

BAB III ANALISIS STRUKTUR TRILOGI RONGGENG DUKUH PARUK

Bab ini diisi dengan pembicaraan tentang struktur "Trilogi" Ahmad Tohari yang mencakup beberapa unsur yang dipandang sebagai pembentuk strukturnya. Struktur yang akan dibicarakan dalam bab ini meliputi: tema, latar, penokohan, plot, teknik cerita, dan gaya. Sebelumnya disajikan sinopsis cerita, dengan maksud memudahkan pemahaman terhadap seluruh isi "Trilogi" Ahmad Tohari.

3.1 Sinopsis

Dukuh Paruk adalah sebuah dukuh kecil yang mempunyai seorang moyang bernama Ki Secemenggala -- dahulu seorang bromocorah, tetapi penduduk Dukuh Paruk memujanya sehingga ketika ia sudah meninggal, kuburnya dijadikan kiblat kehidupan kebetinan mereka.

Suatu saat di tepi kampung Dukuh Paruk, Resus, Warta, dan Darsun bersusah payah mencabut sebatang singkong yang

terpendam dalam lumpur. Pada saat itu pula mereka melihat Srintil asyik bermain seorang diri sambil menyanyikan tembang ronggeng. Rasus dan kedua temannya mengiringi Srintil menari. Walaupun Srintil belum pernah melihat pentas ronggeng, namun ia mampu menirukan gaya seorang ronggeng dengan baik.

Dengan diam-diam Sakarya, kakek Srintil mengikuti gerak-gerik Srintil ketika sedang menari. Ia tidak ragu lagi bahwa cucunya telah kerasukan indang ronggeng. Masyarakat Dukuh Paruk percaya bahwa ronggeng bukan hasil didikan tetapi dilahirkan, yaitu adanya indang yang merasuk pada diri calon ronggeng dan hal ini pun atas restu arwah Ki Secamenggala yang dianggap sebagai nenek moyangnya.

Tampilnya Srintil (11 tahun) sebagai ronggeng baru di Dukuh Paruk mampu menghidupkan kembali citra Dukuh Paruk yang pernah musnah akibat malapetaka racun tempe bongkrek yang melanda pedukuhan itu.

Di Dukuh Paruk, sebelum seorang calon ronggeng dinobatkan menjadi ronggeng yang sempurna, ia harus menjalani beberapa upacara yang telah dikukuhkan sebagai persyaratan bagi calon ronggeng. Persyaratan yang pertama yakni penyerahan calon ronggeng kepada dukun ronggeng guna dijadikan sebagai anak asuhan. Persyaratan kedua, pemandian seorang calon ronggeng di dekat makam Ki Secamenggala, yang dilanjutkan dengan memperagakan tariannya. Persyaratan terakhir yakni menjalani upacara bukak klambu.

Setelah Srintil menempuh semua persyaratan tersebut maka ia resmi menjadi ronggeng yang sempurna. Penduduk Dukuh Paruk tidak akan pernah tahu bahwa sesungguhnya Srintil telah menyerahkan keperawanannya kepada Rasmus sebelum menempuh upacara bukak klambu yang diikuti oleh dua orang peserta, yakni Sulam dan Dower.

Semenjak peristiwa bukak klambu itu, Rasmus merasa Srintil telah keluar dari hatinya, sehingga ketika Dukuh Paruk bergembira ria dengan suara calung dan joged Srintil yang telah resmi menjadi ronggeng, ia meninggalkan tanah kelahirannya ke Dawuhan.

Rasmus berkenalan dengan pedagang singkong, kemudian ia bekerja pada orang itu sampai beberapa bulan lamanya. Di pasar Dawuhan ia masih dapat merekam perkembangan Dukuh Paruk, dan sekali-kali dapat melihat Srintil berbelanja dengan Nyai Kartareja. Di pasar Dawuhan itu pula Rasmus memperoleh pengalaman-pengalaman baru sehingga ia semakin mampu menilai kehidupan di Dukuh Paruk secara kritis.

Pada suatu hari ketika Rasmus berdiri di depan gerbang pasar Dawuhan, ia berkenalan dengan Sersan Slamet. Ia kemudian dijadikan tobang yaitu pembantu tentara di markas. Berkat keuletan dan ketekunannya dalam menjalankan tugas, ia diajari membaca dan menulis oleh Sersan Slamet. Selain itu ia juga memperoleh pengetahuan tentang wayang, sejarah dan seluk-beluk senjata. Ketika ia diajak Sersan Slamet berburu di hutan, ia berhasil membunuh bayangan mantri yang

sangat dibencinya. Pembunuhan itu hanyalah ilusi, namun demikian hal itu sangat memuskan hatinya.

Rusus ikut membantu menumpas perampokan yang terjadi di Dukuh Paruk. Dalam menjalankan tugasnya itu ia berhasil membunuh dua orang perampok. Berkat keberhasilannya dalam melaksanakan tugas tersebut akhirnya Rusus diangkat menjadi tentara dalam kelompok Sersan Slamet.

Setelah ia berhasil menumpas perampokan, ia memperoleh kesempatan untuk bertemu dengan neneknya. Penduduk Dukuh Paruk sangat kagum kepada Rusus yang telah menjadi tentara, tak terkecuali Srintil. Srintil sangat mengharapkan agar Rusus mau menjadi suaminya, tetapi keinginannya tersebut hanyalah harapan hampa karena Rusus telah meninggalkannya pada saat ia masih tertidur.

Sepeninggal Rusus, Srintil merasakan ada sesuatu yang terlepas dari dalam hatinya. Rusus yang sangat dicintai dan didambakan untuk menjadi pendamping hidupnya, telah pergi secara diam-diam. Hal inilah yang membustnya sakit hati dan merasa terhina.

Dalam tradisi dunia ronggeng, seorang ronggeng tidak boleh mengikatkan diri pada seorang laki-laki. Namun ternyata tidak demikian halnya yang terjadi pada Srintil. Ia sangat mencintai Rusus walaupun telah dikecewakan. Oleh sebab itulah ia tidak mau meronggeng. Kenyataan ini membuat Kartareja dan Nyai Kartareja -- orang tua asuhnya menjadi sangat kecewa. Berbagai upaya dilakukan untuk memutuskan

tali asmara yang mengikat hati Srintil dan Resus, yaitu dengan memberikan guna-guna yang berupa japa mantra, tetapi usaha yang dilakukan tersebut mengalami kegagalan.

Beban batin yang dialami oleh Srintil semakin berat, sehingga ia menjadi sakit. Kondisinya yang demikian itu meresahkan Sakarya, terlebih-lebih bagi keluarga Kartareja, dan penduduk Dukuh Paruk umumnya. Namun kehadiran bocah cilik yang bernama Goder -- anak Tampi, akhirnya mampu menjadi obat bagi kesembuhan sakit Srintil.

Dalam usianya yang telah mencapai tujuh belas tahun Srintil semakin mempesona. Citra keibuannya semakin terbayang jelas dalam dirinya semenjak ia mengasuh Goder. Masyarakat Dukuh Paruk sangat bangga memiliki ronggeng yang sangat cantik, tetapi mereka belum merasa puas jika Srintil belum tampil di pentas untuk meronggeng. Bagi mereka, seorang ronggeng tidaklah berarti bila tidak menari.

Srintil telah menolak Marsusi dan juga beberapa kali menolak permintaan orang yang ingin memintanya untuk berpentas, namun tidak berlangsung lama. Srintil menerima tawaran untuk meronggeng dalam acara malam tujuh belas agustus. Dengan jalan inilah ia ingin menundukkan Resus dalam dunia angan-angannya.

Semangat Srintil yang membara ketika sedang menari semakin berkobar. Tak seorang pun tahu bahwa pada malam itu Srintil sedang melampiaskan kemurkaan di alam bawah sadarnya. Tiba-tiba gerakan tariannya berhenti kaku beberapa

saat lamanya, kemudian ia roboh dan pingsan. Kejadian aneh itu sebenarnya dilakukan oleh Marsusi yang sedang membalas dendamnya kepada Srintil.

Kesuksesan Srintil dalam pentas di malam Agustusan telah menumbuhkan kepercayaan dalam diri Srintil kembali. Ia merasa sanggup hidup meskipun tanpa kehadiran Rasus di sisinya. Keyakinannya itu semakin nyata manakala pada suatu saat ia berperan menjadi seorang gowok (perempuan yang disewa untuk mengajari seorang perjaka hidup berumah tangga). Ia disewa oleh keluarga Sentika dari Alaswangkal untuk menjadi gowok bagi anak perjakanya, Waras.

Pada akhir tahun 1964, suasana politik yang semakin panas terasa mencekam seluruh penduduk di kecamatan Dawuhan, termasuk pula Dukuh Paruk. Srintil dan kelompok ronggengnya berhasil dipengaruhi Bakar, ketua Partai Komunis di Dawuhan. Ia tidak menyadari bahwa kelompok ronggengnya dijadikan sebagai alat oleh Bakar demi kepentingan partai PKI-nya.

Selanjutnya, pada suatu hari penduduk Dukuh Paruk menemukan makam Ki Secamenggala dalam keadaan rusak. Peristiwa itu sangat mengejutkan penduduk Dukuh Paruk, lebih-lebih Sakarya dan Kartareja. Mereka tidak tahu bahwa sebenarnya makam itu dirusak oleh orang-orang Bakar. Ketika seorang di antara mereka menemukan sebuah topi tentara di dekat makam, maka mereka beranggapan bahwa para tentaralah yang telah merusak makam leluhur mereka. Kenyataan ini me-

nyebabkan seluruh penduduk Dukuh Paruk marah dan mereka menumpahkan kemarahannya dengan jalan bergabung dengan kelompok Bakar. Srintil pun semakin aktif mengikuti rapat-rapat yang diadakan oleh Bakar dengan menampilkan tarianya.

Pada suatu hari, seussi kelompok Bakar mengadakan rapat, di Dukuh Paruk terjadi kekacauan yang dilakukan oleh pemuda-pemuda kelompok Bakar. Mereka merojeng dengan mem-babi buta. Kerusuhan ini diikuti kekacauan yang lain, yakni perang sabit antara pihak perojeng dengan pemilik padi sehingga mengakibatkan pertumpahan darah. Kejadian ini memberikan suatu pengalaman penting kepada penduduk Dukuh Paruk umumnya dan kepada Srintil khususnya sebagai pengalaman bersejarah. Ia dianggap terlibat dalam kekalutan politik 1965. Srintil yang cantik dan masih muda itu harus masuk penjara.

Pada awal tahun 1966 Dukuh Paruk masih tetap miskin dan bodoh. Peristiwa geger politik 1965 telah memporak-porandakan tetanen nilai-nilai yang ada di Dukuh Paruk.

Seussi bertugas di Jawa Tengah, Rasmus memperoleh kesempatan untuk menjenguk neneknya yang sedang sakit keras. Ia sangat terkejut melihat kondisi tanah kelahirannya semakin kering dan gersang.

Setibanya di rumah, Rasmus disambut warga Dukuh Paruk dengan penuh keharuan. Pada saat itu Sakarya dan Kartareja juga menunggui neneknya yang sedang sakit keras. Rasmus se-

ngat prihatin melihat kondisi neneknya yang dalam keadaan sekarat. Pada malam harinya neneknya meninggal.

Keesokan harinya semua penduduk Dukuh Paruk berjalan mengiringi jenazah nenek Rasus. Setelah penguburan jenazah neneknya ia kemudian mendapat pesan dari Sakarya agar mencari Srintil yang belum kembali. Sakarya juga menitipkan sejumlah harta Srintil kepadanya, kemudian harta tersebut dipendam di dekat makam Ki Secamenggala. Setelah itu ia kembali bertugas sebagai tentara. Kali ini ia bertugas di Kalimantan.

Pada suatu hari Srintil yang diidam-idamkan oleh penduduk Dukuh Paruk pulang ke tanah kelahirannya setelah ditahan selama dua tahun. Ia disambut dengan penuh keharuan oleh penduduk Dukuh Paruk.

Berita kepulangan Srintil segera menyebar sampai ke Dawuhan. Penderitaan Srintil selama dua tahun dalam tahanan benar-benar telah menjungkirbalikkan nilai-nilai kewanitaannya. Pengalamannya selama dua tahun berada dalam tahanan menumbuhkan keyakinan baru dalam dirinya, yakni menjadi perempuan rumah tangga lebih berharga daripada menjadi perempuan milik umum. Keyakinan baru itu dipertahankannya dengan kukuh. Srintil tidak mau lagi menerima laki-laki petualang, misalnya menolak Marsusi, Tamir dan Diding. Hal ini dilakukan untuk melaksanakan pesan Rasus bahwa ia hanya akan menerima laki-laki yang baik saja yang sungguh-sungguh ingin menjadikannya sebagai istri.

Keyakinan Srintil semakin penuh manakala pada suatu hari datang pemuda Bajus mengenalnya. Harapannya untuk dapat menjadi wanita somahan semakin tumbuh ketika perilaku Bajus terhadapnya sangat baik. Akan tetapi harapannya itu hanyalah impian belaka, karena pada kenyataannya Bajus tidak ingin memperistri Srintil. Bajus justru ingin mempersembahkan Srintil kepada bosnya yang bernama Blengurgun guna memperoleh pekerjaan darinya.

Keinginan Bajus tersebut ditolak oleh Srintil. Hal inilah yang menyebabkan Bajus amat marah kepada Srintil sehingga ia mengeluarkan kata-kata kasar dan mengungkit-ungkit masa lalu Srintil sebagai bekas tahanan politik. Ia mengancam Srintil untuk dikembalikan ke penjara jika tidak mau melayani Blengur.

Kata-kata kasar yang diucapkan Bajus dan bernada ancaman tersebut dapat melenyapkan citra kemanusiaan Srintil. Akhirnya Srintil menjadi gila.

Selanjutnya, seussai bertugas di Kalimantan Rasmus memperoleh cuti untuk pulang ke tanah kelahirannya. Setibanya di Dukuh Paruk, ia sangat terkejut melihat Srintil telah menjadi gila. Ketidakwrasan Srintil menggugah kesadaran Rasmus untuk membenahi perikehidupan masyarakat di Dukuh Paruk. Ia merasa bertanggung jawab terhadap pemanusian Srintil, kemudian Srintil dibawanya ke rumah sakit jiwa.

3.2 Analisis Struktur

3.2.1 Tema

Tema merupakan gagasan, ide, atau pikiran utama di dalam karya sastra (Sudjiman, 1984: 74). Tema adalah pokok pikiran; dasar cerita (Poerwadarminta, 1984: 74). Berkaitan dengan hal itu, Dick Hartoko dan B. Rahmanto memberikan batasan tema sebagai gagasan dasar umum yang menopang sebuah karya sastra (1986: 142). Tema adalah apa yang menjadi persoalan utama di dalam sebuah karya sastra (Esten, 1984: 91). Brooks dan Warren mengatakan, tema adalah dasar atau makna suatu cerita atau novel (melalui Tarigan, 1986: 125). Tema adalah masalah hakiki manusia, seperti cinta kasih, ketakutan, kebahagiaan, kesengsaraan, keterbatasan, dan sebagainya (Budi Darma, 1984: 22). Dari beberapa pengertian yang diberikan tentang tema itu, dapat disimpulkan bahwa tema adalah gagasan atau pokok pikiran yang dipakai sebagai dasar bercerita oleh pengarang.

Berdasarkan landasan pengertian tersebut, maka tema dalam "Trilogi" Ahmad Tohari akan dianalisis. Untuk memperoleh gambaran tema yang akan diuraikan, sebelumnya akan dikemukakan peristiwa-peristiwa pokok "Trilogi" Ahmad Tohari yang mengarah kepada terbentuknya tema cerita.

"Trilogi" Ahmad Tohari menceritakan tentang tragedi kehidupan yang dialami oleh seorang ronggeng bernama Srintil, dengan tokoh pendamping Resus. Pada bagian pertama "Trilogi" Ahmad Tohari, yakni RDP, sebagian besar ceritanya mengisahkan tentang konflik-konflik batin yang dialami

Rasus, dan sebagian kecilnya mengisahkan perjalanan Srintil sebagai seorang calon ronggeng. Kendatipun demikian, kehadiran Srintil yang hanya menduduki sebagian kecil cerita dalam RDP ini berhasil memberikan keutuhan ceritanya.

Dalam RDP ini dikisahkan tentang seorang pemuda bernama Rasus yang mengalami konflik-konflik batin dalam dirinya. Sejak kecil ia tidak pernah mengenal orang tuanya, konon orang tuanya meninggal dalam peristiwa racun tempe bongkrek yang melanda desanya ketika ia masih bayi. Dalam hubungan ini, ada dua versi kisah tentang ibunya. Versi pertama dari neneknya, yang menyatakan bahwa ibunya meninggal bersama ayahnya dalam peristiwa racun tempe bongkrek. Versi yang kedua dari tetangganya, yang menyatakan bahwa ibunya selamat dari malapetaka tersebut, lalu ia dirawat oleh seorang mantri. Tetangga Rasus itu tidak tahu apakah ibu Rasus kemudian dapat disembuhkan atau tidak karena pada kenyataannya ibu Rasus tidak pernah kembali. Adanya dua versi tentang ibunya itu menimbulkan konflik batin dalam diri Rasus hingga ia dewasa. Pada mulanya dia mempercayai versi pertama, tetapi ketika ia dewasa ia menjadi ragu-ragu terhadap versi yang pertama tadi, sehingga kadangkala ia mempercayai pula versi yang kedua tentang kisah ibunya.

Kehadiran Srintil kecil, teman sepermainannya, mampu memberikan hiburan terhadap kerinduan Rasus atas ibunya. Baginya, Srintil tidak hanya sekedar teman bermain, tetapi

lebih dari itu; Srintil sebagai "cermin" untuk mencari bayangan ibunya.

Sementara itu, Srintil yang pada saat itu masih berusia 11 tahun telah menampakkan bakatnya untuk menjadi seorang ronggeng, dan ia memang diharapkan oleh seluruh penduduk di Dukuh Paruk untuk menjadi ronggeng, karena bagi masyarakat Dukuh Paruk, ronggeng adalah simbol citra keberadaannya. Akhirnya Srintil memang menjadi ronggeng yang sempurna dan sangat dikagumi setelah ia menempuh beberapa persyaratan. Pertama, ia diserahkan kepada dukun ronggeng untuk dijadikan anak asuh; kedua, pemandian di depan makam Ki Secamenggala; ketiga, ia harus menempuh upacara bukak klambu. Ketiga persyaratan tersebut telah dijalani Srintil dengan sempurna sehingga ia dikukuhkan menjadi ronggeng.

Kenyataan Srintil menjadi ronggeng melahirkan konflik batin baru dalam diri Rasmus. Srintil menjadi milik umum, yang berarti ia tidak dapat leluasa lagi bermain-main dengan Srintil, dan yang lebih utama ia merasa kehilangan sebuah "cermin" di mana ia dapat mencari bayangan ibunya. Keronggengan Srintil merupakan alasan bagunya untuk meninggalkan Dukuh Paruk.

Rasmus berhasil meredam konflik-konflik batin yang dialaminya, setelah ia berada di Dawuhan. Di tempatnya yang baru ini pula ia memperoleh pengalaman-pengalaman baru yang secara bertahap dapat memperkuat kepribadiannya dan

semakin kritis dalam menilai kehidupan di tanah kelahirannya. Sedangkan bagi Srintil, kepergian Rasus dari Dukuh Paruk memiliki arti tersendiri. Srintil tahu, keronggengan dirinya menjadi sebab kepergian Rasus. Tetapi ia tidak kuasa menolak nasib yang mesti diterimanya, bahwa ia harus menjadi ronggeng.

Perjalanan hidup Srintil menjadi seorang ronggeng terkenal, dipaparkan pengarang dalam LKDH, bagian kedua "Trilogi" Ahmad Tohari. Kekecewaan Srintil akibat kepergian Rasus secara bertahap berhasil diatasi berkat kehadiran seorang bocah cilik bernama Goder. Selain sebagai penyebab kepergian Rasus, keronggengannya pula yang menjadi alasan bagi Rasus untuk menolak perkawinan yang ditawarkannya (RDP, hal. 171). Berulang kali ia tak kuasa menolak takdir yang tetap menghendaki keronggengannya. Hal ini terbukti ketika pada suatu hari ia akhirnya menerima tawaran untuk berpentas dalam acara agustusan.

Keberhasilan pentas ronggeng Srintil di malam Agustus itu dapat juga sedikit mengembalikan rasa percaya dirinya yang pernah hilang akibat kepergian Rasus. Dia semakin penuh percaya diri ketika pada suatu hari ia berperan sebagai seorang gowok.

Kisah tentang ronggeng Srintil dalam LKDH ini mencapai puncaknya, ketika pengarang menghadirkan sebuah peristiwa tentang keterlibatannya dalam geger politik yang terjadi pada tahun 1965. Ia beserta penduduk Dukuh Paruk yang

lain dianggap terlibat dalam peristiwa tersebut karena keikutsertaannya dalam kelompok Bakar. Keronggengannya diakhiri saat dirinya dimasukkan ke dalam penjara.

Sekembalinya dari penjara, Srintil berusaha keras untuk meninggalkan dunianya yang lama, yakni dunia ronggeng, karena dunia ronggeng ternyata telah memberikan sebuah pengalaman pahit dalam sejarah hidupnya, yakni dimasukkannya dalam penjara selama dua tahun. Pengalaman hidupnya selama dua tahun dalam penjara berhasil memberikan keyakinan baru padanya, bahwa ternyata menjadi perempuan milik umum tidak lebih berharga daripada menjadi perempuan rumah tangga. Dahulu ia sangat bangga dengan keronggengannya, dan sangat percaya bahwa menjadi ronggeng adalah tugas mulia, karena menjadi duta keperempuanan bagi dunia laki-laki. Tetapi keronggengannya, ternyata tidak mendatangkan kebahagiaan bagi dirinya sendiri dan kehidupan pada umumnya. Akhirnya ia menyadari, menjadi perempuan rumah tangga akan jauh lebih mulia daripada menjadi perempuan milik umum.

Keyakinan Srintil untuk dapat mewujudkan keinginannya menjadi perempuan rumah tangga semakin penuh ketika hadir seorang pemuda dari Jakarta bernama Bajus dalam hidupnya. Sikap ramah tamah dan kebaikan hati Bajus menarik simpati Srintil. Ia sangat berharap bahwa suatu saat Bajus mau menikahnya. Tetapi harapannya itu hanyalah kehampaan, justru ia menghadapi kenyataan yang pahit. Bajus ternyata tidak berkeinginan untuk mengawininya. Pada kenyataannya Ba-

jus ingin mempersembahkan Srintil kepada bosnya yang bernama Blengur untuk mendapatkan pekerjaan.

Kenyataan ini sangat memukul jiwa Srintil. Ia didapatkan pada kenyataan masa lalunya, yang sepenuhnya ingin ditinggalkannya. Penolakannya terhadap keinginan Bajus membuat Bajus marah, sehingga ia mengeluarkan kata-kata yang kasar yang dapat menyebabkan Srintil menjadi gila. Tindakan Bajus yang sama sekali tidak pernah diduga sebelumnya, membuat jiwanya mengalami guncangan yang hebat sehingga meruntuhkan "tiang kesederannya".

Ketidakwarasan Srintil tersebut sangat menggugah kesadaran Resus akan tanggung jawabnya terhadap tanah kelahirannya dan perikehidupan masyarakatnya. Ia juga merasa bertanggung jawab atas pемanusiaan Srintil. Akhirnya Resus membawa Srintil ke rumah sakit jiwa (JB).

Dari peristiwa-peristiwa yang telah diuraikan tersebut, tercermin tema pokok yang menjadi pokok pikiran pengarang, yakni tentang kemanusiaan. Persoalan tentang kebodohan, kemelaratan, keterbelakangan, kebobrokan moral, dan cinta merupakan masalah-masalah yang bersifat universal dalam kehidupan manusia di mana saja, dan masalah-masalah tersebut diungkapkan Ahmad Tohari dalam "Trilogi"-nya. Dalam "Trilogi"-nya tersebut, perihal ronggeng dan dunianya sesungguhnya bukan masalah utama yang menjadi sasaran pengarang, tetapi nilai-nilai yang tersembunyi di baliknya yang dijadikan sebagai inti persoalan dalam kar-

yanya tersebut. Dari inti persoalan itu, terbentuklah tema pokok yang menjadi pokok pikiran pengarangnya.

Tema kemanusiaan atau tema sosial dalam "Trilogi" Ahmad Tohari ini tercermin melalui peristiwa-peristiwa pokoknya seperti yang telah diuraikan. Srintil dan Rasmus dalam "Trilogi" Ahmad Tohari merupakan dua tokoh yang menimbulkan konflik-konflik serta menggerakkan peristiwa-peristiwa cerita yang mengarah kepada terbentuknya tema. Masalah konflik batin yang dialami Rasmus (RDP), mengarah juga kepada terbentuknya tema-tema sampingan, demikian pula konflik-konflik batin yang dialami Srintil. Tema-tema sampingan yang melingkungi tema pokok tersebut antara lain: pengorbanan cinta demi kepentingan umum, usaha seseorang untuk melepaskan diri dari belenggu adat yang tidak konstruktif (RDP); orang bodoh selalu menjadi korban orang-orang pandai, kekecewaan seorang wanita yang menyadari bahwa pada suatu saat kelebihanannya sama sekali tidak berguna untuk menghadapi laki-laki, kebodohan bisa disebabkan oleh sikap pasrah dan nrimo yang berlebihan (LKDH); pengalaman pahit dapat menyebabkan trauma dalam jiwa seseorang, kebodohan dapat menyebabkan perasaan rendah diri pada seseorang, perasaan cinta akan menumbuhkan rasa tanggung jawab dan kasih sayang (JB).

Tema-tema sampingan dalam RDP berpusat pada tokoh Rasmus. Meskipun Rasmus dilahirkan dan dibesarkan di Dukuh Paruk, tetapi ia tidak sepenuhnya mempercayai seluruh ta-

tanah kehidupan yang ada di tanah kelahirannya, misalnya tentang kekeramatan makam Ki Secamenggala yang dijadikan sebagai kiblat kepercayaan masyarakat Dukuh Paruk. Rasmus ingin melepaskan diri dari belenggu adat yang dianggapnya tidak konstruktif, dan hal itu bisa dilakukan setelah ia berada di luar Dukuh Paruk.

Dalam LKDH, tema-tema sampingannya berpusat pada tokoh Srintil dan penduduk Dukuh Paruk. Mereka menjadi korban Bakar dan kelompoknya. Keterpencilan mereka dari dunia pengetahuan serta dunia di luar dukuhnya menyebabkan mereka terjerumus dalam kekalutan politik tahun 1965 yang dibawa oleh kelompok Bakar.

Tema-tema sampingan dalam JB berpusat pada tokoh Rasmus dan Srintil. Sekembalinya dari penjara, Srintil menunjukkan perilaku hidup yang berbeda dengan sebelum mengalami kehidupan di tahanan. Ia berusaha meninggalkan dunia ronggengnya. Pengalaman pahit yang pernah dialaminya ketika berada dalam penjara selama dua tahun, membuat jiwanya trauma dan ia tidak dapat menerima kenyataan pahit, yakni ketika Bajus menyuruhnya agar melayani Blengur. Kenyataan tersebut mampu meruntuhkan tiang kesadarannya, sehingga ia menjadi gila (JB, hal. 200). Rasmus yang mau membuka diri terhadap dunia luar terhindar dari malapetaka yang diciptakan oleh orang-orang yang tak bertanggung jawab. Kematangan jiwa Rasmus berkat pengalaman yang diperolehnya di luar dukuhnya menumbuhkan kesadaran yang tinggi

dalam dirinya akan tanggung jawabnya terhadap tanah kelahirannya dan kehidupan yang ada di dalamnya. Kenyataan hidup di tanah kelahirannya yang penuh dengan kemelaratan dan kebodohan membangkitkan cita-citanya untuk memberantasnya.

Tema-tema sampingan tersebut mencerminkan keterkaitannya dengan judul cerita. Artinya, antara judul RDP, LKDH, JB dengan tema-tema sampingannya memperlihatkan relevansinya dengan peristiwa-peristiwa ceritanya.

Dalam RDP, peristiwa-peristiwa yang diceritakan terpusat pada tokoh Rasus. RDP mengilustrasikan tentang seorang pemuda Rasus yang memperoleh kesadaran dari luar lingkungannya untuk menilai kehidupan di tanah kelahirannya secara kritis. Setelah ia berada di Dawuhan, ia memperoleh pengalaman-pengalaman baru sehingga ia dapat menilai bahwa kehidupan di tanah kelahirannya sangat terbelakang dibandingkan dengan kehidupan di luar Dukuh Paruk. Kemelaratan di Dukuh Paruk terpelihara secara lestari karena kebodohan dan kemalasan para penghuninya (RDP, hal. 138).

Kebodohan, kemelaratan, dan keterbelakangan penduduk Dukuh Paruk tersebut menyebabkan mereka berjiwa lemah, sehingga mudah dipengaruhi oleh orang lain, misalnya peristiwa keterlibatan mereka dalam kelompok Bakar. Mereka kemudian menjadi korban orang-orang yang dianggap pandai bagi penduduk Dukuh Paruk (LKDH). Srintil yang akhirnya menjadi gila melengkapinya keporakporandaan nasib Dukuh Paruk.

Kenyataan tersebut akhirnya menggugah kesadaran Rasmus untuk membentahi perikehidupan di tanah kelahirannya. Sebagai "anak kandung" Dukuh Paruk, Rasmus merasa berkewajiban untuk memikul tanggung jawab terhadap tanah kelahirannya dan seluruh perikehidupan yang ada di dalamnya.

Dari gambaran di atas, tampak jelas adanya keterkaitan antara tema-tema sampingan dengan judul RDP, LKDH, JB. Tema-tema sampingan dalam "Trilogi" Ahmad Tohari tersebut memperlihatkan keutuhan atau keterpaduannya dengan peristiwa-peristiwa ceritanya. Keaneekaragaman tema-tema sampingan dalam "Trilogi" Ahmad Tohari tersebut disebabkan "Trilogi" Ahmad Tohari terdiri atas tiga novel, yang masing-masing novel memiliki penekanan atau fokus cerita.

Seperti telah diuraikan sebelumnya, "Trilogi" Ahmad Tohari mengisahkan tentang tragedi kehidupan yang dialami oleh ronggeng Srintil, dan Rasmus sebagai tokoh pendampingnya. Dengan demikian tema-tema cerita yang disampaikan pengarang juga tidak lepas dari penokohan Srintil dan Rasmus. Dalam hal ini peruntutan tema-tema sampingan itu dilakukan dengan jalan merunut peristiwa-peristiwa pokoknya yang sebagian besar mengisahkan perjalanan hidup Srintil dan Rasmus. Dari tema-tema sampingan tersebut tercerminlah tema pokok yang menjadi pokok pikiran pengarang dalam karyanya, yakni tema kemanusiaan atau tema sosial.

Kemanusiaan atau masalah sosial yang menjadi tema dalam "Trilogi" Ahmad Tohari ini ditampilkan dengan khas oleh

pengerangnya, yakni dengan mengangkat cerita yang di dalamnya berbicara tentang kemiskinan, kebodohan, keterbelakangan, alam, dan lingkungan. Kebiasaannya menggarap karyanya dengan sumber bahan manusia dan alam membuat karyanya memiliki tema yang khas sosial. Beginya, manusia mempunyai tanggung jawab yang besar untuk mengelola kehidupan ini dengan memberikan sikap peduli terhadap kemiskinan, kebodohan, keterbelakangan, kerusakan moral, dan lingkungan alam yang terdapat dalam sebagian besar kehidupan manusia. Kepedulianya terhadap masalah-masalah itu bukan merupakan semangat sosialisme, tetapi untuk merealisasikan semangat imannya kepada Sang Khalik. Hal ini merupakan salah satu sikap tanggung jawabnya dalam memberikan penghargaan terhadap eksistensi semua ciptaan-Nya, termasuk di dalamnya manusia dan persoalannya, binatang, tumbuhan, dan bahkan benda-benda mati.

Secara implisit, Ahmad Tohari memberikan alternatif kepada manusia secara universal dalam menilai suatu persoalan. Alternatif yang diberikannya yakni tentang tanggung jawab manusia terhadap kehidupan. Masalah kemelaratan, kebodohan, keterbelakangan, dan kerusakan moral merupakan masalah-masalah yang bersifat universal. Kemelaratan, kebodohan, dan keterbelakangan di Dukuh Paruk tersebut merupakan contoh sebuah kasus. Kita hendaknya memiliki sikap peduli terhadap masalah-masalah tersebut.

3.2.2 Latar

Latar dalam sebuah cerita merupakan lingkungan tentang kejadian, dunia dekat kejadian itu terjadi. Sebagian derinya ada yang merupakan latar belakang yang dapat dilihat, ada yang merupakan waktu, iklim, periode historis, dan ada pula yang berupa orang-orang yang tampil di latar belakang (Stanton, 1965: 18). Latar merupakan keseluruhan lingkungan cerita, termasuk adat istiadat, kebiasaan, dan pandangan hidup tokoh (Hudson, 1960: 158). Selain berfungsi membuat cerita menjadi hidup dan menarik, latar juga mempertegas gambaran-gambaran tokoh dalam cerita, karena dengan adanya latar maka segala peristiwa, keadaan, dan suasana yang dialami para tokoh dirasakan dan dinikmati masyarakat pembaca. Menurut Tasrif, pelukisan latar yang berhasil akan dapat menciptakan local colour, yaitu warna tempat atau kedaerahan (melalui Lubis, 1981: 20). Dari beberapa pengertian tentang latar yang dipaparkan di atas, tercakuplah dua pengertian latar, yakni latar material dan latar sosial. Latar material adalah lingkungan fisik; tempat di mana peristiwa berlangsung. Latar sosial merupakan lingkungan sosial di mana cerita dan tokoh bermain; termasuk di dalamnya status sosial, adat istiadat, dan pandangan hidup tokoh.

Dalam penelitian ini, latar yang akan dianalisis terutama sekali adalah latar sosialnya. Kendatipun demikian, sebelum diuraikan latar sosialnya, maka akan disinggung

terlebih dahulu latar geografisnya, karena adanya keterkaitan di antara keduanya.

Dalam "Trilogi" Ahmad Tohari pengarang mempergunakan beberapa nama tempat dan waktu penceritaan. Nama-nama tempat yang dipergunakan sebagai latar fisiknya adalah: Dukuh Paruk, tempat kelahiran (asal-usul) Srintil dan Rasus. Diwuhan, tempat Rasus mendapatkan pengalaman-pengalaman baru setelah ia keluar dari Dukuh Paruk. Pecikalan, tempat Srintil menerima uang ganti rugi tanahnya yang terkena gusur untuk pembangunan irigasi di daerahnya. Selain itu, disebut-sebut pula nama-nama tempat seperti Alaswangkal, Eling-eling, Jawa Tengah, dan Kalimantan.

Meskipun secara eksplisit tidak disebutkan tempat kejadian cerita ini, kecuali nama-nama seperti tersebut di atas, secara faktual latar geografis kisah dalam "Trilogi" Ahmad Tohari ini berada di daerah Banyumas. Hal ini diper-tegas dengan penyebutan lagu "Eling-eling Banyumasan" dalam JB (hal. 216). Selain itu, pengarang sering menyebut Dukuh Paruk termasuk wilayah kabupaten Eling-eling.

Dalam RDP pengarang mempergunakan latar waktu penceritaan antara tahun 1946 -- 1960 untuk melukiskan peristiwa-peristiwa ceritanya. Ketika melukiskan peristiwa malapetaka racun tempe bongkrek yang terjadi di Dukuh Paruk, pengarang secara eksplisit menyebutkan tahun kejadiannya seperti terlukis dalam kutipan berikut.

Sesungguhnya ada seorang di Dukuh Paruk yang pernah bersekolah, dia dapat mengira-ngira saat itu hampir pu-

kul dua belas tengah malam, tahun 1946. Semua penghuni pedukuhan itu telah tidur pulas, kecuali Santa-yib, ayah Srintil. (RDP, hal. 26)

Selanjutnya, ketika melukiskan situasi di Dawuhan yang tidak aman, yakni seringnya terjadi perampokan, pengarang secara eksplisit menyebutkan pula tahun kejadiannya seperti terlukis dalam kutipan berikut.

Tahun 1960 wilayah kecamatan Dawuhan tidak aman. Perampokan dengan kekerasan senjata sering terjadi. Tidak jarang para perampok membakar rumah korbannya. (RDP, hal. 145)

Kisah dalam RDP diakhiri dengan pelukisan peristiwa Rasmus meninggalkan Dukuh Paruk untuk bergabung kembali dengan kelompok Sersan Slamet (RDP, hal. 174).

Dalam LKDH, pengarang mempergunakan latar waktu penceritaan antara tahun 1960 -- 1966 seperti terlihat dalam penggambaran peristiwa-peristiwa ceritanya. Setelah kepergian Rasmus dilukiskan kondisi Srintil yang mengalami kekecewaan (hal. 11). Ia tidak mau naik pentas dan juga tidak mau melayani laki-laki yang ingin mengencaninya. Namun hal itu tidak berlangsung lama. Dia akhirnya kembali menerima tawaran pentas di acara agustusan (LKDH, hal. 89).

Dalam LKDH pengarang juga menggambarkan keterlibatan Lekra dalam kesenian ronggeng yang disiratkan melalui keberhasilan Bakar mempengaruhi kelompok ronggeng Srintil. Dalam hubungan itu, secara tidak langsung penduduk Dukuh Paruk yang lain berhasil pula dimasukkan dalam kelompoknya. Keterlibatan kelompok ronggeng Srintil dengan Bakar (Lekra)

dilukiskan pengarang sebagai berikut.

Akhirnya pada tahun 1964 menjelang tahun berikutnya Dukuh Paruk dan ronggengnya berburu dalam satu pengertian dengan kelompok Bakar. Srintil mendapat julukan baru yang cepat menjadi tenar: Ronggeng Rakyat. Sebutan ronggeng Dukuh Paruk kian tersingkir. (LKDH, hal. 190)

Tahun 1966 merupakan tahun yang terakhir kali disebut pengarang di dalam LKDH, yakni untuk melukiskan suasana Dukuh Paruk setelah peristiwa G. 30 S. PKI seperti terlukis dalam kutipan berikut.

Awal kemarau tahun 1966. Malam yang sangat dingin menyertakan kecemasan yang melus. Anjing-anjing liar yang beringas karena terangsang bau darah. Atau mayat-mayat yang tidak diurus secara layak. Angin tenggara membawa bau bunga bangkai. Dini hari di langit timur muncul tanda keperkasaan alam. Lintang kemukus menggeris langit dengan ujungnya yang runcing kemilau. (LKDH, hal. 200 -- 201)

Dalam JB pengarang mempergunakan latar waktu penceritaan antara tahun 1966 -- 1970. Penyebutan tahun 1966 dipergunakan untuk mengawali kisah ceritanya seperti tercermin dalam kutipan berikut.

Ketika Dukuh Paruk menjadi karang abang lemah ireng pada awal tahun 1966 hampir semua dari kedus puluh tiga rumah di sana menjadi abu. Waktu itu banyak orang mengira kiamat bagi pedukuhan kecil itu telah tiba. (JB, hal. 7)

Selanjutnya pada bagian keempat dalam JB pengarang menyebutkan pula tahun 1970 ketika melukiskan situasi di kecamatan Dawuhan sebagai berikut.

Memasuki tahun 1970 kehidupan di wilayah kecamatan Dawuhan berubah gemuruh oleh truk-truk besar berwarna kuning serta bulduser dari berbagai jenis dan ukuran. Truk-truk kuning mengangkut tanah yang dikeruk dari

bukit-bukit untuk menimbun wilayah-wilayah rendah yang akan dilalui jalur pengairan. (JB, hal. 165)

Dari uraian tersebut maka dapatlah diketahui awal kisah "Trilogi" Ahmad Tohari (terminus adquo) terjadi tahun 1946, dan masa akhir kisah (terminus adquem)-nya terjadi pada tahun 1970. Hal ini dengan mudah dapat ditentukan karena pengarang secara eksplisit menyebutkan tahun-tahun kejadian peristiwa ceritanya.

Pelukisan latar di dalam "Trilogi" Ahmad Tohari ini diawali dengan penggambaran suasana kekeringan di Dukuh Paruk, sebagaimana terlukis dalam kutipan berikut.

Namun kemarau belum usai. Ribuan hektar sawah yang mengelilingi Dukuh Paruk telah tujuh bulan kerontang. Sepasang burung bangau itu tak kan menemukan genangan air meski hanya selebar telapak kaki. Sawah berubah menjadi padang kering berwarna kelabu. Segala jenis rumput mati. Yang menjadi bercak-bercak hijau di sana-sini adalah kerokot, sajian slam bagi berbagai jenis belalang dan jangkrik. (RDP, hal. 5)

Kutipan di atas memberikan gambaran tentang daerah Dukuh Paruk yang gersang akibat adanya kemarau yang cukup panjang. Keadaan yang demikian menyebabkan penduduk Dukuh Paruk tidak dapat mengolah sawahnya. Kendatipun demikian, Dukuh Paruk yang kering dan gersang ini menyimpan keindahan slam pedesaan seperti tercermin dalam kutipan berikut.

Bulan yang lonjong hampir mencapai puncak langit. Cahayanya membuat bayangan temaram di atas tanah kepur Dukuh Paruk. Kehadirannya di angkasa tidak terhalang awan. Langit bening. Udara kemarau makin malam makin dingin.

Pagelaran alam yang ramah bagi anak-anak. Halaman yang kering sangat menyenangkan untuk arena bermain. Cahaya bulan mencipta keakraban antara manusia dengan lingkup fitriahnya. (RDP, hal. 14 -- 15)

Dalam "Trilogi" Ahmed Tohari, pantas diakui bahwa pelukisan latar memang merupakan salah satu kelebihanannya. Ahmed Tohari melukiskan latar ceritanya secara kompleks; bukan hanya pelukisan suasana alam pedesaannya, tetapi juga kehidupan yang ada di dalamnya; termasuk binatang dan tumbuh-tumbuhan. Dalam "Trilogi" Ahmed Tohari, pelbagai jenis binatang -- baik yang tergolong jenis unggas; serangga, hewan menyusui maupun jenis reptil -- dan pelbagai macam tumbuhan menjadi sumber bahan yang menarik dalam penggambaran latarnya. Kekuatan pelukisan latar tersebut ditunjukkan dengan adanya pesan pengarang yang menyarankan agar menjaga keserasian lingkungan hidup. Pada bagian awal RDP, pengarang telah memperlihatkan keakrabannya terhadap dunia binatang dan tumbuhan dengan wajar, seperti terlukis dalam kutipan berikut.

Di bagian langit lain, seekor burung pipit sedang berusaha mempertahankan nyawanya. Dia terbang bagai batu lepas dari katapel sambil menjerit sejadi-jadinya. Di belakangnya, seekor alap-alap mengejar dengan kecepatan berlebih. Udara yang ditempuh kedua binatang ini membuat suara desau. Jerit pipit kecil itu terdengar ketika paruh alap-alap menggigit kepalanya. Bulu-bulu halus beterbangan. Pembunuhan terjadi di udara yang lengang, di atas Dukuh Paruk.

Udara panas berbulan-bulan mengeringkan berjenis biji-bijian. Bush randu telah menghitam kulitnya, pecah menjadi tiga juring. Bersama tiupan angin terburai gumpalan-gumpalan kapuk. Setiap gumpalan biji masak yang siap tumbuh pada tempat ia hinggap di bumi. Demikianlah kearifan alam mengatur agar pohon randu baru tidak berdekatan dengan biangnya. (RDP, hal. 5 -- 6)

Keakraban Ahmed Tohari terhadap dunia binatang dan tumbuhan sebagai media pelukisan latarnya, masih tetap dipertahankan dalam LKDH dan JB. Pada bagian awal LKDH pengarang juga

mengawali kisah ceritanya dengan pelukisan later, demikian pula dalam JB. Pelukisan later dengan pelbagai jenis satwa terasa sangat "kental", sehingga dapat menimbulkan daya pikat tersendiri dalam "Trilogi" Ahmad Tohari. Pada LKDH (halaman 77, 78, 79, 80, 148, 149, 160, 161) dan pada JB (halaman 9, 32, 33, 62, 80, 92, 104, dan 105), Tohari betul-betul memanfaatkan pengetahuannya mengenai dunia flora dan fauna. Selain itu, yang paling menarik dalam pelukisan later ini bukan hanya keberhasilan Tohari dalam memotret kehidupan satwa dan tumbuh-tumbuhan saja, tetapi juga ia dengan lancarnya membandingkan perilaku manusia dengan binatang, seperti tampak pada kutipan berikut.

....Rasus memanjat. Cepat seperti monyet (RDP, hal. 10). Aku tidur melingkar seperti trenggiling. Dengan demikian panas tubuhku agak terkendali. (RDP, hal. 85)

Penggambaran yang demikian itu seolah-olah dilakukan secara sambil lalu. Namun dengan begitu, justeru menampilkan daya pikatnya. Tak ada kesan mendikte atau mengajari perlunya keselarasan dan keseimbangan bagi manusia dalam hubungannya dengan lingkungan. Dia hanya memaparkan sikap dan perilaku warga Dukuh Paruk yang dengan intuisinya senantiasa menjaga kemesraan hubungan antara manusia dengan alam, dan antara manusia dengan Yang Mahakuasa.

Selanjutnya, penggambaran later sosial "Trilogi" Ahmad Tohari ini dimulai dengan pelukisan suasana kekeringan Dukuh Paruk (RDP, hal. 5). Kemarau panjang yang melanda pedukuhan tersebut mengakibatkan penduduknya tidak dapat

mengolah sawahnya, sehingga mereka hidup dalam kemelaratan. Kehidupan sehari-hari masyarakat di Dukuh Paruk diwarnai dengan kebodohan dan kemalasan penghuninya. Mereka sudah puas menjadi buruh tani dan berladang kecil-kecilan. Apabila panen, masyarakat Dukuh Paruk berpesta dengan minuman keras. Suara calung, tembang ronggeng dan seloroh cabul menina-bobokkan mereka (RDP, hal. 138). Kemalasan dan kebodohan penduduk Dukuh Paruk membuat daerah itu semakin lestari kemelaratannya. Kenyataan yang demikian ini baru disadari oleh Rasus, setelah ia berada di luar tanah kelahirannya.

Di Dawuhan -- tepatnya di pasar Dawuhan, Rasus memulai kehidupan barunya dengan menjadi buruh pengupas singkong. Pengalaman-pengalaman baru yang diperolehnya ketika berada di Dawuhan ini semakin mendewasakan jiwanya sehingga ia semakin kritis dalam memberikan penilaian atas kemelaratan di daerahnya.

Bagi masyarakat Dukuh Paruk, yang terpenting di dalam kehidupan mereka adalah keberadaan ronggeng, karena akan dapat memberikan identitas terhadap tanah kelahiran mereka. Di samping itu, dengan melestarikan ronggeng, berarti mereka melaksanakan amanat Ki Secamenggala, nenek moyang dan sekaligus kiblat kepercayaan kebatinan mereka. Pada saat menjelang kematiannya, ia berpesan agar ronggeng senantiasa dilestarikan di Dukuh Paruk (LKDH, hal. 51). Itulah sebabnya, di daerah tersebut, selain kesenian ronggeng

bermakna sosial, juga dapat bermakna spiritual karena mengandung nilai-nilai magis yang bersumber pada kesakralan makam Ki Secamenggala. Dalam hal ini, kesatuan makam dan alam adikodrati dilaksanakan penduduk Dukuh Paruk dalam sikap hormat kepada nenek moyangnya, Ki Secamenggala. Keakraban tokoh-tokoh dengan nenek moyangnya, mantra-mantra, dan jimat-jimat menunjukkan bahwa mereka selain akrab dengan alam empiris (duniawi) juga alam metsempiris (gaib). Dua unsur tersebut saling meresapi, dan berhasil dikemukakan pengarang dalam latar sosialnya.

Dalam LKDH permasalahan yang digarap pengarang masih sama seperti dalam RDP. Jika dalam RDP ceritanya berpusat pada tokoh Resus, maka dalam novel ini berpusat pada Srintil. Dikisahkan, sejak Resus menolak tawaran Srintil agar bersedia menjadi suaminya maka Srintil mengalami kekecewaan yang sangat mendalam. Srintil tidak menyadari kodrat yang berlaku di Dukuh Paruk bahwa ronggeng tidak boleh mengikatkan diri pada seorang laki-laki. Kepergian Resus mengakibatkan jiwanya menderitanya. Ia hanya dapat menerima kenyataan itu dengan sikap yang pasrah dan nrimo. Hal ini terlihat dalam kutipan berikut.

Kemudian seperti yang diajarkan oleh Dukuh Paruk, Srintil menganggap semua kegetiran yang dialaminya merupakan garis hidup yang harus dilaluinya. Maka pada dasarnya Srintil pasrah dan nrimo saja. Dalam hidup ini orang harus nrimo ing pandum; ikhlas menerima jatah, jatah yang manis atau jatah yang getir. (LKDH, hal. 53)

Sikap hidupnya tersebut tidak bisa dilepaskan dari segala

yang telah diajarkan Dukuh Paruk yang menganggap semua kegetiran yang dialami merupakan bagian garis hidupnya. Bagi Srintil, kehidupan ini tidak bisa dipahami secara lain kecuali atas kehendak Sang Dalang (LKDH, hal. 76). Sikap hidup yang berorientasi pada kepasrahan dan kenrimoan itu menjadikan hidupnya senantiasa terbelenggu oleh ketidakberdayaan dalam menghadapi persoalan.

Nrimo ing pandum yang menjadi falsafah hidup masyarakat di Dukuh Paruk bukan hanya suatu sikap pasrah dan nrimo tanpa ada usaha untuk mempertahankan atau menolak sesuatu yang datang dari luar (baik dirinya maupun wilayahnya), tetapi lebih dari itu. Ketidaktahuan dan kebodohan itulah yang menjadikan sikap pasrah dan nrimo ing pandum penduduk Dukuh Paruk.

Dalam LKDH ini latar sosialnya tercermin lewat suasana keresahan masyarakat Dukuh Paruk menjelang meletusnya pemberontakan G. 30 S. PKI pada tahun 1965. Srintil yang bermartabat, cantik, dan masih muda belia harus berhadapan dengan ketentuan sejarah yang sama sekali tidak pernah dibayangkan sebelumnya. Ia dan penduduk Dukuh Paruk yang lain tidak pernah mengetahui makna dan tujuan sistem politik mana pun, sehingga ia tidak menyadari adanya bahaya yang mengancam hidupnya. Masyarakat Dukuh Paruk yang buta huruf tidak tahu sedikit pun apa maksud Pak Bakar mengadakan kegiatan rapat-rapatnya dengan menggabungkan diri dalam kesenian ronggeng Dukuh Paruk. Mereka juga tidak mengetahui

makna gambar partai yang dipasang Bakar di pintu gerbang masuk ke Dukuh Paruk, dan di depan rumah Kartareja (LKDH, hal. 185).

Dalam acara agustusan, Srintil ikut memeriahkannya bersama kelompok ronggengnya. Sebelumnya, diawali dengan pidato-pidato pengobar semangat dari pihak tertentu. Bagi orang-orang Dukuh Paruk, pidato-pidato itu terdengar asing. Mereka tidak mengenal istilah-istilah yang diucapkan dalam pidato tersebut, seperti imperialis, kolonialis, kapitalis, dan seniman rakyat yang ditujukan kepada kelompok ronggeng Srintil. Suasana di lapangan Dawuhan betul-betul "panas". Kesenian Dukuh Paruk yang semula lepas dan bebas dari kegiatan propaganda politik, semakin jelas keberadaannya di tengah masyarakat yang sedang bergolak setelah mendapat nama baru yakni "Ronggeng Rakyat".

Dalam kondisi yang demikian, berkat kepintaran Pak Bakar, maka kesenian ronggeng di Dukuh Paruk semakin terjebak ke dalam kegiatan partai. Masyarakat Dukuh Paruk makin terpengaruh ke dalam pengaruh Bakar. Hanya Sakaryalah yang memperlihatkan sikap oposisi terhadap "warna baru" kesenian ronggeng ini. Ia tidak mau mengikuti perintah Bakar supaya rumahnya dipasang gambar partai (LKDH, hal. 185). Baginya, menjadi pemangku trah Dukuh Paruk bukanlah perkara gampang. Dan nureninya tetap tidak rela bila Dukuh Paruk berubah. Dia tetap ingin melihat Dukuh Paruk seperti aslinya. Terutama tentang sikap seluruh warganya terhadap ar-

wah moyang mereka, Eyang Secamenggala (LKDH, hal. 187).

Kesenian ronggeng di Dukuh Paruk akhirnya menjadi bagian dalam rapat-rapat propaganda yang diselenggarakan Bakar dan kelompoknya. Dan rapat selalu berlangsung dengan hingar bingar. Pengunjung bukan main banyaknya. Mereka datang demi Bakar atau demi Srintil. Yang demikian ini tidak penting bagi Bakar. Pokoknya massa yang amat banyak telah berkumpul dan dia berkesempatan mengolah emosi mereka (LKDH, hal. 188). Di samping itu, kegiatan di luar rapat resmi pun mulai dilakukan Bakar dan kelompoknya, seperti sabotase, perampokan, dan usaha pemecahbelahan masyarakat sehingga pertumpahan darah pun tak dapat dihindari (LKDH, hal. 191). Srintil dan penduduk Dukuh Paruk yang selamanya tidak pernah mengetahui makna dan tujuan politik mana pun terpaksa mengenyam getah pahit skibat diperalat oleh kelompok Bakar yang menganut paham komunis, seperti terlihat dalam kutipan berikut.

Sampailah hari pertama bulan Oktober. Hari pertama yang disusul hari-hari berikutnya; suatu masa yang tidak pernah dimengerti oleh siapa pun di Dukuh Paruk. Tiba-tiba mereka merasakan kehidupan menjadi ga-gu dan limbung. Pasar malam bubar tanpa pengumuman apa pun. Dawuhan, terutama pasarnya yang biasa ramai kian hari kian sepi. Orang-orang kelihatan lebih banyak diam dan menunggu.

Kebingungan yang melanda Dukuh Paruk sedikit demi sedikit menciir. Dimulsi dengan selentingan berita bahwa di Jakarta, sebuah negeri antah berantah bagi orang Dukuh Paruk, telah terjadi pembunuhan-pembunuhan. Pelaku pembunuhan adalah orang-orang semacam Bakar. Korbannya adalah pejabat-pejabat negara. (LKDH, hal. 198)

Tak lama kemudian, terjadilah malapetaka besar yang

memporakporandakan kehidupan di Dukuh Paruk. Orang-orang penting Dukuh Paruk, termasuk Srintil dan kartareja ditahan. Malapetaka lain yang musti ditanggung lagi oleh orang Dukuh Paruk adalah kenyataan tanah kelahirannya diamuk api. Revolusi yang sesungguhnya berpusat di Jakarta dan merembes sampai di Dukuh Paruk, menyebabkan hilangnya matahari kehidupan di Dukuh Paruk.

Dalam "Trilogi" Ahmad Tohari, khususnya LKDH, pengarang betul-betul telah mengerahkan segala kemampuannya dalam mengaitkan kegiatan kesenian ronggeng dengan sejarah komunis di Indonesia. Wawasannya tentang filsafat, politik, sosial, psikologi, dan sejarah tercermin dengan jelas dalam novel ini. Dan sesuai dengan latar waktu penceritaan yang dipergunakan pengarang, yakni antara tahun 1960 -- 1966, kisah dalam LKDH tersebut menunjukkan relevansinya dengan sejarah kehidupan politik di Indonesia pada tahun 1960 -- 1966 (akan dibahas lebih lanjut dalam bab IV).

Seperti halnya RDP dan LKDH, dalam JB pun menunjukkan pula persamaan latar geografisnya dan permasalahan yang ditampilkan pengarang, yakni tentang ronggeng Srintil. Sekembalinya dari tahanan, Srintil bertekad dengan sepenuhnya untuk mengubah pola hidupnya yang lama. Pengalaman hidupnya selama dua tahun dalam tahanan, cukup memberikan pelajaran kepadanya, sehingga ia harus semakin berhati-hati dalam bertingkah laku. Pada mulanya, sebagai bekas tahanan politik ia merasa tidak mempunyai martabat lagi di

dalam masyarakat. Masyarakat di luar Dukuh Paruk seolah-olah belum bisa menerima kehadirannya (JB, hal. 110). Pengalaman batin Srintil ini pada hakekatnya sama seperti pengalaman yang dialami oleh Karman, tokoh utama novel Kubah (1980). Karman dapat menemukan harga dirinya kembali tatkala dapat menyumbangkan keshliannya membuat kubah masjid di kampungnya. Demikian halnya dengan Srintil. Ia merasa menemukan harga dirinya kembali, ketika Bajus, seorang pemimpin proyek irigasi yang berasal dari Jakarta, mulsi memberikan harapan kepadanya; meskipun pada akhirnya hal tersebut hanya impian kosong karena Bajus ternyata lelaki impoten. Bahkan pada kenyataannya, ia akan menyerahkan Srintil untuk bosnya.

Latar sosial yang dikemukakan pengarang dalam JB ini, ditandai dengan adanya pergeseran nilai di Dukuh Paruk. Keadaan tersebut tampak dari perubahan sikap hidup Srintil yang berusaha meninggalkan dunia ronggeng; ia ingin menjadi ibu rumah tangga. Sikap Srintil ini dapat direalisasikan dengan menolak Marsusi yang ingin mengencaninya (JB, hal. 54). Pergeseran nilai yang merupakan salah satu elemen latar sosial novel ini terlihat jelas setelah kematian Sakarya, seorang kamitua yang menjadi panutan warga Dukuh Paruk. Pengalaman hidup saat terjadi pergolakan politik tahun 1965 telah mengubah wawasan warga Dukuh Paruk. Seseorang yang menjadi panutan bukan lagi orang yang secara spiritual memiliki hubungan yang dekat dengan Ki Seca-

menggala sebagaimana Sakarya, namun justeru orang seperti Rasmus. Ketentaraan Rasmus bagi warga Dukuh Paruk identik dengan penguasa sehingga lebih diharapkan dapat menjadi panutan, seperti terlukis dalam kutipan berikut.

Kini zaman telah membawa perubahan besar. Dukuh Paruk baru saja dihukum oleh sejarah sehingga kini dalam keadaan yang paling kocar-kacir. Dukuh Paruk telah kehilangan harga dirinya, kebanggaannya dan kamituananya. Dalam keguncangan seperti ini Dukuh Paruk hanya mempunyai sisa harapan pada Rasmus. Dia tentara, dengan demikian sangat dekat dengan kekuasaan. Atau dalam wawasan Dukuh Paruk tentara adalah kekuasaan itu sendiri. Maka Rasmus yang menjadi tentara adalah harapan perlindungan dan panutan. (JB, hal. 145 -- 146)

Selama terjadi pergolakan politik, orang-orang seperti Rasmus itulah yang memegang kunci keamanan dan ketentraman masyarakat. Sebagai skibat pergeseran nilai pada masyarakat Dukuh Paruk tersebut, menyebabkan kekeramatan makam Ki Secamenggala berangsur-angsur memudar kewibawaannya. Mantra-mantra dan jimat-jimat mulai dilupakan Srintil dan masyarakat di Dukuh Paruk. Srintil pun merasa indang telah menghilang dari dirinya.

Selain hal di atas, latar sosial JB juga terlihat dengan adanya perubahan sosial yang terjadi di Dukuh Paruk. Pembangunan proyek irigasi dengan berbagai teknologi modern oleh orang-orang Jakarta dengan gaya hidup kekotaan yang dibawanya dapat mempengaruhi kehidupan masyarakat Dukuh Paruk dan sekitarnya. Pembangunan yang berorientasi pada kemajuan ini melahirkan pertemuan pola hidup kekotaan yang identik dengan pola hidup modern, dengan kehidupan

desa yang identik dengan pola kehidupan tradisional. Pada kenyataannya, akhirnya nilai-nilai yang datang dari kota semakin mendesak dan menggurui nilai-nilai tradisional di Dukuh Paruk. Hal ini terbukti dengan adanya anak-anak muda di sekitar kecamatan Dawuhan mulai meniru gaya dan perilaku para pekerja asal Jakarta. Perubahan sosial yang terjadi di Dawuhan itu secara perlahan sampai pula di Dukuh Paruk, karena Dukuh Paruk terletak tidak jauh dari Dawuhan, seperti terlukis dalam kutipan berikut.

Kegairahan Dawuhan merembes juga ke Dukuh Paruk. Kini anak-anak di sana senang bermain teras batang pisang yang dibuat traktor-traktor, bullduser atau truk pengangkut tanah. Nysi Kartareja membuka warung kecil-kecilan menjual pecel dan kelapa muda. (JB, hal. 166)

Perubahan sosial yang paling mencolok di Dukuh Paruk adalah adanya perubahan dari masyarakat tertutup menuju suatu masyarakat yang terbuka sehingga dapat membawa dampak bagi perubahan nilai budaya yang homogen menuju pluralisme nilai dan norma. Gejala yang demikian itu merupakan suatu hal yang biasa terjadi pada permulaan tahun 1970 di berbagai daerah di Indonesia sebagai akibat banyak dilancarkannya program pembangunan lima tahunan oleh pemerintah Orde Baru (Magnis Suseno, 1986a: 75).

Apabila kita amati penggambaran latar sosial dalam "Trilogi" Ahmad Tohari tersebut, tampaklah masing-masing novel (RDP, LKDH, JB) memperlihatkan warna latar sosial yang berbeda satu sama lainnya. Pada RDP, latar sosial yang

digambarkan pengarang adalah tentang kemelaratan penduduk Dukuh Paruk. Dalam LKDH penggambaran latar sosialnya diwarnai oleh pergolakan politik pada tahun 1965 yang melanda Dukuh Paruk. Sedangkan dalam JB, pengarang menggambarkan latar sosial yang ditandai oleh adanya pergeseran nilai yang terjadi di daerah tersebut.

Dalam "Trilogi" Ahmad Tohari ini, kekuatan penggambaran latar yang kompleks berhasil dikemukakan pengarang melalui "wajah" Dukuh Paruk. Dan keberhasilan pengarang dalam menggambarkan latar ceritanya tersebut bukan hanya terletak pada keahliannya dalam melukiskan keindahan alam Dukuh Paruk yang lengkap dengan flora dan faunanya, tetapi juga kehidupan masyarakat di dalamnya. Penggambaran latar dalam "Trilogi" Ahmad Tohari tersebut didukung pula dengan adanya latar waktu penceritaan yang sesuai dengan peristiwa-peristiwa ceritanya sehingga dapat memberikan keutuhan cerita.

3.2.3 Penokohan

Aspek penokohan menduduki salah satu posisi penting dalam sebuah novel. Secara umum, novel bercerita tentang manusia dengan pelbagai problem yang dihadapinya. Hal ini dapat dilihat dari sikap pengarang yang menunjukkan bahwa bagaimanapun juga novel selalu berhubungan dengan manusia. Kejelasan hubungan itu dilukiskan pengarang melalui watak tokoh-tokohnya.

Menurut Mursel Esten (1978: 27), penokohan adalah cara pengarang menggambarkan atau mengembangkan watak tokoh-tokoh dalam sebuah cerita. Penokohan yang baik ialah penokohan yang berhasil menggambarkan watak tokoh-tokoh yang mewakili tipe-tipe manusia yang dikehendaki tema dan amanat. Selanjutnya Panuti Sudjiman mendefinisikan, penokohan merupakan penciptaan citra tokoh di dalam karya sastra. Di dalam kisah yang efektif, pengarang membentuk tokoh-tokoh fiktif secara meyakinkan, sehingga pembaca seolah-olah berhadapan dengan manusia sebenarnya (1984: 58). Penokohan menggunakan pelbagai cara; watak tokoh dapat terungkap dari: (1) tindakannya, (2) ujarannya, (3) pikirannya, (4) penampilan fisiknya, dan (5) apa yang dikatakan atau dipikirkan tokoh tentang dirinya (ibid.).

Sehubungan dengan penokohan tersebut, tokoh cerita biasanya mengemban suatu perwatakan tertentu yang diberi bentuk dan isi oleh pengarang. Perwatakan (karakterisasi) dapat diperoleh dengan memberi gambaran mengenai tindak-tanduk, ucapan, atau sejalan tidaknya antara apa yang dikatakan dengan apa yang dilakukan. Perilaku tokoh dapat diukur melalui tindak-tanduk, ucapan, kebiasaan dan sebagainya (Semi, 1988: 37). Cara mengungkapkan perwatakan seorang tokoh dapat dilakukan melalui pernyataan langsung, peristiwa, percakapan, monolog batin, tanggapan atas pernyataan atau perbuatan dari tokoh-tokoh lain, serta kisah atau sindiran (ibid.).

Selanjutnya, dalam hubungannya dengan perwatakan, M.S. Hutagalung menyatakan bahwa watak secara wajar dapat kita terima jika dapat dipertanggungjawabkan dari sudut psikologis, fisik, dan sosiologis. Ketiga sudut itu masih mempunyai bagian-bagian, misalnya yang termasuk sudut psikologis adalah cita-cita, ambisi, kekecewaan-kekecewaan, dan sebagainya. Contoh yang termasuk sudut fisik adalah jenis kelamin, tempeng, cacat tubuh, dan lain-lain. Sudut sosiologis terdiri dari umpamanya lingkungan, pangkat, agama, kebangsaan, dan sebagainya (melalui Putera Manuaba, 1988: 89).

Dalam sebuah novel biasanya seorang pengarang menghadirkan lebih dari seorang tokoh. Namun, tidak semua tokoh mendapat proporsi pelukisan yang sama. Biasanya dalam sebuah cerita rekaan terdapat pelaku utama (central figure) (Ester, 1978: 27). Panuti Sudjiman (1984: 75) memberikan pengertian bahwa pelaku utama sejajar dengan protagonis (main character). Sehubungan dengan hal ini, Abrams mengelompokkan para tokoh ke dalam tokoh protagonis dan antagonis. Tokoh protagonis merupakan tokoh yang membawa persoalan pokok, dan tokoh antagonis merupakan tokoh yang merintangai tokoh protagonis.

Untuk menentukan tokoh utama dapat diambil tiga langkah, yakni pertama, dilihat masalahnya, lalu dilihat tokoh mana yang paling banyak berhubungan dengan masalah tersebut; kedua, tokoh mana yang paling banyak berhubungan de-

ngan tokoh-tokoh lainnya; ketiga, tokoh mana yang paling banyak memerlukan waktu penceritaan. Tokoh yang paling banyak memenuhi persyaratan tersebut ditetapkan sebagai tokoh utama (Esten, 1984: 93). Tokoh utama selamanya mendukung ide pengarang, mendapat porsi pelukisan relatif lebih banyak daripada tokoh-tokoh lainnya. Lagi pula, sebab akibat selamanya bersumber pada tokoh utama, yang menumbuhkan plot (Sukeda, 1987: 65).

Tokoh-tokoh cerita dalam "Trilogi" Ahmad Tohari cukup banyak jumlahnya, sehingga dalam pembahasan aspek penokohan ini tidak semua tokoh dalam novel tersebut dianalisis. Dalam hal ini, tokoh-tokoh yang dianalisis dipilih tokoh-tokoh yang memiliki peranan aktif dalam novel tersebut; yakni tokoh utama, tokoh sekunder, dan tokoh komplementer (pelengkap).

Secara umum dapat dikatakan, tokoh Srintil, Resus, Sakarya, Kartareja, Nyai Kartareja, dan Sakum, merupakan tokoh-tokoh yang secara aktif ditampilkan oleh pengarang dalam "Trilogi"-nya. Hal ini kelihatan dari kehadiran mereka dalam ketiga novel tersebut yang tampak paling banyak ditampilkan oleh pengarang. Sedangkan tokoh-tokoh yang lainnya dalam peristiwa cerita tersebut lebih banyak bersifat insidental.

Dalam menentukan tokoh utama "Trilogi" Ahmad Tohari memang agak sulit; Srintil atau Resus yang menjadi tokoh utamanya, karena keduanya tampak memperoleh perhatian yang

sama besar dari pengarang. Kendatipun demikian, untuk menempatkan keduanya sebagai tokoh utama, juga sulit diterima karena dari segi kuantitas kehadiran dalam ketiga novel tersebut Resus kurang memenuhi kriterianya. Dalam LKDH ia tidak dihadirkan sama sekali. Sedangkan kehadirannya di JB pun hanya sedikit. Ia hanya menempati sebagian kecil dalam peristiwa cerita, yakni pada bagian kesatu halaman 12 -- 31. Selanjutnya ia "menghilang", dan baru muncul kembali di bagian ketiga mulai halaman 132 -- 164. Ia kembali "menghilang" dan hadir di bagian keempat mulai halaman 205 -- 231 sebagai tokoh "aku". Secara kuantitas, ia banyak dihadirkan dalam RDP, sehingga dalam novel tersebut ia dapat menempati posisi sebagai tokoh utama.

Akhirnya dengan berpatokan pada pendapat Mursal Esten tentang kriteria untuk menentukan tokoh utama cerita tersebut, maka dapat ditentukan bahwa Srintil merupakan tokoh utama dalam "Trilogi" Ahmad Tohari. Dia berhubungan secara langsung dengan masalah (tema) pokok cerita. Dia ditampilkan dalam seluruh bagian cerita; dia juga paling banyak berhubungan dengan tokoh-tokoh yang lain dan mendapatkan perhatian paling banyak serta menimbulkan alur cerita. Dengan demikian, maka Srintil dapat ditetapkan sebagai tokoh utama. Sedangkan Resus merupakan tokoh pendamping, sehingga dalam analisis ia dimasukkan dalam kelompok tokoh sekunder.

Berikut ini dianalisis penokohan (perwatakan) tokoh

yang akan dimulai dari tokoh utama, menyusul tokoh sekunder, kemudian menyusul tokoh komplementer (pelengkap).

Dari segi fisik, tokoh Srintil dilukiskan sebagai seorang gadis yang cantik dan lincah. Hal ini tampak dari adanya beberapa sebutan untuk dirinya, seperti bocah kenes, bocah kewes, wong ayu, dan jenganten. Setelah dia menjadi ronggeng, kecantikan wajahnya semakin bertambah sehingga membuatnya cepat terkenal. Keadaan fisik Srintil dilukiskan pengarang seperti berikut.

Dalam waktu sebulan telah terlihat perubahan pada diri Srintil. Rambutnya yang tidak lagi terjerang matahari menjadi hitam pekat dan lebat. Kulitnya bersih dan hidup. Sisik-sisik halus telah hilang. Pipinya bening sehingga aku dapat melihat jaringan halus berwarna kebiruan. Debu yang mengendap menjadi daki, lenyap dari betis Srintil. (RDP, hal 51 -- 53)

Selain deskripsi di atas, pengarang juga mendeskripsikan lebih lanjut keadaan fisik Srintil yang cantik seperti dalam RDP hal 59, 60, 62, 67, 129, dan melalui dialog sntartokoh, sebagaimana terlukis dalam kutipan berikut.

"Bagaimana? Cantik? Kenes?"

Hati Ibu Camat risau. Tetapi perasaan itu tersembunyi di balik senyumnya yang tawar. Kejujurannya mengakui keunggulan ronggeng Dukuh Peruk itu. Lebih Cantik daripada dirinya, bahkan seandainya Ibu Camat masih sebelia Srintil. (LKDE, hal. 121)

"Bagaimana Pak? Hebat ken?"

"Iya, ya", jawab Bajus tanpa sedikit pun mengubah posisinya.

...Dia melihat pesona klasik Jawa yang sudah jarang ditemui di kota-kota besar. Keseimbangan antara bahu dan leher serta kesempurnaan bentuk rahang. Dan rambut lebat yang sinomnya sedang diburai angin. Semuanya terbingkai keremajaan yang sedang berangkat menuju kematangan. (JB, hal. 88).

Dari segi sosiologis, Srintil ditampilkan sebagai tokoh yang berasal dari kalangan rakyat kecil, petani miskin, dan tidak terpelajar. Dia adalah anak Sentayib, pembuat dan penjual tempe bongkrek (RDP, hal. 26). Sejak kecil, tepatnya ketika ia masih berusia lima bulan, ia telah menjadi yatim piatu. Kedua orang tuanya meninggal dalam peristiwa melapetaka racun tempe bongkrek. Sejak saat itu dia diasuh oleh Kakek dan neneknya yang bernama Sakarya.

Setelah Srintil menjadi ronggeng, secara bertahap ia menjadi seorang perempuan yang bermartabat. Keronggengannya dapat mengubah status sosialnya dalam masyarakat, terutama di Dukuh Peruk. Berkat keronggengannya dia menjadi kaya sehingga dapat memenuhi kebutuhan hidupnya. Di dukuhnya hanya dirinya yang berprestasi bagus dan memiliki perhiasan emas. Berkat keronggengannya pula dia dikagumi banyak orang.

Dalam menjalani kehidupannya, Srintil menerima ajaran-ajaran dan kepercayaan yang khas di tanah kelahirannya. Dia memiliki landasan hidup yang esensial yaitu adanya keseimbangan antara kebutuhan materiil dan spirituil serta adanya pakem dalam menjalani kehidupan. Dengan adanya pakem yang telah ditentukan oleh Tuhan Yang Mahakuasa tersebut, maka dalam menjalani kehidupannya dia lebih bersikap pasrah dan nrimo. Sikap hidup Srintil yang demikian ini merupakan visualisasi dari ajaran-ajaran khas di Dukuh Peruk sebagaimana tertera dalam kutipan berikut.

Alur itu sudah ditempuhnya dengan kerelaan sempurna. Menjadi ronggeng yang diterimanya sebagai tugas hidup, ialah menjadi pemangku seluri primitif; seluri bersih yang membebaskan diri dari norma dan etika yang menyusul kemudian. Itulah dunianya, kesadarannya....

Ronggeng adalah keperempuanan yang menari, menyanyi, serta kerelaan melayani kelelekan. (LKDH, hal. 189)

Pada kutipan di atas kelihatan juga sikap Srintil yang sangat longgar terhadap seks. Kebiasaan Srintil melakukan sentuhan badani dengan lawan jenisnya telah tampak sejak ia masih kecil. Dan hal itu dilakukannya tanpa risih dan tidak canggung (RDP, hal. 13, 64). Mungkin hal ini terjadi karena dia calon ronggeng yang telah dirasuki oleh indang ronggeng; lebih-lebih setelah dia menjadi ronggeng. Ia tidak hanya menari dan bertembang, tetapi setelah pentas dia bisa disewa oleh lelaki yang menginginya. Kehidupannya sebagai ronggeng benar-benar telah memberikan status sosial yang tinggi di kampungnya. Dan hal ini telah dapat diwujudkan ketika pada suatu hari dia berperan sebagai seorang gowok bagi pemuda bernama Waras dari desa Alaswangkal. Gowok adalah seorang perempuan yang disewa oleh seorang ayah bagi anak lelakinya yang sudah menginjak dewasa, dan menjelang kawin (LKDH, hal. 144). Dalam menjalankan tugasnya sebagai gowok tersebut, Srintil menemui kegagalan, seperti terungkap di dalam kutipan berikut.

Srintil harus menelan ludah berkali-kali karena harus meyakini keadaan Waras; dia benar-benar hilang dari dunia kelelekan dan Srintil pasti tak sanggup lagi menemukannya kembali. Srintil menyerah dalam kekecewaan yang amat sangat. Bukan karena tak terpenuhinya kebutuhan pribadi, melainkan karena kenyataan bahwa pa-

da suatu ketika keperempuannya sama sekali tidak berarti, hal mana belum pernah sekali pun terbayangkan. (LKDH, hal. 178 -- 179)

Dalam menempuh kehidupannya sebagai ronggeng, Srintil sama sekali tak memiliki wawasan yang mengarah kepada keselarasan hidup (tata raharjaning manusia); penghayatannya terhadap kehidupan seksual adalah penghayatan versi ronggeng yang longgar, kasar, dan mentah. Dan ketika peronggengannya yang mengembangkan wawasan berahi secara primitif dan tidak mengenal tata susila membawanya ke rumah tahanan, ia baru dapat menyadari kesalahannya ini. Kepahitan sejarah hidup yang pernah ditempuhnya ketika ia menjadi perempuan milik umum, berhasil mengubah konsep keperempuannya, yakni tugas ibu rumah tangga lebih mulia daripada tugas seorang ronggeng (JB, hal. 129).

Orang Jawa percaya bahwa uripe manungsa wis pinestining Pangeran, yakni hidup manusia adalah sudah ditentukan oleh Tuhan, manusia tidak berhak mengubah apalagi menolaknya. Kecenderungan menerima apa pun yang menimpa seseorang tanpa berontak dan dengan penuh rasa syukur disebut fatalistik (Hardjiworogo, 1983: 26). Sehubungan dengan hal ini, agaknya Srintil menampakkan sikap fatalistik tersebut di dalam menjalani hidupnya. Keronggengannya dianggapnya sebagai tugas hidup yang mesti diterimanya meskipun ia harus menempuh persyaratan yang cukup berat; di antaranya harus menempuh malam bukak klambu (RDP, hal. 122). Dia beranggapan bahwa menempuh malam bukak klambu adalah sebuah

keherusan bagi siapa saja yang ingin menjadi ronggeng. Itulah sebabnya ia tak menoleknya seperti terlukis dalam kutipan berikut.

"Aku tak mengerti, Resus. Yang jelas aku seorang ronggeng. Siapa pun yang akan menjadi ronggeng harus mengalami malam bukak klambu. Kau sudah tahu itu bukan?" (RDP, hal. 83 -- 84)

Sikap fatalistik Srintil juga terlihat ketika dia menghadapi kenyataan harus menjalani kehidupannya di penjara selama dua tahun. Pengerang melukiskan sikap fatalistik Srintil sebagai berikut.

Srintil merasa hanya punya satu kesedaran bahwa pakem hidup yang harus dijalaninya ialah peran dalam sisi-sisi kehidupan. Sampai kapan, Srintil tidak tahu. Rehasianya mungkin terletak pada arah obah-mosiking zaman, perkembangan sang waktu sendiri. Maka ketika sang waktu menuntutnya memikul beban sejarah, Srintil hanya pasrah. Bagi anak Dukuh Peruk ini beban sejarah ialah keherusan melata-lata di hadapan martabat kehidupan. Menyesali diri secara habis-habisan. (JB, hal. 66)

Sikap hidup Srintil yang menerima ajaran dari nenek moyangnya dengan sepenuh hati sehingga dia menganggap bahwa Ki Secamenggala telah memberikan suatu kebudayaan, peradaban, dan telah menempatkannya pada tingkat sosial yang lebih tinggi menandakan bahwa Srintil masih hidup atau berada dalam dunia mitis. Dalam dunia mitis manusia belum merupakan individu (subjek) yang bulat, ia dilanda oleh gambaran-gambaran dan perasaan-perasaan ajaib, seolah-olah ia diresapi oleh roh-roh dan daya-daya dari luar (Peursen, 1988: 42). Dengan demikian, pengertian jiwa sebagai manu-

sia yang berpribadi belum begitu disadari oleh Srintil. Itulah sebabnya, dia cenderung membiarkan dirinya dijajah oleh kekuatan-kekuatan yang berasal dari luar dirinya, sebagaimana tampak pada sikapnya yang sadar untuk tidak melakukan hubungan badan di dekat makam Ki Secemenggala karena rasa takut terkena kutukan (RDP, hal. 105).

Perasaan takut untuk melakukan perbuatan yang tidak senonoh di dekat makam leluhurnya itu secara tidak langsung mengacu pada konsep dosa; tetapi konsep dosa di sini lebih mengarah pada dimensi mitis, yakni perasaan takut akan datangnya kutukan dari roh leluhur. Selain itu kehidupan Srintil yang masih berada dalam dunia mitis tampak pula pada sikapnya yang percaya akan datangnya akibat buruk karena penolakannya terhadap Marsusi. Srintil khawatir jangen-jangen penolakannya itu berarti penentangan terhadap palem hidup. Dan sepanjang yang dipercayainya sikap semacam ini akan membawa akibat yang buruk (LKDH, hal. 76).

Dari segi psikologis, tokoh Srintil dilukiskan sebagai tokoh berjiwa lemah, akibat terbelenggu oleh kultur Dukuh Paruk; daersahnya yang bodoh, malarat, dan terbelakang. Dia merupakan sosok figur pribadi yang tidak merdeka. Seluruh sikap, tindakan, dan pola pikirnya sepenuhnya dikendalikan oleh kultur Dukuh Paruk yang terisolir dari dunia di luarnya. Akibatnya, dia tidak dapat mengatasi persoalan-persoalan hidupnya sendiri dengan baik. Dia selalu

dihadapkan pada keterbatasannya ketika menghadapi masalah. Dalam kondisi yang demikian, ia selalu pasrah dan nrimo sesuai dengan ajaran puaknyanya. Dukuh Paruk sepanjang zaman mengajarkan, kehidupan adalah pakem; manusia tinggal menjadi pelaku-pelaku yang bermain atas kehendak sang dalang (LKDH, hal. 76). Itulah sebabnya, ketika cintanya ditolak oleh Resus, akhirnya dia hanya sanggup bersikap pasrah dan nrimo saja, seperti terlukis dalam kutipan berikut.

Srintil masih terlalu muda untuk memahami keretakan-keretakan yang terjadi dalam dirinya sendiri. Pada mulanya Srintil merasa sedih dan putus asa. Kemudian seperti yang diajarkan oleh Dukuh Paruk, Srintil menganggap semua kegetiran yang dilaminya merupakan bagian-bagian garis hidup yang harus dilaluinya. Maka pada dasarnya Srintil pasrah dan nrimo saja. Dalam hidup ini orang harus nrimo ing pendum; ikhlas menerima jatah, jatah yang manis atau yang getir. (LKDH, hal. 53)

Pada mulanya dia memang merasakan kesedihan yang mendalam atas kepergian Resus; lebih-lebih karena Resus meninggalkannya dengan cara yang amat menyakitkan. Hatinya sangat kecewa menemui kenyataan cintanya ditolak oleh pemuda idemannya. Akibatnya, ia sering terlihat menyendiri dan merenung. Dalam permenungannya itu terjadi konflik batin dalam dirinya seperti diungkapkan pengarang sebagai berikut.

Perang yang seru terjadi dalam dadanya yang ditandai dengan sepasang garis basah yang turun dari mata ke pipi Srintil. Ada sebuah pertanyaan yang buat kali pertama muncul di hatinya; mengapa diriku seorang ronggeng? Pertanyaan itu datang dari pikiran Srintil; kalau dia bukan seorang ronggeng Resus tak kan meninggalkannya dengan cara begitu saja. (LKDH, hal. 18)

Kepergian Resus meninggalkannya merupakan awal dari kegetiran hidupnya. Selama beberapa hari dia sakit baik secara fisik maupun psikisnya (LKDH, hal. 45). Namun, berkat kehadiran Goder kekecewaan Srintil terhadap Resus sedikit terobati, dan secara bertahap dia sembuh dari sakitnya. Kehadiran Goder dalam hidup Srintil menjadi jauh lebih bermakna, karena Goder menawarkan dunia lain, dunia anak-anak yang teduh dan sejati; jernih tanpa pamrih, tanpa keserakahan nafsu dan benci (JB, hal. 47). Dan sejak saat itulah dia mencurahkan seluruh kasih sayangnya kepada Goder yang telah dianggap sebagai anaknya. Dia mulai sibuk mengurus dan mengasuhnya seperti layaknya seorang ibu mengasuh anak kandungnya sendiri. Ketika pada suatu hari ia dapat meneteiki Goder, kesempurnaan citra seorang ibu benar-benar dapat dirasakannya, seperti terlukis dalam kutipan berikut.

Ketika kali pertama Srintil sadar teteknya mengeluarkan air susu maka ia berurusi air mata. Namun semangat hidupnya bangkit segera. Srintil kini banyak makan, banyak minum air sayur, bahkan minta diramuken jamu pelancar air susu. Hanya dalam beberapa hari tubuhnya kembali segar dan kelihatan lebih hidup. (LKDH, hal. 50)

Namun demikian, kondisi psikis Srintil yang baru menampakkan kegetiran hidup ini ternyata tidak berlangsung lama. Dia kembali berhadapan dengan ketidakberdayaannya di dalam menghadapi masalahnya. Meskipun dia telah berhasil menolak Marsusi yang bermaksud mengencaninya (LKDH, hal. 67), tetapi kali ini dia tak kuasa menolak takdirnya yang menghendaki dirinya menjadi ronggeng. Kedatangan Pak Ranu

yang memintanya pentas di acara Agustusan tidak berhasil ditolaknya karena ada nada ancaman dari Pak Renu. Bahkan pada kenyataannya dengan meronggeng Srintil dapat menemukan harga dirinya kembali (LKDH, hal. 120). Tanpa disadarinya bahaya pun siap mengancam di belakngnys.

Srintil yang sarat dengan keterbatasannya tidak pernah mengerti bahwa keikutsertaannya meronggeng dalam rapat-rapat yang diadakan oleh Bakar kelak akan mengakibatkannya dianggap terlibat dalam geger politik yang akan menyeretnya ke penjara. Dan pada kenyataannya, setelah terjadi geger politik di Dukuh Paruk dan sekitarnya yang didalangi oleh Bakar, maka Srintil dianggap ikut terlibat, sehingga dia dan beberapa orang Dukuh Paruk lainnya ditahan. Kondisi psikis Srintil menghadapi kenyataan dirinya yang akan ditahan dilukiskan pengarang sebagai berikut.

Srintil mencoba tersenyum sebagai usaha terakhir menolak kenyataan. Tetapi senyum itu berhenti pada gerak bibir seperti orang hendak menangis. Lema sekali wajahnya berubah menjadi topeng dengan garis-garis muka penuh ironi. Topeng itu tidak hilang ketika dua orang berseragam membawanya ke ruang tahanan di belakang kantor. Srintil berjalan tanpa citra kemanusiaan. Tanpa citra akal budi, tanpa roh. Srintil menjadi sosok yang bergerak seperti orang-orangan dihembus angin. (LKDH, hal. 204)

Seperti terlukis dalam kutipan di atas, Srintil yang berjiwa lemah dan bodoh tidak kuasa memshami suatu peristiwa yang sedang menimpa dirinya. Dia tidak dapat membiasakan pikirannya pada persoalan-persoalan yang berada di luar pengetahuannya. Sebagaimana penduduk Dukuh Paruk yang

lain, dia tidak mengetahui sistem politik, sistem birokrasi dan sebagainya. Dunianya adalah dunia Dukuh Paruk; sebuah dunia yang penuh dengan keluguan, kebodohan, kemelaratan, dan keterbelakangan. Peristiwa Srintil dipenjara merupakan sebuah awal penjungkirbalikan nilai-nilai kehidupan yang tak pernah dibayangkan sebelumnya. Srintil hanya dapat merasakan peristiwa dirinya dipenjara merupakan sebuah pengalaman pahit dalam hidupnya, dan hal ini merupakan kegetiran hidup yang kedua kalinya dialami setelah ia mengalami kekecewaan atas kepergian Rasus.

Sekembalinya dari tahanan, Srintil bertekad untuk meninggalkan pola hidupnya yang lama. Keronggengannya telah memberikan pengalaman pahit yang membawanya ke rumah tahanan selama dua tahun. Selama itu Srintil kehilangan kediriannya hampir secara mutlak, dan setelah bebas jiwanya masih terkerangkeng entah sampai kapan. Kerangkeng yang hanya mungkin terkukus apabila Srintil bisa membuktikan dirinya bukan lagi duta keperempuanan bagi kelelakiian yang umum dan telanjang, melainkan duta keperempuanan bagi seorang lelaki tertentu yakni suami (JB, hal. 75). Itulah sebabnya, ketika Nysi Kartareja merayu Srintil agar bersedia melayani Marsusi, dia menolaknya dan sangat marah; jiwanya terpukul menerima kenyataan tersebut seperti terlukis dalam kutipan berikut.

"Oalah, Gusti Pengeran," tangis Srintil dalam raptap tertahan. "Nysi, kamu keabneten! Kamu menyuruh aku kembali seperti dulu? Kamu tidak membaca zaman? Oalah, Gusti...." (JB, hal. 53 -- 54)

Kendatipun dia berniat meninggalkan pola hidupnya yang lama, namun ternyata dia belum dapat mewujudkannya secara utuh. Hal ini terbukti ketika pada suatu hari ia tak kuasa memberikan penolakan atas keinginan Marsusi. Dengan rasa berat hati dia mau diantar ke rumah Pak Darman untuk "wajib lapor" sebagai seorang bekas tahanan politik. Ketidakhempuan Srintil menolak keinginan Marsusi tersebut karena dia buta sama sekali terhadap sistem kekuasaan, seperti terungkap dalam kutipan berikut.

Adalah semua orang Dukuh Paruk termasuk Srintil; mereka tidak tahu apa-apa tentang sistem atau birokrasi kekuasaan. Dalam wawasan mereka semua priayi boleh datang atas nama kekuasaan tak peduli mereka adalah hansip, menteri pasar, opas kecamatan, atau seorang pejabat dinas perkebunan negara seperti Marsusi. Dan ketika kekuasaan menjadi aspek yang paling dominan dalam kehidupan masyarakat, orang Dukuh Paruk seperti Srintil tidak mungkin mengerti perbedaan antara polisi, tentara atau pejabat perkebunan. Semuanya adalah tangan kekuasaan dan Srintil tidak mungkin bersikap lain kecuali tunduk dan pasrah. Apalagi dalam kata-kata Marsusi terselip nada ancaman. (JB, hal. 63)

Pada kutipan di atas terungkap bahwa orang-orang yang memiliki kekuasaan atau jabatan memanfaatkan kekuasaannya untuk menundukkan rakyat kecil yang lemah dan tak berdaya, seperti Srintil demi memuaskan kepentingan pribadinya.

Sejak dibebaskan dari tahanan enam bulan yang lalu Srintil sudah sebelas kali membust cap jempol di hadapan Darman. Sudah sekian kali pula dia berhadapan langsung dengan wajah penguasa sejarahnya. Namun setiap kali datang melaporkan diri selalu saja rusa-rusa tulang kekinya gemetar (JB, hal. 66). Srintil kembali tak berdaya ketika se-

lesai melaksanakan "wajib lapor" ternyata Marsusi telah menunggunya dan siap mengentarkannya pulang ke Dukuh Paruk. Penolakannya kali ini pun gagal, karena adanya nada ancaman dari Pak Derman sehingga dia hanya menurut saja kepada perintahnya, yang sesungguhnya antara Pak Derman dan Marsusi telah terjadi sebuah transaksi atas diri Srintil. Di tengah perjalanan Marsusi menyatakan keinginannya untuk membawanya ke Wanskeling, namun Srintil menolaknya. Penolakan Srintil tidak diindahkan oleh Marsusi; dia terus melajukan motornya ke tempat yang ingin ditujunya. Ketika melintasi jalan yang penuh dengan batu, motor Marsusi oleng sehingga Srintil terjatuh tanpa sepengetahuannya. Dengan kaki yang terluka, Srintil berusaha melerikan diri namun berhasil ditemukan kembali oleh Marsusi. Kondisi Srintil yang terluka agak parah menggugah kesadaran Marsusi sehingga ia mengurungkan niatnya yang ingin membawa Srintil ke rumahnya. Penolakan Srintil atas keinginannya diterimanya dengan penuh kerelaan karena ia merasa bersalah telah menyebabkan Srintil terjatuh dari boncengannya. Selanjutnya, Marsusi menyuruh seseorang yang kebetulan lewat di jalan itu untuk mengentarkan Srintil sampai di Dukuh Paruk.

Penolakan Srintil terhadap Marsusi tersebut menunjukkan sikapnya yang ingin meninggalkan masa lalunya. Ia ingin menggapsi citra seorang perempuan somahan, yakni menjadi ibu rumah tangga. Dan harapannya ini hampir tercapai berkat kehadiran Bajus, seorang kontraktor dari Jakarta. Per-

kenalannya dengan Bajus selama lima bulan adalah harapan baginya untuk mewujudkan cita-citanya menjadi ibu rumah tangga. Dan Srintil tak dapat menolak kenyataan bahwa Bajus makin lama membuat Resus makin tersisih dari hatinya (JB, hal. 178). Sikap Bajus yang ramah dan sopan, ditambah dengan kenyataan Bajus telah banyak membantu pembangunan rumahnya, maka Bajus semakin memperoleh tempat tersendiri di hatinya. Dengan kenyataan seperti itu Bagi Srintil Bajus adalah laki-laki yang baik dan bersungguh-sungguh. Dia bukan laki-laki dari dunia petualangan, dunia yang ingin ditinggalkannya. Srintil sama sekali tidak pernah menduga sebelumnya, bila kebaikan Bajus padanya hanya sekadar alat pelicin untuk memperoleh pekerjaan dari Blengur. Pada kenyataannya, Bajus justru bermaksud mempersembahkan Srintil kepada Blengur demi kepentingan pribadinya (JB, hal. 197). Hal ini sangat melukai hati Srintil seperti terlukis dalam kutipan berikut.

"Oalah, Gusti Pengeran, oalah Biyung, kanisya temen awakku..." (JB, hal. 198)

Keinginan Bajus yang akan mempersembahkan Srintil kepada Blengur ditolak oleh Srintil sehingga mengakibatkan Bajus marah. Dan kegagalannya membujuk Srintil agar mau melayani Blengur menyebabkannya kehilangan kesabaran sehingga mengucapkan kata-kata yang kasar dan bernada ancaman seperti terlukis dalam kutipan berikut.

"Kamu orang Dukuh Paruk mesti ingat. Kamu bekas PKI! Bila tidak mau menurut akan aku kembalikan kamu ke tahanan. Kamu kira aku tidak bisa melakukannya?" (JB, hal. 199)

kata-kata yang diucapkan oleh Bajus tersebut mengena langsung di hati Srintil yang lemah; dirinya yang tak sanggup menahan guncangan hebat yang mendera jiwanya, secara perlahan terlepas dari "tiang kesadarannya". Proses lenyapnya kemanusiaan Srintil terlukis dalam kutipan berikut.

Satu detik setelah pintu terbanting mulailah berlangsung proses lenyapnya akal budi dari totalitas sebetuk pribadi. Godam pertama mengguncangkan tiang kesadaran yang menopang akal budi Srintil, yakni ketika ia mendapatkan kenyataan citanya menjadi istri Bajus adalah sebuah pundi-pundi hampa. Srintil masih sempat merasakan perih dan pahitnya guncangan ini. Derasan kedua membust tiang kesadarannya miring, tidak kuat menahan beban perintah harus melakukan perjumpaan; sejarah lamanya sendiri yang sudah ingin ditinggalkan dengan suatu tekad membaja. Kemudian tiang itu ambruk sama sekali ketika sebuah jari setajam mata tombak menudingnya sebagai PKI dan siap menyeretnya kembali ke rumah tahanan, sebuah tempat yang boleh jadi bisa disebut sebagai neraka dunia. (JB, hal. 200)

Peristiwa yang dialami Srintil seperti pada kutipan tersebut, merupakan puncak kegetiran hidupnya. Dalam usianya yang masih muda (23 tahun) ia menemui nasibnya yang tragis yakni menjadi gila. Kegilaan Srintil ini disebabkan oleh kondisi psikisnya yang lemah, sehingga tidak tahan menghadapi guncangan dalam jiwanya. Boleh jadi hal ini disebabkan pula oleh perasaan trauma yang mengendap dalam jiwanya atas masa lalunya yang amat getir. Kehidupannya selama dua tahun dalam penjara akibat dianggap terlibat dengan PKI merupakan pengalaman pahit yang sangat menggores jiwanya, sehingga ketika Bajus mengungkit-ungkit masa lalunya Srintil merasa berhadapan kembali dengan sejarah hidupnya. De-

mikianlah, Srintil sebagai pelaku utama dalam "Trilogi" Ahmad Tohari ini dihadirkan sebagai tokoh yang mengalami kegetiran dalam hidupnya, dan pada akhirnya menemui nasibnya yang tragis.

Demikianlah analisis penokohan Srintil selaku tokoh utama dari segi fisik, sosiologis, dan psikologisnya. Berikut ini akan dianalisis tokoh Rusus, Sakarya, Kartareja dan Nyai Kartareja, serta Sakum yang banyak mendukung kehadiran Srintil selaku tokoh utama.

Dalam "Trilogi" Ahmad Tohari ini Rusus dihadirkan sebagai tokoh pendamping atau tokoh pengimbang bagi kehadiran Srintil selaku tokoh utama. Kehadirannya sebagai tokoh pendamping yang ditampilkan secara aktif tidaklah mengganggu peranan tokoh utama, malahan semakin mempertegas kedudukannya. Meskipun dalam LKDH Rusus tidak dihadirkan sama sekali, namun perannya yang aktif dalam "Trilogi" Ahmad Tohari ini bukan terletak pada kuantitas kehadirannya melainkan dari kualitas kehadirannya.

Dari segi fisik, Rusus dilukiskan sebagai seorang laki-laki yang masih muda dan gagah. Selain itu, ia juga dilukiskan sebagai seorang laki-laki yang berwajah tempen sebagaimana tampak pada sebutan "Wong Bagus" yang diberikan oleh penduduk Dukuh Peruk kepadanya (RDP, JB). Salah satu contohnya, dapat dilihat dalam kutipan berikut.

"Eh, lho, Cucuku Wong Bagus. Tembah gagah saja sempenan ini. Mari singgah dulu." (JB, hal. 139)

Kondisi fisik Rasmus dilukiskan pengarang seperti tampak pada kutipan di bawah ini.

Dia hanya mampu membuka mulut ketika melihat Rasmus melangkah ke pintu. Pundaknya yang kokoh amat berkesan di hati Srintil. (JB, hal. 150)

Selain deskripsi di atas, pengarang tidak mendeskripsikan lebih lanjut segi fisik tokoh Rasmus. Melihat deskripsi yang demikian, agaknya pengarang lebih menekankan segi kejiwaan tokohnya.

Dari segi sosiologis, Rasmus dilukiskan sebagai tokoh yang berasal dari kalangan rakyat kecil, petani miskin sebagaimana penduduk Dukuh Paruk yang lain. Sejak kecil ia tidak pernah mengenal kedu orang tuanya yang konon meninggal dalam peristiwa malapetaka racun tempe bongkrek yang melanda Dukuh Paruk. Dan sejak saat itulah ia diasuh oleh neneknya.

Setelah ia berada di luar Dukuh Paruk, barulah Rasmus dapat "mengubah" nasibnya; perkenalannya dengan Sersan Slamet akhirnya dapat mengantarkan Rasmus menjadi seorang tentara. Sebelumnya ia pernah menjadi buruh pengupas singkong, dan menjadi tobag (pembantu tentara).

Dalam menjalani kehidupannya, Rasmus tidak sepenuhnya mempercayai "ajaran" yang berlaku di Dukuh Paruk, malahan cenderung menolaknya. Hal ini tampak dari sikap-sikapnya yang meragukan terhadap mitos-mitos yang dipercayai oleh penduduk di tanah kelahirannya, seperti terlukis dalam kutipan berikut.

Konon menurut dongeng tersebut pernah terjadi sepesang manusia mati di pekuburan itu dalam keadaan tidak senonoh. Mereka kena kutuk Ki Secamenggala. Semua orang Dukuh Paruk percaya penuh akan kebenaran cerita itu. Kecuali aku yang meragukannya dan mencurigainya hanya sebagai satu usaha melestarikan keangkeran makam moyang Dukuh Paruk ini. (RDP, hal. 105 -- 106)

Di Dukuh Paruk terdapat banyak sekali mitos yang dipercayai oleh penduduknya. Di antaranya, Dukuh Paruk tanpa ronggeng terasa sepi, para istri menjadi bangga jika suaminya dapat bertayub dengan ronggeng, para ibu akan merasa senang apabila anaknya bisa menjadi ronggeng, upacara-upacara yang harus ditempuh oleh seorang calon ronggeng seperti telah dilakukan oleh Srintil.

Sikap Resus yang meragukan terhadap mitos-mitos yang berlaku di daerahnya tersebut menandakan bahwa ia berada dalam alam pikiran ontologis. Dalam alam pikiran ontologis manusia mulai mengambil jarak terhadap segala sesuatu yang mengitarinya (Peursen, 1988: 55). Ia tak begitu terkurung lagi, kadang-kadang ia bertindak sebagai penonton terhadap hidupnya sendiri; dengan demikian ia berusaha memperoleh pengertian mengenai days-days kekuatan yang menggerakkan alam dan manusia (ibid.)

Berbeda dengan Srintil yang sangat mempercayai mitos yang berlaku di tanah kelahirannya, maka Resus cenderung "memberontak"-nya; terutama terhadap upacara bukak klambu yang dijalani Srintil, yang dianggapnya sebagai arena pembentahan (RDP, hal. 80). Ia sangat mengharapkan Srintil tidak mau menempuh upacara bukak klambu, dan memutuskan

tidak menjadi ronggeng. Namun akhirnya, ia terpaksa menerima kenyataan Srintil yang tidak menolak hukum keherusan itu. Resus sangat kecewa, dan oleh karena merasa tidak dapat berkompromi lagi dengan nilai-nilai lama warisan leluhurnya, ia akhirnya meninggalkan tanah kelahirannya untuk mencari pengalaman hidup. Kepergiannya ini merupakan reaksi atas ketidaksetujuannya terhadap mitos-mitos yang diupacarkan di daerahnya.

Setelah berada di luar Dukuh Paruk, Resus mulai mengenal agama, dan akhirnya menganut Islam sehingga pandangan hidupnya banyak mengambil ajaran-ajaran Islam. Baginya, nasib manusia tidak sepenuhnya ditentukan oleh Tuhan, tetapi oleh manusia itu sendiri. sikap yang demikian merupakan salah satu perwujudan ajaran agama tertentu, yakni islam. Dalam Al Quran disebutkan, bahwa sesungguhnya Allah tidak akan mengubah keadaan (nasib) sesuatu kaum apabila mereka tidak mengubah keadaan yang ada pada diri mereka sendiri (QS, 13: 370). Sikap hidup Resus tersebut, dalam kehidupan masyarakat Jawa biasanya dimiliki oleh orang-orang yang telah mencerp kebudayaan modern, terutama akibat dinamika masyarakat dan perkembangan zaman yang sering membuat manusia tidak puas akan keadaan yang statis.

Kendati demikian, Resus tidak meninggalkan keseluruhan "ajaran" nenek moyangnya, terutama tentang keselarasan hidup dan kembalinya sesuatu kepada kekuasaan Tuhan, seperti tertuang di dalam kutipan berikut.

Apabila aku mulsi berpikir bahwa diriku tidak pantas menjadi tentara maka sebabnya bukan hanya perkara temanku yang jadi miring itu. Bukan pula hanya karena aku lemah menghadapi darah dan pembunuhan. Lebih dari itu; Dukuh Paruk sama sekali tidak memberiku bekal kejiwaan kepadaku untuk berbuat sesuatu melalui penggunaan senjata. Dukuh Paruk hanya mengajarku tentang keselarasan dan penyelarasan yang bersumber dari kesantunan. Boleh jadi inilah tema pesan terakhir moyangku Ki Secamenggala. Dia memang konon bromocoreh. Namun pada akhir hayatnya dia menyadari bahwa keselarasan dan penyelarasan diri dengan selera alam adalah lebih menenteramkan jiwa daripada segala kekerasan. Bila benar demikian maka bagaimanapun juga darahku adalah darah Dukuh Paruk sejati. (JB, hal. 209)

Ada kalimat dalam kidung itu yang mengemukakan, manusia hidup tak urung bekal tiada, dan bahwa akhir perjalanan setiap manusia adalah negeri kemulyan, rahmat Ilahi. Entah sistem nilai mana yang digunakan oleh Sarkarya buat menghayati kandungan kidungnya. Anehnya Rasus merasa sumber referensi yang digunakan oleh Sarkarya sesungguhnya adalah sistem nilai yang kini benar-benar dianutnya. Sistem nilai itu punya diktum tentang kematian; sesungguhnya dari Tuhanlah asal segala sesuatu dan kepada Tuhan jua semuanya bakal kembali. (JB, hal. 26 -- 27)

Dari uraian tersebut dapat dinyatakan bahwa tokoh Rasus masih memperlihatkan sikap hidup yang mendua. Kadangkadangkang ia berada dalam alam pikiran ontologis, tetapi di saat lain berada di alam pikiran mitos. Hal ini sesuai dengan sikap hidup manusia Jawa yang belum dapat meninggalkan budaya animisme di satu pihak, dan telah dapat menerima dunia modern dengan segala nilainya yang serba berubah di pihak lain; dalam hal ini, Rasus berhasil menentukan pilihannya sehingga ia tidak terkurung dalam alam pikiran mitis belaka. Sedangkan Srintil tidak berdaya melakukan pilihan sehingga ia cenderung membiarkan dirinya dijajah oleh kekuatan-kekuatan yang berasal dari luar dirinya.

Dari segi psikologis, tokoh Resus dilukiskan sebagai tokoh yang dapat membuka diri terhadap pengalaman-pengalaman hidup yang diperolehnya di luar lingkungannya. Ia mencoba menyadari eksistensi hidupnya berdasarkan pengalaman-pengalamannya yang baru diperolehnya tersebut. Sehubungan dengan hal ini, Sapardi Djoko Damono mengatakan, tokoh seperti Resus, pemuda desa yang mengalami cultural shock, pergeseran nilai, dan menemukan identitas dirinya setelah hidup di seberang. Dia berkenalan dengan nilai-nilai baru dan selanjutnya dengan kekritisannya dia membandingkan nilai-nilai yang berbeda itu (Tempo, 19 Februari 1983).

Di sepanjang sejarah kehidupan yang dilalui Resus, terdapat sekurang-kurangnya empat tokoh penting yang sangat berpengaruh bagi perkembangan kejiwaannya. Keempat tokoh tersebut adalah Srintil, Emak, Mantri, dan Sersan Slamet. Dua tokoh di antaranya, yakni Sersan Slamet dan Srintil merupakan dua tokoh yang sungguh-sungguh ada dalam realitas kehidupan Resus. Ia dapat bertemu secara fisik dengan mereka. Sersan Slamet adalah seorang tentara yang memperoleh tugas untuk memberantas perampokan yang merajalela di Dawuhan. Resus bertemu dengannya ketika ia dalam pelariannya di pasar Dawuhan. Selanjutnya ia diperbantukan Sersan Slamet dalam pasukannya. Sedangkan tokoh Emak dan Mantri merupakan dua tokoh yang hanya ada dalam angan-angan Resus. Secara nyata mereka tidak pernah dijumpai oleh Resus. Kendati demikian, mereka tidak dapat dipisahkan dari

perkembangan kejiwaan Resus.

Dengan demikian, konflik-konflik yang dialami Resus tak lain merupakan hasil konfrontasinya dengan keempat tokoh tersebut. Sejak kecil, ia tak pernah mengenal kedua orang tuanya. Konon kedua orang tuanya telah meninggal dalam peristiwa malapetaka racun tempe bongkrek bersama penduduk Dukuh Paruk yang lainnya. Tentang kisah ibunya ada dua versi yang diperolehnya. Pertama versi neneknya yang mengatakan bahwa ibunya bersama dengan ayahnya meninggal karena keracunan. Versi kedua berasal dari tetangganya yang menyatakan, ibunya berhasil diselamatkan oleh para petugas poliklinik, tapi setelah sembuh ia tidak pulang melainkan pergi entah ke mana bersama mantri yang merawatnya. Kisah tentang ibunya tersebut kemudian menimbulkan konflik batin dalam dirinya hingga ia dewasa. Dan ia selalu ragu-ragu dalam mempercayai versi mana yang benar, seperti terlukis dalam kutipan di bawah ini.

Mana yang layak kupercaya aku sendiri selalu ragu. Namun setidaknya aku berharap versi pertamalah yang benar. Artinya memang Emak meninggal. Mayatnya lalu dicincang untuk kepentingan penyelidikan. Pikiran durhaka semacam ini sengaja kudatangkan ke kepalaku. Kuharap orang akan mengerti andakata versi itu benar, hakekatnya lebih baik daripada kebenaran versi kedua. Sayang kedua-duanya tinggal menjadi ketidakpastian yang membuatku lebih merana daripada seorang yatim piatu. (RDP, hal. 48 -- 49)

Angen-angen Resus tentang ibunya tersebut berhasil ditemukannya dalam diri Srintil. Pada mulanya identifikasi itu bukan terbentuk dengan sendirinya tetapi sengaja dihardikan oleh Resus seperti tercermin dalam kutipan berikut.

Tidak bisa kupastikan yang kurindukan adalah seorang perempuan sebagai kecintaan atau seorang perempuan sebagai citra seorang emak. Emakku. Atau keduanya. Tetapi jelas, penampilan Srintil membentuku mewujudkan angan-anganmu tentang pribadi perempuan yang telah melahirkanmu. Bahkan juga bentuk lahirnya. Jadi sudah kuanggap pasti, Emak mempunyai senyum yang bagus seperti Srintil. Suaranya lembut, sejuk, suara seorang perempuan sejati... Sudah kukatakan aku belum pernah atau tak kan pernah melihat Emak. Persepsi itu kubangun sendiri sedikit demi sedikit. Lama-lama hak yang kureka sendiri itu kujadikan kepastian dalam hidupku. (RDP, hal. 67)

Sejak kecil, Rasmus juga tak pernah mengenal ayahnya, tetapi ia tak begitu merissukannya (RDP, hal. 126). Melihat kenyataan demikian, agaknya gagasan Freud tentang kompleks Oedipus barangkali benar; seorang anak laki-laki cenderung lebih mencintai ibunya daripada ayahnya.

Peristiwa penyerahan keperawanan Srintil kepada Rasmus sebelum menempuh malam bukak klambu dirasekannya tak berkesan indah. Hal itu dilakukan Rasmus sebagai dorongan naluriah dan merupakan tindakan spontanitas belaka (RDP, hal. 130). Setelah Srintil menempuh malam bukak klambu Rasmus merasa semua angan-angan yang dibangun tentang ibunya hancur. Ia sangat kecewa karena merasa gagal mendapatkan citra seorang ibu yang sekaligus sebagai kecintaan. Rasa kecewanya dilukiskan pengarang seperti berikut.

Jadi ketika Dukuh Paruk bergembira ria dengan suara calung dan joged Srintil yang telah resmi menjadi ronggeng, aku malah mulai membencinya. Pengikat yang membuatku mencintai Dukuh Paruk telah direnggut kembali. Aku tidak lagi mempunyai cermin tempat aku mencari bayang Emak. Sakitku terasa lebih perih daripada saat aku belum mengenal Srintil. (RDP, hal. 127)

Rasmus yang kecewa menghadapi kenyataan Srintil menem-

puh malam bukak klambu akhirnya pergi ke Dawuhan; dan tempat pelariannya adalah Pasar Dawuhan. Di tempatnya yang baru ini ia merasa memperoleh pengalaman-pengalaman yang secara bertahap berhasil merenggangkan hubungannya dengan Srintil. Sejalan dengan itu, timbullah keinginannya untuk menghancurkan gambaran tentang ibunya seperti terlukis dalam kutipan berikut.

Sungguh. Meski berat sekalipun gambaran tentang diri Emak harus kuhancurkan dan menggantikannya dengan citra yang lain. Maka dalam pikiranku sudah kunsyalakan api pada setumpuk kayu bakar. Kubayangkan seorang perempuan kulemparkan dengan tanganku sendiri ke atas kobaran api itu. Perempuan yang mempunyai segala gambaran keagungan itu hangus dan lenyap dimakan api. (RDP, hal. 139)

Perkenalannya dengan Sersen Slamet secara tak langsung banyak menimbulkan perubahan psikis dalam diri Rasus. Sersen Slametlah yang mengantarkan dunia pendidikan padanya dengan mengajarnya membaca dan menulis sehingga ia memiliki wawasan yang lebih terbuka dalam menghadapi persoalan-persolan hidupnya. Berkat perjuangannya yang keras, akhirnya tokoh Emak dan Mantri sebagai unsur dunia angan-angannya berhasil disingkirkan. Gambaran tentang Emak yang semula identik dengan Srintil telah digantikan dengan perempuan Dukuh Peruk pada umumnya (RDP, hal. 139). Sedangkan gambaran tentang Mantri baru bisa dilenyapkan dari ingetennya setelah melewati suatu proses yang cukup panjang dan rumit. Sehubungan dengan hal itu, Eko Endarmoko menyatakan bahwa Rasus dihadapkan pada dua persoalan psikologis; yakni per-

tentangan antara dunia nyata dengan dunia angan-angan, dan pertentangan antara alam kehidupan tradisional dengan modern. Persintuhan Resus dengan nilai-nilai di luar sangat membantu untuk memahami posisi dirinya sendiri, untuk memahami atau menyadari keberadaannya di tengah persimpangan orientasi dua nilai budaya tersebut. Pada anggapan Resus, akhirnya dunia tradisional hanya merupakan dunia angan-angan yang harus segera disingkirkan dari benaknya (Horison, no. 1/1984).

Dalam konteks itu dapatlah dinyatakan bahwa tindakan Resus yang pergi keluar dari tanah kelahirannya merupakan proses pencarian identitas diri. Di luar tanah kelahirannya itu ia berkenalan dengan nilai-nilai baru yang jauh berbeda dengan nilai-nilai yang ada di daerahnya. Dengan demikian, nilai-nilai baru tersebut dapat mempengaruhi kondisi psikisnya. Jiwanya semakin matang oleh karena masuknya nilai-nilai dari luar sehingga ia memiliki wawasan yang terbuka dalam menghadapi dan mengatasi persoalan hidupnya seperti terlukis dalam kutipan berikut.

Aku, Resus, sudah menemukan diriku sendiri. Dukuh Paruk dengan segala sebutan dan penghuninya akan kutinggalkan. Tanah airku yang kecil itu tidak lagi kubenci meskipun dulu aku pernah bersumpah tidak akan memaafkannya karena dia pernah merenggut Srintil dari tanganku. Bahkan lebih dari itu. Aku akan memberi kesempatan kepada pendudukanku yang kecil itu kembali kepada kesliannya. Dengan menolak perkawinan yang ditawarkan Srintil, aku memberi sesuatu yang paling berharga bagi Dukuh Paruk: ronggeng! (RDP, hal. 174)

Kutipan di atas menyiratkan bahwa Resus telah menemu-

kan identitas dirinya. Sikap Rasus yang tidak membenci dan mau memaafkan orang-orang Dukuh Paruk yang telah merenggut Srintil dari tangannya itu mencerminkan kearifan pribadinya. Ia bersedia mengorbankan kepentingan pribadinya untuk kepentingan umum.

Setelah Rasus menjadi tentara, keluhuran budi pekertinya semakin bertambah; ia mempunyai rasa tanggung jawab yang tinggi terhadap tanah kelahirannya dan kehidupan yang ada di dalamnya. Jiwanya merasa terpanggil ketika menghadapi kenyataan Dukuh Paruk masih tetap terbelakang. Ketika ia pulang dari bertugas, ia melihat keadaan tanah kelahirannya yang semakin memprihatinkan. Rumah-rumah pusaknya telah berubah menjadi gubuk-gubuk kecil tak ubahnya seperti danga sawah (JB, hal. 16). Kenyataan ini menggugah kesadaran tanggung jawabnya sehingga ia bertekad untuk mengadakan pembaruan. Tekadnya yang ingin mengadakan pembaruan di Dukuh Paruk tercermin dalam monolognya yang cukup panjang (dalam JB, hal. 212 -- 213).

Demikianlah, Rasus sebagai tokoh pendamping dihadirkan sebagai tokoh yang berjiwa besar. Dia memiliki rasa persaudaraan, rasa kasih sayang, dan rasa tanggung jawab yang tinggi, meskipun ia pernah mengalami kekecewaan yang amat dalam terhadap masyarakatnya; lebih-lebih ketika menemui kenyataan Srintil yang menjadi gila. Ia merasa tergugah kesadarannya untuk segera memberikan pertolongan bagi peminusian Srintil dengan membawanya ke rumah sakit

jiwa (JB, hal. 230).

Tindakan Resus tersebut menunjukkan kualitas kepribadiannya yang arif dan luhur. Ia sadar akan keberadaan dan tanggung jawabnya sebagai warga masyarakat.

Dari segi fisik, Sakarya dilukiskan sebagai seorang laki-laki yang telah berusia lanjut seperti tampak pada sebutan "Kakek" yang diberikan oleh penduduk Dukuh Paruk kepadanya. Di Dukuh Paruk, disalah laki-laki yang paling lanjut usianya; usianya telah mencapai di atas tujuh puluh tahun (LKDH, hal. 80). Tentang keadaan fisiknya, kurang dijelaskan oleh pengarang selain penyebutan usianya seperti tersebut di atas.

Dari segi sosiologis, Sakarya dilukiskan sebagai seorang Kamitus. Ia merupakan orang yang dituakan di Dukuh Paruk, dan menjadi pemangku trah-nya. Bagi warga Dukuh Paruk, dia adalah panutan, karena dianggap memiliki hubungan paling dekat dengan nenek moyang mereka, yakni Ki Secamenggala. Kekeramatan makam Ki Secamenggala dijadikan sebagai kehidupan rohani yang bercorak mitis-animistis.

Dalam menjalani kehidupannya, Sakarya amat mendalami filsafat hidupnya yang amat sederhana. Baginya, segala sesuatu berpasang-pasangan adanya, tak terkecuali sesuatu yang bernama kegembiraan. Pasangannya pastilah kesusehan. Sepanjang lintasan hidupnya yang panjang, Sakarya sering menemukan kenyataan bahwa segala sesuatu tak pernah berpisah jauh dari pasangannya (LKDH, hal. 111 -- 112). Dia

selalu bersikap hati-hati dalam menghadapi masalah. Sikapnya yang demikian merupakan perwujudan dari filsafat hidup yang dianutnya. Ia seringkali melihat orang selalu memilih pihak yang menguntungkan dan menjauhi pihak yang merugikan. Bagi Sakarya, antara kedua hal tersebut harus tetap terjaga jaraknya. Dan dalam pikiran Sakarya, menjaga jarak berarti harus selalu bersikap hati-hati, eling. Kadang juga diartikannya sebagai keseimbangan dan tidak berlebihan (LKDH, hal. 112). Selain itu, dalam menjalani kehidupannya, ia sangat percaya terhadap sasmita alam. Sakarya tidak pernah berpikir bahwa suatu perkara sekecil apa pun bisa berdiri sendiri, lepas dari kehendak sasmita. Dan semuanya pastilah mengemban makna dan sasmita (LKDH, hal. 79). Itulah sebabnya, ketika punggungnya tertimpa se ekor cicak dalam pikirannya terbayang akan datangnya bencana.

Sepanjang menyangkut binatang asing yang mendekat, apalagi sampai masuk ke rumah, siapa pun di Dukuh Peruk akan membecanya sebagai pertanda buruk. Sakarya sangat risau pikirannya ketika menjumpai seekor burung tlimukan terbang secepat angin menerobos pintu rumahnya, dan membentur cermin lemarinya. Burung tersebut kemudian mati di hadapannya dengan gelimang darah. Sehari sebelumnya Sakarya juga pernah menyaksikan seekor ayam hutan yang hinggap di pohon angsons di samping rumahnya. Dan selagi ia duduk-duduk di ruang depan rumahnya, tiba-tiba punggungnya tertimpa cicak.

Peristiwa-peristiwa kecil tersebut, bagi Sakarya sangat bermakna dan dianggap sebagai sasmita alam yang bertanda buruk. Menghadapi kenyataan seperti itu, maka hanya satu hal yang harus dilakukan oleh Sakarya; mengetuk pintu makam Eyang Secamenggala di puncak bukit, kemudian memasang sesaji dan membakar kemenyan (LKDH, hal. 79). Sakarya tidak memiliki perasaan lain kecuali pasrah. Dan kepasrahannya itu terucapkan ketika mulutnya komat-kamit menyatakan sesuatu di depan makam Ki Secamenggala. Meskipun demikian, apa yang menjadi kekhawatirannya ketika menemui peristiwa yang dianggapnya sebagai sasmita alam bertanda buruk akhirnya terwujud pula. Dukuh Paruk dan masyarakatnya harus menanggung resiko karena kesenian ronggengnya dianggap terlibat dalam kekalutan politik. Srintil dan beberapa penduduk Dukuh Paruk termasuk pula Sakarya, terpaksa ditahan karena keterlibatannya dengan kelompok Bakar (pemimpin PKI) yang telah mengakibatkan timbulnya kekalutan politik di Dukuh Paruk. Selain itu, masyarakat Dukuh Paruk masih harus menanggung satu beban malapetaka yang lebih dahsyat, yakni kenyataan tanah kelahirannya dibakar (LKDH, hal. 206).

Dari segi psikologis, Sakarya dilukiskan sebagai tokoh yang sabar dan tabah dalam menghadapi setiap persoalan. Kesebarannya dan ketabahannya itu bersumber dari kedalaman pemahaman filsafat hidup yang dianutnya. Beginya, hidup adalah berperan menjadi wayang atas sebuah cerita yang sudah

dipastikan dalam pakem (LKDH, hal. 205). Baginya, membelediri dari nasib buruk ketika zaman sudah mengulurkan tangannya adalah sia-sia. Dia percaya bahwa keperkasaan zaman mustahil tertandingi oleh kekuatan seorang manusia (LKDH, hal. 206). Itulah sebabnya, ketika warganya dicekam ketakutan atas geger politik yang terjadi di Dukuh Paruk, dia harus bersikap sumarah kepada kersaning zaman (pasaah kepada kehendak zaman). Kedalaman jiwa Sakarya memungkinkan bersikap sabar dan tabah dalam menghadapi masalah apa pun. Sikapnya yang sabar dan tabah ini juga ditampakkannya ketika menghadapi kematian nenek Resus (JB, hal. 26).

Kartareja dan Nyai Kartareja merupakan dua orang tokoh yang sangat berperanan dalam proses keronggengan Srintil. Mereka berdua yang menjadi orang tua asuh Srintil selama menjadi ronggeng.

Dari segi fisik, Kartareja dan Nyai Kartareja kurang dijelaskan oleh pencerang selain sebutan "Ki", "Nyai", "Kek" dan "Nenek" yang diberikan kepadanya. Dari adanya beberapa penyebutan tersebut dapat diketahui bahwa keduanya telah berusia cukup lanjut.

Dari segi sosiologis, Kartareja dan istrinya dilukiskan sebagai dukun ronggeng (RDP, hal. 17) yang memiliki keahlian dalam soal guns-guna, pekasih, dan susuk, yang sangat diperlukan dalam dunia peronggengan. Ketika masih muda Nyai Kartareja pernah menjadi ronggeng tetapi tidak

terkenal dan tidak laku (JB, hal. 55). Dalam menjalankan perannya sebagai orang tua asuh Srintil, mereka tak lebih dari seorang mucikari. Mereka tidak hanya mengasuh Srintil untuk dijadikan ronggeng, tetapi juga membuka praktek asusila dengan memperjualbelikan kegadisan, kecantikan, dan ketenaran Srintil untuk mendapatkan penghasilan (RDP, hal. 77; LKDH, hal. 23, 145; JB, hal. 50).

Sebagai penduduk asli Dukuh Paruk, maka Kartareja dan istrinya pun sangat mematuhi adat istiadat yang berlaku di Dukuh Paruk. Martabat mereka sebagai dukun ronggeng terletak pada keberhasilannya mengasuh dan mentenarkan ronggeng.

Dari segi psikologis, Kartareja dan Nyai Kartareja sangat mendukung keronggengan Srintil. Mereka berduas yang menjadikan Srintil terkenal meskipun jerih payahnya itu terpaksa harus ditebusnya dengan mahal. Kartareja yang menjadi pimpinan kesenian ronggeng dan beberapa anggotanya harus mendekam dalam tahanan selama dua bulan karena dianggap terlibat dalam kekalutan politik tahun 1965. Namun demikian, peristiwa ini tidak berhasil mengubah cara hidupnya yang lama sebagai mucikari, khususnya Nyai Kartareja. Hal ini tampak dari tindakannya yang selalu berusaha untuk memberikan kesempatan kepada laki-laki mana saja yang menginginkan Srintil, meskipun telah berulang kali ditolak oleh Srintil (JB, hal. 54, 96). Kendati demikian, mereka berduas juga memiliki rasa persaudaraan yang tinggi terhadap sesama warga Dukuh Paruk. Rasa persaudaraannya itu muncul pa-

da saat menghadapi Srintil gila. Mereka ikut membantu merawat Srintil sebelum dibawa ke rumah sakit jiwa oleh Ratus (JB, hal. 220).

Setelah analisis tokoh Kartareja dan Nyai Kartareja dari segi fisik, sosiologis, dan psikologisnya, berikut ini akan dianalisis tokoh Sakum. Ia adalah tokoh yang banyak mendukung kehadiran tokoh utama.

Dari segi fisik, Sakum dilukiskan sebagai orang yang buta kedua matanya (RDP, hal. 20). Kondisi fisiknya yang lain kurang dijelaskan oleh pengarang.

Dari segi sosiologis, Sakum dilukiskan sebagai penabuh calung yang hidupnya sangat miskin. Bila ronggeng Srintil tidak mendapat tawaran berpentas, Sakum menghidupi keluarganya dari hasil penjualan jangkrik dan anyam-anyaman. Dalam menjalani kehidupannya, ia sangat nrimo ing pandum. Baginya, hidup ini harus dijalani dengan pasrah, dengan atau tanpa apa yang sering dikatakan orang kemerdekaan (LKDH, hal. 115). Ia menerima kebutaan matanya sebagai sebuah takdir yang mesti dijalaninya.

Dari segi psikologis, Sakum dilukiskan sebagai tokoh yang memiliki kepekaan yang tinggi. Dia selalu membaca keadaan dan peristiwa lewat naluri perasaan dan pendengarannya. Ia merasa sangat kecewa ketika Srintil berulangkali menolak berpentas. Baginya, penolakan Srintil terhadap tawaran pentas merupakan malapetaka bagi kehidupan ekonomi keluarganya. Dan sebagai pelampiasan rasa kecewanya, Sakum

melantunkan tembang Sinom yang secara tidak sengaja berhasil menggugah hati Srintil (LKDH, hal. 75) sehingga pada akhirnya Srintil menerima juga tawaran berpentas di acara Agustusen.

Selain itu, Sakum juga dilukiskan sebagai tokoh yang mempunyai rasa solidaritas yang tinggi. Meskipun kedua matanya buta, ia tak segan-segan memberikan bantuan kepada orang lain yang membutuhkannya (JB, hal. 127). Rasa solidaritasnya terhadap sesama warga Dukuh Paruk juga kelihatan dari sikapnya yang memberikan saran kepada Resus agar bersedia mengawini Srintil (JB, hal. 158).

Dari analisis penokohan tersebut akhirnya dapat disimpulkan bahwa tokoh-tokoh yang digambarkan pengarang dalam "Trilogi"-nya adalah para kaum pinggiran yang sarat dengan keluguan dalam menjalani kehidupannya. Tokoh-tokoh seperti Srintil, Sakarya, Kartareja, Nyai Kartareja, dan Sakum merupakan simbol keluguan rakyat jelata yang menjadi korban orang-orang pandai yang sengaja memanfaatkannya demi kepentingan pribadi atau pun kepentingan politis. Dalam hal ini, terlihat jelas sikap Ahmad Tohari yang tidak menyalahkan keluguan dan kebodohan penduduk Dukuh Paruk, tetapi kepada "orang kota" yang licik dan kejam yang telah memporakporandakan kebersahaan hidup mereka. Kenyataan ini menggugah kesadaran Resus untuk memberikan pertolongan kepada tanah kelahirannya, yakni dengan membantu Dukuh Paruk mencari keselarasan di hadapan Sang Wujud.

Demikian analisis tokoh utama, tokoh sekunder, dan tokoh komplementer yang ditampilkan pengarang dalam "Trilogi"-nya.

3.2.4 Plot

Plot merupakan rangkaian-rangkaian peristiwa yang tersusun secara logis dan merupakan hubungan kausalitas (Jones, 1968: 32). Selanjutnya, Panuti Sudjiman (1984: 4) menandakan bahwa alur (plot) ialah jalinan peristiwa di dalam karya sastra untuk mencapai efek tertentu. Pautannya dapat diwujudkan oleh hubungan temporal (waktu) dan oleh hubungan kausal (sebab-akibat). Bertolak dari kedua pendapat tentang plot tersebut, maka plot dalam "Trilogi" Ahmad Tohari akan dianalisis dengan menunjukkan rekonstruksi peristiwa-peristiwa pokok secara sebab-akibat dan kronologis.

Plot cerita dalam "Trilogi" Ahmad Tohari tersusun tidak kurang dari 49 peristiwa pokok, yakni peristiwa: (2), (3), (4), (5), (6), (8), (11), (12), (13), (14), (15), (16), (19), (22), (24), (26), (28), (37), (38), (40), (41), (42), (46), (47), (51), (58), (60), (61), (62), (65), (73), (76), (78), (80), (81), (82), (83), (84), (88), (90), (92), (94), (97), (98), (100), (101), (102), (105), dan (106) (lihat lampiran). Sedangkan peristiwa-peristiwa yang lain merupakan digresi. Digresi ialah peristiwa yang menyimpang dari pokok masalah yang sedang dihadapi dalam karya sastra

atau bagian yang tidak langsung bertalian dengan tema dan plot karya sastra (sudjiman, 1984: 19). Dalam peristiwa pokok terkandung ide-ide pokok yang menjuruskan kesimpulan cerita kepada plot.

"Trilogi" Ahmad Tohari diawali dengan peristiwa yang melukiskan Srintil sedang asyik bermain sendirian; dia menari dan menyanyikan tembang-tembang ronggeng (peristiwa 2a). Keasyikan Srintil yang menari dan berdendang di bawah pohon nangka mengundang perhatian Rasus, Warta, dan Darsun sehingga mereka bertiga bersepakat untuk ikut serta menemani Srintil yang sedang bermain-main sendirian (peristiwa 2b). Gerak-gerik Srintil yang menari dan diiringi oleh ketiga temannya tersebut, mengakibatkan timbulnya peristiwa (3), yakni Sakarya (Kakek Srintil) tertarik untuk mengamati permainan mereka dari kejauhan. Sakarya merasa yakin bahwa cucunya telah dirasuki oleh indang ronggeng.

Peristiwa (3) tersebut mengakibatkan Sakarya menemui Kartareja (peristiwa 4), sehingga dalam waktu yang singkat terjadi peristiwa (5) penyerahan Srintil kepada Kartareja untuk diasuh dan dididik menjadi ronggeng yang sempurna. Adat yang berlaku di Dukuh Paruk mengharuskan seorang calon ronggeng diserahkan kepada dukun ronggeng untuk diasuh dan dididik agar menjadi ronggeng yang sempurna.

Selanjutnya, Srintil mulai menempuh hidupnya dalam asuhan Kartareja dan istrinya. Pada suatu hari Srintil yang masih berusia 11 tahun itu didandani seperti layaknya rong-

geng dewasa dan memperagakan tariannya di hadapan penonton yang membenjiri rumah Kartareja (peristiwa 6). Tari Srintil sangat memukau penonton. Saat itu Rasus juga hadir menontonnya. Berbagai pujian dilontarkan penonton kepada Srintil. Hal inilah yang mengakibatkan Rasus kecewa dan mengalami konflik batin (peristiwa 8). Di samping itu, ia juga merasa kehilangan atas kenyataan Srintil yang akan menjadi ronggeng. Sebagai upaya memperoleh perhatian dari Srintil, maka ia menyerahkan keris pusaka bernama Jaran Guyang ketika Srintil tidur (peristiwa 11). Akibat yang ditimbulkan oleh peristiwa ini adalah munculnya peristiwa (12) yakni Srintil menemui Rasus untuk menyatakan terima kasihnya.

Untuk dapat menjadi ronggeng yang sempurna, Srintil harus menempuh berbagai persyaratan. Setelah Srintil menjalani persyaratan pertama (peristiwa 5), selanjutnya ia harus menjalani persyaratan yang kedua, yakni upacara pemandian di depan makam Ki Secamenggala (peristiwa 13). Dalam upacara itu banyak penonton yang hadir ingin melihat Srintil menempuh tata cara yang telah menjadi tradisi di Dukuh Paruk. Setelah Srintil dimandikan, maka ia harus meneri sebagai penghormatan kepada arwah leluhurnya yang diiringi oleh Kartareja. Tiba-tiba Kartareja kesurupan, dan memeluk Srintil erat-erat sambil menciuminya sehingga muncullah peristiwa (14), yakni Rasus merasa sakit hati. Setelah peristiwa (14) berakhir, dilanjutkan dengan hadirnya

peristiwa (15) Srintil menempuh malam bukak klambu, yang menyebabkan Rasus meninggalkan Dukuh Paruk ke Dawuhan (peristiwa 16). Peristiwa ini menimbulkan hadirnya peristiwa (19) yakni pertemuannya dengan Sersan Slamet, yang menjadikannya tobang. Peristiwa (19) ini dilanjutkan dengan keikutsertaannya menumpas perampokan di sekitar Dawuhan termasuk pula Dukuh Paruk (peristiwa 22) sehingga mengakibatkan timbulnya peristiwa (24) yakni pertemuannya kembali dengan Srintil. Srintil sangat mengagumi Rasus yang dianggapnya telah menjadi tentara. Ia berharap agar Rasus mau menjadi suaminya, namun permintaannya itu ditolak Rasus. Selanjutnya Rasus meninggalkan Dukuh Paruk pada saat Srintil masih tidur (peristiwa 26).

Peristiwa (26) tersebut menimbulkan hadirnya peristiwa (28) yakni Srintil mengalami kekecewaan; sehingga dalam waktu yang singkat muncullah peristiwa (37) Srintil sakit. Berkat kehadiran Goder Srintil dapat sembuh dari sakitnya, sehingga setelah sembuh ia tampak semakin akrab dengan Goder yang dianggap sebagai anaknya (peristiwa 38). Akibat yang ditimbulkan oleh adanya peristiwa (38) tersebut adalah Srintil sering menolak tawaran pentas dan menolak orang yang ingin mengencaninya (peristiwa 40); di antaranya menolak Marsusi. Peristiwa tersebut dilanjutkan dengan adegan kemarahan Marsusi yang dilimpahkan kepada Kartsreja dan istrinya karena mereka tidak berhasil membujuk Srintil (peristiwa 41). Akibatnya, muncul peristiwa (42) yakni Nysi

Kartareja sangat marah terhadap Srintil. Srintil hanya diam saja, bahkan dengan tenang ia menggendong Goder dan membawanya pulang ke rumah kekeknya.

Keinginan Srintil untuk meninggalkan dunia ronggeng menjadi salah satu tekadnya. Ia menjadi sadar bahwa keronggengannya merupakan salah satu alasan bagi Rasus untuk meninggalkannya. Namun demikian tekadnya tersebut tidak terlaksana. Hal ini terbukti dari sikapnya yang tidak kuasa menolak tawaran Pak Ranu yang memintanya agar bersedia pentas pada malam Agustusan (peristiwa 46). Selanjutnya ia mendatangi Sakum untuk minta pertimbangan (peristiwa 47); Sakum memberi dorongan semangat sehingga muncullah peristiwa (51) Srintil mementaskan tariannya di malam Agustusan. Peristiwa tersebut dilanjutkan dengan kehadiran kelompok Bakar (peristiwa 58). Bakar berhasil menarik simpati kelompok ronggeng Srintil.

Kelompok ronggeng yang telah berhasil dipengaruhi oleh Bakar sering mengikuti rapat-rapat yang diadakan oleh Bakar yakni dengan mementaskan kesenian ronggengnya. Sementara itu, kelompok Bakar pun mulai mengadakan kekacauan, di antaranya merojeng padi milik penduduk (peristiwa 59) sehingga menyebabkan Sakarya dan Srintil mendatangi Bakar untuk meminta pertanggungjawaban kepadanya (peristiwa 60), namun keramahan sikap Bakar dapat melunakkan kekesalan hati Sakarya dan Srintil.

Peristiwa tersebut dilanjutkan dengan kehadiran pe-

ristiwe (61) yakni pada suatu hari Sakarya menemukan makam Ki Secamenggala dalam kondisi rusak. Ia sangat sedih dan sekaligus merasa terhina atas keadaan makam leluhurnya yang dirusak orang. Pada mulanya ia merasa yakin bahwa yang telah merusak makam Ki Secamenggala adalah Bakar dan kelompoknya. Dia sangat terkejut ketika seorang warganya menemukan sebuah topi tentara di dekat makam, sehingga ia menyangka bahwa tentaralah yang merusak makam leluhurnya itu. Sebagai akibatnya, seluruh penduduk Dukuh Paruk melampiaskas dendamnya kepada tentara dengan cara menggabungkan diri ke dalam kelompok Bakar (peristiwa 62). Kelompok ronggeng Srintil pun semakin aktif menyertai kegiatan yang diadakan oleh Bakar, sehingga muncul peristiwa (65), yakni Srintil dan kelompok ronggengnya ditahan karena dianggap terlibat G. 30 S. PKI (akibat keterlibatannya dengan kelompok Bakar).

Setelah Srintil menjalani masa tahanan selama dua tahun, akhirnya ia dibebaskan dan pulang kembali ke Dukuh Paruk (peristiwa 73). Peristiwa ini mengakibatkan munculnya peristiwa (76) yakni kepergian Nyai Kartareja ke rumah Marsusi di Wanakeling untuk memberitahukan tentang kabar kepulangan Srintil. Marsusi sangat gembira memperoleh kabar tersebut sehingga dalam waktu yang singkat muncullah peristiwa (78) dia menemui Pak Darman untuk menelusuri keterangan lebih lanjut tentang kondisi Srintil.

Akibat yang ditimbulkan oleh peristiwa tersebut ada-

leh munculnya peristiwa (80) yakni Marsusi berhasil membawa Srintil setelah melewati proses yang rumit. Dia bermaksud membawa Srintil ke rumahnya, tetapi Srintil menolaknya dengan keras sehingga muncul peristiwa (81) dia terjatuh dari boncengan vespa Marsusi. Kakinya luka parah, namun ia berusaha melerikan diri. Ia bertemu dengan seorang pencari kayu dan meminta pertolongannya agar mau mengantarkannya ke Dukuh Paruk. Akan tetapi sebelum keinginannya tersebut terpenuhi, Marsusi telah berada di hadapannya (peristiwa 82). Marsusi merasa prihatin melihat kondisi Srintil yang terluka parah sehingga ia mengurungkan niatnya, dan selanjutnya menyuruh pencari kayu tersebut agar mengantarkan Srintil ke Dukuh Paruk (peristiwa 83).

Adanya pembangunan di wilayah Dawuhan dan sekitarnya menghadirkan peristiwa (84), yakni kehadiran rombongan petugas pengukur tanah yang dipimpin oleh Bajus mengukur tanah di sekitar Dukuh Paruk, sehingga muncul peristiwa (88) yakni Bajus dapat menjalin keakraban dengan Srintil. Peristiwa ini dilanjutkan dengan munculnya peristiwa (90) ia melihat kepulangan Resus sehingga dalam waktu yang singkat muncul peristiwa (92) yakni keakraban di antara Resus dan Srintil terjalin kembali. Akibat yang ditimbulkan oleh peristiwa (92) adalah Srintil menolak kehadiran Bajus yang ingin mengajaknya pergi (peristiwa 94). Kehadiran Resus kembali menimbulkan kebingungan dalam hatinya. Namun hal itu tidaklah berlangsung lama. Setelah Resus pergi untuk

menjelaskan tugasnya di Kalimantan, dia kembali akrab dengan Bajus. Hal ini diwujudkan dalam peristiwa (97), yakni dia beserta Goder bersedia diajak berjalan-jalan oleh Bajus. Keramahtamahan Bajus dan kebaikan-kebaikan yang pernah diberikan kepadanya menumbuhkan kembali rasa percaya dirinya yang pernah hilang. Srintil sangat mendambakan dapat mewujudkan impiannya, yakni menjadi perempuan rumah tangga. Harapannya tersebut semakin tumbuh ketika muncul peristiwa (98) yakni Bajus memintanya untuk mendampingi kehadirannya dalam sebuah pertemuan (rapat). Akan tetapi ternyata Srintil tidak diajak serta dalam rapat --sebagaimana halnya janji Bajus--; Srintil ditinggal di vila yang telah disewa oleh Bajus. Sekembalinya dari rapat yang diikutinya, muncul peristiwa (100) yakni Bajus meminta Srintil agar mau melayani Blengur. Srintil sangat terkejut menghadapi kenyataan itu dan ia menolak keinginan Bajus, sehingga muncullah peristiwa (101) Bajus marah kepadanya. Dalam kemarahannya itu tercetuslah kata-kata kasar yang mengungkit-ungkit masa lalu Srintil yang bernada ancaman, sehingga dalam waktu yang singkat muncul peristiwa (102), Srintil roboh dari tiang kesadarannya (menjadi gila).

Kondisi Srintil yang telah menjadi gila tersebut akhirnya memunculkan peristiwa (105), yakni keprihatinan Rasmus atas kenyataan Srintil yang gila, sehingga ia merasa tergugah kesadarannya untuk memikul tanggung jawabnya terhadap tanah kelahirannya. Hal ini diwujudkan dalam peris-

tiwa (106) yakni dengan membawa Srintil ke rumah sakit jiwa.

Di samping peristiwa-peristiwa pokok tersebut, muncul peristiwa-peristiwa sampingan (digresi) yang mengandung ide-ide sampingan dan tidak menunjukkan sebab-akibat. Antara peristiwa yang satu dengan peristiwa yang lain tampak tidak ada kaitannya dan memperlihatkan kecenderungan berdiri sendiri, seperti diuraikan sebagai berikut.

Sebelum peristiwa (2), sesungguhnya telah terjadi peristiwa (1) penggambaran suasana kemarau yang melanda Dukuh Paruk. Di samping itu, dilukiskan pula kehadiran tiga anak, yakni Resus, Warts, dan Darsun, tengah berusaha mencabut sebatang singkong. Ketika mereka melihat kambing-kambing yang mereka gembalakan, pada saat itulah mereka menyaksikan Srintil bermain sendirian di bawah pohon nangka.

Setelah peristiwa (6), muncul peristiwa (7) penonton sangat kagum terhadap Srintil yang telah menampilkan tariannya di rumah Kartareja. Setelah itu, muncul peristiwa (9) yang menggambarkan masa lalu Dukuh Paruk ketika terjadi malapetaka racun tempe bongkrek dalam bentuk sorot balik; dilanjutkan dengan peristiwa (10) Resus menghadapi kenyataan Srintil yang telah menjadi ronggeng.

Peristiwa (16) berturut-turut menghadirkan peristiwa (17) kehidupan Resus yang baru di Dawuhan yang menjadi pengupas singkong; dan (18) pengalaman-pengalaman baru yang

diperolehnya. Setelah berlangsung peristiwa (19), muncul peristiwa (20) hingga (23). Kehadiran peristiwa (20a) Rasmus dan Sersen Slamet berburu ke hutan, dilanjutkan dengan munculnya peristiwa (20b) Rasmus berilusi dapat melenyapkan menteri yang dianggapnya telah melerikan ibunya; dan peristiwa (21) Rasmus menceritakan beban batinnya kepada Sersen Slamet.

Sebelum terjadi peristiwa (24) muncul peristiwa (23) Rasmus mengalami konflik batin setelah membunuh dua orang perampok. Setelah peristiwa (23) barulah ditampilkan peristiwa (25) Srintil meminta Rasmus untuk menjadi suaminya, tetapi Rasmus menolaknya, dilanjutkan dengan hadirnya peristiwa (27) Srintil tidak menemukan Rasmus di sampingnya. Peristiwa (27) secara berturut-turut menghentarkan kehadiran peristiwa (29) hingga (36). Selanjutnya, peristiwa (39) melukiskan Marsusi datang ke rumah Kartareja dengan membawa kalung berliontin permata.

Munculnya peristiwa (43) Srintil keluar dari rumah Kartareja sambil menggendong Goder menuju rumah Sakarya, berlanjut dengan terjadinya peristiwa (44a) Sakarya bingung oleh karena Srintil berkali-kali menolak pentas, dan kerisauannya menjumpai beberapa peristiwa kecil yang mengandung makna (44b). Peristiwa (44b) itu disusul dengan munculnya peristiwa (45), kepergian Sakarya ke makam Ki Secamenggala dengan membawa dupa.

Setelah berlangsung peristiwa (47), muncul peristiwa

(48) yang menggambarkan Marsusi menemui Tarim; dilanjutkan dengan peristiwa (49) Tarim melayani seorang tamu yang ingin membebas dendam kepada tetangganya; dan suasana agustusan di lapangan Dawuhan dengan menghadirkan Sakum (peristiwa 50). Peristiwa (51) Srintil mementaskan tariannya berlanjut dengan kehadiran peristiwa (52) hingga (57) yang akhirnya memunculkan peristiwa (58), yang menggambarkan kehadiran Bakar berhasil menarik simpati kelompok ronggeng Srintil.

Sebelum timbul peristiwa (65), pengarang menggambarkan orang-orang tak dikenal mengepung rumah-rumah penduduk Dukuh Paruk (peristiwa 63), dan (peristiwa 64) kepergian Srintil disertai Kartareja ke kantor Polisi untuk melaporkan peristiwa pengepungan daerah mereka oleh orang-orang yang tak dikenalnya. Peristiwa tersebut dilanjutkan dengan peristiwa (66), Sakarya dan penduduk Dukuh Paruk menunggu kepulangan Srintil dari kantor Polisi; dan (67) yang menggambarkan api mengamuk Dukuh Paruk sehingga penduduknya kecau balau. Peristiwa ini mengakhiri kisah yang terjalin dalam LKDH.

Selanjutnya, sebelum dimunculkan peristiwa (73) pengarang melukiskan peristiwa (68) hingga (72). Dalam peristiwa-peristiwa antara (68) hingga (72) tersebut semuanya mengisahkan tentang kepulangan Rasus di Dukuh Paruk. Setelah kepergian Rasus (peristiwa 72b), barulah muncul peristiwa (73) yang menggambarkan kepulangan Srintil ke Dukuh

Paruk setelah menjalani masa tahanan selama dua tahun. Selanjutnya, pengerang menggambarkan pertemuan Srintil dengan Goder, anak esuhnya yang tampaknya mulai lupa kepada Srintil karena terlalu lama ditinggalkan (peristiwa 74); dan (peristiwa 75) Srintil berada di Pasar Dewuhan bersama Goder dengan penampilan yang amat bersheja.

Peristiwa (75) berlanjut dengan hadirnya peristiwa (76) yang menggambarkan Nyai Kartareja menemui Marsusi di Wanakeling sehubungan dengan kepulangan Srintil. Peristiwa (76) tersebut diteruskan dengan peristiwa yang menggambarkan Nyai Kartareja mendatangi Srintil dan membujuknya agar mau menerima kehadiran Marsusi (77a), dan Srintil amat marah kepada Nyai Kartareja (peristiwa 77b).

Sebelum muncul peristiwa (80), sesungguhnya telah terjadi peristiwa (79) Srintil pergi ke rumah Pak Darman untuk keperluan wajib lapor. Di samping itu, dilukiskan pula bahwa sebelumnya antara Marsusi dengan Pak Darman telah terjadi transaksi atas Srintil, sehingga Marsusi dapat membawa Srintil (peristiwa 80). Akan tetapi karena Srintil menolak keinginan Marsusi yang hendak membawanya ke rumah, maka muncul peristiwa (81) hingga (83); yakni Srintil terjatuh dari boncengan vespa yang dikendarai Marsusi. Selanjutnya ia berusaha melarikan diri dengan meminta bantuan seorang pencari kayu yang lewat di dekatnya agar bersedia mengantarkannya pulang ke Dukuh Paruk. Peristiwa (81) ini berlanjut dengan hadirnya Marsusi yang berhasil menemukan

Srintil kembali (82), dan (83) Marsusi menyuruh seorang pencari kayu tersebut untuk mengantarkan Srintil pulang ke Dukuh Paruk.

Peristiwa selanjutnya menggambarkan kehadiran rombongan petugas pengukur tanah yang dipimpin oleh Bajus tengah mengukur tanah di sekitar Dukuh Paruk (84), disusul dengan peristiwa Bajus dan rombongannya beristirahat di sebuah warung; mereka memperoleh keterangan tentang Srintil (85), dan peristiwa (86) Diding dan Tamir berkunjung ke rumah Srintil untuk keperluan menginap namun ditolak oleh Srintil, serta peristiwa (87) yang menggambarkan Srintil bersama Goder berada di balai desa untuk mengambil uang ganti rugi atas tanahnya yang terkena penggusuran, yang mana Bajus hadir pula di tempat itu. Setelah itu, digambarkan Bajus menjalin keakraban dengan Srintil (88a), dan Srintil menyuruh Sakum berbelanja ke pasar Dawuhan untuk menyambut kedatangan Bajus (88b).

Sebelum muncul peristiwa (90), pengarang menggambarkan peristiwa (89) kepulangan Resus ke Dukuh Paruk; di tengah perjalanan pulang ia bertemu dengan Sakum yang baru selesai berbelanja. Di samping itu, dilukiskan pula Sakum yang menceritakan tentang kepulangan Srintil. Setelah sampai di rumahnya, Resus beristirahat dan tak lama kemudian muncul peristiwa (91) yang menggambarkan keakraban Resus dengan anak-anak kecil; ia memberi uang kepada mereka untuk membeli mainan. Selanjutnya, pengarang memunculkan pe-

ristiwa (92) keakraban Resus dengan Srintil terjalin kembali setelah pernah terputus sebelumnya.

Peristiwa (92) tersebut diteruskan dengan peristiwa (93) Resus melihat tiga orang laki-laki menuju rumah Srintil. Selanjutnya, peristiwa tersebut dilanjutkan dengan peristiwa (95a) Resus berada di rumah Sakum. Pada saat itu Sakum menyarankan agar Resus bersedia mengawini Srintil, tetapi Resus tidak memberikan kesanggupannya atas harapan Sakum (95b). Keesokan harinya, Resus kembali meninggalkan Dukuh Paruk untuk bertugas di Kalimantan. Sebelum berangkat, ia singgah di rumah Kartareja untuk berpamitan (96a), dan Kartareja menanyakan tentang hubungannya dengan Srintil, tetapi ia tidak memberikan keputusan dan hanya berpesan agar Srintil meninggalkan masa lalunya (96b).

Setelah peristiwa (96b) berakhir, muncul peristiwa (97) yang menggambarkan Srintil bersama Goder diajak Bajus berjalan-jalan ke pantai. Peristiwa (97) tersebut semakin menumbuhkan harapan-harapan Srintil terhadap Bajus. Dia sama sekali tidak menduga sebelumnya bila akan muncul peristiwa (100) Bajus meminta Srintil agar bersedia melayani Blengur. Sebelum muncul peristiwa (99a) yang menggambarkan Bajus menemui Blengur untuk meminta pekerjaan, dan (99b) ia memperlihatkan photo-photo Srintil. Selanjutnya, diteruskan dengan hadirnya peristiwa (100) hingga (102).

Peristiwa (102) menggambarkan proses hilangnya akal budi Srintil. Selanjutnya, muncul peristiwa (103) Baju me-

menemui Srintil yang telah gila. Sebelum muncul peristiwa (105) dan (106), pengarang menyisipkan peristiwa (104) kepulangan Rasmus dari Kalimantan. Kondisi Srintil yang telah menjadi gila memunculkan peristiwa (106) Rasmus membawa Srintil ke rumah sakit jiwa.

Berdasarkan pemahaman terhadap seluruh peristiwa yang membentuk plot dalam "Trilogi" Ahmad Tohari ini, dapatlah diketahui bahwa plot terbentuk tidak kurang dari 49 peristiwa pokok seperti telah diuraikan. Dari uraian tersebut, dapat dikatakan perihal plot cerita ini sebagai berikut.

Plot cerita dalam "Trilogi" Ahmad Tohari ini menunjukkan kelogisan sebab-akibatnya. Hal ini terlihat dari rangkaian setiap peristiwa pokoknya yang berkesinambungan, setelah dikonkretkan terlebih dahulu.

Sesungguhnya telah diuraikan, cerita ini diawali dengan peristiwa (2a) Srintil sedang asyik bermain sendirian di bawah pohon nangka yang dilanjutkan dengan munculnya peristiwa (2b) keterlibatan Rasmus dan kedua temannya dalam permainan Srintil. Peristiwa (2a) dan (2b) ini menyebabkan Sakarya tertarik untuk mengamati permainan mereka dari kejauhan (peristiwa 3). Ia merasa yakin bahwa cucunya telah dirasuki oleh indang ronggeng sehingga ia menemui Kartareja (peristiwa 4). Setelah di antara keduanya terjalin kesepakatan, maka penyerahan Srintil kepada dukun ronggeng itu segera dilakukan (peristiwa 5).

Peristiwa selanjutnya adalah Srintil mementaskan tariannya di rumah orang tua ayahnya (peristiwa 6), dan berhasil membuat penonton takjub sehingga banyak kata-kata pujian terlontarkan untuknya. Peristiwa (6) tersebut mengakibatkan Rasmus kecewa (peristiwa 8); ia merasa kehilangan perhatian Srintil. Itulah sebabnya ia memberikan keris pusaka peninggalan ayahnya sebagai upaya untuk memperoleh kembali perhatian Srintil (peristiwa 11). Peristiwa (11) ini mengakibatkan Srintil menemui Rasmus untuk menyatakan rasa terima kasihnya (peristiwa 12).

Peristiwa (12) tersebut diteruskan dengan kemunculan peristiwa (13) pemandian Srintil di depan makam Ki Secamenggala, yang dilanjutkan dengan menampilkan tariannya diiringi oleh dukun ronggeng Kartareja. Pada saat itu Kartareja kesurupan, dan memeluk Srintil sambil menciumnya. Akibatnya, Rasmus merasa sakit hati (peristiwa 14). Keronggengan Srintil menjadi penyebab kepergian Rasmus dari Dukuh Paruk (peristiwa 16) ke Dawuhan sehingga ia dapat bertemu dengan Sersan Slamet (peristiwa 19). Ia dijadikan tobang. Pada suatu hari ia diajak menumpang perempokan di Dukuh Paruk (peristiwa 22). Peristiwa (22) ini mengakibatkan pertemuannya kembali dengan Srintil (peristiwa 24), yang diteruskan dengan kepergiannya untuk bergabung kembali dengan kelompok Sersan Slamet (peristiwa 26).

Kepergian Rasmus tersebut mengakibatkan Srintil mengalami kekecewaan (peristiwa 28), sehingga akhirnya ia sakit

(peristiwa 37). Kehadiran bocah cilik Goder dapat mengakibatkan Srintil sembuh dari sakitnya (peristiwa 38), sehingga ia menolak setiap tawaran pentas dan menolak laki-laki yang akan mengencaninya (peristiwa 40). Penolakan Srintil terhadap Marsusi mengakibatkan Marsusi menumpahkan kemarahannya kepada Kartareja dan istrinya (peristiwa 41), sehingga muncul peristiwa (42) Nyai Kartareja marah kepada Srintil.

Srintil sebenarnya ingin meninggalkan dunia ronggengnya, tetapi ia tak kuasa menolak takdir. Hal ini terbukti dalam peristiwa (46) ia tak kuasa menolak tawaran Pak Ranu yang memintanya untuk berpentas di malam agustusan. Kehadiran kelompok ronggeng Srintil di malam agustusan tersebut merupakan awal dari terjadinya bencana yang menimpa ronggeng Srintil karena keterlibatannya dengan kelompok Baker (PKI). Akhirnya, Srintil dan kelompok ronggengnya ditahan karena dianggap terlibat G. 30 S. PKI (peristiwa 65). Peristiwa (65) tersebut menunjukkan hubungan sebab-akibat dari peristiwa (46), (47), (51), (52), (58), (59), (60), (61), dan (62). Dengan kata lain, kemunculan peristiwa (65) ini diakibatkan oleh kemunculan peristiwa-peristiwa tersebut.

Setelah berlangsung peristiwa (65) Srintil pulang ke Dukuh Peruk (peristiwa 73), sehingga mengakibatkan muncul peristiwa (76) Nyai Kartareja menemui Marsusi. Kenyataan ini menyebabkan Marsusi menemui Pak Darman untuk mendapat-

kan keterangan tentang Srintil (peristiwa 78).

Sehubungan dengan peristiwa (78) tersebut, keinginan Marsusi terwujud dalam peristiwa (80) membawa Srintil ke rumahnya namun ditolak dengan keras oleh Srintil sehingga muncul peristiwa (81) Srintil terjatuh dari boncengan Marsusi. Keinginan Srintil untuk melarikan diri tidak tercapai karena muncul peristiwa (82) Marsusi dapat menemukan Srintil kembali. Kondisi Srintil yang terluka parah menyebabkan Marsusi mengurungkan niatnya, dan menyuruh seorang tukang kayu untuk mengantarkan Srintil ke Dukuh Paruk (peristiwa 83).

Selanjutnya pengarang menggambarkan terjadinya pembangunan di wilayah Dawuhan dan sekitarnya dalam peristiwa (84), kehadiran rombongan petugas pengukur tanah yang dipimpin oleh Bajus. Hal ini mengakibatkan kemunculan peristiwa (88) Bajus menjalin hubungan dengan Srintil. Peristiwa ini diteruskan dengan kenystaan Srintil melihat kepulauan Rasus (peristiwa 90) sehingga mengakibatkan munculnya peristiwa (92) terjalinnya kembali keakraban di antara keduanya (Srintil dan Rasus). Peristiwa (94) penolakan Srintil terhadap Bajus yang ingin mengajaknya pergi, merupakan akibat terjadinya peristiwa (92).

Sejalan dengan hal itu, Rasus harus pergi lagi untuk menunaikan tugasnya di Kalimantan sehingga mengakibatkan Srintil menerima kehadiran Bajus kembali. Keakraban mereka diwujudkan dalam peristiwa (97) Srintil diajak pergi oleh

Bajus yang disertai oleh Goder. Kebaikan hati Bajus berhasil menumbuhkan harapan Srintil untuk dapat meraih cinta Bajus. Hal ini terwujud dalam peristiwa (98) Bajus mengajak Srintil untuk mendampingi dalam pertemuan; yang sebenarnya hanyalah merupakan jebakan belaka. Peristiwa (102) Srintil menjadi gila merupakan akibat dari terjadinya peristiwa (100) dan (101), yang memiliki keterkaitan dengan munculnya peristiwa (98).

Akibat yang ditimbulkan oleh peristiwa (102) tersebut yakni munculnya peristiwa (105) keprihatinan Resus menemui kenyataan Srintil yang telah menjadi gila sehingga kesadaran Resus tergugah untuk melaksanakan adegan (106) yakni membawa Srintil ke rumah sakit jiwa. Tindakannya yang tercermin dalam peristiwa (106) tersebut merupakan perwujudan sikap tanggung jawabnya terhadap kehidupan yang ada di tanah kelahirannya. Sebagai "anak kandung" Dukuh Paruk, ia merasa tergugah kesadarannya melihat kenyataan kehidupan di tanah kelahirannya yang tetap diliputi oleh kemelaratan, kebodohan, dan keterbelakangan semenjak ia dilahirkan hingga ia menjadi tentara. Baginya, kegilaan Srintil semakin mempertegas kondisi kehidupan Dukuh Paruk yang semakin memburuk, sehingga kenyataan yang demikian harus dihilangkan. Tekadnya yang luhur, yakni ingin memperbaiki kehidupan yang ada di tanah kelahirannya tercermin lewat kesadaran tanggung jawabnya atas pemanusiaan Srintil tersebut, yang diwujudkan dalam peristiwa (106).

Demikian uraian tentang plot cerita ini yang pada akhirnya dapat disimpulkan, bahwa plot cerita berpusat pada tragedi kehidupan yang dialami Srintil (tokoh utama) seperti tercermin dalam peristiwa-peristiwa pokok tersebut. Plot cerita ini menunjukkan hubungan sebab-akibat yang wajar dan logis.

3.2.5 Teknik Cerita

Teknik cerita merupakan cara pengarang dalam menyusun cerita. Dalam analisis "Trilogi" Ahmad Tohari ini teknik cerita menyangkut metode bercerita (technique) dan sudut pandang pengarang (point of view).

Metode bercerita tidak dapat dipisahkan dengan sudut pandang pengarang, karena sudut pandang pengarang menunjukkan tempat seorang pengarang berada. Oleh karena itu, pembicaraan tentang sudut pandang dilakukan bersama-sama dengan metode bercerita.

Metode bercerita mencakup pemakaian (1) sorot balik, (2) deskripsi, (3) digresi (irrelevant), (4) pemutusan cerita, dan (5) menyembunyikan faktor-faktor tertentu dalam cerita (Sukada, 1987: 76). Sudut pandang adalah tempat dari mana seorang pengarang melihat sesuatu (Keraf, 1980:86).

Seperti terlihat dalam pembicaraan later dan penokohan, dalam menampilkan tokoh-tokoh cerita pengarang menggunakan kata ganti orang pertama "aku", "saya", "kita", dan "kami"; kata ganti orang kedua "kau", "kalian", "mu", "sam-

pean", "sedulur"; serta kata ganti orang ketiga "dia", "ia", dan "mereka". Di samping itu pengarang juga menggunakan beberapa sebutan untuk menunjuk tokoh Srintil seperti "wong ayu", "wong kenes", dan "jengenten".

Ketiga kata ganti tersebut digunakan pengarang secara silih berganti pada tokoh-tokoh ceritanya. Dalam hal ini, penggunaan kata ganti tertentu tidak dipakai secara mutlak, melainkan berganti-ganti antara kata ganti yang satu dengan kata ganti yang lain, baik terhadap tokoh utamanya maupun tokoh-tokoh sekunder dan komplementer.

Pemakaian kata ganti "dia" seringkali digunakan pengarang untuk mendeskripsikan tokoh-tokoh sekunder dan komplementer seperti terlukis dalam kutipan berikut.

Kartareja terkekeh. Dia merasa tidak perlu berkata-kata. Rangkap yang dimaksud oleh Sakarya tentu lah soal guna-guna, pekasih, susuk dan tetek bengek lainnya yang akan membuat seorang ronggeng laris. (RDP, hal. 18)

Satu hal disembunyikan oleh Nyai Kartareja terhadap siapa pun. Itu, ketika dia meniupkan mantra pekasih ke ubun-ubun Srintil. (RDP, hal. 21)

Kendatipun demikian, kata ganti "dia" kadang kala dipergunakan juga oleh pengarang untuk tokoh utama, seperti terlukis pada kutipan berikut.

Dia yang merasa tidak utuh tanpa kepastian seorang laki-laki berada dalam hatinya; dan dalam kamar tidurnya. Atau bila benar bahwa dunia yang besar ini berisi berjuta-juta dunia kecil dan dalam setiap dunia kecil itu berisi seorang laki-laki dan seorang perempuan, Srintil hanya merindukan yang kecil itu. (LKDH, hal. 12)

Kata ganti semacam itu menimbulkan kesan praktis, ke-

rens pengarang dengan mudah dapat menggunakannya untuk menunjuk seorang tokoh yang namanya disebutkan sebelumnya. Selanjutnya, untuk melukiskan dialog, kata ganti "sampean" seringkali dipergunakan untuk menyebut antartokoh yang berdialog, seperti terlukis pada kutipan di bawah ini.

"Sampean berdua ini orang dukuh yang tidak tahu diuntung! Aku tidak pernah lupa bahwa semacam sampean ini mendapat rejeki dari orang seperti saya ini. Nah! Mengapa sampean berdua jadi banyak tingkah?" (LKDH, hal. 21 -- 22)

"Waduh, Pak Tentara. Sampean masih mau kembali ke Dukuh Paruk? Asaya kira lupa karena sampean sudah jadi tentara". (JB, hal. 135)

Pemakaian kata ganti orang dalam "Trilogi" Ahmad Tohari tidak hanya dipergunakan untuk menunjuk tokoh-tokoh cerite saja, melainkan juga dipergunakan untuk binatang, tumbuh-tumbuhan, dan benda mati (nama tempat). Hal ini antara lain terlihat ketika pengarang melukiskan latar Dukuh Paruk, seperti terlukis pada kutipan berikut.

Tetapi Dukuh Paruk sampai kapan pun tetap Dukuh Paruk. Dia sudah cukup berpengalaman dengan kegetiran kehidupan, dengan kondisi-kondisi hidup yang paling beresaja. Dan dia tidak mengeluh. Dukuh Paruk hidup dalam kesadarannya sendiri yang amat mengagumkan. Dia sudah diuji dengan sekian kali malepetaka tempe bongkrek, dengan kemiskinan langgeng dan dengan kebodohan sepanjang masa. (JB, hal. 7)

Burung Bluwak, kuntul, dan trinil muncul kembali. Selama kemarau mereka mengungsi di tanah-tanah paya di muara Citanduy. Sebentar rumpun-rumpun bambu di Dukuh Paruk akan ramsi oleh ramsi berbagai burung air. Mereka berkembang biak di sana seperti dilakukan oleh nenek moyang mereka entah sejak berapa abad yang lalu. (RDP, hal. 86)

Jika pemakaian kata ganti dikaitkan dengan sudut pen-

dang yang terkandung dalam cerita, maka terlihat dua kemungkinan sudut pandang. Pertama, sudut pandang yang menunjukkan bahwa pencerita berusaha untuk tetap berada di luar suasana cerita, dan kedua, terdapat kesan bahwa pencerita seolah-olah larut dalam suasana cerita. Sudut pandang (point of view) ialah posisi pencerita dalam membawakan kisah; boleh jadi ia tokoh dalam ceritanya (pencerita skuan), boleh jadi pula berada di luarnya (pencerita diaan) (Sudjiman, 1984: 72).

Pencerita skuan banyak digunakan dalam karya sastra modern karena subjektivitasnya menimbulkan suasana akrab. Pencerita terasa langsung membukakan diri kepada pembaca sehingga pembaca merasa terlibat langsung di dalam permasalahan atau peristiwa yang dialami tokoh yang bercerita itu (Sudjiman, 1988: 63). Pencerita diaan menghasilkan kisah yang lebih bebas sifatnya. Karena pencerita berada di luar cerita; dia dengan bebas dapat berpindah ke sana ke mari, menyoroti tokoh-tokoh dan lakukan mereka dari segala sudut (ibid.: 65).

Sehubungan dengan uraian tentang sudut pandang tersebut, dalam "Trilogi" Ahmed Tohari dijumpai adanya dua macam sudut pandang. Pertama, sudut pandang orang pertama (bentuk skuan); dan kedua, sudut pandang orang ketiga (bentuk diaan). Kedua macam sudut pandang ini digunakan pengarang secara bergantian dalam RDP dan JB. Sedangkan dalam LKDH pengarang hanya menggunakan satu sudut pandang

tertentu, yakni bentuk diseñ.

Dalam RDP, pemaksaan sudut pandang diseñ tampak di bagian pertama mulai halaman 5 sampai halaman 43. Pada bagian pertama RDP ini, pengarang bertindak sebagai pencerita yang berdiri di luar cerita. Ia tahu segala sesuatu tentang semua pelaku dan peristiwa yang berlaku dalam cerita. Dengan demikian, ia bebas pula bergerak dalam ruang dan waktu, dapat menyoroti tokoh mana pun serta mengisahkan apa yang dianggap perlu tentang percakapan dan lakuan para tokoh. Ia mampu menjelaskan pikiran, perasaan, dan aspirasi para tokoh sehingga dapat dikatakan bahwa di bagian pertama RDP pengarang menggunakan sudut pandang diseñ maha-tahu (omniscient). Beberapa contohnya dapat disimak dalam kutipan di bawah ini.

Semua orang Dukuh Paruk tahu Ki Secamenggala, moyang mereka, dahulu menjadi musuh kehidupan masyarakat. Tetapi mereka memujanya. Kubur Ki Secamenggala yang terletak di punggung bukit kecil di tengah Dukuh Paruk menjadi kiblat kehidupan kebatinan mereka. (RDP, hal. 7)

Sakarya tersenyum. Sudah lama pemangku keturunan Ki Secamenggala itu merasakan hambarnya Dukuh Paruk karena tidak terlahirnya seorang ronggeng di sana. "Dukuh Paruk tanpa ronggeng, bukanlah Dukuh Paruk. Srintil, cucuku sendiri, akan mengembalikan citra sebenarnya pedukuhan ini," kata Sakarya kepada dirinya sendiri. Sakarya percaya, arwah Ki Secamenggala akan terbahak di kuburnya bila kelak tahu ada ronggeng di Dukuh Paruk. (RDP, hal. 16)

Rasus yang sejak semula berdiri tak bergerak di tempatnya mendengar segala pergunjungan itu. Anak laki-laki berusia tiga belas tahun itu merasa ada sesuatu yang terlangkahi di hatinya. Ia merasa Srintil telah menjadi milik semua orang Dukuh Paruk. Rasus memang tidak bisa lagi bermain sepuasnya dengan Srintil di bawah pohon nangka. (RDP, hal. 25)

Selanjutnya, pada bagian kedua sampai bagian keempat (mulai halaman 44 -- halaman 174) pengarang berganti sudut pandang akuan, yang mengacu pada dua pengertian yakni sebagai pelaku yang secara langsung terlibat dalam cerita (akuan sertaan) di satu pihak, dan sebagai pencerita yang berada di luar cerita (akuan taksertaan) di pihak lain. Kendatipun demikian, pengertian pencerita (narator) dalam RDP tersebut perlu dibedakan dengan pengarang. Pencerita dalam RDP bukanlah pengarang, melainkan pelaku cerita yakni Rasus. Memang pantas diakui, penggunaan sudut pandang akuan dalam RDP agak terkesan burur sehingga pembaca dituntut untuk dapat membedakan aku (Rasus sebagai pelaku) dan aku (Rasus sebagai pencerita). Meskipun demikian, batas untuk menentukan yang mana aku pencerita dan aku pelaku cerita masih dapat dilacak, yakni dengan melihat ungkapan pikiran dan perasaan tokoh, sebagaimana sebagian terlukis dalam kutipan berikut.

Malapetake itu masih diingat benar oleh semua orang Dukuh Paruk. Seorang nenek telah belasan kali menceritakannya kepada Rasus cucunya. Tentu saja nenek itu adalah nenekku sendiri karena di Dukuh Paruk hanya ada seorang bernama Rasus yaitu diriku.

Sayang.

Dukuh Paruk dengan segala isinya termasuk cerita Nenek itu hanya bisa kurekam setelah aku dewasa. Apa yang kualami sejak kanak-kanak kusimpan dalam ingatan yang serba sederhana. Dengan kemampuan seorang anak pula, kurangsikan cerita sepotong-sepotong yang kudengar dari kiri-kanan. Baru setelah aku menginjak usia dua puluh tahun, aku mampu menyusunnya menjadi sebuah catatan. (RDP, hal. 44)

Kutipan di atas menyiratkan bahwa pengarang menggunakan su-

dut pandang akuan teksertaan lewat tokoh Rasmus. Rasmus dihadirkan sebagai pencerita. Selanjutnya mulai halaman 51 Rasmus beralih peran menjadi pelaku yang secara langsung terlibat dalam cerita (akuan sertaan). Sebagai salah satu contohnya dapat dilihat pada kutipan berikut.

Aku diam karena kecewa, dan sedikit malu. Namun aku mendapat akal untuk menolong keadaan. Pikiran itu mendadak muncul setelah kulihat gigi Srintil telah berubah. (RDP, hal. 53)

Di dalam sudut pandang akuan pada umumnya pencerita hanya akan dapat menyampaikan apa yang diketahui dan dialami sendiri, sehingga ceritanya bersifat terbatas. Akan tetapi dalam RDP ternyata tidak demikian. Penggunaan sudut pandang akuan berkesan unik, karena Rasmus sebagai aku ditampilkan secara serbatahu. Rasmus (aku) menyoroti langsung peristiwa-peristiwa cerita dan sekaligus menyusup ke dalam struktur penceritaan, sehingga dapat mengetahui renungan dan pikiran tokoh-tokoh lain -- yang seharusnya hal ini tidak akan terjadi dalam cerita yang memakai sudut pandang akuan. Hal ini dapat dilihat pada kutipan berikut.

Dower merasa telah melakukan segala usaha agar bisa memenangkan sayembara bukak klambu, tidur semalam-malaman di atas tempat tidur empuk bersama ronggeng Dukuh Paruk yang masih perawan. Teringat kembali oleh Dower bagaimana dia mendongkel lemari milik orang tuanya untuk mencuri uang rupiah perak itu. Tentu Dower teringat pula pengalaman siang tadi. Dengan gemilang dia berhasil mengecoh ayahnya. (RDP, hal. 110)

Dalam peristiwa tersebut tak dapat dihindarkan adanya keterlibatan narator (dalam hal ini Ahmad Tohari) yang kurang tegas dalam membatasi diri untuk tidak larut serta

dalam cerita. Adalah sesuatu yang mustahil, apabila Resus dapat mengetahui jalan pikiran dan renungan Dower, sementara dia sendiri dalam RDP dihadirkan sebagai pelaku. Berkaitan dengan hal tersebut, Maman S. Mahayana memberikan tanggapannya, bahwa pemakaian gaya skuan memang mengandung resiko apabila pengarang kurang cermat membatasi diri untuk tidak ikut dalam cerita. Artinya, pengarang harus tetap berdiri pada posisinya di luar cerita (dalam makalahnya yang disampaikan dalam temu wicara di FSUI, 13 Maret 1987). Penilaian Maman ini menunjukkan relevansinya dengan penggunaan sudut pandang skuan dalam RDP yang berkesan unik.

Penggunaan sudut pandang skuan dalam RDP berakhir dengan pelukisan peristiwa kepergian Resus yang meninggalkan Dukuh Paruk untuk menjalankan dinasny sebagai tentara seperti terlukis dalam kutipan berikut.

Sampai di tengah persawahan aku menoleh ke belakang. Aku tersenyum sendiri, lalu bergegas meneruskan perjalanan. Dengan memanggul bedil, rasanya aku gagah. Tetapi sebenarnya perasaan itu muncul bukan karena ada sebuah bedil di pundak, melainkan karena aku telah yakin mampu hidup tanpa kehadiran bayangan Emak. Di belakngku Dukuh Paruk diam membisu. Namun segalanya masih utuh di sana; keramat Ki Secamenggala, kemelatan, sumpah-serapah, irama celung dan seorang ronggeng. (RDP, hal. 174)

Pada bagian keempat JB pengarang juga mempergunakan sudut pandang skuan yang dimulai dari halaman 205 sampai kisah dalam JB berakhir, lewat tokoh yang sama seperti dalam RDP yakni tokoh Resus. Dalam JB ini tidak terdapat ke-

san adanya pengacuan sudut pandang skuan. Artinya, pengarang telah dapat menempatkan dirinya pada posisi yang tepat dan dengan tegas dapat membatasi diri untuk tidak larut dalam cerita. Dengan demikian aku Resus tidak dapat menyusup masuk ke dalam pikiran tokoh lain; dia juga tidak dapat mengetahui renungan-renungan dan pikiran tokoh-tokoh yang lain ketika menghadapi persoalan. Resus benar - benar berperan sebagai pelaku yang dikisahkan oleh dirinya sendiri, seperti tampak dalam kutipan berikut.

Aku keluar dengan keperihan yang makin dalam. Rangsang kusandang dan kepada Kartareja kukatakan aku ingin istirahat di gubuku sendiri. Nyai Kartareja meminjamiku lampu tempel, kemudian aku melangkah keluar. (JB, hal. 222)

Berkaitan dengan pemakaian sudut pandang dalam JB tersebut terdapat pergantian peran Resus yang semula ditampilkan pengarang sebagai dia menjadi aku. Perannya sebagai dia ditampilkan pengarang pada bagian kesatu mulai halaman 12 sampai halaman 31; dan di bagian ketiga mulai halaman 132 sampai halaman 164. Dalam peristiwa di bagian-bagian tersebut, Resus disoroti langsung oleh pengarang dengan menggunakan sudut pandang diaan. Dengan demikian tokoh Resus tidak dapat bergerak dengan bebas ke mana-mana; dia tidak dapat mengetahui renungan dan pikiran-pikiran tokoh yang lain. Kenyataan ini membuat peristiwa-peristiwa cerita dalam JB dapat dipahami dengan mudah. Sehubungan dengan hal itu Umar Junus memberikan komentarnya. Dengan mengacukan Resus yang dia dan yang aku, kita tak mungkin menyamakan

Rasus dengan pengarang (Pelita, 23 April 1991).

Dalam LKDH pengarang hanya menggunakan sudut pandang disean. Srintil selaku tokoh utama "Trilogi" Ahmad Tohari disoroti secara langsung oleh pengarang. Dengan mempergunakan sudut pandang disean ini, posisi pengarang tampak lebih dekat dengan tokoh utama Srintil; sehingga dengan demikian pengarang dapat mengembangkan perwatakan Srintil selaku tokoh utama. Jika dalam RDP perkembangan watak Srintil belum dikembangkan secara maksimal oleh pengarang, maka dalam LKDH perkembangan wataknya tampak lebih jelas dan kompleks.

Pemakaian sudut pandang disean dalam LKDH telah tampak sejak awal kisah sampai berakhirnya kisah (hal. 7 -- hal. 209). Sebagai salah satu contohnya dapat ditunjukkan dalam kutipan berikut.

Ketika rerumputan mulai tumbuh di tanah reruntuhan Dukuh Peruk, banyak orang bertanya tentang seseorang yang telah sekian lama berperan dalam satu sisi kehidupan. Srintil; di mana dia dan bagaimana. Bahwa pergolakan hidup Srintil yang sebenarnya baru dimulai sejak hari pertama dia masuk tahanan, ada dalam sebuah catatan. Catatan itu diawali dengan kisah seorang ronggeng cantik berusia dua puluh tahun. Dia dipenjarakan secara fisik dan dikurung secara psikis dalam tembok sejarah yang muncul sebagai keserakahan nafsiyah serta petualangan. (LKDH, hal. 209)

Penggunaan sudut pandang disean tersebut masih tetap dilakukan oleh pengarang dalam JB mulai halaman 7 sampai halaman 205 (bagian kesatu sampai bagian keempat). Pengarang bertindak sebagai pencerita mahatshu (omniscient) yang menyoroti langsung atas peristiwa-peristiwa cerita dan to-

koh-tokoh yang bermain di dalamnya, seperti sebagian terlukis dalam kutipan di bawah ini.

Potongan-potongan lirik Gending Kutut Manggung masih terdengar, baur dalam desau angin dan suara burung-burung. Srintil tidak lagi menegakkan kepala. Dia menunduk, pikirannya penuh dengan khayalan indah tentang seorang perempuan yang mendapat sebutan ibu rumah tangga, seorang perempuan yang rela dan sadar hanya mengikatkan diri kepada seorang lelaki. Indah, karena Srintil sungguh tidak mendengar ada seorang perempuan yang mengalami kepahitan dalam penjara karena dia memilih peran hidup sebagai ibu rumah tangga. (JB, hal. 75)

Dalam "Trilogi" Ahmad Tohari, digunakannya sudut pandang disean di satu pihak dan sudut pandang skuen di pihak lain tidak menghambat jalan cerita malahan mempertegas perwatakan tokoh utama khususnya, dan tokoh-tokoh yang lain pada umumnya. Khusus penggunaan sudut pandang skuen dengan tokoh bawahan sebagai pencerita (Resus) memberikan dampak yang positif kepada pembaca; yakni informasi yang diberikan tentang kelebihan dan kekurangan tokoh utama lebih meyakinkan pembaca daripada jika kelebihan dan kekurangan itu disampaikan oleh tokoh utama itu sendiri (Sudjiman, 1988: 65).

Penggunaan teknik telling dalam RDP (bagian kesatu), LKDH (hal. 7 -- 209), dan JB (hal. 7 -- 204) menyiratkan bahwa pengarang berfungsi sebagai narator. Dengan teknik telling pengarang memperjelas atau menilai kualitas dorongan dan perwatakan para pelaku (melalui Made Sukada, 1987: 65).

Pada bagian kesatu RDP (hal. 25 -- 43), pengarang mem-

pergunakan metode sorot balik untuk mengisahkan peristiwa malapetaka racun tempe bongkrek yang terjadi di Dukuh Paruk. Sorot balik (alih balik) adalah penjelasan urutan kronologis di dalam karya sastra oleh peristiwa-peristiwa yang terjadi sebelumnya (Sudjiman, 1984: 3). Pemakaian metode sorot balik tersebut diawali pengarang dengan melukiskan Srintil yang masih kecil ketika malapetaka racun tempe bongkrek melanda Dukuh Paruk, seperti tampak dalam kutipan berikut.

Sebelas tahun yang lalu ketika Srintil masih bayi. Dukuh Paruk yang kecil basah kuyup tersiram hujan lebat. Dalam kegelapan yang pekat, oemukiman terpencil itu lengang, amat lengang. (RDP, hal. 25)

Seperti tampak pada kutipan di atas, pengarang mulai mempergunakan metode sorot balik. Sebelumnya, pengarang mengisahkan Srintil yang masih berusia 11 tahun telah menampakkan bakat menjadi ronggeng. Dia telah dapat menirukan pelbagai macam tarien dan tembang ronggeng seperti layaknya ronggeng dewasa. Bakat ronggengnya semakin tampak sempurna ketika dia menari di rumah Kartereja pada suatu malam sehingga membuat seluruh penonton kagum kepadanya. Mereka teringat malapetaka racun tempe bongkrek yang pernah melanda Dukuh Paruk sebelas tahun yang lalu, di mana seorang ronggeng Dukuh Paruk juga meninggal dalam peristiwa tersebut. Selanjutnya, metode sorot balik tersebut dijabarkan pengarang untuk melukiskan malapetaka racun tempe bongkrek. Dalam peristiwa itu banyak penduduk Dukuh Paruk yang meninggal (RDP, hal. 31 -- 32). Santayib dan

istrinya, orang tua Srintil juga meninggal setelah makan tempe bongkrek bukannya sendiri (RDP, hal. 40). Pemakaian teknik sorot balik dalam RDP ini tidak menghambat jalan cerita, justru berfungsi menjelaskan identitas dan kedudukan tokoh-tokohnya.

Untuk melukiskan suasana cerita pengarang menggunakan metode deskripsi. Pemakaian metode ini terlihat pada bagian-bagian awal bab; dalam setiap permulaan bagian awal cerita pengarang menerapkan metode deskripsi, sebagaimana tampak pada "Trilogi"-nya. Metode ini banyak berperan dalam menunjang cerita, terutama untuk melukiskan latar cerita. Pemakaian metode deskripsi dapat dilihat dalam kutipan berikut.

Dukuh Paruk akan melewati bulan-bulan yang lembab. Lumut akan tumbuh pada dinding bambu atau tiang kayu yang basah. Jamur akan tumbuh pada kayu mati atau dehan yang lapuk. Cacing menjalar di emper-emper. Orang-orang membust galur-galur di bawah tanah, menerobos bawah dinding dan berakhir di bawah balsei-balsei. Kutu air dan kudis akan kembali merajalela pada kaki dan tangan anak-anak Dukuh Paruk. Dan orang-orang di sana akan menerimanya sebagai kebiasaan alami. (RDP, hal. 86)

Dukuh Paruk masih diam meskipun beberapa jenis satwanya sudah terjaga oleh pertanda datangnya pagi. Kambing-kambing mulai gelisah dalam kandangnya. Kokok ayam jantan terdengar satu-satu, makin lama makin sering. Burung sikatan mencecet-cecet dari tempat persembunyiannya. Dia siap meleset bila terlihat serangga pertama melintas dalam sudut pandangannya. (LKDH, hal. 7)

Ketika baru dipasang atap-atap yang terbuat dari anyaman daun kelapa itu hijau tua warnanya. Baru sehari terkena sinar matahari dia sudah berubah menjadi sedikit kelabu dan kerapatan anyamannya mengendur. Warnanya berubah menjadi cokelat dan rapuh. (JB, hal. 32)

Di samping itu, dalam "Trilogi" Ahmad Tohari ini juga terkandung digresi (lanturan). Digresi adalah peristiwa yang menyimpang dari pokok masalah yang sedang dihadapi dalam karya sastra; atau bagian yang tidak langsung bertalian dengan tema dan alur karya sastra (Sudjiman, 1984:19).

Digresi yang dijumpai dalam "Trilogi" Ahmad Tohari ini tidak menghambat jalan cerita, malahan berfungsi menunjang insiden-insiden pokok; hanya saja pembaca dituntut untuk dapat menangkap ide-ide sampingan itu, kemudian memilikannya agar tidak kacau dengan ide-ide pokok. Dalam mendeskripsikan ceritanya tampaknya pengarang mengarah kepada perluasan cerita yang disampaikan melalui ide-ide sampingan. Beberapa digresi dalam "Trilogi" Ahmad Tohari dapat dilihat seperti pada kutipan berikut.

Cepat! Jangan tunggu sampai ketiga orang tentara itu terjaga. Bayar kesumatmu sekarang juga! Demikian sebuah suara terdengar jelas dalam hatiku sendiri.

Aku patuh. Tindakan pertama, kucari sebungkah batu cadas sebesar kepala. Kuangkat dia di atas sebuah tonggak kayu. Dengan pisau belati batu cadas itu kukukir. Ada gambar mata, hidung dan bibir. Tak kulupakan kumis panjang yang melintang. Sehelai daun jati kuletakkan di atas batu cadas itu. Maka lengksplah kepala mantri keparat yang telah mencuri Emak. Mantri yang menurut cerita Nenek selalu berkumis dan memakai topi gabus....

...Picu kutarik. Ledakan dendam membust gerak telunjuk kananku menjadi kuat dan pasti. Aku hampir tidak mendengar letupan karena seluruh indera terpusat kepada kepala mantri yang hancur dan terlempar ke belakang. Topi gabusnya terbang entah ke mana. (RDP, hal. 155 -- 157)

Sebagaimana tampak pada kutipan di atas, peristiwa yang melukiskan Rasmus membunuh mantri sesungguhnya merupakan ilusi yang diciptakan Rasmus sendiri. Ia telah lama

mengalami konflik batin tentang ibunya yang konon dilarikan oleh mantri yang merawatnya, sehingga ketika dia diajak berburu oleh Sersan Slamet, pada kesempatan itulah ia melampiaskan dendamnya. Kendatipun hanya ilusi, dia mengalami perasaan puas karena berhasil membunuh mantri.

Selain itu, digresi yang terkandung dalam "Trilogi" Ahmed Tohari ditampilkan dalam pelukisan peristiwa Marsusi menemui seorang dukun bernama Tarim untuk meminta bantuannya agar membalaskan dendamnya kepada Srintil (LKDH, hal. 93 -- 110). Sebelum digresi itu muncul, pengarang melukiskan peristiwa Srintil meminta pertimbangan kepada Sakum sehubungan dengan tawaran meronggeng di acara Agustus-an (LKDH, hal. 85 -- 92). Setelah peristiwa tersebut berakhir, pengarang menghadirkan digresi mulai halaman 93 sampai halaman 110. Dalam JB, digresi yang ditampilkan pengarang tampak pada halaman 205 sampai halaman 214, yakni pelukisan tentang perasaan Resus menghadapi saat-saat kepulangannya ke Jawa. Selama bertugas di Kalimantan, ia seringkali mengalami konflik batin. Saat menjalankan tugasnya untuk memberantas gerombolan pemberontak, ia dapat menangkap salah seorang di antara mereka dengan menembaknya. Kondisi tubuh orang itu membuat jiwanya tergores, lebih-lebih setelah diketahui bahwa orang yang ditembaknya itu berasal dari daerah yang sama dengannya (JB, hal. 208). Dalam peristiwa-peristiwa yang dikisahkan pengarang selanjutnya merupakan digresi-digresi yang berupa renungan Resus

seperti terlukis pada kutipan berikut.

Anganku terus melambung sampai akhirnya terbentur pada kenyataan yang pahit. Bila aku ingin jadi gembala yang baik maka aku harus tinggal di tengah mereka. Dan aku harus pula membawa bekal. Ini berarti aku harus melepaskan diri dari dinas ketentaraan yang sekaligus aku kehilangan sumber penghasilan. Padahal di Dukuh Paruk aku tak punya apa-apa kecuali sebuah sarang tus dengan beberapa jengkal tanah di bawahnya. Sulit. Bagaimana mungkin aku bisa berbuat sesuatu yang berarti bagi tanah airku yang kecil bila perutku sendiri kemudian menjadi lapar? (JB, hal. 214)

Di samping yang dikutip di atas, masih terdapat beberapa digresi yang tersebar pada bagian-bagian "Trilogi" Ahmad Tohari ini. Digresi-digresi tersebut terjadi ketika pengarang hendak meluaskan deskripsi ide-ide pokok tertentu dalam cerita.

Selain metode digresi, dalam "Trilogi" Ahmad Tohari ini digunakan juga metode pemutusan cerita. Metode ini terlihat dalam pemaksaan tanda bintang (*) dan pemberian jarak antara bagian akhir sebelumnya dengan awal cerita berikutnya.

Pemaksaan tanda bintang (*) tersebut dapat dilihat dalam kutipan berikut.

"Bocah bagus, aku mau menari lagi. Boleh kan? Ah, kau tak usah khawatir. Aku akan tetap emammu. Kau tetap anakku yang paling bagus!"

*

Ketika laut surut di Segara Anakan. Sebuah perahu motor dengan mesin disel tus merayap terbata-bata menempuh jalur Cilacap -- Kalipucang.... (LKDH, hal. 93)

Di samping yang dikutip di atas, masih terdapat beberapa tanda (*) yang tersebar pada bagian-bagian "Trilogi"

Ahmad Tohari ini, yakni dalam RDP halaman 124, LKDH halaman 27, 110, 160; dan dalam JB halaman 56, 120, 132, 172, 205. Selain itu, dijumpai pula variasi penggunaan yang berbentuk tanda tiga bintang (***), yang terdapat di RDP halaman 64, 118, dan 160. Salah satu contohnya dapat dilihat melalui kutipan berikut.

...Tak kuduga sama sekali dalam melakukan tindakan itu Srintil tak sedikit pun merasa canggung. Tampaknya dia sudah terbiasa. Dalam hati aku bertanya kapan-kah Srintil belajar cium-mencium? Atau begitukah seharusnya seorang ronggeng? Meskipun dia masih berusia sebelas tahun?

Sudah dua bulan Srintil menjadi ronggeng. Namun adat Dukuh Peruk mengatakan masih ada dua tahapan yang harus dilaluinya sebelum Srintil berhak menyebut dirinya seorang ronggeng yang sebenarnya. (RDP, hal. 64)

Penggunaan kedua macam tanda bintang tersebut masing-masing memiliki makna yang berbeda. Tanda bintang satu (*) mengisyaratkan bahwa antara kisah yang sebelumnya dengan kisah sesudahnya tidak ada hubungannya; terdapat pergantian ide pokok cerita. Biasanya kisah yang disajikan pengarang setelah tanda bintang satu (*) adalah pelukisan latar. Sedangkan penggunaan tanda bintang tiga (***) menyiratkan adanya keterkaitan (kesinambungan) antara kisah sebelumnya dengan kisah sesudahnya. Dalam hal ini ide pokok cerita antara kisah sebelumnya dengan kisah sesudahnya masih sama.

Metode pemutusan cerita dalam "Trilogi" Ahmad Tohari sebagaimana terlihat dalam kutipan-kutipan tersebut ber-

fungsi memutuskan ide cerita yang dengan sengaja tidak dilanjutkan pengarang karena dipandang tidak penting atau dapat dipikirkan sendiri oleh pembaca. Khusus untuk metode penyembunyian faktor-faktor tertentu dalam pembahasan ini tidak diungkapkan karena tidak berkaitan atau kurang memperlihatkan relevansinya dengan teknik penceritaan yang diterapkan Ahmad Tohari dalam "Trilogi"-nya.

Dari uraian tentang teknik penceritaan yang meliputi sudut pandang dan metode bercerita tersebut, dapatlah diketahui bahwa dalam "Trilogi"-nya, pengarang sengaja mempergunakan dua macam sudut pandang, yakni akuan dan dian untuk memperoleh atau mencapai efek tertentu. Penggunaan dua sudut pandang tersebut dimaksudkan untuk dapat mempertegas posisi objek di satu pihak, dan untuk mencapai intensitas cerita di pihak lain. Selain kedua sudut pandang tersebut, dipergunakan juga empat metode bercerita yang meliputi sorot balik, deskripsi, digresi (irrelevant), dan pemutusan cerita. Keempat metode bercerita yang digunakan pengarang dalam "Trilogi"-nya tersebut berfungsi mempertegas kedudukan sudut pandang yang digunakannya. Kenyataan ini semakin memperjelas keterkaitan antara sudut pandang dan metode bercerita sebagai unsur teknik penceritaan.

Demikian analisis teknik cerita dalam "Trilogi" Ahmed Tohari yang meliputi sudut pandang, dan metode bercerita.

3.2.6 Gaya

Dalam usahanya untuk melukiskan segala sesuatu yang berkenaan dengan cerita, gaya bahasa merupakan sesuatu hal yang tak dapat disia-siakan oleh seorang pengarang. Sehubungan dengan hal itu, M.S. Hutagalung menyatakan bahwa meninjau gaya bahasa seorang pengarang berarti menyelidiki bagaimana pengarang tersebut mempergunakan dan mempermainkan bahasanya dalam memilih ungkapan-ungkapan, membuat perbandingan-perbandingan, menyusun kalimat dalam batas aturan bahasa itu sendiri sehingga menarik perhatian pembaca (melalui Manuaba, 1988: 144 -- 145).

Pernyataan Hutagalung tersebut tidak terlalu jauh berbeda dengan pendapat H.B. Jassin tentang gaya bahasa. Dikatakan, bahwa soal pemilihan kata dan mempergunakan kata sesuai dengan isi yang mau disampaikan, juga penyusunan kalimat secara efektif, secara estetis sehingga memberikan kesan tertentu yang dikehendaki, adalah soal gaya (1983: 126). Di dalam batasan ini secara implisit sesungguhnya telah terkandung pengertian penggunaan bahasa untuk menambah atau mengkhususkan, mengistimewakan daya lukisnya yang disebut sebagai figure bahasa (figure of speech) (ibid.: 129).

Sehubungan dengan hal itu, Wellek dan Warren menyatakan bahwa pembicaraan bahasa dalam kesusastraan hendaknya dapat membangun beberapa prinsip pemaduan, efek-efek estetis umum yang menembus keseluruhan karya (melalui Faruk H.T., 1981: 133).

Pengertian tentang gaya tersebut dijadikan landasan teoretik dalam pembicaraan berikut.

Analisis gaya bahasa dalam "Trilogi" Ahmad Tohari ini lebih banyak diarahkan pada jenis gaya bahasa yang digunakan pengarang dalam usahanya menyajikan dan melukiskan ceritanya. Dalam "Trilogi" Ahmad Tohari dijumpai penggunaan pelbagai gaya bahasa, yakni: gaya bahasa personifikasi, hiperbol, persemuan (simile), metafora, repetisi, retorik, sarkasme, klimaks, dan eufemisme.

Dari pelbagai jenis gaya bahasa yang digunakan tersebut dapat menumbuhkan pepaduan antara suasana cerita dengan efek-efek estetis yang ditimbulkannya. Pengarang benar-benar memanfaatkan pengetahuannya tentang gaya bahasa dengan cermat. Artinya, penggunaan gaya bahasa dalam ketiga novel itu benar-benar merupakan sarana yang sangat efektif dalam menyajikan cerita, dan sangat erat kaitannya dengan suasana cerita yang dimunculkan.

Di samping penggunaan pelbagai jenis gaya bahasa dalam ketiga novel tersebut, tercermin pula gaya khas pengarang dalam melukiskan dan menyajikan ceritanya. Kekhasan tersebut terletak pada gaya bercerita pengarang yang sederhana, lancar, dan lugas. Kelincahan Ahmad Tohari menyusun kalimat-kalimat yang sederhana tetap menunjukkan keterpaduannya dengan suasana cerita dan peristiwa yang dilukiskannya, menyiratkan adanya kecenderungan kehadiran gaya kesederhanaan baru (nieuwe zakelijkheid). Gaya ke-

sederhanaen baru ditandai oleh adanya kalimat-kalimat pendek, pikiran-pikirannya meloncat-loncat, dan dalam satu kalimat terkandung banyak pikiran (Jassin, 1983: 65). Dalam "Trilogi" Ahmad Tohari, kasus ini terlihat dalam penggunaan gaya bahasa perbandingan seperti terlukis dalam kutipan berikut.

Setelah didapat, Resus memanjat. Cepat seperti seekor monyet. Dipetiknys beberapa lembar daun bacang yang lebar. (RDP, hal. 10)

Rambutnys merah bulu jagung. Kedua ujung bibirnys berhiaskan cokop yang seperti lumut kerak. Wajehnys, bahkan kedua matanya kusam tanpa cahaya. (LKDH, hal. 86)

Srintil hanya bisa meronta-ronta. Ketika terasa tangen besi itu mengendur Srintil melenguh seperti ternak dipotong. (JB, hal. 117)

Di samping itu, dalam "Trilogi" Ahmad Tohari banyak dijumpai penggunaan kose kata Jawa dan beberapa dialek Banyumas sebagai salah satu media mengekspresikan ide dan imajinasinya. Pemakaian kose kata Jawa dan dialek Banyumas dalam "Trilogi" Ahmad Tohari ini tidak mengganggu cerita, justru menambah nilai estetis novel. Apalagi diksi (pilihan kata) yang digunakan pengarang secara cermat, menyebabkan cerita bertambah padu dan padat. Penggunaan kalimat-kalimat yang agak pendek (simple) menyebabkan cerita enak dibaca. Kedinamisan cerita terlihat lewat komposisi kalimat yang diatur sedemikian rupa, dan penuh variasi; kadang-kadang mempergunakan kalimat-kalimat yang panjang, kadang-kadang mempergunakan kalimat yang pendek. Salah satu contohnya dapat dilihat melalui kutipan berikut.

Sementara Goder berbaur dalam tawa riang anak-anak Sakum, Srintil duduk memperhatikannya.

Ayunan terus berderit-derit. Anak-anak Sakum silih berganti mengayun dan diayun. Oh, ya, ayunan! (JB, hal. 105)

Komposisi kalimat yang dipadu dengan penggunaan kosa kata Jawa tercermin dalam kutipan berikut.

"E, Jenganten ini bagimana? Orang mengataken, tidak boleh tidur di warung. Ora ilok, nanti warungku tidak laku. Nanti..." (LKDH, hal. 31)

"Kula nuwun, kula nuwun!" seruku sambil mengetuk pintu.

"Sinten?" Kudenger Nysi Sakarya menyahut.

"Aku, Nysi. Resus."

"Gusti, Cucuku Wong Bagus!" (JB, hal. 217)

Selain deskripsi di atas, kosa kata dan dialek Banyuwangi dalam "Trilogi" Ahmad Tohari dipergunakan pula untuk penyebutan lagu daerah, mantra-mantra, jenis binatang, tumbuh-tumbuhan, kata-kata umpatan, dan panggilan kehormatan. Salah satu contoh penggunaan kosa kata Jawa dan dialek Banyuwangi dalam lagu daerah tertuang dalam kutipan berikut.

Dhongkel gelang daning bung alang-alang
Wis sakiège wong lanang gedhe gorohé

Lisus kali kedhung jero banyu mili
Meneng soten stine boler-boleran

Wakul kayu cepone wadhah pengaron
Kapanane, kapanane ketemu padha dheweken. (JB, hal. 216)

Mantra-mantra yang dihidirkan Ahmad Tohari dalam "Trilogi"-nya juga mempergunakan kosa kata Jawa seperti tercermin dalam kutipan berikut.

Uluk-uluk perkutut manggung
teka saka ngendi
teka saka tanah sabrang

pakammu apa,
pakanku madu tawon
manis madu tawon,
ora manis kaya putuku, Srintil. (RDP, hal. 21)

Mantra pekasih tersebut diucapkan oleh Nyai Kartareja untuk menumbuhkan kecantikan Srintil ketika akan menjadi ronggeng. Selain itu, ada pula mantra yang digunakan untuk menolak bencana ketika Dukuh Paruk tertimpa mala petaka racun tempe bongkrek yang diucapkan oleh Sakarya di depan makam Ki Secamenggala (RDP, hal. 42), dan mantra pemutus asmara yang pernah digunakan oleh Nyai Kartareja untuk memutuskan hubungan batin Srintil dan Rasus (LKDH, hal. 14).

Dalam "Trilogi" Ahmad Tohari ini, sebutan untuk binatang dan tumbuh-tumbuhan juga banyak mempergunakan kosa kata Jawa. Misalnya sebutan yang berkaitan dengan nama burung: branjangan, kecer, clepuk, prit putih, trinil, kuntul, prenik, orong-orong, walang sangit, celeng, cecurut, dan sebagainya. Nama-nama tumbuhan antara lain sengon, krokot, iles-iles, lompong bandung, sente urang, dan sebagainya.

Kata-kata umpatan yang khas Jawa dipergunakan pengarang antara lain bajul buntung, asu buntung, munyuk, cecunguk. Sementara itu, beberapa panggilan kehormatan yang khas Jawa dipaparkan pengarang antara lain jenganten, wong ayu, wong kewe, wong kenes, cah bagus, kang, dan mbakyu.

Penggunaan kosa kata Jawa dan dialek Banyumas dalam "Trilogi" Ahmad Tohari dapat memberikan kekhususan warna daerah (lokal) yang ditampilkan pengarang. Kosa kata Jawa

tersebut begitu hidup mewakili ide dan imajinasi yang disempatkan pengarang dan tanpa kesen dipaksakan sama sekali. Di samping itu, ide dan imajinasi pengarang yang sangat pribadi biasanya berkaitan erat dengan budaya ibu sehingga dengan sendirinya diungkap dalam bahasa ibu pengarangnya (Satyagraha Hoerip, ed., 1982: 92).

Kekhasan gaya yang lain yang digunakan Ahmad Tohari dalam menampilkan cerita dalam "Trilogi"-nya terlihat pada pemakaian gaya isei. Gaya ini diterapkan secara cermat oleh Ahmad Tohari, sehingga menimbulkan kesan bahwa pengarang seolah-olah berlaku sebagai seorang eseis ketika menampilkan ceritanya. Lewat gaya eseis ini pula terlihat bahwa pengarang lebih bebas mencuatkan ide-idenya yang ingin disajikan kepada pembaca. Penggunaan gaya ini sebagian dapat dilihat pada kutipan di bawah ini.

Ketika masih kecil aku sering keluar dari Dukuh Paruk malam hari bersama teman-teman untuk melihat pagelaran wayang kulit. Wayang kulit itu. Dunia kecil berbunyi batang pisang bermatahari lampu blencong telah berjasa besar meletakkan dasar-dasar wawasan pada diriku tentang kehidupan ini. Para dalang telah menanamkan pada diriku yang masih anak-anak nilai-nilai dasar yang waktu itu kuyakini sebagai kebenaran sejati. Nilai-nilai itu demikian mapan dalam jiwa sehingga bila sedang menonton wayang kulit aku tidak pernah merasa lain kecuali sebagai putra Amarta. Aku akan sangat kecewa bila dalam peperangan di atas batang pisang itu negara Amarta kalah. Dan aku pernah menangis ketika menonton wayang dengan cerita Abimanyu, seorang prajurit putra Amarta, gugur dengan tubuh penuh panah. (JB, hal. 205 -- 206)

Sehubungan dengan hal itu, Faruk memberikan komentarnya bahwa novel tersebut penuh dengan pikiran-pikiran eseis. Pengarang berkomentar langsung terhadap peristiwa-peristiwa dan keadaan-keadaan yang ada di dalamnya (melalui Esten

ed., 1988: 140). Pernyataan Faruk tersebut memperlihatkan relevansinya dengan cerita yang disajikan Ahmad Tohari dalam "Trilogi"-nya.

Gaya bahasa yang dipergunakan Ahmad Tohari dalam "Trilogi"-nya antara lain personifikasi tidak kurang dari 118 kali (RDP, hal. 6, 11, 14, 15, 20, 27, 28, 29, 33, 40, 43, 45, 64, 65, 65, 71, 75, 77, 85, 86, 103, 106, 125, 134, 139, 169, 171, 172, 174; LKDH, hal. 7, 7, 8, 8, 9, 9, 11, 12, 18, 18, 19, 20, 23, 30, 30, 31, 32, 33, 36, 44, 59, 64, 64, 71, 75, 78, 89, 97, 123, 148, 160, 163, 166, 169, 170, 174, 183, 198, 199, 200, 202, 205, 205; JB, hal. 7, 8, 8, 10, 10, 10, 11, 12, 16, 16, 17, 22, 22, 23, 24, 24, 24, 25, 25, 29, 30, 32, 35, 46, 47, 55, 57, 62, 65, 66, 67, 69, 70, 70, 72, 76, 77, 104, 104, 108, 116, 121, 165, 177, 181, 186); gaya hiperbol tak kurang dari 28 kali (RDP, hal. 5, 32, 39, 40, 71, 81, 87, 117; LKDH, hal. 45, 102, 102, 123, 124, 129, 160, 206, 207; JB hal. 7, 19, 31, 31, 34, 34, 52, 53, 61, 80, 177); gaya perbandingan (simile) tak kurang dari 32 kali (RDP, hal. 5, 5, 6, 10, 12, 39, 40, 123; LKDH, hal. 9, 23, 33, 80, 86, 128, 133, 134, 138, 167, 204; JB, hal. 33, 69, 97, 104, 110, 114, 117, 122, 148, 178, 178, 181, 203); gaya metafora tak kurang dari 54 kali (RDP, hal. 34, 35, 113; LKDH, hal. 22, 45, 45, 45, 45, 49, 118, 120, 129, 141, 152, 181, 194, 194, 201; JB, hal. 10, 11, 12, 13, 16, 18, 19, 24, 24, 26, 27, 27, 27, 27, 45, 47, 47, 48, 63, 67, 67, 92, 97, 106, 107, 107, 109, 128, 129, 134, 138, 146, 154, 158, 169, 178, 229); Gaya bahasa repetisi tidak

kurang dari 68 kali (RDP, hal. 7, 15, 29, 31, 33, 34, 34, 35, 36, 37, 50, 53, 59, 59, 60, 65, 66, 67, 69, 70, 73, 80, 81, 103, 120, 156, 172; LKDH, hal. 10, 57, 58, 61, 63, 68, 69, 69, 70, 72, 94, 118; JB, hal. 12, 13, 17, 18, 18, 19, 23, 24, 25, 25, 28, 29, 31, 31, 34, 35, 50, 61, 61, 97, 110, 112, 117, 126, 170, 179, 189, 218, 218); gaya bahasa retoris tak kurang dari 92 kali (RDP, hal. 18, 33, 64, 75, 76, 79, 172; LKDH, hal. 12, 18, 39, 41, 57, 104, 105, 106, 106, 108, 108, 123, 137, 146, 163, 173, 180, 204, 209; JB, hal. 8, 12, 16, 16, 21, 22, 28, 31, 35, 37, 38, 39, 42, 43, 48, 53, 55, 55, 55, 56, 56, 56, 58, 60, 64, 64, 67, 68, 69, 69, 80, 84, 97, 100, 101, 103, 113, 115, 116, 120, 139, 144, 148, 150, 159, 161, 167, 173, 185, 187, 187, 198, 198, 199, 201, 210, 211, 212, 212, 214, 215, 216, 217, 224, 225); gaya bahasa serkasme tak kurang dari 33 kali (RDP, hal. 34, 35, 37, 75, 77, 93, 95, 97, 99, 100, 105, 111, 113, 114, 121, 141, 170; LKDH, hal. 21, 22, 68, 70, 84, 99, 115, 195, 195, 196; JB, hal. 85, 89, 91, 94, 102, 103); gaya bahasa klimaks tak kurang dari 193 kali (RDP, hal. 6, 14, 14, 17, 31, 32, 33, 40, 45, 45, 49, 52, 53, 58, 60, 61, 67, 72, 72, 92, 92, 93, 93, 94, 95, 95, 102, 102, 104, 104, 106, 107, 107, 108, 108, 111, 113, 114, 114, 116, 117, 118, 122, 126, 127, 127, 134, 136, 138, 140, 143, 144, 144, 145, 146, 147, 148, 148, 150, 150, 152, 152, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 157, 157, 160, 160, 165, 168, 168, 171, 174; LKDH, hal. 11, 11, 12, 12, 21, 22, 25, 27, 28,

28, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 43, 43, 49, 50, 53, 54, 55, 57, 60, 62, 65, 67, 69, 69, 70, 70, 80, 85, 90, 92, 94, 109, 109, 112, 113, 118, 120, 129, 130, 154, 174, 175, 175, 177, 180, 181, 183, 192, 194, 197, 197, 201, 203, 204, 204, 206, 207; JB, hal. 7, 7, 8, 9, 9, 10, 11, 11, 12, 15, 24, 25, 28, 31, 31, 33, 34, 35, 36, 36, 37, 38, 41, 43, 54, 54, 55, 61, 64, 65, 66, 67, 97, 97, 105, 105, 106, 107, 110, 125, 129, 137, 146, 153, 170, 178, 180, 184, 185, 193, 199, 200, 200); serta gaya eufemisme tak kurang dari 13 kali (RDP, hal. 120, 121, 122, 173; LKDH, hal. 9, 155, 155, 156, 204; JB, hal. 20, 20, 100, 101).

Berikut ini dikutipkan beberapa contoh penggunaan gaya bahasa tersebut.

Pertama, gaya bahasa personifikasi (penginsanan) ialah gaya bahasa yang menggambarkan benda-benda mati atau barang-barang yang tidak bernyawa seolah-olah memiliki sifat-sifat kemanusiaan (Kerf, 1987: 140). Dalam "Trilogi" Ahmad Tohari gaya ini sering dipergunakan pengarang untuk melukiskan latar. Di samping itu, pengarang juga memanfaatkan gaya ini untuk mengungkapkan adanya hubungan antara kehidupan tokoh-tokoh dengan lingkungannya. Dalam peristiwa semacam ini kadangkala sesuatu yang tidak bernyawa seakan-akan dapat melakukan suatu tindakan seperti manusia sehingga timbul kesan penginsanan benda. Gaya ini berfungsi pula untuk menghidupkan cerita serta menggugah perhatian pembaca. Di bawah ini dipetikkan beberapa contoh pemakaian

gaya bahasa personifikasi.

Pasar Dawuhan sedikit demi sedikit merenggangkan hubunganku dengan Srintil. Bukan hanya dalam arti lahir, terlebih-lebih dalam arti batiniah. Pasar Dawuhan juga ternyata memberikan cakrawala luas padaku tentang banyak hal. (RDP, hal. 143)

Pucuk-pucuk nyiur dan rumpun bambu menerima kehangatan pertama pagi ini. Pancaran cahaya matahari adalah tenaga yang setiap kali membangunkan Dukuh Paruk dengan menyingkap kabut yang menyelimutinya. (LKDH, hal. 8)

Hening dan hampa merayap perlahan dan merangkul Rasus dari segala arah. Rasus merasa dirinya mengampung dalam kekosongan. (JB, hal. 24)

Gaya hiperbol ialah gaya bahasa yang mengandung suatu pernyataan yang berlebihan, dengan membesar-besarkan suatu hal (Keraf, 1987: 135). Dalam "Trilogi" Ahmad Tohari di samping gaya ini bersifat melebih-lebihkan suatu pernyataan, juga berfungsi mengeraskan pernyataan. Pengerang menggunakannya ketika tokoh-tokoh mengalami ketegangan, kecewa, terkejut atas peristiwa yang dihadapi, dan sebagainya. Hal ini terlukis dalam kutipan berikut.

Pergulatan berkecamuk sendiri di hati ayah Srintil itu. Karena ketegangan jiwa, tubuh Santayib gemetar. Bibir memucat dan nafas memburu. (RDP, hal. 32)

Dilam mengundurkan diri dengan kegoncengan hati yang tidak bisa disembunyikan. Dalam bilik tamu didapatinya Marsusi sedang menengedah, tidur di lantai bertikar. (LKDH, hal. 102)

Darah kembali lenyap dari wajah anak Dukuh Paruk itu. Bibirnya yang pucat bergetar. Bintik keringat sertamerta muncul di permukaan kulitnya. Dada Srintil turun naik menahan pergulatan rasa di dalamnya, antara murka dan penyesalan yang dalam, antara pilu dan kemarahan. (JB, hal. 53)

Gaya persamaan (simile) adalah perbandingan yang ber-

sifat eksplisit, yang ditandai dengan penggunaan kata-kata seperti, sama, sebagai, begaikan, lekssane, dan sebagainya (Keraf, 1987: 138). Gaya ini digunakan pengarang untuk melukiskan sifat (keadaan) benda atau tokoh secara tidak langsung, sebagaimana terlukis dalam kutipan berikut.

Srintil yang bergerak lucu hanya tampak sebagai hantu yang menakutkan. (RDP, hal. 40)

Seberkas sinar matahari menembus dinding bambu lurus seperti kristal maya jatuh di pipi Srintil. (LKDH, hal. 9)

Sementara itu penghuni gubuk, Sakum dan anak-beranak, meringkuk berdesakan seperti anak ayam kehujanan di emper rumah. (JB, hal. 122)

Gaya bahasa metafora ialah semacam analogi yang membandingkan dua hal secara langsung (Keraf, 1987: 139). Gaya ini biasanya dapat membantu seorang pengarang melukiskan suatu gambaran yang jelas melalui komparasi atau kontras. Dalam "Trilogi" Ahmad Tohari gaya ini digunakan untuk menyatakan secara lebih dekat atau tepat untuk mewakili sifat dan bentuk suatu benda (keadaan), serta sikap seorang tokoh. Di samping itu, gaya ini juga digunakan untuk umpatan. Beberapa contoh pemakaian gaya ini dapat dilihat melalui kutipan berikut.

Senyum seorang ronggeng, apalagi bila dia sedang menari, tak pernah mempunyai makna lain kecuali ungunya bunga kecipir bagi kumbang atau merahnya kembang soka bagi kupu-kupu. (LKDH, hal. 129)

"Santayib. Engkau anjing! Asu buntung. Lihat bokor ini biru karena bercun". (RDP, hal. 34)

Bagi Srintil, Goder adalah dunia yang mau menerimanya secara utuh untuk menunaikan tugas hidup dalam kondisi yang paling minimal. (JB, hal. 47)

Gaya repetisi ialah pengulangan bunyi, suku kata, kata, atau bagian kalimat yang dianggap penting untuk memberi tekanan dalam sebuah konteks yang sesuai (Keraf, 1987: 127). Penggunaan gaya repetisi dalam novel ini menjadikan cerita menarik dan hidup. Pembaca seakan-akan diyakinkan dengan gaya ini. Contoh penggunaan gaya repetisi dalam "Trilogi" Ahmed Tohari dapat disimak dalam kutipan berikut.

"Tidak bisa! Siapa tahu kejadian ini adalah pagedug. Siapa tahu kejadian ini karena kutuk roh Ki Se-camenggala yang telah lama tidak diberi sesaji. Siapa tahu!" (RDP, hal. 34)

"Toblas, toblas! Kamu ini bagaimana Srintil? Kamu menampik Pak Marsusi? Toblas, toblas. Itu pongah namanya. Kamu memang punya harta sekarang. Tetapi jangan lupa anak siapa kamu sebenarnya. Kamu anak Santayibi!" (LKDH, hal. 69)

Ketika semua orang merasakan guncangan hebat pada hampir seluruh tatanan serta nilai-nilai kehidupan. Ketika kegelisahan serta ketidakpastian demikian mencekam. Dan ketika ikatan kebersamaan hidup berada pada puncak taruhan yang amat menakutkan. (JB, hal. 12)

Gaya retorik yakni gaya yang berupa pertanyaan yang tidak memerlukan jawaban karena jawaban telah terkandung di dalamnya (Hutagalung melalui Manuaba, 1988: 153). Dalam "Trilogi" Ahmed Tohari gaya retorik secara dominan dipergunakan pengarang ketika tokoh-tokoh melakukan monolog atau percakapan seorang diri mengenai masalah yang dihadapinya. Penggunaan gaya retorik tersebut kadang-kadang dipergunakan pula ketika tokoh-tokoh ingin memperoleh jawaban secara lebih mendalam tentang suatu masalah. Contoh penggunaan gaya retorik tersebut dapat dilihat dalam ku-

tipan berikut.

Tak kuduga sama sekali dalam melakukan tindakan itu Srintil tak sedikitpun merasa canggung. Tampaknya dia sudah terbiasa. Dalam hati aku bertanya kapanakah Srintil belajar cium-mencium? Atau begitukah seharusnya seorang ronggeng? Meski dia baru berusia sebelas tahun? (RDP, hal. 64)

Kedua anak yang bertelanjang badan itu mengundurkan diri. Mereka membawa pertanyaan yang muskil; mengapa seorang ronggeng bisa menangis? (LKDH, hal. 12)

Kini aku dan jiwaku sedang bertanya, apakah kepahitan hidup yang harus kutanggung bukan karena justru aku mengenal terlalu banyak segi kelelakian? Apakah bukan karena aku merasa menjadi duta keperempuanan sehingga aku merasa harus melayani segala kepentingan kelelakian sampai kepada arti yang paling primitif sekalipun? Bukankah karena diriku yang ronggeng, maka sejarah telah membawaku ke puncak ketiadaan makna hidup di tempat terasing? (JB, hal. 55)

Gaya sarkasme adalah suatu acuan yang mengandung kepahitan dan celsan yang getir (Keraf, 1987: 143). Penggunaan gaya ini dalam "Trilogi" Ahmad Tohari berfungsi untuk melukiskan kemarahan, kebencian, dan kecemburuan tokohnya yang terlibat dalam suatu peristiwa. Di samping itu gaya ini dimanfaatkan untuk mendukung suasana cerita. Beberapa contohnya terlukis dalam kutipan berikut.

"Bajingan tengik! Siapa berani melempari aku?" seru Dower marah. (RDP, hal. 93)

Sekarang jawab pertanyaanku; bisakah kalian membawa Srintil kemari sekarang juga? Kalau tidak,ampus saja. Jangan coba-coba menjadi dukun ronggeng! (LKDH, hal. 22)

"Mampus kamu, Mir. Menginap semalam di Dukuh Paruk? Bisa, bisa. Tetapi di rumah Nenek Kartareja!" (JB, hal. 102)

Keperawanan Srintil disayembarkan. Bajingan! Bajul buntung! pikirku.

Aku bukan hanya cemburu. Bukan pula sakit hati karena aku tidak mungkin memenangkan sayembara akibat kemelaratan serta usiaku yang baru empat belas tahun. Lebih dari itu. (RDP, hal. 77)

Kutipan-kutipan di atas menunjukkan bagaimana kemarahan tokoh-tokoh tercurutkan; misalnya kemarahan Dower terhadap orang yang melemparinya, kemarahan Marsusi terhadap Kartareja dan istrinya yang gagal mencari Srintil, kejengkelan Diding terhadap Tamir yang gagal merayu Srintil, serta kecemburuan Resus mendengar berita Srintil akan menempuh malam bukak klambu.

Gaya klimaks yakni gaya bahasa yang mengandung urutan-urutan pikiran yang setiap kali semakin meningkat kepentingannya daripada gagasan-gagasan sebelumnya (Keraf, 1987: 132). Dalam "Trilogi" Ahmed Tohari, gaya ini merupakan gaya yang paling banyak digunakan pengarang. Gaya klimaks ini dipergunakan untuk menegaskan sesuatu yang disesjikan pengarang sebagaimana terlukis dalam kutipan di bawah ini.

Sebelum para tetangga datang, anak itu telah meregang nyawa. Bahkan ibunya pun jatuh tak sadarkan diri dengan rona biru di wajahnya. Ibu dan anak terkulai di tanah. Jerit dari rumah pertama memulai kepanikan di Dukuh Paruk. (RDP, hal. 31)

Di rumah Sakarya, suami-istri dukun ronggeng itu mendapatkan kenyataan yang mengecewakan. Srintil tidak berada di sana. Bahkan keduanya mendapat teguran Sakarya yang bernada meminta pertanggungjawaban. (LKDH, hal. 25)

Lihatlah alis-alis mereka yang selalu berkerenyit, wajah-wajah runduk dan penuh ketakutan serta gugup ketika menghadapi tatapan mata orang luar. Dan pasrah. Itulah daya terakhir Dukuh Paruk. Pasrah dalam diam

paripurna sehingga Dukuh Paruk hampir tak mengeluarkan kata-kata, bahkan ketika mereka secara gotong-ro-yong bergiliran membust gubuk-gubuk baru. (JB, hal. 9)

Gaya eufemisme adalah semacam acuan berupa ungkapan-ungkapan yang tidak menyinggung perasaan orang, atau ungkapan-ungkapan yang halus untuk menggantikan acuan-acuan yang mungkin dirasakan menghina, menyinggung perasaan atau mensugestikan sesuatu yang tidak menyenangkan (Keraf, 1987: 132). Dalam "Trilogi" Ahmad Tohari, gaya ini dipergunakan pengarang untuk melukiskan peristiwa yang berhubungan dengan kesusilaan. Di samping itu, gaya eufemisme ini juga digunakan untuk melukiskan sesuatu yang berhubungan dengan rasa hormat antara tokoh yang satu terhadap tokoh yang lain. Beberapa contoh pemaksaan gaya tersebut dapat disimak dalam kutipan berikut.

Dan sebuah perilaku primitif memang terjadi kemudian antara aku dan Srintil. Ilusi akan hadirnya Emak saat itu tak muncul di hatiku. Segalanya terjadi. Alam sendiri yang turun mengguruiku dan Srintil. (RDP, hal. 120)

Dalam kutipan tersebut pengarang secara implisit melukiskan adegan seks yang dilakukan Resus dengan Srintil sebelum Srintil menempuh malam bukak klambu. Hal ini dipertegas dengan pelukisan peristiwa selanjutnya seperti terlukis dalam kutipan berikut.

Tidak lama. Kubantu Srintil mengenakan kembali pakaiannya. Kemudian dia kusantar sampai ke pintu. Dengan mengintip lewat celah dinding dapat kulihat Srintil membuka klambu dan rebah tertidur di sana. Aku sendiri pulang dengan berbagai perasaan bercampur aduk di hati. (ibid.)

Demikianlah pengarang menyajikan suatu peristiwa yang berhubungan dengan kesusilaan dengan cara yang sangat halus sehingga adegan seks yang dilukiskan tersebut hadir sebagai peristiwa yang tidak berbentuk (formless).

Penggunaan gaya eufemisme yang berhubungan dengan rasa hormat antartokoh dapat dilihat dalam kutipan berikut.

"Wah, kasihan, jengenten yang cantik ini", ujar Nyai Sentika sambil menyalami Srintil. "Maafkan kami yang telah memaksa sampean berjalan demikian jauh. Aduh, snakku wong syu, mari masuk." (LKDH, hal. 155)

"Sedulur-sedulur-ku semua, apakah kalian selamat?"
 "Ya, Cucuku Wong Bagus," ucap Sekarya akhirnya.
 "Kami semua, saudara sampean, bagaimanapun juga masih mendapat keselamatan." (JB, hal. 20)

Dari uraian tentang gaya tersebut, dapatlah diketahui bahwa dalam "Trilogi"-nya, pengarang memanfaatkan pelbagai jenis gaya bahasa: personifikasi, hiperbol, persamaan (simile), metafora, repetisi, retorik, sarkasme, klimaks, serta eufemisme; sebagai sarana estetis untuk menyajikan ceritanya. Penggunaan pelbagai gaya bahasa tersebut didukung pula oleh adanya gaya esei dan pilihan kata (diksi) khususnya kosa kata Jawa serta dialek Banyuwangi sehingga efek-efek estetis yang ditimbulkan dapat terwujud; cerita menjadi hidup dan menarik. Kelincahan pengarang mengolah pelbagai gaya bahasa dan pemanfaatan diksi secara tepat dan cermat telah berhasil memberikan warna terhadap "Trilogi"-nya.

Demikian analisis gaya dalam "Trilogi" Ahmad Tohari.

B A B IV

REKONSTRUKSI STRUKTUR SOSIAL ATAS TRILOGI RONGGENG DUKUH PARUK