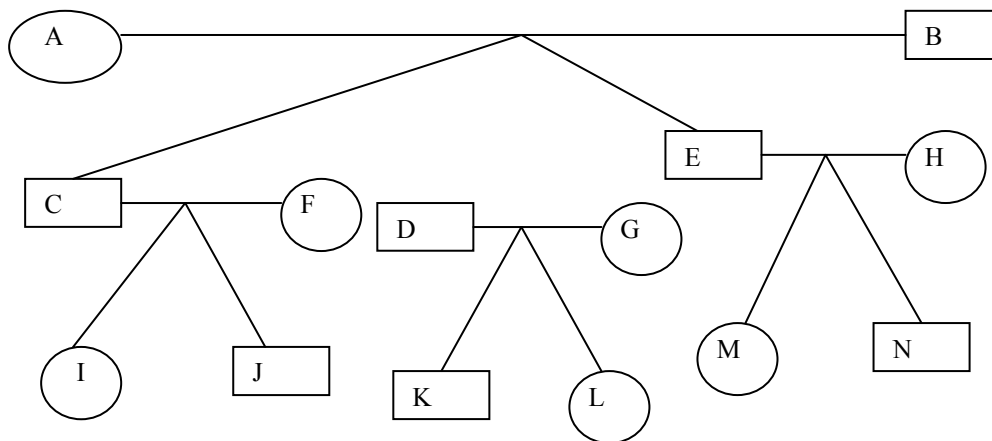
Untuk lebih jelas mengenai *partuturon* ini dapat kita lihat dari beberapa skema di bawah ini.

Boru adalah anak perempuan yang dalam percakapan sehari-hari ayah dan ibu menyapa borunya dengan tutur inang. Lihat skema berikut:



Keterangan skema (1):

H bertutur boru mulak kepada G, sebaliknya G bertutur inang bujing mulak kepada H, sedangkan B bertutur anggi kepada H, sebaliknya H bertutur anggang kepada B.



Sebagai ilustrasi adalah sebagai berikut: X kawin dengan Y kemudian mempunyai anak, yaitu A (laki-laki), B (perempuan). A mempunyai anak laki-laki, yaitu E dan seorang cucu dari E, yaitu H perempuan; B mempunyai anak perempuan, yaitu G (perempuan) dan I (laki-laki) yang memanggil E dengan sebutan *amang poso* dan anak B memanggil H dengan sebutan *inang poso* atau sebaliknya H memanggil G dan I dengan sebutan *boru* dan *amang*.

Keterangan skema (2):

Ibu C, D, dan E adalah bersaudara kandung. Anak-anak mereka yang laki-laki bertutur *Iboto pamera* dengan anak perempuan mereka, yaitu antara I, L dan M dengan J, K, dan N secara timbal balik.

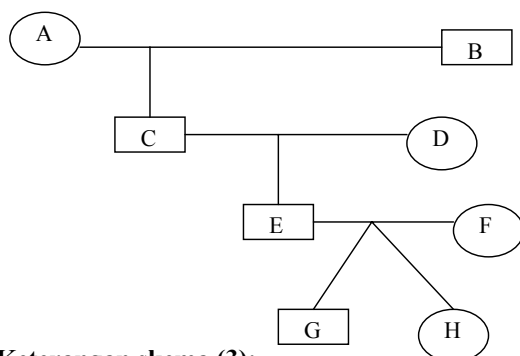
Dari skema (1) di atas dapat dijelaskan bahwa *boru mulak* adalah tutur cucu perempuan kakek (dari anak laki-laki kakek) kepada anak perempuan dari saudara perempuan kakek. Penjelasan adalah: seorang kakek mempunyai saudara perempuan. Kakek tersebut mempunyai seorang anak laki-laki. Anak laki-laki kakek ini mempunyai seorang anak perempuan, yang

selanjutnya disebut cucu. Saudara perempuan kakek mempunyai seorang anak perempuan. Jadi cucu kakek tersebut bertutur *boru mulak* kepada anak perempuan saudara perempuan kakek tersebut. Boleh juga sebutan *boru mulak* adalah tutur cucu perempuan kakek kepada *bere* perempuan kakek.

Iboto adalah tutur timbal balik antara laki-laki dan perempuan yang bersaudara yang semarga. Tutur *iboto* dalam percakapan langsung diucapkan *ito*. *Iboto mulak* adalah tutur kakek kepada *boru* dari anak laki-lakinya. *Iboto pamere* adalah tutur timbal balik antara anak laki-laki dengan anak perempuan dari ibu yang bersaudara kandung (lihat skema 2).

Inang tulang mulak adalah tutur putera-puteri seorang perempuan kepada ibu dan ibu perempuan tersebut.

Lihat skema (3) di bawah ini:



Keterangan skema (3):

G dan H bertutur inang tulang kepada B. Dalam percakapan sehari-hari tutur ini diucapkan dengan tutur nantulang.

Perkawinan semarga juga mengakibatkan terjadinya perubahan yang drastis dalam *partuturon*. Perubahan tutur atau tumpang tindihnya *partuturon* terjadi juga karena perkawinan orang-orang yang sekerabat sudah lama dengan tutur tertentu, kemudian terjadi perkawinan antara orang dari tingkatan orangtua dan tingkatan anak, maka tutur menjadi tumpang tindih.

Banyak kasus terjadi khususnya di wilayah Mandailing, yaitu pernikahan seorang laki-laki dengan *boru namborunya*, jadi bukan *boru tulangnya*. Menurut agama Islam perkawinan itu tidak dilarang, tetapi menurut ajaran adat, perkawinan semacam ini merupakan perkawinan yang merombak *partuturon*. Kepada orang-orang yang melakukan perkawinan seperti ini juga berlaku hukum adat. Juga pengaruh luar yang masuk ke dalam tutur di Mandailing dan menjadi kebiasaan dalam masyarakat seperti panggilan *mamak, etek, inde, mama, papa, adik*, dan *abang* adalah bukan termasuk ke dalam tutur di Mandailing. Namun, penyebutan ini sudah

berasimilasi dan menjadi kebiasaan sebagian masyarakat Mandailing yang masih berdiam di daerah Mandailing ataupun masyarakat Mandailing di perantauan dalam bertutur sehari-hari baik di dalam keluarga maupun di luar keluarga dan juga orang lain.

5. SIMPULAN

Tiap golongan manusia mempunyai aturan-aturan tertentu yang menjadi pokok pegangan yang berbentuk peraturan yang kuat dalam menyusun tata hidup masyarakat seutuhnya. Peraturan hidup dan kehidupan, peraturan pergaulan dan tali persaudaraan, untuk keharmonisan silaturahmi dan hubungan kekeluargaan mutlak diperlukan. *Partuturon* adalah yang menentukan jarak jauhnya hubungan darah, kekeluargaan ataupun perkerabatan antara seseorang dengan yang lainnya atau antargolongan/kelompok masyarakat lainnya. Daerah yang menganut struktur masyarakat yang berdasarkan *Dalihan Na Tolu* khususnya di Angkola dan Mandailing sejak nenek moyang telah mengatur hubungan kekeluargaan ataupun kemasyarakatan baik secara khusus maupun secara umum. Dalam panggilan "*Tutur-Poda-Sopan-Santun*" dalam pribahasa "*Pantun Hango-luan, Teas Hamatean*" dimaksudkan untuk bersikap sopan santun dan budi pekerti yang baik karena pasti akan mendapat keselamatan dan pertolongan. Apabila bersikap dengan dengan ceroboh dan melakukan kejahatan, akan mendapat bahaya dan pencacian.

DAFTAR PUSTAKA

- Nasution, Pandapotan, H. 2003. "Dasar-Dasar Hukum Adat Mandailing." *Forkala*. Tahun I edisi 2.
- Nasution, Pandapotan. 2005. "Adat Budaya Mandailing." *Forkala*. Tahun III edisi 5.
- Nasution, Syamsul Bachri, 1999. *Pelestarian Budaya Tapanuli Selatan*. Padangsidempuan: Bagas Godang.
- Ritonga, Parlaungan, 2004. *Partuturon dalam Masyarakat Tapanuli Selatan*. Medan: Bartong Jaya.
- Siregar, Rukiah dkk. 1978. *Bona-Bona Ni Partuturon*. Medan.

ENDE UNGUT-UNGUT ANGKOLA MANDAILING KAJIAN SOSIOLOGI SASTRA

Nurhayati Harahap

Fakultas Sastra Universitas Sumatera Utara

Abstract

Ende ungut-ungut is a kind of poem. It belongs to Toulouse Angkola Mandailing literature and contains the expression of heart in the form of sad tone. In sociology of letter it discusses the socio-culture of Angkola Mandailing community. The elements of community socio-culture of Angkola Mandailing are analyzed by using the seven elements of universal culture. The research result shows that the seven elements of socio-culture found in it.

Key words: poem, expression of heart, sad tone, elements of community socio-culture

1. PENDAHULUAN

Setiap kelompok manusia umumnya memiliki karya sastra. Hal ini dibuktikan terdapatnya karya sastra pada sebagian besar kelompok manusia (baik suku bangsa, bangsa, dan negara). Suku bangsa Angkola Mandailing (banyak juga yang menyebut Mandailing) merupakan salah satu bagian dari kelompok etnis yang besar, yaitu Batak.

Masyarakat Angkola Mandailing, selanjutnya disebut AM, memiliki karya sastra, baik yang berbentuk prosa maupun puisi. Salah satu jenis puisinya (yang dibedakan atas “tema” nya) adalah *ende ungut-ungut*, selanjutnya disebut EU. “Tema” EU ini umumnya merupakan ungkapan hati yang sedih, misalnya tentang kesengsaraan hidup orang yang ditinggal mati oleh salah satu atau kedua orang tuanya, ditinggalkan atau diputuskan oleh pacar atau tunangannya, dan sebagainya. Selain itu, ada juga yang berisi nasihat terhadap anaknya agar rajin bersekolah, mengerjakan amal ibadah, dan sebagainya. Adapun cara penyampaiannya adalah dilakukan dengan irama yang sedih.

Sebuah karya sastra diperbaharui oleh latar belakang sosiobudaya tempat karya tersebut dihasilkan. Oleh karena itu, dapat dikatakan bahwa di dalam sebuah karya sastra tergambar keadaan masyarakat di mana, oleh siapa, dan kapan karya sastra tersebut ditulis. Dengan demikian, dapat dikatakan bahwa sastra merupakan cermin kehidupan masyarakat pemiliknya, walaupun tentu saja ada yang hadir dan ada yang tidak hadir. Jadi, dengan membaca sebuah karya sastra akan dapat diketahui unsur-unsur bahkan bagian-bagian dari unsur-unsur suatu kebudayaan pemilik karya tersebut. EU sebagai karya sastra yang dihasilkan oleh masyarakat AM akan merupakan cermin kebudayaan masyarakat AM. Untuk memperoleh

gambaran sosiobudaya masyarakat AM berdasarkan karya sastranya, dalam makalah ini akan diuraikan kajian EU dari segi sosiologi sastra.

2. PENDEKATAN SOSIOLOGI SASTRA TERHADAP KARYA SASTRA

Damono (1984:1) menyatakan bahwa sastra adalah lembaga sosial karena sastra menampilkan gambaran kehidupan. Pada *genre* novel, Sumardjo (1981:57) menyatakan bahwa novel yang bermain di Indonesia dengan sendirinya mencerminkan masyarakat Indonesia, sehingga dengan membaca novel Indonesia, diharapkan orang mengenal Indonesia. Sama halnya dengan novel yang berbentuk prosa, karya sastra yang berbentuk puisi pun menggambarkan lingkungan masyarakat pemiliknya. Hal ini dapat dilihat pada hasil analisis isi geguritan yang dilakukan oleh Yus Rusyana dan Ami Raksanagara (1980) bahwa isi geguritan menyatakan gambaran daerah penciptaan, pendapat dan perasaan pengarang, serta pesan yang disampaikan pengarangnya, yang tidak terlepas dari lingkungan sosiobudaya daerah Sunda. Para ahli yang berpendapat senada dengan hal di atas antara lain: Luxemburg, dkk. (1992:23), Teeuw (1980:11), Culler (1975 dalam Ikram 1980:5), Sudjiman (1995:14), dan Robson (1978:5).

Kalau sebuah karya sastra merupakan lembaga sosial, berarti dari sebuah karya sastra dapat dipelajari hal-hal apa yang terjadi pada masyarakat pemilik sebuah karya, sehingga kita ketahui apa dan bagaimana masyarakat tersebut. Untuk itu, dapat dilakukan telaah atau pengkajian terhadap sebuah karya sastra dengan memfokuskan perhatian pada segi-segi sosial kemasyarakatannya. Jadi, sebuah karya sastra didekati dari hal-hal yang berada di luar sastra itu sendiri (ekstrinsik)

dengan memfokuskan perhatian pada latar belakang sosiobudaya. Dalam ilmu sastra, pendekatan ini disebut sosiologi sastra, yaitu pendekatan sastra dengan mempertimbangkan segi-segi kemasyarakatannya. Segi kemasyarakatan berhubungan dengan masyarakat yang berada di sekitar sastra itu, baik penciptanya, gambaran masyarakat yang diceritakan itu, dan pembacanya.

Adapun klasifikasi masalah sosiologi sastra menurut Junus (1986:1-2), Alan Swingewood, dan Wellek dan Warren (1993:11-33) ada tiga hal, yaitu (1) pengarang atau pencipta karya sastra dengan latar belakang kehidupannya dihubungkan dengan karya sastra yang dihasilkannya, (2) karya sastra sebagai cermin masyarakat tempat karya sastra tersebut dihasilkan, jadi sebagai dokumen sosiobudaya, dan (3) pembaca karya sastra, bagaimana pengaruh sebuah karya terhadap masyarakat pembacanya.

Sesuai dengan yang telah dijelaskan pada pendahuluan, yang akan dikaji secara sosiologi sastra terhadap EU AM adalah masalah kedua, yaitu gambaran sosiobudaya suku AM yang terkandung dalam EU.

Dalam kajian ini, EU tidak dilihat sebagai suatu kesatuan atau suatu struktur yang terorganisasi. Akan tetapi, bait-bait EU diambil terlepas dari hubungannya dengan unsur lain. Unsur-unsur EU secara langsung dihubungkan dengan suatu unsur sosiobudaya. Misalnya, adanya telepon menggambarkan kemodernan. Hal ini sesuai dengan pendapat Junus (1986:3-4) dan Atmazaki (1990:49). Adapun unsur-unsur sosiobudaya yang akan dikaji beranjak dari unsur kebudayaan universal yang dikemukakan oleh Koentjaraningrat (1980:217-224), yaitu (1) bahasa, (2) sistem pengetahuan, (3) organisasi sosial, (4) sistem peralatan, hidup, dan teknologi, (5) sistem mata pencaharian hidup, (6) sistem religi, dan (7) kesenian. Tiap unsur kebudayaan ini masih dapat dirinci lagi ke dalam unsur-unsurnya yang lebih kecil. Ketujuh unsur kebudayaan ini diidentifikasi dari bait-bait EU untuk ditafsirkan dari segi sosiologi.

3. ENDE UNGUT-UNGUT SEBAGAI CERMIN BUDAYA MASYARAKAT ANGKOLA MANDAILING

Dalam penelitian ini, EU yang dapat diinventarisasi adalah 108 bait, yang berdasarkan isi diklasifikasikan atas 11 bagian, yaitu:

1. Nasihat agar patuh terhadap orangtua (8 bait),
2. Nasihat untuk anak sekolah agar rajin menuntut ilmu (10 bait),
3. Nasihat terhadap orang yang sudah berumah tangga (9 bait),

4. Yang ditinggal dalam angan-angan: keinginan yang tidak sampai untuk mengawini pariban (9 bait),
5. Penyesalan terhadap pariban karena ditinggal kawin (2 bait)
6. *Ungut-ungut* tentang penderitaan hidup (7 bait)
7. *Ungut-ungut* orang yang dilanda kerinduan (21 bait)
8. *Ungut-ungut* orang yang markusip (1 bait)
9. *Ungut-ungut* anak yang tidak beribu (10 bait)
10. Doa (6 bait), dan
11. *Ungut-ungut* sewaktu *mangupa* (25 bait).

Keragaman isi ini sebenarnya sudah menggambarkan unsur-unsur sosial budaya yang terdapat dalam masyarakat AM. Misalnya, dengan adanya EU yang berisi nasihat agar seorang anak patuh terhadap orang tuanya (bagian I) menunjukkan bahwa dalam budaya AM, seorang anak harus patuh terhadap orang tua. Demikian juga dengan adanya nasihat terhadap anak sekolah agar rajin menuntut ilmu merupakan gambaran besarnya harapan orang tua agar setiap anak berusaha meraih ilmu pengetahuan setinggi-tingginya yang berarti masyarakat AM sangat mementingkan pendidikan.

Selain berdasarkan isinya, dari kata-kata yang digunakan pun tergambar kebudayaan AM yang terdapat dalam EU. Misalnya, dengan terdapatnya jenis transportasi tentu dalam EU menggambarkan teknologi transportasi yang sudah digunakan. Ini tampak dalam salah satu bait EU terdapat kata *motor*. Hal ini menunjukkan bahwa masyarakat AM sudah mengenal alat transportasi bermesin yang disebut dengan motor, yang dalam bahasa AM berarti mobil.

Seperti yang sudah dijelaskan sebelumnya bahwa unsur-unsur kebudayaan universal yang berjumlah tujuh unsur itu masing-masing terdiri atas unsur-unsur yang lebih kecil lagi. Berikut ini, bagian-bagian atau unsur-unsur yang besar dan kecil dimaksudkan akan diuraikan secara berurutan. Dalam uraian unsur-unsur budaya, bait-bait yang berhubungan dengan unsur yang diuraikan sebagian besar tidak dikutip.

3.1 Bahasa

Bahasa yang terdapat dalam EU adalah bahasa pantun. Hal ini ditunjukkan dengan terdapatnya aturan persajakan yang terdapat pada setiap baris pantun tersebut. Aturan persajakan tersebut umumnya adalah ab-ab, tetapi ada sebagian kecil yang bersajak aa-aa.

Pantun yang terdiri atas empat baris sama halnya dengan pantun Indonesia. Baris pertama dan kedua pada umumnya merupakan sampiran yang tidak mempunyai makna, dan baris ketiga

dan keempat merupakan isi. Adapun kata-kata sampiran banyak sekali diambil dari nama-nama dan bagian-bagian tumbuh-tumbuhan. Hal ini sesuai dengan pernyataan Balai Pustaka (1984:11) bahwa anak-anak muda orang Batak, baik laki-laki maupun perempuan, mempergunakan daun-daun kayu untuk melahirkan apa-apa yang terkandung di dalam hatinya.

3.2 Sistem Pengetahuan

Sistem pengetahuan diidentifikasi dari hal-hal yang berhubungan dengan pengetahuan itu. Dalam EU, karena bukan berupa narasi, konsep pengetahuan itu tidak terlihat secara gamblang. Akan tetapi, dari adanya satu bagian EU yang isinya berupa nasihat agar seorang anak rajin dan sungguh-sungguh dalam menuntut ilmu (bagian II), dapat ditafsirkan bahwa pendidikan sangat dipentingkan oleh masyarakat AM. Hal ini sesuai dengan prinsip suku Batak pada umumnya bahwa menyekolahkan anak setinggi-tingginya adalah obsesi para orang tua. Para orang tua bekerja keras, berhemat, dan mengesampingkan kepentingannya agar dapat membiayai anaknya untuk sekolah, kalau bisa sampai ke jenjang yang paling tinggi. Hal ini dibuktikan dengan banyaknya sekolah yang didirikan di wilayah AM. Ini sesuai dengan pernyataan Rudini, dkk (1992:346) bahwa Sumatera Utara, termasuk Tapanuli Selatan, adalah beruntung. Menurutnya lagi, SD di Provinsi Sumatera Utara merata sampai ke pelosok-pelosok daerah, lebih-lebih setelah dilancarkan program pembangunan SD, maka tidak ada lagi lokasi yang tidak ada SD.

3.3 Organisasi Sosial

Organisasi sosial yang terdapat dalam EU adalah (1) sistem kekerabatan dan (2) sistem pelapisan sosial yang diuraikan sebagai berikut.

3.3.1 Sistem Kekerabatan

Sistem kekerabatan yang tergambar pada EU ini adalah perkawinan yang ideal, tata cara perkawinan, dan sopan santun dalam pergaulan antarkerabat. Dalam hal perkawinan, seorang laki-laki idealnya mengawini anak perempuan dari saudara laki-laki ibunya, yang dalam bahasa AM disebut *pariban*. Sejak seorang anak lahir, orang tuanya dan kaum kerabatnya sudah mulai menaksir-naksir tentang anak kerabatnya yang mana yang akan menjadi jodoh anak tersebut. Hal ini sudah diiming-imingkan oleh orang tua dan kerabatnya terhadap si anak tersebut baik melalui ucapan maupun perbuatan.

Akan tetapi, sebagaimana halnya dengan keinginan manusia yang tidak semuanya dapat menjadi kenyataan, perkawinan *pariban* ini tidak selalu terjadi. Artinya, sering juga seorang pemuda

tidak mengawini *boru tulangnya* atau seorang gadis tidak dikawini oleh anak *namborunya*. Hal ini sangat alamiah, yaitu walaupun manusia berencana, tetapi kalau Tuhan berkehendak lain tentu saja tidak akan terjadi.

Dalam tata cara perkawinan AM dikenal juga kawin lari, yang disebut *marlojong*, yaitu kawin lari dengan isyarat meninggalkan *abit partading* 'kain pertinggal'. Hal ini tergambar dalam EU (4.8), yang bermakna seorang pria yang sudah lama mengidam-idamkan untuk *mangalolongkon* 'melarikan' gadis idamannya telah lama menyediakan kain pertinggal dimaksud. Ini terungkap dalam bait EU di bawah ini,

*Tu sigama pe so lalu
Madung donok tu Ujung Gading
Di angan-angan pe so lalu
Laing tungkus abit partinggal*

Selain menggambarkan tentang pasangan yang ideal, yaitu kawin *pariban*, dalam hal ini tergambar juga sistem kekerabatan yang sudah sangat populer dalam adat-istiadat AM, yaitu *Dalihan Na Tolu*. Peradatan dalam AM yang merupakan tongkat dalam hidup agar saling menyayangi adalah *Dalihan Na Tolu* ini. Oleh karena itu, *Dalihan Na Tolu* ini jangan dilupakan. Kalau sepakat dalam *Dalihan Na Tolu*, tidak ada maksud yang tidak tercapai atau tidak ada pekerjaan yang tidak bisa diselesaikan. Adapun unsur-unsur *Dalihan Na Tolu* adalah *mora*, *kahanggi*, dan *anak-boru*. Hal ini tergambar dalam bait-bait berikut:

*Ulang hamu lupa ni paradatan
Ima tungkot din a mangolu
Anso laing tong hamu marsihaholongan
Songon pangaloho ni dalihan na tolu*

*Muda sahata Dalihan Na Tolu
Mora, kahanggi dohot anak boru
Inda adong ulaon na so nangkan lalu
Ngada mayup tu jae, madabu tu toru.*

Sopan santun pergaulan antarkerabat banyak tergambar dalam EU ini, yaitu yang diuraikan berikut ini. Dalam masyarakat AM, patuh terhadap orang tua sangat diharuskan. Hal ini tergambar dari adanya satu bagian dari EU ini, yaitu bagian (I) yang terdiri atas delapan bait, yang berisi nasihat agar patuh terhadap orang tua. Dalam (11.11) dinyatakan bahwa kalau kita berorang tua, jangan seperti Sampuraga. Kisah Sampuraga adalah sebuah legenda dari Tapanuli Selatan yang mengisahkan seorang anak yang mendapat celaka karena malu beribu. Dalam EU ini juga, yaitu (2.9) tergambar bahwa kalau keras kepala akan dijauhi orang dalam pergaulan. Akibat dijauhi orang ini, akan membuat kita tertinggal

dalam segala hal. Demikian juga dengan perbuatan kita yang jahat terhadap orang lain, akan memisahkan kita dengan orang lain tersebut. Kedua hal ini berlaku secara universal.

Dalam tata cara pergaulan antara pemuda dan pemudi, dalam adat AM disebut *markusip*, tergambar dalam bagian (VIII). *Markusip* adalah salah satu cara yang digunakan oleh pemuda untuk merayu dan berkomunikasi dengan orang yang ditaksirnya atau dicintainya. Sesuai dengan namanya, yaitu *markusip* ‘berbisik’, si pemuda mendatangi atau menjumpai kolong kamar tempat tidur pemudi yang ditaksir atau dicintainya secara diam-diam atau sembunyi-sembunyi pada waktu tengah malam (ketika orang lain sedang tidur nyenyak) untuk berbicara secara berbisik-bisik (agar tidak didengar oleh orang lain). Hal ini terjadi karena antara pemuda dengan pemudi tidak diperkenankan (atau merupakan hal yang tabu) pergi atau duduk berdua (apalagi di tempat tersembunyi). Kalau kedua hal ini terjadi, si pemuda dan pemudi tersebut akan dikucilkan atau bahkan dihukum atau diberi ganjaran.

Kerukunan berumah tangga juga merupakan hal yang sangat ditekankan dalam masyarakat AM. Hal ini tercermin dalam satu bagian dari EU ini yaitu bagian (III), yang berisi nasihat terhadap orang yang berumah tangga. Pada bagian ini dipaparkan bagaimana seharusnya sikap seorang suami dan seorang istri agar mereka dapat mencapai apa yang didambakan setiap orang yang berumah tangga, yaitu kedamaian, kemakmuran, serta kehormatan.

3.3.2 Sistem Pelapisan Sosial

Dalam EU ini tergambar sistem pelapisan sosial yang terdapat dalam masyarakat AM. Akan tetapi, pelapisan sosial dimaksud bukan seperti yang terdapat di India. Pelapisan sosial yang terdapat dalam masyarakat AM adalah adanya pemilihan jodoh terhadap seseorang berdasarkan pertimbangan ketampanan, pekerjaan, serta kekayaan. Hal ini tergambar dalam EU (5.1) yang menyatakan bahwa supir motor lebih baik dipilih daripada supir pedati.

Dalam masyarakat AM terdapat pembedaan jender; anak laki-laki lebih tinggi derajatnya dibandingkan dengan anak perempuan. Bagi sebuah keluarga AM, tidak mempunyai anak laki-laki merupakan suatu ketidakberuntungan dan patut diresahkan. Hal ini tergambar dalam EU (11.12) yang bermakna sebaiknya lebih dahulu (berarti lebih dipentingkan) mempunyai anak laki-laki, baru kemudian anak perempuan.

Nitubui lakkak hamu nitubui singkoru
Nitubui anak rongkon boru
Jolo manyuan suhat anso manyuan tobu
Jolo marsinuan tunas anso marsinuan boyu

3.4 Sistem Peralatan Hidup dan Teknologi

Sistem peralatan hidup yang tergambar dalam EU ini adalah (1) transportasi, (2) teknologi pertanian, dan (3) teknologi peternakan dan penangkapan ikan. Ketiga hal di atas diuraikan berikut ini.

3.4.1 Transportasi

Alat transportasi dalam masyarakat AM yang tergambar dalam EU adalah pedati dan motor ‘mobil’. Hal ini tergambar dalam EU (5.1). Selain kedua alat transportasi di atas, dikenal juga kuda kuli. Kuda kuli di Tapanuli Selatan memang masih merupakan transportasi yang sering dijumpai di AM, terutama di desa-desa yang tidak dapat dilalui kendaraan bermotor. Hal ini tergambar dalam EU (7.11), yaitu keadaan jalan di daerah AM ada yang jelek. Ini tergambar dalam EU (4.1) yang menyatakan bahwa jalan ke Sigalangan (salah satu nama desa di Tapanuli Selatan) begitu licin dan susah dilalui. Ini menggambarkan bahwa belum semua daerah, terutama desa, dapat menikmati pembangunan, khususnya sarana transportasi.

3.4.2 Teknologi Pertanian

Teknologi pertanian yang tergambar dalam EU ini adalah teknologi yang masih tradisional. Hal ini tergambar dari alat bertani yang digunakan, yaitu pacul (EU 4.7) dan parang (EU 4.9). Alat penangkap ikan yang tergambar adalah bubu (EU 11.16) dan durung (EU 11.25).

3.5 Mata Pencarian Hidup

Mata pencarian penduduk adalah bertani dan berladang. Hal ini tergambar dari banyaknya bait-bait dalam seluruh EU ini yang menyinggung tentang hal yang berhubungan dengan pertanian, misalnya sawah, yang menghasilkan padi, lumpur, pohon-pohonan, dan nama tanam-tanaman. Jenis persawahan ada dua, yaitu sawah air dan sawah darat. Sawah air digambarkan dari adanya kata-kata sawah dalam (EU 7.4) dan hal yang berhubungan dengan sawah yaitu lumpur (EU 6.1), sedangkan sawah darat yang disebut *hauma* terdapat dalam EU (6.2), (7.2), (7.8), dan (7.21).

Selain sawah, seperti umumnya masyarakat tani, masyarakat AM juga berladang dan beternak. Tanaman ladang yang tergambar dalam EU ini adalah sayur-sayuran, yaitu kelapa (EU 9.8), daun katul (EU 6.4), cabai (EU 9.9), pisang (EU 10.2), dan kopi (EU 7.4). Binatang yang ditanamkan untuk dimakan dagingnya adalah ayam (EU 1.1-1.3), kambing (EU 2.4), serta sapi dan kerbau (EU 11.8), sedangkan monyet ditanamkan untuk dimanfaatkan memanjat kelapa (EU 4.3).

3.6 Religi

Masyarakat AM adalah pemeluk agama Islam yang religius. Hal ini tergambar dari banyaknya bait-bait ataupun kata-kata yang berhubungan dengan agama Islam yang terdapat dalam EU. Bahkan satu bagian dari EU, yaitu bagian (X) yang terdiri atas enam bait, adalah berisi doa.

Masyarakat AM adalah masyarakat yang taat menjalankan suruhan dalam agama Islam, terutama sembahyang. Hal ini tersirat dalam EU (11.19) yang menyatakan bahwa bagaimanapun kesusahan, kemelaratan, atau kemiskinan yang dirasakan, tetapi pelaksanaan shalat jangan pernah dilupakan. Hal ini juga diperkuat dalam bait EU berikutnya (11.20) yang menyatakan bahwa shalat itu adalah tiang agama, yang membawa manusia ke jalan yang lurus.

Sifat religius masyarakat AM sudah dapat dikatakan mendarah daging. Hal ini tergambar dari pemasukan unsur-unsur agama dalam kehidupan manusia. Artinya, hal-hal yang bersifat keagamaan itu tidak hanya dibawa dalam konteks beragama saja, tetapi juga dalam rangka pencapaian kemakmuran dan kesejahteraan hidup berumah tangga. Dalam salah satu bait, yaitu (EU 3.1) ini tergambar yang bermakna pemisalan syarat berumah tangga terhadap banyaknya jumlah shalat atau sembahyang yang wajib dilaksanakan oleh umat Islam selama sehari semalam. Sama halnya dengan jumlah shalat yaitu sebanyak lima kali, untuk tercapainya kemakmuran dan kesejahteraan berumah tangga harus memenuhi yang lima. Adapun yang lima dimaksud dipaparkan dalam bait-bait EU pada bagian (III).

Selain religius, masyarakat AM juga masih mempercayai hal-hal yang gaib. Ini digambarkan dari adanya acara *mangupa*. *Mangupa* adalah pemberian makanan tertentu, yaitu nasi beserta lauk pauk tertentu dengan cara memasaknya diperuntukkan kepada seseorang, dan dimaksudkan sebagai sarana permintaan doa, keinginan, atau hajat tertentu oleh peserta acara *mangupa* agar yang diupa mendapat kesehatan, kebahagiaan, dan sebagainya sesuai dengan yang diinginkan oleh peserta *pangupa*. Hal ini tersirat dalam EU (11.1) yang menyatakan bahwa kalau sudah dimakan *pangupa*, akan terhormat dan bertuahlah yang diberi *upa-upa*. Hal ini diperkuat dalam EU (11.9) yang bermakna pengadaan ikan *incur* yang berbintik-bintik yang ditanggung di sungai Natar dan dimaksudkan agar yang diupa mendapat kehormatan serta saling menyayangi suami istri. Demikian juga dalam EU (11.5) yang menyatakan bahwa maksud pengadaan ayam *simarian-ian*, yang dimasak oleh dukun dalam suatu upacara *mangupa* adalah agar tidak berpisah jiwa dengan raga, serta supaya berumur panjang yang diberi *pangupa*. Adanya pengadaan makanan

tertentu untuk maksud-maksud tertentu tersebut di atas merupakan bukti masih terdapatnya pengaruh peninggalan kepercayaan lama dalam masyarakat AM.

3.7 Kesenian

Masyarakat AM adalah masyarakat yang senang mengungkapkan perasaannya dengan berlagu. Hal ini digambarkan oleh adanya jenis karya (sastra) yang berbentuk puisi yang disampaikan dengan cara berlagu, yang disebut *Ende Ungut-Ungut* (EU), yang menjadi objek penelitian ini. Perasaan yang diungkapkan melalui lagu atau *ende* meliputi perasaan senang dan sedih.

4. SIMPULAN

Sesuai dengan pendapat para ahli bahwa sebuah karya sastra menampilkan gambaran sosiobudaya masyarakat pemiliknya, EU menampilkan gambaran sosiobudaya masyarakat AM. Adapun gambaran sosiobudaya yang terdapat dalam EU adalah:

1. Bahasa pantun yang terdiri dari empat baris, umumnya terdiri atas sampiran dan isi. Kata-kata dalam bahasa *hapantunon* 'pantun' sering menggunakan nama-nama pohon dan bagian-bagiannya.
2. Dalam sistem pengetahuan tergambar bahwa masyarakat AM sangat mementingkan pendidikan.
3. Dalam organisasi sosial, dikenal istilah *Dalihan Na Tolu*, yang terdiri dari *mora*, *kahanggi*, dan *anak boru*. Kalau masing-masing unsur *Dalihan Na Tolu* ini menjalankan fungsinya dengan benar, setiap pekerjaan yang dilakukan akan dapat diselesaikan. Perkawinan yang ideal dalam AM adalah apabila seseorang mengawini paribannya dan dalam pergaulan antara mudamudi dikenal istilah *markusip* 'berbisik
4. Dalam hal sistem peralatan hidup, yaitu transportasi masyarakat AM sudah mengenal kendaraan bermotor meskipun masih digunakan juga pedati dan kuda kuli.
5. Mata pencarian hidup masyarakat AM adalah bersawah (sawah air dan darat), berladang, dan beternak ayam, kambing, lembu, dan kerbau.
6. Dalam hal kepercayaan, masyarakat meminta sesuatu (berdoa) masih disertakan makanan-makanan tertentu sebagai sarana penyampaiannya. Hal ini terlihat sekali dalam upacara *mangupa*, yaitu acara pemberian makanan tertentu (biasanya nasi dan lauk tertentu). Dengan pemberian makanan tertentu dimaksud, keinginan peserta acara *mangupa* terhadap yang diberi *upa-upa* dapat terkabul.

- Ini merupakan sisa-sisa peninggalan kepercayaan lama (sebelum agam Islam).
7. Dalam kesenian masyarakat AM adalah masyarakat yang senang melampiaskan perasaan hatinya dengan berlagu.

DAFTAR PUSTAKA

- Atmazaki. 1990. *Ilmu Sastra; Teori dan Terapan*. Padang: Angkasa Jaya.
- Damono, Sapardi Djoko. 1984. *Sosiologi Sastra: Sebuah Pengantar Ringkas*. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.
- Ikram, Achdiati. 1980. *Hikayat Sri Rama: Suntingan Naskah Disertasi Telaah Amanat dan Struktur*. Jakarta: Universitas Indonesia.
- Junus, Umar. 1986. *Sosiologi Sastra: Persoalan Teori dan Metode*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Koentjaraningrat. 1980. *Pengantar Ilmu Antropologi*. Jakarta: Aksara Baru.
- Luxemburg, Jan Van, dkk. 1992. *Pengantar Ilmu Sastra*. Terj. Dick Hartoko. Jakarta: Gramedia.
- Robson, S.O. 1978. "Pengkajian Sastra-Sastra tradisonal Indonesia". *Bahasa dan Sastra*. No. 6 Tahun VI. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa Depdikbud.
- Rusyana, Yus dan Ami Raksanegara. 1980. *Puisi Geguritan Sunda*. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa Depdikbud.
- Sudjiman, Panuti. 1995. *Filologi Melayu*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Sumardjo, Jakob. 1981. *Segi Sosiologis Novel Indonesia*. Bandung: Pustaka Prima.
- Teeuw, A. 1980. *Tergantung pada Kata*. Jakarta: Gramedia.
- Wellek, Rene dan Austin Warren. 1993. *Teori Kesusasteraan*. Jakarta: Gramedia.

ANALISIS STRATA NORMA TERHADAP KUMPULAN PUISI *NOSTALGI = TRANSENDENSI* KARYA TOETI HERATY

Gustaf Sitepu

Fakultas Sastra Universitas Sumatera Utara

Abstract

This research is done with the purpose of getting the strata norm overview in the poem collection "Nostalgic = Transendency" by Toeti Heraty. To reach that purpose, the collection "can't Resist" which consists of 14 poems, will be analyzed. The theory used in analyzing is the structuralism and strata norm theory of Roman Ingarden. The Theme of the poem in collection "can't Resist" is generally about, "Tragedic", Anxiety & Loneliness in modern human life.

Key word: strata norm, tragedic, anxiety, loneliness, can't resist

1. PENDAHULUAN

1.1 Latar Belakang

Puisi merupakan karya seni yang sederhana, juga organisme yang sangat kompleks sebab puisi diciptakan dengan berbagai unsur bahasa dan estetika yang saling melengkapi. Sebuah puisi umumnya mengandung pikiran dan perasaan seolah bersayap dan diwarnai oleh ritme (tinggi rendahnya tekanan suara), bunyi dan keindahan bahasanya. Dalam keberadaannya sebagai sebuah karya sastra puisi perlu dianalisis secara mendalam. Pengkajian dilakukan dari bermacam-macam aspek, misalnya dari struktur dan unsur-unsurnya, mengingat puisi itu merupakan struktur yang tersusun dari bermacam-macam unsur dan sarana keputisannya.

Dipilihnya puisi Toeti Heraty sebagai objek pembicaraan disebabkan sajak-sajaknya memiliki misteri atau penghayatan tentang gejala kehidupan dan pemikiran. Toeti Heraty mampu menggambarkan manusia sebagai makhluk yang terjantai-juntai oleh takdir sehingga manusia sebagai genus kurang dapat dipertahankan. Yang ada adalah individu-individu. Hubungan antar-individu mutlak diperlukan oleh manusia sebagai genus. Namun *privacy* dan kesendirian juga merupakan kebutuhan mutlak setiap individu.

Toeti Heraty adalah satu-satunya penyair wanita Indonesia di antara penyair Indonesia mutakhir yang terkemuka. Karya-karya yang dihasilkan pada dunia wanita dan hubungannya dengan kodratnya. Sajaknya "Dua Wanita" menggambarkan hubungan suami istri yang jelas membuahkan rutinitas. Sementara itu hubungan gelap laki-laki dan perempuan juga merupakan kebutuhan simbiotik yang sifatnya sesaat. Sementara itu, manusia adalah objek waktu, objek usia. Demikian pula halnya dengan puisi yang

terkumpul dalam bagian "Geram" yang menjadi kajian dalam tulisan ini.

1.2 Batasan Masalah

Puisi yang dianalisis dalam tulisan ini dibatasi pada bagian puisi "Geram" yang memuat 14 buah puisi. Hal ini bertujuan agar penganalisisan lebih terarah dan lebih mendalam mengingat banyaknya jumlah puisi dalam "Nostalgia = Transendensi" (78 buah puisi).

Alasan memilih bagian puisi "Geram" disebabkan secara umum puisi itu menggambarkan situasi dan kondisi eksistensi manusia pada masa modern ini. Terutama yang dipengaruhi budaya asing yang tak kenal diam seperti mesin di pabrik industri besar. Manusia geram melihat situasi guncangan ekonomi, sosial, dan moral di tengah masyarakat. Munculnya dendam (gejolak) akibat terhimpitnya jiwa pikiran sehingga sirnalah kesabaran (puisi "Kesabaran").

Adapun judul puisi pada bagian "Geram" terdiri atas (1) Geram, (2) Kesabaran, (3) Andaikan Hidup, (4) Dan Bunga Tenar, (5) Puncak, (6) Cintaku Tiga, (7) Pesta Tahun Baru, (8) Tiada Durja, (9) Wanita, (10) Kini Baru kumengerti, (11) Saat-saat Gelap, (12) Catatan 1956, (13) Dialog, dan (14) Selesai.

1.3 Metode Penelitian

Suatu penelitian mencakup pendataan analisis data dan penyajian hasil analisis. Pendataan dilakukan dengan menggunakan metode pengamatan dan kepustakaan. Data yang telah diperoleh dianalisis dengan menggunakan metode formal, mempertimbangkan aspek-aspek formal, aspek-aspek bentuk, yaitu unsur-unsur yang terdapat dalam karya sastra. Unsur-unsur itu dianalisis dengan metode strata norma ala Roman Ingarden.

Analisis Roman Ingarden itu mencakup lapis norma dan lapis bawahannya sebab sebuah puisi memiliki unsur-unsur. Tentang hal ini Pradopo (1987:14) mengatakan bahwa, “Karya Sastra itu tak hanya merupakan satu sistem norma, melainkan terdiri dari beberapa strata (lapis) norma. Masing-masing norma menimbulkan lapis norma di bawahnya”.

1.4 Landasan Teori

Teori yang digunakan dalam penelitian ini adalah teori strukturalisme yang menjelaskan hubungan antar-unsur. Ratna (2004:91) mengatakan, “Secara definitif strukturalisme berarti paham mengenai unsur-unsur, yaitu struktur itu sendiri, dengan mekanisme antar-hubungannya, di satu pihak antar-hubungan unsur yang satu dengan unsur lainnya, di pihak yang lain hubungan antar unsur (unsur) dengan totalitasnya.”

Strukturalisme memberikan perhatian terhadap analisis unsur-unsur karya (puisi). Unsur-unsur puisi di antaranya tema, stilistika atau gaya bahasa, imajinasi atau daya bayang, ritme atau irama, rima atau persajakan, diksi atau pilihan kata, simbol, nada, dan enjambemen. Dalam analisis selalu terjadi tarik-menarik antara struktur global, yaitu totalitas karya itu sendiri dengan unsur-unsur yang diadopsi ke dalam wilayah penelitian.

Puisi adalah gambaran kehidupan masyarakat dengan alamnya yang penuh misteri. Melalui puisi, penyair telah bersatu dengan alamnya sebab ia diciptakan berlandaskan hasil pengalaman dan unsur imajinasi penyair. Selanjutnya, puisi itu merupakan struktur yang terdiri atas lapisan-lapisan norma, lapis arti, lapis dunia, dan lapis metafisis. Namun, lapisan-lapisan di luar lapis norma tidak dapat dilepaskan karena penyair adalah sebagian anggota masyarakat yang tidak terlepas dari lingkungannya. Lapis norma merupakan lapis bunyi (*sound stratum*), yaitu suatu penganalisisan berdasarkan suara yang sesuai dengan konvensi bahasa yang disusun begitu rupa sehingga menimbulkan arti.

Lapis arti (*unit of meaning*) adalah suatu lapis yang berupa rangkaian fonem, suku kata (silabel), kata, frase, dan kalimat. Rangkaian kata dan frase akan menghasilkan larik, bait dalam puisi, sedangkan rangkaian kalimat menimbulkan alinea, bab, dan keseluruhan cerita atau keseluruhan sajak. Rangkaian satuan-satuan arti melahirkan lapis ketiga, yaitu latar, tokoh, objek-objek yang dikemukakan, dan dunia pengarang yang berupa cerita atau lukisan. Lapis dunia adalah suatu lapis yang berhubungan dengan persamaan, tiruan dalam puisi. Misalnya kata ‘terdengar’, tercium, terlihat, terasa, dan terpikir atau hal-hal yang implisit. Lapis metafisis adalah suatu sifat

metafisis (yang sublim, tragis, mengerikan atau menakutkan, dan yang suci). Lapis ini tidak semuanya dimiliki puisi.

Kejelasan lapis-lapis tersebut akan dikemukakan pada bagian analisis selanjutnya.

2. ANALISIS STRATA NORMA ROMAN INGARDEN

Purwadarminta (1976:169) mendefinisikan bunyi sebagai, “Sesuatu yang kedengarannya, atau dapat didengar (bunyi biasanya dibedakan dengan suara yaitu bunyi diadakan oleh benda atau binatang, dan suara oleh manusia).”

Bunyi cukup memegang peranan penting dalam menentukan arti dan keputisannya sehingga bunyi menjadi unsur utama menentukan keputisan, khususnya bagi kaum simbolisme. Dalam analisis ini unsur-unsur bunyi yang penting adalah eponi, kakofoni, klansymbolik (lambang rasa), klanmetaphoor (kiasan rasa), kata, kosakata, bahasa kiasan, dan citraan.

Eponi, yaitu kombinasi bunyi yang merdu. Menurut Wellek (1993:197) “Kualitas bunyi ini merupakan unsur yang dimanipulasi dan dimanfaatkan oleh pengarang agar dapat menggambarkan perasaan indah.”

Kakofoni, yaitu kombinasi bunyi yang tidak merdu, parau, dan biasanya penuh bunyi, misalnya /k/, /p/, /t/, /s/, dan /f/. Bunyi ini menimbulkan susunan yang tidak menyenangkan atau dirasakan bunyi-bunyi berat karena udara yang ke luar dari dalam rongga paru-paru melalui batang tenggorokan dan rongga mulut serta sebagian rongga hidung.

Klansymbolik (lambang rasa), yaitu bunyi memiliki nilai rasa yang berbeda antara penikmat yang satu dengan penikmat lainnya sehingga untuk mengekspresikan suatu perasaan secara tepat di dalam puisi harus dikombinasikan dengan bunyi yang sesuai pula. Contoh kata yang memiliki lambang rasa tersebut adalah kecil, tinggi, seni, pekik, perih, rintik, gerimis, iris, kecil, renik, terik. Kata-kata itu mengandung bunyi vokal e-i dan konsonan k-p-t-s.

Klanmetaphoor, yaitu kiasan bunyi atau suara yang dilambangkan dengan fonem-fonem tertentu. contoh: bunyi ‘r’, ‘desir’, ‘gedebuk-gedebuk’.

Kata ialah satuan arti yang menentukan struktur formal bahasa karya sastra, sedang nilai perasaannya dirasakan dengan hati-hati. Unsur-unsur kata yang akan dibahas dalam kajian puisi adalah:

Kosakata, yaitu pemilihan kata yang bertujuan untuk memperindah dan menambah makna terhadap puisi. Semakin luas pembendaharaan kosa kata seorang penyair,

semakin luas pula makna puisi yang diciptakannya.

Bahasa kiasan, yaitu pemilihan kata yang bertujuan memperbesar kepuhisan/ mempermudah atau mengonkretkan gambaran makna dalam puisi. Dengan kata lain, bahasa kiasan adalah suatu kata, kelompok kata yang mengandung arti yang tidak sebenarnya, jadi perlu ditafsirkan kembali makna dan arti yang dikandungnya. Bahasa dalam puisi dominan muncul sehingga sering dikenal dengan kata yang mengandung makna arbitrer, makna ganda.

Citraan adalah gambaran indrawi yang diterima oleh pancaindra pembaca, pendengar, juga citraan merupakan sarana kepuhisan yang fungsinya dekat dengan bahasa kiasan atau merupakan suatu ingatan masa lalu yang bersifat indrawi yang bertujuan memperjelas gambaran dengan penglihatan, pendengaran, penciuman, perasaan, rabaan, pikiran, bahkan gerak.

Setiap pengertian, teori yang telah diuraikan tersebut, akan diterapkan dalam penganalisisan terhadap puisi bahagian “Geram” dalam kumpulan puisi **Nostalgia = Transendensi** karya Toeti Heraty.

3. ANALISIS PUISI BERDASARKAN STRATA NORMA

3.1 Analisis Strata Norma Roman Ingarden

Menganalisis puisi guna menemukan makna yang lebih dalam adalah menganalisis berdasarkan strata norma agar terungkap makna secara eksplisit dan implisit. Hal ini jelas karena karya sastra itu bukan merupakan satu sistem norma, melainkan terdiri atas beberapa lapisan norma. Untuk itu perlu dianalisis norma-norma tersebut yakni:

3.1.1 Lapis Bunyi (*Sound Stratum*)

Pemakaian lapis bunyi yang dibatasi jeda pendek dan jeda panjang bukan suara yang tak berarti, tetapi suara itu harus disesuaikan dengan konvensi bahasa. Hal seperti ini terdapat dalam puisi Toeti Heraty yang berjudul:

Geram
Menggumpal padat, di tenggorok
Kedongkolan menyangkut ditelan
Kegeraman mencekik pikir
Gagasan lapang melegakan
Tiada kuasa ini kali
Terhimpit lingkaran – lingkaran
mengetam
Kasih tersembilu dan doa membeku
Memekat, menghamil dendam

Pada bait I berturut-turut muncul asonansi /a/, yakni mulai dari larik 2 sampai larik 6, yaitu:

Kedongkolan menyangkut ditelan
Kegeraman mencekik – pikir
Gagasan lapang melegakan
Tiada kuasa kali ini
Terhimpit lingkaran – lingkaran
Mengetam

Asonansi /a/, /e/, dan aliterasi /t/ banyak dijumpai pada puisi di atas. Misalnya aliterasi /g/ dijumpai pada baris 1, 3, dan 4, yaitu: menggumpal, tenggorok, kegeraman, dan melegakan. Kemudian aliterasi /l/ dan /r/ terdapat pada bait 2 larik 6 yaitu kata lingkaran – lingkaran.

Bait kedua larik pertama ada asonansi /u/ dan larik kedua berturut-turut aliterasi /m/ sehingga menimbulkan adanya bunyi sengau:

memekat, menghamil dendam

Selain itu, dalam puisi “Geram” dimiliki pula vokal dan konsonan berat, yaitu /a/ dan /g/.

Berdasarkan analisis tersebut, jelas bahwa puisi “Geram” menggambarkan suatu peristiwa yang sangat mengerikan seperti dendam, benci yang sekaligus menjadi tema puisi tersebut.

Demikian pula halnya dengan judul puisinya “Saat-Saat Gelap”, yaitu:

Saat-saat gelap pertemuan
---yang keramat---
membenam dalam pangkuan
senyap sunyi, titian yang harus dilewati
curam sunyi, semesta yang menjadi saksi
hari cipta terulangi

Bukan, ini bukannya pertemuan lagi
tetapi
iba tergetar menyingkirkan diri
---dari kesaksian---
manusia yang menyerah pada keangkuhan
tunggul
tetapi diam-diam menikmati
jari membelai, meneguk
dari sumber kehidupan

Tema puisi tersebut adalah kepasrahan dari kenyataan yang menjadi suatu keangkuhan kesombongan bagi manusia yang tak dapat menahan emosi. Menurut catatan dalam puisi itu, judul puisi “Saat-Saat Gelap” memiliki judul pertama adalah “*Post – Coitum*” yang berarti pasca senggama. Kata yang mendukung tentang hal itu adalah :

**Saat-Saat Gelap, keramat, membenam,
curam, tergetar, menyerah, keangkuhan.**

3.1.2 Lapis Arti (*Unit of Meaning*)

Bait pertama puisi “Geram” menggambarkan hal-hal yang menyimpan perasaan marah, kecewa, kasar yang tidak terlampiaskan, seperti menghambat pikiran,

gagasan-gagasan yang baik pun tidak berguna lagi sehingga pikiran menjadi sakit dan pedih (larik 1, 2, dan 3). Bait kedua menggambarkan kasih sayangnya putus (hilang, pergi, tidak ada), maka perasaan terasa terbuang sehingga kata-kata dan doa sulit terucap, serta suatu yang ditelan dengan paksa terasa menjadi berat, sakit sehingga timbul dendam yang besar.

Pada puisi “Saat-Saat Gelap” muncul rasa keangkuhan kesombongan yang ditemukan pada larik 1, 2, 3, 4, 5 bait I dan pada bait II larik 3 serta bait III ditemukan pada larik 1.

Memang suasana pada saat gelap, hari mulai mencekam, orang-orang sibuk seakan-akan ada yang akan dikejar-kejar. Alam mulai menampilkan warna kehitaman, tetapi di saat itulah manusia menggunakan kesempatan untuk melakukan sesuatu, **Post – Coitum**. Post – Coitum tersebut banyak berjangkit pada kehidupan masyarakat modern, terutama yang tinggal di kota besar.

Demikian pula pada “Kesabaran” berarti rasa kesabaran menunggu sesuatu yang hilang, lenyap tanpa pesan (bait II larik 6). Tokoh si ‘ia’ berusaha dengan segala kesabarannya guna penyelamatan diri. Memang dalam mengarungi kehidupan di dunia ini penuh dengan tantangan. Untuk menghadapi itu, tokoh ‘ia’ berusaha sampai ia mampu menyelamatkan diri.

Puisi “Andaikan Hidup” adalah gambaran peristiwa dalam perkembangan teknologi modern. Manusia yang hidup dalam segala kekurangan, kurang pendidikan, kurang pintar, dan sebagainya mempunyai suatu angan bahwa hidup ini diibaratkan dengan baju, pakaian yang lama-kelamaan makin usang, sempit dan akhirnya robek (larik 1 dan 2). Manusia yang tidak mampu mengikuti perkembangan teknologi akan bosan hidup, enggan, dan akhirnya frustrasi. Tetapi, lain halnya bagi orang mampu, dunia ini rasanya luas dan longgar. Pengembangan ilmu pengetahuan terus ditingkatkan sehingga banyak orang merasa kekurangan sehingga ia terus-menerus berjuang. Dalam perjuangan hidup, ia lupa akan sesuatu yang perlu dipikirkan, misalnya akhlak, moral, etika (bait 4 larik 1, 2, 3, dan 4);

gemuruh komputer dan kalkulator
pasti mengejar manusia celaka
ah, dunia sudah terlalu tua katanya
tapi kutukan tetap sakit juga

Banyak manusia pada zaman teknologi canggih sekarang lupa akan kesehatan dirinya, fisik maupun jiwanya, sehingga ‘ia’ jatuh ke dalam kesengsaraan, frustrasi, stres, dan stroke yang akhirnya mati secara perlahan-lahan.

Puisi “Dan Bunga Tenar” menggambarkan bahwa wanita di pojok jalan disamakan dengan bunga tenar, yaitu sejenis bunga cantik, yang berduri.

Kehidupan modern merupakan suatu gambaran seperti puisi “Dan Bunga Tenar”, khususnya di kota yang banyak dijumpai wanita jalang berdiri di pojok jalan menunggu laki-laki hidung belang. Kehidupan seperti itu akan cepat pudar karena semasa mudanya saja dapat mencicipinya, namun masa tuanya ia akan menderita baik dari segi kesehatan fisik, terlebih-lebih moralnya (bait I larik 1, 2, dan 3). Jadi tema puisi ini adalah kebejatan moral yang membawa penderitaan.

Puisi “Puncak” menggambarkan kata-kata yang menyimpan misteri emosi seksual manusia yang tidak terpendam, akhirnya berlangsung kesenangan sesaat.

Arti kata pada puisi “Cintaku Tiga” memiliki persamaan dengan puisi Taufiq Ismail, “Tiga Anak Kecil”. Jika Taufiq melukiskan keadaan sosial masa ’66 di Indonesia adalah golongan masyarakat rendah, menengah, dan pegawai yang menuntut keadilan, maka Toeti Heraty dalam puisinya “Cintaku Tiga” melukiskan keadaan moral masyarakat yang selalu mencari tiga hal, yaitu orang yang dapat dikelabui, berarti rendah, bodoh, ditindas (bait I), dan orang yang berpikir, intelektual, tidak dapat dikelabui tidak dipedulikan, namun tidak dapat berbuat (bait II), sedangkan bait III orang yang lebih pintar dari bait kedua.

Banyak kehidupan seperti itu dicari orang dalam zaman modern ini. Manusia tidak merasa puas sehingga sudah cukup pun tetap berusaha lebih cukup sehingga banyak tragedi dalam masyarakat globalisasi sekarang ini. Contoh yang konkret adalah soal materi dalam dunia dagang, bisnis. Ada yang mencari keuntungan dari orang yang kurang mampu, ada yang mencari dari pegawai, intelektual, tetapi ada yang lebih disegani yaitu dalam dunia perkreditan (bait 3, larik 7, 8). Utang tiap bulan mesti disetor, atau ditagih sehingga banyak orang lari malam, tanpa pesan. Toeti Heraty dalam menjalin kata-kata pada puisinya sehingga disebutkan bahwa banyak manusia terjantai-juntai, disodok ke sana ke mari seperti bola di bilyar.

Puisi “Pesta Tahun Baru” menggunakan kata yang sederhana, tetapi makna yang dikandungnya sangat dalam. Bait I dalam larik 1, 2, 3 melukiskan keberadaan manusia pada pesta yang meriah itu, hanya berpura-pura. Pesta meriah, tetapi di sisi lain banyak yang harus dipenuhi, yaitu pesta sehari yang meriah, namun utang setahun tidak tertutupi.

Puisi “Tiada Durja” juga melukiskan eksistensi manusia yang masih banyak tidak memiliki tempat tinggal yang tetap, gelandangan. Namun, dewasa ini muncul suatu istilah baru yaitu gelandangan intelektual, memang ada tempat, memang bukan hak memiliki, melainkan hak bangunan saja.

Suatu hal yang perlu dipikirkan oleh manusia bahwa keinginan perlu disesuaikan dengan kemampuan.

Puisi “Wanita untuk Ajeng” merupakan sebuah puisi yang melukiskan keberadaan wanita sebenarnya dalam kehidupan modern ini, yaitu arisan. Kadang-kadang wanita tidak peduli dengan kemampuannya sehingga banyak muncul problema dalam hidupnya. Tetapi Toeti menghimbau agar pikiran cepat disadari. Wanita bukan hanya pembantu melainkan juga harus mampu berkreasi. Memang sesuatu penyesalan muncul setelah peristiwa terjadi. Hal ini digambarkan penyair pada puisinya “Kini Baru Kumengerti” dalam mengenang S. Mirianda. Sesuatu budi itu muncul setelah orang itu meninggal, tidak ada di dekatnya.

Puisi “Catatan 1956” merupakan pelukisan peristiwa yang tak dapat dielakkan. Manusia di dunia ini harus menjalani kematian. Suatu kematian setiap manusia sekalipun dalam keadaan meriah, ceria, jika sudah ajal tak dapat ditolak lagi. Hal demikian dilanjutkan penyair dengan puisinya “Dialog”.

Sebagai seorang manusia yang selalu sibuk dalam segala hal, suatu saat akan berhenti. Berhenti berpikir, berusaha berbuat, dan sebagai penggantinya jelas akan ada, yaitu generasi berikutnya. Hal tersebut disampaikan Toeti Heraty dalam puisinya “Selesai”.

3.1.3 Lapis Objek

Bagian ini menganalisis lapis objek puisi bagian puisi “Geram” karya Toeti Heraty yang melihat objek yang disinggung dalam puisi tersebut. “Tenggorok” menandakan adanya pelaku; tidak disebutkan secara jelas, namun pasti tiap individu mengalaminya. Latar juga tidak jelas, namun tetap tempat manusia di alam ini, di dunia modern, adanya suasana hati dan pikiran setiap orang.

Sementara latar waktu dapat diketahui dari penampilan tahun pada puisinya, yaitu 1966 dan 1967. Tahun ini mengingatkan kita pada dunia tentang tahun yang penuh ketidakstabilan baik ekonomi, sosial, dan lain-lain. Jika ditilik sejarah di Indonesia tahun itu adalah awal permulaan orde baru dan berakhirnya orde lama. Dalam masa transisi seperti itu, memang sering terjadi gejolak dalam segala bidang seperti ekonomi, sosial, dan politik serta budaya. Akibat hal tersebut jelas

berpengaruh pada jiwa dan sikap, tingkah laku bagi kehidupan manusia.

3.1.4 Lapis Dunia

Tentang lapis dunia ini, penyair melukiskan keberadaan yang berada dalam keadaan tersiksa akibat kata-kata yang dipendam, tidak dikeluarkan (puisi “Geram” bait I dan II). Puisi “Kesabaran” bait 3 dan 4; “Andaikan Hidup”, bait 2, 3, dan 4; Puisi “Dan Bunga Tenar” bait 1; puisi “Puncak” bait 1, 2, dan 4; puisi “Cintaku Tiga” bait 1 larik terakhir; bait II larik terakhir; dan bait III larik terakhir; serta bait 4 larik terakhir juga.

Pemakaian lapis dunia dalam puisi-puisi Toeti Heraty tersebut memiliki makna yang mendalam karena tiap puisi menggunakan kata yang dapat mewakili pancaindra dan malah sampai ke gerak, misalnya menghitung jari, dikelabui, bibirnya, peduli, setiap bulan, terpekik, kiblat, bayang, arisan, malam, makam, gelap, curam, tergeta, membelai keriuhanannya, berjejer, pelita, air mata, dialog, disingkirkan, pudar, urai, mesra, dan lain-lain.

3.1.5 Lapis Metafisis

Dipandang dari sudut tertentu, yaitu sudut waktu, puisi-puisi Toeti Heraty menggambarkan eksistensi manusia yang tidak berdaya mengungkapkan isi hati, pikiran/gejolak jiwanya padahal keadaan sekelilingnya menginginkan dia agar membedakan hasrat hatinya itu. Situasi dan kondisi sekitar 1966 mengharuskan akan situasi tetapi karena ketidakberdayaan itu semua gejolak disimpan, dipendam sehingga menyiksa diri. Hal ini ditandai dengan kata yang dipergunakan penyair, seperti: dongkol, telan, geram, cekik, himpit, sembilu, membeku, dan sebagainya.

Jika kita membaca dengan penuh keseriusan puisi-puisi Toeti Heraty bagian “Geram” jelas memiliki gambaran peristiwa yang penuh tragis. Memang penyampaian kata, bahasa dalam puisi itu sederhana, kata-kata umum, namun makna yang dikandungnya cukup dalam. Peristiwa yang dimunculkan oleh penyair adalah peristiwa yang dialami oleh masyarakat modern, budaya akulturasi. Penyair mengibaratkan hidup manusia seperti hubungan laki-laki dan perempuan yang saling membutuhkan namun merupakan suatu kebrutalan dalam segala bidang. Yang lemah selalu dijalin Toeti Heraty dengan kata perempuan, wanita, dan yang kuat adalah laki-laki, pria. *Setting*, latar peristiwa selalu di kota besar, di tempat rekreasi, di puncak, malam, dan sebagainya.

3.2 Bunyi

Bunyi dalam puisi sangat memegang peranan penting, sehingga bunyi mampu mendukung arti, makna bagi pembaca dan pendengar.

Dalam kata pengantar Budi Darma mengawali kumpulan puisi Toeti Heraty yang menegaskan, bahwa, "Puisi Toeti Heraty sama sekali tidak konvensional, tidak mengherankan bila berpaduan bunyi dalam puisi-puisinya berbeda tiap bait, bahkan tiap larik". Maksudnya, puisi Toeti Heraty tersebut selalu berdiri di atas filsafat, lebih banyak melukiskan hubungan antar-manusia sehingga penyair sanggup menjadikan puisi-puisinya sebagai miliknya sendiri, tanpa pengaruh orang lain.

Perpaduan bunyi yang merdu (efoni) terlihat pada puisinya yang berjudul "wanita", bunyi sengau /m/, /n/, /ng/, dan bunyi liquida /r/, /l/, berkombinasi dengan bunyi vokal ringan /i/, /e/, sehingga terkesan berirama dan menimbulkan suasana gembira, seperti pada bait I larik 3, dan 4.

meninggalkan rumah depan menuju jalan
terlentang antara pohon palma berderetan

Pada puisi yang berjudul "Wanita" dapat dikatakan, dari keseluruhan bunyi yang didominasi oleh bunyi likuida serta bunyi yang mendominasi dengan bunyi liquida serta bunyi sengau berkombinasi dengan bunyi vokal /i/ dan /e/ sehingga muncul suasana keriangannya, kegembiraan, dan kelincihan. Puisi ini bertemakan rutinitas kaum wanita. Apapun yang dikerjakan wanita sehari-hari (khususnya kaum ibu rumah tangga) tidak pernah menimbulkan kebosanan atau keluhan. Ciri khas wanita juga ditampilkan di sini, yaitu kain berwiru, bertumit selop tinggi, selendang warna-warni, tawar-menawar, dan arisan.

Kombinasi bunyi merdu (efoni) lainnya terlihat jelas pada puisi "Kini Baru Kumengerti". Bunyi pada puisi itu ditandai dengan adanya bunyi sengau, yaitu: /m/, /ng/, /n/, yang mendominasi, ditambah dengan likuida /r/, /l/, beserta vokal /i/, /e/.

Beberapa contoh efoni dalam puisi tersebut adalah bait V larik 1,2 dan 3 yaitu:

kini baru kumengerti segala makna
bahwa suatu saat namamu
akan kuucapkan juga

Selanjutnya, bait II larik 2 dan 4
terpejam mata sandarkan hati
tidak inginkan kita bercinta

Pada puisi "Kesabaran" juga memiliki keindahan bunyi yang masih mengikuti pola persajakan lama, yaitu bait 3 (tiga):

kini sekian, esok berkali
begitu licinnya manusia ini
berseri-seri setiap kali
Berhasil menyelamati
dan menyelamatkan diri

Walaupun pola persajakan puisi itu tidak memenuhi syarat seluruhnya namun persajakan akhir, yaitu vokal /i/ menandakan bahwa sesuatu yang ditunggu ada dalam keriangannya sama dengan kesabaran.

Sebaliknya, kombinasi bunyi yang tidak merdu, parau, penuh bunyi /k/, /p/, /t/, /s/ (kakofoni) terlihat pada puisi "Puncak".

Bait I sering muncul bunyi konsonan /k/ berkombinasi dengan konsonan /t/, seperti: kucerita-tidak-letaknya-tikungan-dekat-kabut. Bait kedua dipenuhi bunyi /k/m/p/, /t/, /s/ seperti: kucerita-tidak-letaknya-tikungan-dekat-kabut. Bait kedua dipenuhi bunyi /k/m/p/, /t/, seperti: kabut-puncak-celaka-sunyi-kiamat-pergi-dan minta, dan seterusnya. Perpaduan seperti tersebut jelas menimbulkan rasa tidak senang bahkan memuakkan karena bunyi konsonan tak bersuara yang telah disebutkan di atas memenuhi persajakan dari awal sampai akhir.

Pemakaian kakofoni dijumpai pada puisi, "Tiada Durja" selaras dengan tema yang dibentangkan penyair, yaitu usaha manusia memerangi ketakutan dan ketragisan hidup dalam menghadapi maut. Hal ini ditandai dengan penggunaan kata: tiada durja, menakap, kehitaman pekat, tujuan arah, tunjukan gelombang, dan kehendak alam.

Tentang kisaran suara (klanmetaphoor) penyair tidak menggunakannya dari 14 puisinya dalam bagian "Geram". Hal ini bukan berarti puisi Toeti Heraty dari segi kiasan suara tidak bermakna, melainkan sebaliknya. Justru karena tidak digunakannya klanmetaphoor tersebut makna puisi semakin tertuju pada individu, manusia itu sendiri. Segala problema yang multidimensional tersebut tertuju pada manusia itu, dalam hal ini manusia yang hidup di era modernisasi ini. Manusia yang hidup di alam modernisasi seperti sekarang tidak perlu basa-basi, tetapi terus terang dan ingin praktis. Proses pelaksanaannya sangat halus dan indah, tetapi mengerikan malah sampai mematikan. Klansymbolik (lambang rasa) banyak digunakan penyair. Hal ini telah umum bagi kaum penyair yang hidup di zaman modern sekarang. Bunyi-bunyi tertentu dalam setiap puisi membedakan perasaan setiap pembaca. Persoalan timbul bercorak ragam yang merasakannya pun bercorak ragam. Lambang rasa yang digunakan penyair banyak ditemukan pada puisi "Saat-Saat Gelap" yaitu banyaknya pemakaian konsonan berat.

Jadi, dalam membaca puisi terasa ketidakberdayaan, pencarian, penyerahan manusia kepada penciptanya seperti pada bait III larik 1:

manusia yang menyerah pada
keangkuhan tunggal

3.3 Kata

Seorang penyair berhak menggunakan bahasa yang menyimpang dari kaidah yang sesungguhnya demi tercapainya efek estetis dalam karya sastra, puisi yang ditulisnya. Penyair mempunyai *Licentia poetika* dalam mengungkapkan perasaannya lewat kata-kata yang ditulisnya. Ia bebas menggunakan kata-kata kuno, ungkapan-ungkapan usang, bahkan istilah-istilah asing. Keartistikannya akan tercapai bila pemakaian kata-kata tersebut sedemikian rupa.

Toeti Heraty menggunakan kata-kata langsung ke sasarannya, peristiwa yang sebenarnya. Hasil pengalamannya di negara Barat dituangkannya ke dalam puisinya. Secara tidak langsung harus mampu membayangkan gaya hidup masyarakat Barat yang amat berbeda dengan budaya Indonesia. Gaya hidup masyarakat yang amat berbeda dengan budaya Indonesia. Gaya hidup di dunia Barat dengan gaya hidup di negara kita sering bertentangan. Namun di beberapa hal ada juga persamaannya, pengaruhnya. Moral yang dimiliki oleh masyarakat kota sebahagian kecil telah dilanda pengaruh budaya Barat, seperti yang disampaikan penyair melalui puisinya “Dan Bunga Tenar”, “Puncak”, “Saat-Saat Gelap”.

Penggunaan kata-kata yang sederhana dan mudah dipahami itu bukan berarti puisinya tidak bermakna, melainkan suatu ciri bahwa yang dilukiskan penyair adalah manusia yang ingin praktis dalam segala hal. Kepraktisan tersebut dimiliki atau diinginkan oleh masyarakat modern, misalnya pada puisi “Cintaku Tiga” bait III, yaitu:

perlu pula kusebut yang ketiga, bukannya
lebih baik dirahasiakan saja, karena
ia datang hanya malam hari, engsel pintu pun
telah diminyaki
Suaranya, tegang, berat, menghela
ke sorga tirai – ranjang
panjang pesona tajam memaksa, akhirnya
menghitung hari setiap bulan

Selanjutnya, pada kata-kata: pusat – atap – dari – kutub ke kiblat bait I, larik 1 pada puisi “Tiada Durja” dapat dipahami maksud penyair. Pemilihan kata kiblat, dapat dipahami, yaitu pedoman, atau arah dalam melaksanakan sesuatu, yang relevan dengan kata pusat, atap, dan kutub yang masing-masing mengandung arti utama, bagian paling atas. Tujuan orang akan hal itu adalah memuaskan nafsu, emosi. Jika hal itu yang

diutamakan jelas, moral manusia telah rusak atau mentalitas manusia itu telah sakit.

3.4 Bahasa Kiasan

Bahasa kiasan yang digunakan penyair pada puisinya tidak lagi bersifat klise, artinya terlepas dari kata kiasan yang sering digunakan penyair taat konvensi. Pada puisi “Geram” seperti: menggumpal padat, kasih tersembilu, doa membeku, menghamil dendam. Puisi “Kesabaran” seperti: tersenyum pilu, begitu licinnya manusia ini. Puisi “Andaikan Hidup” seperti: tersangkut sebelas penjuru, dari petuah kelabu. Puisi “Bunga Tenar” seperti: telah layu di pojok-pojok jalan, tari topeng laki-laki. Puisi “Puncak” seperti: pondok putih. Puisi “Cintaku Tiga” seperti: berfilsafat ringan. Puisi “Pesta Tahun Baru” seperti: marah – terjang terpikat riang. Puisi “Tiada Durja” seperti: si buta tidak bertongkat, membakar senja, hangus, hilang. Puisi “Saat-Saat Gelap” seperti:--yang keramat--, curam sunyi. Puisi “Dialog” seperti: bulan turut bicara.

Puisi yang masih menggunakan bahasa kiasan taat konvensi dapat dilihat pada puisi “Andaikan Hidup” seperti: Andaikan hidup ini baju, dan puisi “Catatan 1956” seperti: gelisah mimpi, hidup ibarat pelita.

Puisinya yang tidak sama sekali menggunakan bahasa klise taat konvensi terdapat pada puisi “Wanita”, “Kini Baru Kumengerti”, dan “Selesai”.

Berdasarkan analisis tentang bahasa kiasan, maka dari 14 puisi Toeti Heraty yang terkumpul dalam “Geram” adalah sebagai berikut:

- Puisi yang menggunakan bahasa klise tidak taat konvensi berjumlah 10 buah;
- Puisi yang taat menggunakan klise konvensi ada 2 buah;
- Puisi yang tidak memakai bahasa klise sama sekali ada 3 buah.
- Sedangkan puisi yang menggunakan bahasa klise taat konvensi dan tidak taat konvensi ada 1 buah, yaitu puisi “Andaikan Hidup”.

Jadi jelas bahwa Toeti Heraty lebih didominasi menggunakan bahasa klise tidak taat konvensi daripada yang lainnya.

3.5 Citraan

Citraan yang berhubungan dengan sifat indrawi banyak terdapat dalam puisi Toeti Heraty tersebut, seperti :

Citraan pengecapan terdapat pada puisi:

- “Kesabaran” bait I, larik 5 seperti, /kobaran api menjilat kayu/
- “Cintaku Tiga” bait II, larik 6 seperti, /sesudah akhirnya mengecap bibirnya/

Citraan penglihatan terdapat pada puisi :

- “Tiada Durja” bait II, larik 1 seperti, /tiada durja, mata menetap/
- “Puncak” bait II, larik 3 seperti, /ingin menyaksikan manusia celaka/
- “Wanita” bait I, larik 1 seperti, /hari ini minggu pagi kulihat tiga wanita tadi/

Citraan pendengaran terdapat pada puisi:

- “Cintaku Tiga” Bait II, larik 5 seperti, /kata-kata tepat untuk setiap peristiwa/
- “Wanita” bait I, larik 4 seperti, /mereka segera musyawarah suaranya tinggi/
- “Pesta Tahun Baru” bait I, larik 4 seperti, /meriah terjang terpekik riang/
- “Dialog” hampir, seluruhnya menggunakan citraan pendengaran.

Citraan gerak terdapat pada puisi:

- “Puncak” bait II, larik seperti, /di kabut ringan turun meluncur/
- “Andaikan hidup” bait IV, larik 2 seperti, /pasti mengejar manusia celaka/
- “Pesta Tahun Baru” bait I, larik 7 seperti, /dengan rendah hati menyelinap pergi/

Citraan pikiran terdapat pada puisi:

- “Pesta Tahun Baru”, bait I, larik 1 seperti, /siapa tahu diam-diam lainnya juga berpikir begitu/
- “Puncak” bait I, larik 1 seperti, /pernah kucerita tentang pondok putih/
- “Kini Baru Kumengerti” bait II, larik seperti, /kini baru kumengerti segala makna ini/

Citraan rabaan terdapat pada puisi:

- “Tiada Durja” bait I, larik 2 dan 3 seperti:
- “Tiada Durja” bait I, larik 2 dan 3 seperti: /kiri, kanan, si buta tidak bertongkat/ /di desak semak belukar meraih/

Memperhatikan pemakaian citraan (*imagery*) dalam bagian puisi “Geram” tersebut jelas penyair mampu menggambarkan situasi dan kondisi kehidupan manusia di zaman modern ini. Penyair dapat membaca, melihat, mengecap, mendengar jeritan manusia akibat tantangan dari beberapa faktor. Penyair juga merasa bertanggung jawab sehingga ia memikirkan dan menggerakkan melalui penciptaan karyanya. Kehidupan manusia melalui citraan ini merupakan kehidupan manusia yang mengalami mentalitas sakit seperti banyak dialami masyarakat modern.

4. SIMPULAN

Analisis yang telah dilakukan terhadap kumpulan puisi *Nostalgi = Transendensi* karya Toeti Heraty dari strata norma, maka dapat disimpulkan sebagai berikut

1. Secara analisis strata norma maka bunyi yang mendominasi adalah bunyi vokal (asonansi), yakni /a/, /u/, dan konsonan (aliterasi) berat, yaitu /g/, /k/, /p/, /t/.
2. Tema yang dimunculkan adalah tentang ketrugisan, kegelisahan, dan kesepian dalam hidup manusia.
3. Berdasarkan tema yang dimiliki, jelas penyair dipengaruhi oleh filsafat eksistensialisme.
4. Penggunaan kata-kata sangat sederhana, mudah dipahami.
5. Bahasa kiasan tidak memasuki klise yang taat konvensi.
6. Citraan digunakan penyair hampir tiap puisinya.
7. Puisi-puisi dalam bagian **Geram** merupakan pengalaman penyair tentang masyarakat modern.
8. Penyair tergolong seorang penyair wanita yang cukup produktif dalam menulis berbagai karya serta mampu mengamati lingkungannya.

DAFTAR PUSTAKA

- Endraswara, Suwardi. 2003. *Metodologi Penelitian Sastra*. Yogyakarta: Pustaka Widyatama.
- Djojoseuroto, Kinayati. 2005. *Puisi Pendekatan dan Pembelajaran*. Bandung: Nuansa.
- Luxemburg. 1992. *Pengantar Ilmu Sastra*. Jakarta: Gramedia.
- Pradopo, Rachmat Djoko. 1987. *Pengkajian Puisi*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Pradopo, Rachmat Djoko. 1994. *Prinsip-Prinsip Kritik Sastra*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Poerwadarminta, W.J.S. 1993. *Kamus Umum Bahasa Indonesia*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Ratna, Nyoman Kuta. 2003. *Paradigma Sosiologi Sastra*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Ratna, Nyoman Kuta. 2004. *Teori Metode dan Teknik Penelitian Sastra*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Ratna, Nyoman Kuta. 2005. *Sastra dan Cultural Studies Representasi Fiksi dan Fakta*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Sugihastuti 2005. *Rona Bahasa dan Sastra Indonesia*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

- Teeuw, A. 1984. *Sastra dan Ilmu Sastra*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Teeuw, A. 1993. *Tergantung pada Kata*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Toda, Dami N. 1984. *Hamba Kebudayaan*. Jakarta: Sinar Harapan.
- Tusthi, Eddy Nyoman. 1991. *Kamus Istilah Sastra Indonesia*. Ende Flores: Nusa Indah.
- Waluyo, Herman J. 1991. *Teori dan Apresiasi Puisi*. Jakarta: Erlangga.
- Wellek, Rene. 1989. *Teori Kesusastraan*. (Terj.). Jakarta: Gramedia.

OPERA BATAK SEBAGAI SEBUAH PERTUNJUKAN DRAMA

Ahmad Samin Siregar

Fakultas Sastra Universitas Sumatera Utara

Abstract

This paper begins with discussing about the understanding of drama and its characteristics, followed by discussing about the role of drama in society. Further more, in another part of this paper is also concerning with the Batak Opera as a kind of drama performance in Batak Toba society. There are many kinds of stories which performed in the Batak Opera such as legend, myth, and many other stories concerning with the daily life. Usually, all of those will be performed at night. The Batak Opera performance usually followed by folk song which very popular in Batak Toba society. For instance, some of the texts of Batak Opera such as: "Siboru Tumbaga", "Si Tionina", and "Guru Patimpus", had been performed by Tilhang Gultom. Finally, this paper will be focused on "Si Boru Tumbaga" which performed by the young generation of Batak Toba.

Key words: the Batak opera, drama, social values

1. PENDAHULUAN

Kesenian merupakan salah satu bidang pembicaraan yang cukup luas cakupannya. Ada beberapa cabang kesenian seperti sastra, lukis, tari, dan musik. Di samping itu, ada pula drama yang juga merupakan bagian dari hasil kesenian itu. Drama sangat erat hubungannya dengan beberapa cabang seni lainnya seperti dengan seni tari, seni musik, seni suara, seni peran, dan seni sastra. Oleh karena itu, beberapa orang seniman haruslah dapat bersama-sama membangun suatu pertunjukan berupa drama ini. Kesemuanya ini telah menunjukkan kepada kita betapa pentingnya cabang seni yang satu bagi cabang seni yang lainnya. Jadi, cabang-cabang seni ini berkaitan dengan erat dan saling memerlukan.

Drama merupakan salah satu hasil kesenian. Drama sebagai hasil kesenian merupakan bagian dari keindahan. Oleh karena itulah, drama itu harus mempunyai unsur-unsur estetika di dalamnya. Drama merupakan suatu suguhan yang terwujud dalam suatu harmoni antara bagian-bagiannya. Pertunjukan drama menyangkut **yang dilihat** berupa laku para pemain dan dekorasi panggung serta **yang didengar** berupa dialog atau kata-kata dan musik. Kesemuanya ini membentuk suatu gubahan yang secara menyeluruh dapat dinikmati oleh penontonnya. Jadi, yang ditangkap penonton dari pertunjukan sebuah drama adalah keseluruhan sebagai bagian kesatuan, bukan bagian-bagian yang lepas satu dengan yang lainnya. Keseluruhan sebagai bagian kesatuan (*unified whole*) merupakan hal yang mutlak diperlukan pertunjukan drama

Menurut *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (dalam Tim Penyusun Kamus Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa, 1995:243), kata *drama* antara lain berarti 'dua cerita atau kisah, terutama yang melibatkan konflik atau emosi, yang khusus disusun untuk pertunjukan teater.' Jadi, kata *drama* mempunyai arti yang sangat luas. Memang ada yang mengatakan bahwa *drama* adalah pertunjukan yang memakai mimik. Ada pula yang memberi batasan secara umum dengan menyatakan bahwa *drama* adalah suatu perbuatan atau pertunjukan. Ada pula yang mengatakan bahwa *drama* adalah suatu pertunjukan lakon. Oleh karena itu, ada *drama* sebagai naskah dan ada *drama* sebagai pertunjukan. Jadi, *drama* merupakan suatu cerita yang dikarang dan disusun untuk dipertunjukkan oleh para pelaku di atas panggung di depan publik. Secara keseluruhan *pertunjukan drama* merupakan suatu hasil seni yang mengandung unsur keindahan yang didorong untuk melahirkan emosi dan meminta kehalusan rasa. Pengertian *drama* dengan sendirinya menyangkut ciri-ciri: 1) dapat berbentuk prosa dan puisi; 2) sangat erat hubungannya dengan seni lainnya seperti seni sastra; 3) mementingkan dialog, gerak, dan perbuatan; 4) merupakan suatu lakon yang dipentaskan di atas panggung; 5) merupakan seni yang menggarap lakon mulai dari penulisannya hingga pementasannya; 6) membutuhkan ruang, waktu, pemain, penonton; 7) merupakan kehidupan yang disajikan dalam gerak; 8) adalah sejumlah kejadian yang memikat dan juga menarik hati. Begitu luasnya cakupan pengertian *drama* ini, sehingga sangat erat hubungannya dengan cabang seni lainnya.

Drama ini ada yang bersifat tradisional dan ada pula yang bersifat modern. Drama tradisional di tengah-tengah masyarakat etnik/daerah bermacam-macam jenis dan namanya. Drama tradisional ini ada yang bernama *makyong*, *mandu*, *mamanda*, *Dul Muluk*, *bangsawan* (Melayu), *kentrung*, *jemblung*, *wayang wong*, *langen-driya*, *wayang topeng*, *ketoprak*, *ludruk* (Jawa), *longser* (Jawa Barat), *lenong* (DKI Jakarta), *sinrilik* (Sulawesi Selatan), *bakaba*, *randai* (Minangkabau), *wayang wong*, *gambuh*, *arja*, *janger*, *drama gong* (Bali), *bondong*, *opera Batak* (Tapanuli, Sumatera Utara), dan *cekepung* (Bali/Lombok). Semua drama yang bersifat tradisional ini masih dapat ditemukan dan masih dimainkan di daerahnya masing-masing dengan gaya dan keadaan yang sangat sederhana.

2. PERANAN DAN UNSUR DRAMA

Drama mempunyai peranan tertentu di suatu daerah. Peranan drama ini di tengah-tengah masyarakat daerah bermacam-macam. Ada yang dipergunakan sebagai hiburan dan tontonan. Di samping itu, ada juga drama yang dipergunakan sebagai sarana upacara, media komunikasi, dan juga sebagai pengucapan sejarah. Drama daerah dapat berfungsi sebagai hiburan dan tontonan bagi orang-orang yang berpartisipasi dalam kegiatan tertentu ataupun mereka yang khusus menjadi penonton. Drama daerah sebagai sarana upacara dapat dilihat di Jawa, Sumatera, Kalimantan, dan Bali umpamanya. Ada drama yang dipertunjukkan sebagai bagian dari upacara keagamaan seperti *Topeng Pajegan* (Bali) serta drama ritual *belian* (Kalimantan). Drama dapat pula berperan **sebagai sarana upacara**. Dalam kesempatan seperti ini, drama itu dapat mengandung masalah-masalah spiritual yang ada di suatu daerah tertentu. Kemudian drama dapat pula berperan **sebagai media komunikasi**. Hal itu dimungkinkan karena drama memang selama ini banyak dijadikan masyarakat Indonesia sebagai sarana komunikasi. Pemerintah Republik Indonesia melalui Departemen Komunikasi dan Informasi (dulunya Departemen Penerangan), umpamanya, telah meningkatkan komunikasinya dengan mempergunakan berbagai jenis drama daerah karena dengan itu masyarakat dapat menerima informasi dengan lebih cepat. Melalui suatu program yang disebut dengan sosiodrama, pemerintah menyebarkan informasi mulai dari tingkat pusat sampai ke daerah pedesaan. Dengan kata lain, pemerintah mempergunakan drama itu sebagai alat yang ampuh untuk menyebarkan berbagai informasi yang diinginkan. Hal itu sesuai dengan karakteristik drama daerah Indonesia yang bersifat **peran serta komunal**. Untuk itu, para pelaku drama mengharapkan agar masyarakat dapat memahami apa yang mereka sampaikan.

Sebaiknya, masyarakat pun mengharapkan ada manfaat dari apa yang mereka saksikan melalui pertunjukan drama tersebut. Di samping itu, drama juga mampu berperan **sebagai pengucapan sejarah**. Untuk mengungkapkan kembali sejarah, drama daerah merupakan sebuah wujud seni pertunjukan yang mengajak masyarakat untuk mengenal sejarah bangsa, sejarah leluhur, dan sejarah lainnya. Hal seperti ini masih berlaku sampai sekarang dan tampaknya pertunjukan drama daerah semacam ini mendapat perhatian yang sangat besar dari masyarakat daerah. Untuk itu, drama daerah ini perlu terus dipupuk dan dipelihara (Bandem dan Sal Murgianto 2000: 27–33). Dengan memupuk dan memelihara drama daerah ini, salah satu usaha untuk melestarikan kebudayaan daerah itu dapat terus terjaga dan dapat terus berlangsung.

Ada beberapa unsur penting yang harus diperhatikan dalam sebuah drama. Drama dibangun dengan beberapa unsur penting seperti *alur*, *penokohan*, dan *dialog*. Umumnya, *alur* sebuah drama haruslah bergerak maju dari suatu permulaan/eksposisi melalui suatu pertengahan/komplikasi menuju suatu akhir/resolusi. Bagian permulaan/eksposisi ini biasanya memperkenalkan para pelaku kepada penonton yang akan dikembangkan di bagian utama drama tersebut. Sedangkan bagian pertengahan/komplikasi bertugas untuk mengembangkan konflik. Kemudian bagian akhir/resolusi memberikan jalan keluar dari konflik yang timbul di dalam bagian pertengahan/konflikasi. Penyelesaian atau jalan keluar dari konflik tersebut dapat berbentuk kesedihan (*unhappy-end*) ataupun kegembiraan (*happy-end*). Bagian *penokohan* harus menggambarkan watak pelaku drama secara singkat dan padat. Untuk itu, perlu memotret para pelakunya dengan tepat dan jelas. Di sinilah, penulis drama mempergunakan beberapa jenis pelaku dalam suatu pementasan drama. Ada pelaku utama, ada pelaku tambahan, dan ada pelaku pelengkap. Ada pelaku yang selalu bertolak belakang dengan pelaku lainnya, tetapi ada juga pelaku yang membantu menjelaskan pelaku lainnya. Kemudian ada pula pelaku yang berperan dengan tepat dan tangkas, pelaku yang statis mulai dari awal sampai akhir pementasan, dan pelaku yang mengalami perkembangan selama pertunjukan. Lalu *dialog* merupakan bagian penting dari pertunjukan suatu drama. Sudah tentu tanpa *dialog*, pertunjukan drama kurang dapat dipahami oleh penonton dan mengurangi keberhasilan pertunjukan drama tersebut. Jadi, *dialog* yang berhasil dalam suatu pertunjukan drama haruslah memenuhi dua hal, yaitu 1) harus dapat mempertinggi nilai gerak, dan 2) harus baik dan bernilai tinggi. *Dialog* harus dapat menarik perhatian penonton dan disampaikan dengan wajar. *Dialog* juga harus

lebih terarah dan teratur dibandingkan dengan percakapan sehari-hari. Oleh karena itulah, *dialog* harus menghindarkan kata-kata yang tidak perlu, disampaikan dengan jelas, terang, mudah dipahami, dan menuju sasaran. Pendeknya, *dialog* tidak boleh bertele-tele.

Ada beberapa hal lagi yang juga sangat menentukan dalam mementaskan sebuah drama. Dalam hal ini drama memerlukan *aktor* dan *aktris*, *pentas* (tempat pertunjukan), *dekor*, *musik*, dan *tata lampu* atau *tata cahaya*. *Aktor* dan *aktris* merupakan pelaku dalam sebuah drama. Para pelaku inilah yang membangun dan menjalankan cerita drama tersebut. Para pelaku untuk pertunjukan drama haruslah mempunyai bakat, menguasai teknik permainan, dan giat berlatih. Para pelaku ini merupakan bagian yang sangat penting dalam pertunjukan drama. Dengan kata lain, pertunjukan drama tidak akan mungkin berlangsung dengan baik tanpa *aktor* atau *aktris*. Drama sebagai suatu pertunjukan sudah tentu sangat memerlukan tempat berupa *pentas*. Tempat pertunjukan drama ini dapat berbentuk permanen, tetapi dapat pula berupa tempat yang tidak permanen seperti lapangan terbuka ataupun trotoar jalanan. Mungkin juga di pasar, di sekolah, ataupun di ruangan tertutup lainnya. Jadi, ada *pentas* yang direncanakan dan dibangun dengan sengaja, tetapi ada juga *pentas* yang dipilih dari apa yang sudah tersedia. Sudah tentu, tempat pementasan drama ini ikut menentukan (naskah) drama yang dipilih untuk dipertunjukkan. Oleh sebab itu, *dekor* yang dipergunakan untuk pementasan drama pun bermacam-macam bentuknya. Ada *dekor* yang sudah tetap dan dipersiapkan dengan baik. *Dekor* yang seperti ini biasanya dapat dibongkar-pasang sewaktu-waktu dan dipergunakan berulang-ulang sesuai dengan kepentingannya. Namun, ada juga pementasan drama yang mempergunakan *dekor alam*. Artinya, pementasan drama itu hanya mempergunakan apa yang ada di tempat pementasan tersebut. Sedangkan *musik* yang dipergunakan pertunjukan drama pun ada dua macam sehubungan dengan cara penyampaiannya. Ada pertunjukan drama yang langsung diiringi *musik* yang lengkap dengan pemainnya. Umumnya, pertunjukan drama dengan kondisi seperti ini memerlukan biaya yang lebih besar. Namun, ada juga pertunjukan drama dengan mempergunakan *musik rekaman* atau *kaset*. Untuk itu, diperlukan seorang atau tim *penata musik* yang terampil. Lalu *tata lampu* atau *tata cahaya* juga bermacam-macam bentuknya. *Tata lampu* atau *tata cahaya* ini ada yang sangat sederhana dan seadanya saja. Bahkan, pertunjukan drama pada masa dahulu terkadang mempergunakan lampu petromaks. Namun sekarang ini, *tata lampu* atau *tata cahaya* ini untuk pertunjukan suatu drama

sudah ditangani oleh tim *penata lampu* atau *penata cahaya* yang profesional. Lagi pula peralatan lampu dan cahaya yang dipergunakan suatu pertunjukan drama masa kini juga sudah semakin modern dan semakin canggih. Akibatnya, masalah lampu dan cahaya ini dalam sebuah pertunjukan drama harus diurus oleh orang tertentu.

3. OPERA BATAK SEBAGAI PERTUNJUKAN DRAMA

Pertunjukan kesenian yang ada dalam masyarakat Toba bermacam-macam. Untuk pertunjukan seni drama, umpamanya, masyarakat Toba mengenal *Opera Batak*. Jadi, *Opera Batak* adalah sejenis drama rakyat masyarakat Toba dengan mementaskan berbagai cerita seperti legenda, mitos, cerita kepahlawanan, dan masalah-masalah kehidupan sehari-hari. Drama rakyat *Opera Batak* ini biasanya dimainkan pada malam hari sebagai pertunjukan rakyat dengan mengutip bayaran untuk tanda masuk/karcis. Tempat pertunjukan drama rakyat *Opera Batak* ini dilakukan di sebuah lapangan atau di sebuah gedung pertunjukan yang lebih dahulu dipersiapkan dengan sebuah pentas dan tempat pemain di belakang pentas tersebut. Dengan demikian, drama rakyat *Opera Batak* ini umumnya sudah dilaksanakan di atas pentas yang dibuat secara khusus untuk memudahkan menikmatinya bagi para penonton. Jadi, pentas inilah, yang bentuknya sudah agak permanen, menjadi pusat perhatian penonton ketika pertunjukan *Opera Batak* ini berlangsung.

Waktu pertunjukan *Opera Batak* ini pun dapat diatur sesuai dengan situasi dan kondisi yang ada. Jadi, pertunjukan *Opera Batak* ini dapat dilaksanakan pada malam hari, tetapi dapat juga dilaksanakan pada siang hari. Hal ini tentunya bergantung atas persiapan yang dilakukan. Umumnya, pertunjukan *Opera Batak* ini dilaksanakan pada malam hari. Setelah selesai makan malam, sekitar pukul 19.00 mulailah drama rakyat *Opera Batak* ini melaksanakan pertunjukannya. Tempat pertunjukan dipilih di sebuah lapangan yang luas serta mudah didatangi dan dicapai para penonton. Pertunjukan *Opera Batak* ini dapat pula berlangsung sampai jauh malam karena bergantung atas permintaan penonton.

Penyajian *Opera Batak* ini tidak memerlukan sesuatu yang sangat berlebihan dan bermewah-mewah. Jadi, drama rakyat *Opera Batak* disajikan dengan cara yang sederhana karena masih bersifat tradisional dan biasanya ditampilkan dengan iringan musik dan bercerita tentang legenda dan mitos yang ada dan berlaku di tengah-tengah masyarakat Toba. Para pelaku *Opera Batak* ini umumnya bermain secara improvisasi spontan sesuai dengan kemampuan

masing-masing walaupun ada naskah yang ditulis, tetapi belum baku. Dengan demikian, drama rakyat *Operasi Batak* ini belum memiliki teknik penampilan yang teratur sebagaimana lazimnya di dalam drama modern seperti teknik penyutradaraan, keteraturan plot, perwatakan, tata pentas, kemampuan berakting, dekorasi, tata lampu, tata hias, tata busana, dan tata suara. Oleh karena itu, pertunjukan ini merupakan drama tradisional. Cerita yang ada dan dialog selalu dilakukan para pemain secara spontan dan timbul begitu saja "secara alamiah". Dengan kata lain, jalan cerita diungkapkan melalui dialog-dialog dengan improvisasi secara spontan sesuai dengan kemampuan masing-masing pemain/pelaku cerita. Namun, dialog yang muncul itu sarat dengan nilai pendidikan, nasihat, tata laku, dan pengajaran. Di samping itu, tentunya drama rakyat *Opera Batak* ini mengandung unsur hiburan juga. Apabila dilihat dari struktur dan ide cerita yang dimainkan, *Opera Batak* ini terbagi atas beberapa adegan. Urutan adegan itu dimulai dengan pembukaan/prolog, kemudian disusul dengan penanjakan/komplikasi, lalu berakhir dengan penutup/epilog. Pertunjukan drama rakyat *Opera Batak* ini juga mempergunakan nyanyian biasa atau nyanyian rakyat yang diselipkan di sana sini di tengah-tengah pertunjukan sesuai dengan jalan cerita yang akan dipertunjukkan. Nyanyian-nyanyian ini selalu diiringi oleh alat-alat musik Batak seperti tiupan suling/*sarune*, gong, *hacapi*, dan seperangkat gendang/*gondang*. Oleh karena itu, agar pertunjukan *Opera Batak* ini lebih meriah dan berkesan diperlukan pula para pemusik yang ahli. Nyanyian dan musik yang ada di pertunjukan *Opera Batak* ini pulalah yang menjadi daya tarik bagi penontonnya.

Menurut sejarahnya, *Opera Batak* ini sudah lama dikenal oleh masyarakat Toba. Bahkan, sebutan *Opera Batak* mungkin sudah dikenal di mana-mana. Hal itu dapat diperkirakan karena masa jayanya, selama lebih kurang lima puluh tahun, tiga puluhan grup opera ini sudah pentas keliling dan bersebar sampai keluar dari daerah Batak Toba. Bahkan, menurut sejarahnya Presiden Soekarno pun sempat mengundang group *Opera Batak* ini tampil di Istana Negara pada tahun tujuh puluhan sebelum kepopuleran *Opera Batak* ini kemudian surut pada tahun delapan puluhan. Catatan kesejarahan *Opera Batak* ini dapat pula dilihat mulai 1920-an dengan kehadiran sosok seorang seniman besar yang bernama Tilhang (Parhasapi) Gultom. Dengan perkataan lain, gerak maju-mundurnya *Opera Batak* ini tidak dapat dilepaskan sama sekali dari nama Tilhang (Parhasapi) Gultom.

Sesudah masa kepopuleran *Opera Batak* itu berlalu, sebenarnya masih ada lagi peninggalannya yang dapat dilihat. Umpamanya,

sisa-sisa *Opera Batak* ini masih sempat kedengaran melalui rekaman kaset-kaset audio dengan pilihan cerita-ceritanya yang bernada sedih, seperti cerita "Si Tiomina" yang terhalang cintanya atau "Guru Saman" yang membunuh isteri pengurus gereja yang sedang hamil. Kemudian pertunjukan *Opera Batak* itu pun sedikit demi sedikit hilang sampai dengan kehadiran televisi dan bioskop. Sisa terakhir pertunjukan ini adalah usaha dari berbagai orang yang mencoba membawa sebutan *Opera Batak* itu dengan gaya "kedai (pakter) tuak" diiringi oleh fragmen musikalnya. Namun, usaha-usaha yang seperti ini tampaknya sangat kurang mendapat sambutan yang positif dari masyarakat Batak Toba khususnya dan juga dari masyarakat lain umumnya.

Perkembangan dan pertunjukan *Opera Batak* ini sesungguhnya sangat menarik untuk diamati. Ada yang unik di dalam *Opera Batak* ini. Keunikan itu dapat dilihat secara total dari sudut tertentu. Di Eropa, dramaturgi opera tersusun secara sinkron. Setiap adegan terkait dengan aspek-aspek pendukungnya. Istilah opera dianggap sebagai drama yang dinyanyikan dalam sejumlah babak dan banyak adegan. Sebaliknya, dalam *Opera Batak* masalah ini dilakukan sangat sederhana dengan dua sampai lima adegan saja karena yang lebih utama ditampilkan adalah permainan musikal dan vokal yang mengiringi pementasan opera tersebut. Sedangkan tarian dan drama yang ada dalam *Opera Batak* itu umumnya adalah untuk membentuk variasi dari totalitas yang tidak berkaitan (diakron). Namun, dengan dramaturgi seperti itu *Opera Batak* sangat berwatak populis dan dapat dijangkau semua umur termasuk anak-anak. Artinya, *Opera Batak* ini sangat merakyat dan dapat pula dipergunakan untuk menyampaikan pesan-pesan tertentu kepada para penontonnya.

Ada beberapa persoalan yang muncul dalam sejarah perkembangan *Opera Batak* ini. Salah satu di antaranya adalah persoalan tentang mengapa *Opera Batak* itu tidak dapat bertahan sampai sekarang? Pertanyaan ini bisa menjadi salah satu alasan mengapa dilakukan revitalisasi terhadap *Opera Batak* tersebut, yang dipahami sebagai usaha membangkitkan potensi-potensi yang terkandung dalam *Opera Batak*. Namun hal itu juga dapat dilihat dari konteks peranan, terutama para pemain yang potensial untuk memainkan teks dramatik *Opera Batak* tersebut. Meskipun sebenarnya gaya drama di dalam *Opera Batak* tidak rumit, namun latihan-latihan drama secara intens sudah sering membuka pemahaman umum atas kerja sama dalam grup atau garapan opera tersebut. Untuk itulah, telah dilaksanakan "Latihan Revitalisasi Opera Batak" selama lima hari di Kota Tarutung, Kabupaten Tapanuli Utara,

Provinsi Sumatera Utara (25–29 Agustus 2002) ditambah satu hari untuk simulasi. Pelatihan ini merupakan sistem dan metode dramatik yang menjadi “titik keberangkatan” tersendiri bagi para peserta sampai menghadirkan sebuah kelompok opera yang diberi nama “Grup Opera Silindung”. Di samping itu, porsi latihan musik, vokal, dan tarien dibenahi pula pada waktu belakangan. Semua usaha ini telah menunjukkan hasil yang cukup menggembirakan di dalam usaha melestarikan *Opera Batak* tersebut.

Pementasan cerita dilakukan oleh sebuah grup opera yang bernama “Grup Opera Silindung”. Namun, grup opera ini pada awalnya diberi nama “Grup Opera Batak Bonapasogit”. Nama terakhir ini dianggap terlalu utopis, sementara kehadiran grup baru ini diharapkan bisa menjadi model dari upaya merevitalisasi *Opera Batak* itu. Anggota grup ini sejak pelatihan sebanyak 19 orang. Namun, ketika mulai memainkan teks baru yang berjudul “van Asselt”, anggota dari luar pelatihan pun dapat pula diterima dengan sepenuhnya. Jumlah terakhir anggota grup ini tercatat 22 orang yang terdiri atas pelajar, mahasiswa, wiraswasta, tenaga honorer, dan pengrajin tenun. Masalah utama yang muncul di sini adalah hambatan untuk menjadikan para pemain menjadi profesional, terutama dalam masalah pendapatan/penghasilan, yang pasti tidak akan memuaskan para pemain tersebut.

Grup opera ini, sebagai lanjutan dari grup opera sebelumnya, juga mengenal cerita yang sudah pernah dipertunjukkan beberapa waktu yang lalu. Oleh karena itu, ada beberapa cerita yang diberikan untuk dijadikan sebagai bahan pementasan oleh grup opera ini. Namun, grup opera ini memilih cerita “Si Boru Tumbaga” karena dianggap ceritanya masih aktual dan lebih akrab dengan masyarakat Batak Toba daripada cerita yang lainnya. Ketika pertunjukan opera berjudul “Si Boru Tumbaga” dilangsungkan di Gedung Sopo Partungkoan Tarutung, 30 November 2002, seluruh anggota ikut berperan serta dan aktif menyukseskan pertunjukan tersebut. Pertunjukan ini sendiri telah mendapat sambutan yang cukup antusias dari para penonton yang sangat luar biasa. Pementasan *Opera Batak* ini dengan mengambil cerita yang sama telah pula berlangsung untuk kedua kalinya pada 8 Maret 2003 di Deli Room Hotel Danau Toba Internasional, Medan. Pementasan ini cukup meriah karena dihadiri berbagai kalangan seperti oleh para pemuka adat, pemuka agama, tokoh masyarakat, pejabat, mahasiswa, dan pelajar Tapanuli Utara baik yang berada di Medan maupun yang berasal dari Tapanuli Utara, Jakarta, dan berbagai daerah lainnya. Bahkan berbagai pihak telah meminta agar pertunjukan *Opera Batak*

ini bisa terus berlanjut dengan meningkatkan mutu pertunjukan dan dengan cerita yang bervariasi.

Memang untuk sementara cerita yang dipilih untuk pertunjukan *Opera Batak* ini adalah cerita yang populer di tengah-tengah masyarakat Batak Toba. Maksudnya adalah agar masyarakat Batak Toba lebih menghayati pementasan cerita tersebut dan kemudian diharapkan dapat mencintai pertunjukan *Opera Batak* ini. Untuk itu, cerita yang dipilih untuk kedua pertunjukan itu, di Tarutung dan di Medan, adalah “Si Boru Tumbaga” yang mengisahkan perjuangan perempuan Batak Toba yang tidak mempunyai saudara laki-laki untuk mempertahankan hak dan kedudukannya dalam pemilikan harta warisan, meskipun harus mendapat tantangan yang kuat dari tradisi adat lama. Adapun sinopsis cerita “Si Boru Tumbaga” adalah sebagai berikut ini. Di Kampung Sisuga-Suga, perbatasan Tapanuli Tengah dan Tapanuli Utara, tinggal seseorang yang bernama Ompu Guasa. Beliau “cukup kaya” dengan seorang adiknya yang bernama Ompu Buangga yang boleh dikatakan miskin. Namun, Ompu Guasa merasa masih “kurang kaya” karena tidak mempunyai anak lelaki/putera. Dua anak Ompu Guasa adalah perempuan yang bernama Si Boru Tumbaga dan Si Boru Buntulan. Suatu ketika setelah pulang dari mengerjakan sawah, Si Boru Tumbaga merasakan kekurangan akan adanya saudaranya laki-laki. Lalu Si Boru Tumbaga menyarankan agar ayahnya, Ompu Guasa, menikah lagi karena sudah lama menduda. Untuk menikahkan ayahnya itu, diperlukan bantuan seorang datu yang bernama Datu Partungkot Bosi. Sayangnya, Ompu Guasa menolak menerima saran anaknya itu. Bahkan, Ompu Guasa menolak semua ramalan yang disampaikan oleh Datu Partungkot Bosi. Tidak berapa lama kemudian Ompu Guasa meninggal dunia. Lalu Ompu Buangga mencoba mengambil alih harta kekayaan yang telah ditinggalkan Ompu Guasa dengan menyiksa Si Boru Tumbaga dan Si Boru Buntulan. Namun pada akhir cerita, perjuangan dan penghimpunan daya serta tenaga untuk menuntut dan mempertahankan hak dan kedudukan dalam harta warisan itu berhasil dimenangkan oleh Si Boru Tumbaga. Dengan kata lain, kejahatan, berupa ketamakan akan kekayaan yang bukan miliknya, yang tampak pada diri Ompu Buangga akhirnya dapat dikalahkan oleh kebaikan, kejujuran, dan kebenaran yang ada pada diri Si Boru Tumbaga. Suatu tragedi kemanusiaan yang tampaknya selalu muncul, ada, dan terjadi di tengah-tengah kehidupan manusia di mana pun ia berada.

4. PENUTUP

Perkembangan seni tradisional di berbagai daerah di Indonesia ini tampaknya kurang menginspirasi dan kurang meyakinkan. Padahal banyak seni tradisional ini yang mengandung nilai moral, nilai etika, dan nilai religius yang sangat baik untuk dijadikan panduan dalam kehidupan ini. Oleh karena itulah, seni tradisional memang pantas untuk digali dan ditampilkan kembali agar semakin memperkaya khasanah ragam budaya di tengah-tengah masyarakat. Hal inilah yang telah dilakukan oleh pementasan *Opera Batak* sekarang ini di daerah Tapanuli Utara khususnya dan di Sumatera Utara umumnya. Usaha seperti ini dapat menjadi pemerkuat ketahanan budaya, semula ketahanan budaya etnik yang nantinya menjadi ketahanan budaya bangsa, menghadapi munculnya era globalisasi, era informasi, dan maraknya budaya impor di kalangan generasi muda. Hal ini dapat terwujud karena pesan pada masyarakat dapat disampaikan lewat *Opera Batak* tersebut dengan berkisah tentang masa lampau maupun bercerita tentang kondisi masyarakat sekarang ini yang berdasarkan kepada fakta yang aktual. Jadi, untuk memperkuat ketahanan budaya bangsa, termasuk di dalamnya ketahanan budaya etnik, sudah tentu usaha-usaha yang seperti ini harus dilakukan dengan terencana, berkesinambungan, dan terus-menerus.

Opera Batak ini telah pula menunjukkan eksistensinya di tengah-tengah masyarakat Batak Toba untuk menyampaikan pesan atau amanat di samping juga sebagai hiburan. Oleh karena itu, *Opera Batak* masih memiliki relevansi untuk dipergunakan sebagai alat sosialisasi penyampaian sebuah pesan dan layanan. Hanya saja perlu dikemas dengan lebih baik sesuai dengan perkembangan masyarakat Tapanuli Utara itu sendiri. Di sinilah usaha revitalisasi *Opera Batak* tersebut memegang peranan penting dan dapat diarahkan kepada sesuatu yang dianggap positif dan berguna bagi kemajuan masyarakat Tapanuli Utara pada masa kini dan juga pada masa nanti.

Kemajuan ini akhirnya akan memberikan sumbangan yang positif pula bagi kemajuan bangsa Indonesia nantinya. Tentu saja harapan yang seperti barulah diperoleh kalau ada usaha yang bersungguh-sungguh dari berbagai pihak dalam melestarikan dan merevitalisasi *Opera Batak* ini pada masa mendatang.

DAFTAR PUSTAKA

- Bandem, I Made dan Sal Murgianto. 2000. *Teater Daerah Indonesia*. Yogyakarta: Penerbit Kanisius.
- Basyarsyah II, Tuanku Luckman Sinar dan Wan Syaifuddin, M. A. 2002. *Kebudayaan Melayu Sumatera Timur*. Medan: Universitas Sumatera Utara Press.
- Brahim. 1968. *Drama dalam Pendidikan*. Jakarta: Gunung Agung.
- Muhammda, TWH. 1992. *Sejarah Teater dan Film di Sumatera Utara*. Medan: Yayasan Pelestarian Fakta Perjuangan Kemerdekaan RI.
- Qamar, A. R. 2003. *Sepintas Drama dan Pementasannya*. Medan.
- Sumardjo, Jakob. 1992. *Perkembangan Teater Modern dan Sastra Drama Indonesia*. Bandung: Citra Aditya Bakti.
- Tarigan, Henry Guntur. 1985. *Prinsip-Prinsip Dasar Sastra*. Bandung: Penerbit Angkasa.
- Tim Penyusun Kamus Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa. 1995. *Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Edisi Kedua. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Balai Pustaka.

TENTANG PENULIS

1. **Ikhwanuddin Nasution**

Ikhwanuddin Nasution lahir di P. Sidempuan, 25 September 1962. Beliau adalah staf pengajar di Fakultas Sastra USU dalam bidang sastra. Beliau menyelesaikan pendidikan sarjana (S-1) pada fakultas yang sama pada tahun 1986 dan pendidikan lanjutan (S-2) di Program Pascasarjana Universitas Udayana, Bali pada tahun 2000. Saat ini beliau sedang mengikuti Program Doktor (S-3) di Pascasarjana Universitas Udayana. Beliau aktif menulis di berbagai jurnal.

2. **Hamzon Situmorang**

Hamzon Situmorang lahir di P. Siantar, 4 Juli 1958. Beliau adalah staf pengajar tetap di Departemen Sastra Jepang Fakultas Sastra USU. Beliau menyelesaikan pendidikan sarjana (S-1) di UNPAD Bandung pada tahun 1983, pendidikan lanjutan (S-2) di Program Pascasarjana Universitas Indonesia pada tahun 1993, dan pendidikan doktor (S-3) di Tohoku Imperial University of Japan pada tahun 2005.

3. **Isma Tantawi**

Isma Tantawi lahir di Kuning Aceh Tenggara (sekarang Kabupaten Gayo Lues), 7 Februari 1960. Beliau adalah staf pengajar tetap di Fakultas Sastra Universitas Sumatera Utara yang mengasuh mata kuliah Sastra Bandingan, Estetika, dan Sastra Malaysia Modern. Beliau juga mengajar di beberapa perguruan tinggi swasta di Sumatera Utara, dan sebagai dosen tamu di Kolej Sentral Kuala Lumpur, Malaysia. Beliau menyelesaikan pendidikan sarjana (S-1) di Fakultas Sastra Universitas Sumatera Utara tahun 1986 dan saat ini sedang mengikuti pendidikan magister (S-2) di Pusat Pengajian Ilmu Kemanusiaan Universiti Sains Malaysia dengan bidang kajian tradisi lisan nusantara. Di samping itu beliau juga aktif mengikuti seminar nasional dan internasional baik sebagai peserta maupun pemakalah.

4. **Roslina Lubis**

Roslina Lubis lahir di Medan, 24 Mei 1963. Beliau adalah staf pengajar tetap dalam bidang linguistik pada Program Sarjana, Departemen Sastra Indonesia Fakultas Sastra USU Medan. Beliau menyelesaikan pendidikan sarjana (S-1) pada fakultas yang sama pada tahun 1988. Saat ini beliau sedang mengikuti pendidikan magister di Sekolah Pascasarjana USU.

5. **Nurhayati Harahap**

Nurhayati Harahap lahir di Padang Sidempuan, 19 April 1962. Beliau adalah staf pengajar tetap Departemen Sastra Indonesia Fakultas Sastra USU dalam bidang kesusasteraan. Menyelesaikan pendidikan sarjana (S-1) pada program studi dan fakultas yang sama tahun 1985 dan pendidikan lanjutan (S-2) di Unpad Bandung pada tahun 1997. Beliau juga aktif meneliti khususnya sastra etnik Angkola Mandailing.

6. **Gustaf Sitepu**

Gustaf Sitepu lahir di Rumamis, 3 April 1956. Beliau adalah staf pengajar tetap Departemen Sastra Indonesia Fakultas Sastra USU dalam bidang kesusasteraan. Menyelesaikan pendidikan sarjana (S-1) pada program studi dan fakultas yang sama tahun 1984.

7. **Ahmad Samin Siregar**

Ahmad Samin Siregar lahir pada tanggal 14 Mei 1945 di Batang Toru, Tapanuli Selatan. Beliau adalah guru besar dalam bidang "Kesusasteraan Indonesia Modern" di Fakultas Sastra USU. Beliau aktif menulis buku dan juga sering menyajikan makalah baik di dalam maupun di luar negeri di antaranya: "Pemikiran Berupa Nilai Budaya dalam Peribahasa Melayu: Kajian Kesusasteraan Melayu Serdang" yang dimuat dalam *Pemikiran Melayu Tradisi dan Kesenambungan*, DBP, Kuala Lumpur (2004).