

BAB III

PELACAKAN MAKNA TERSEMBUNYI DALAM WACANA WAYANG, GENDER, DAN SEJARAH INDONESIA

Sebuah karya sastra merupakan kompleksitas wacana dengan berbagai macam sistem tanda. Di dalamnya terdapat hamparan tanda yang mengacu pada referen tertentu dan memiliki makna tertentu pula. Baik itu tanda yang mengacu pada referen di dalam teks, atau mengacu kepada dunia di luar teks. Dalam mendefinisikan gejala ini --yakni wacana sastra yang dipenuhi dengan tanda-tanda dengan medium bahasa dan kata yang mengisyaratkan sebuah sublimasi — tanda-tanda itu merupakan tetumbuhan yang hidup dan berada dalam ‘hutan lambang’.¹ Dalam sebuah pembacaan, atau penafsiran, lambang-lambang yang berserakan dan ‘tumbuh’ dalam sebuah karya harus dirunut dan diuraikan, dengan berbagai acuan, maksud serta makna yang terkandung di dalamnya.

Di sisi lain, Kristeva memandang sebuah teks sastra merupakan mozaik dari teks-teks lain. Teks-teks lain itu tersusun sedemikian rupa membentuk sebuah jalinan dan sebuah struktur yang membentuk dan melahirkan sebuah teks baru. Dalam sebuah karya sastra, teks-teks itu bisa saling berjajar, saling tindih, tambal sulam dan memungkinkan sekali untuk saling menyerang. Jadi, posisi teks-teks itu, baik antarteks maupun interteks, tidak dapat dipandang dari sudut yang seragam. Kristeva menyebut intertekstualitas sebagai hakekat suatu teks yang di

¹ Meminjam istilahnya Charles Baudillaire, seorang penyair Perancis. Terdapat dalam Wing Kardjo, *Sajak-sajak Modern Perancis dalam Dua Bahasa*, (Jakarta, 1972), hal. 27. Frase ‘hutan lambang’ terdapat dalam puisi Baudillaire yang berjudul *Perimbangan*.

dalamnya terdapat teks lain.² Di sisi lain, intertekstualitas juga diartikan sebagai jumlah pengetahuan yang memungkinkan teks-teks memiliki makna, sehingga makna sebuah teks tergantung dari teks-teks lain yang diserap dan ditransformasikannya di dalam rajutan teksnya.³

Berdasarkan dua titik tolak itu --juga dua pemikiran itu-- dengan berbagai macam pertimbangan yang rasional, dalam bab ini akan diuraikan mengenai makna yang ada di balik wacana dekonstruksi yang telah teridentifikasi dan sudah dipilah-pilah dalam sekuen-sekuen pada bab terdahulu. Dengan disertai beberapa sistem tanda yang memang perlu untuk diberi perhatian lebih, seiring keterkaitannya untuk memperkuat representasi makna tersebut. Makna-makna itu akan tersaji dengan mengacu pada tiga pokok bahasan, yang telah teridentifikasi adanya wacana dekonstruksi dalam *Durga Umayi*, yakni wacana wayang, gender dan sejarah Indonesia, seperti yang telah dinyatakan dalam rumusan masalah.

Seperti yang pernah ditegaskan, *Durga Umayi* juga merupakan 'hutan lambang', dengan berserakan tanda dari teks-teks yang mengacu pada dunia atau pengetahuan di dalam dan di luar dirinya. Teks-teks itu terserak dan merujuk pada beberapa wacana. Wacana dari teks-teks itu saling merajut menjadi sebuah teks yang utuh dan menawarkan ladang penafsiran yang maha luas, maha ruwet dengan pralambang-pralambang yang menjangkau tentang gagasan, ide-ide dan pemikiran tentang masa depan dengan nilai-nilai yang lebih membumi dengan kandungan nilai-nilai universal.

² Umar Junus. *Resepsi Sastra. Sebuah Pengantar* (Jakarta, 1985), hal. 87.

³ Adi Setijowati, *Intertekstualitas Menurut Riffatere. Teori dan Penerapannya*, (makalah kuliah Sastra Indonesia Universitas Airlangga, tanpa angka tahun).

Dengan kata lain, dapat diungkapkan bahwa ide, gagasan dan pemikiran yang tertuang dalam *Durga Umayi* adalah pemikiran futuristik dengan berpijak pada konsepsi tradisi dan sumber daya budaya. Mereka terbungkus dalam *penanda-penanda* simbolis dan lambang yang perlu diuraikan, dijelaskan dengan menelusuri jejak-jejak dan asal-usulnya. Asal usul itu berupa teks-teks lain dengan beberapa wacana yang beragam. Dalam penelitian ini, jejak-jejak itu akan dirunut, sekaligus diuraikan makna yang terkandung di dalamnya.

Apalagi dalam wacana posmodernisme, teks itu tidak monolitik. Di dalamnya, terkandung beragam makna, dengan kandungan penanda yang menyaran pada wilayah-wilayah yang maha luas. Seperti yang ditegaskan Junus, “posmodernisme tak monolitik, tapi menampilkan banyak wajah yang ambigu dan silepsis, sehingga dalam memahaminya dengan makna tertentu, kita tak dapat bebas dari makna lain yang juga dimilikinya”.⁴

3. 1 Latar belakang Kesusastraan dan Sosio-kultural

3. 1. 1 Latar Belakang Kesusastraan

Hingga kini, lahirnya kesusastraan modern Indonesia masih terus diperdebatkan. Umar Junus dalam sebuah tulisannya menyatakan bahwa sastra Indonesia modern lahir dan dimulai dari tanggal 28 Oktober 1928. Ditetapkannya tanggal tersebut, dengan mempertimbangkan diakuinya bahasa Indonesia sebagai bahasa Nasional Indonesia, dalam momentum Sumpah Pemuda. Akan tetapi, hal itu tidak disetujui oleh Ajip Rosidi. Menurutnya, yang terpenting adalah

⁴ Umar Junus. *Membaca Unsur yang Terabaikan, Dari Cerita ke Teks, Kalam*, edisi 2 1994.

munculnya kesadaran untuk mengakui bahasa Indonesia dalam wawasan kebangsaan yang lebih luas.⁵

Dalam satu sisi, kelahiran sastra Indonesia modern pada dasarnya selalu dikaitkan dengan peristiwa politik, yang tidak lain adalah terbentuknya Negara Kesatuan Republik Indonesia. Akan tetapi, sastra Indonesia modern dapat ditemukan akarnya pada kesusatraan Melayu klasik. Hal itu karena bagaimana pun juga, antara kesusastraan Melayu klasik dengan sastra Indonesia modern masih tetap mempunyai hubungan. Kendatipun korelasi itu terlepas dari penggunaan sarana bahasa yang sama. Jika ditinjau dari segi estetika pun, tradisi sastra Indonesia modern yang berkembang mengacu pada kesusastraan Melayu klasik, yang dalam pembabakan sebagian sejarawan sastra Indonesia, sering disebut dengan sastra Indonesia klasik. Sementara itu, dalam sastra Melayu klasik berkembang jenis-jenis sastra dengan konsepsi estetika yang merujuk pada tatanan tradisi estetika konvensional-tradisional. Misalnya, dalam bentuk syair, gurindam, dan yang paling dikenal luas adalah pantun. Masing-masing mempunyai tataran estetika yang sudah baku dan mapan.⁶

Jacob Sumardjo mendefinisikan sastra Indonesia modern sebagai sastra yang tumbuh dari kebudayaan Indonesia yang sedang berproses akulturasi dengan kebudayaan Barat. Hal itu dimulai pada kontak pertama permulaan abad ke-17. Menurutnya, sastra modern memang berbeda dengan sastra klasik, sebab sastra modern lebih menekankan pada kebebasan dalam pengungkapan dan tertarik pada

⁵ Ajip Rosidi, *Kapankah Kesusatraan Indonesia Lahir* (Jakarta, 1988), hal. 4.

⁶ Estetika Melayu Klasik yaitu menggunakan aturan persajakan yang ketat. Misalnya syair harus berima aaaa. sedangkan pantun berima abab. Adapun, corak yang berkembang lebih pada jenis sastra didaktik, religius, bahasa berbunga-bunga dan bemaafas romantik.

masalah-masalah jamannya sendiri yang berlaku di lingkungan masyarakat yang telah terdidik secara Barat.⁷

Pembabakan sastra Indonesia modern seharusnya terbagi dalam periodisasi atau angkatan yang berdasarkan dengan gagasan atau ide yang diperjuangkan kala itu, seperti Balai Pustaka, Pujangga Baru, Angkatan 45, dan Angkatan 66. Akan tetapi, pembagian angkatan dalam sejarah sastra bertolak dari usia para sastrawannya.⁸ Kendatipun, pembagian angkatan serta periodisasi itu diakui secara luas, tetapi kerangka yang diambil dalam pembagian itu tidak murni dari pergulatan dalam estetika sastra, tetapi ada keterlibatan aspek lain. Hal itu tidak seperti yang terjadi pada tradisi dan sejarah kesusastraan Barat, terutama Perancis, yang sejarah sastranya berawal dari pemikiran dan gagasan yang ada di dalam jagat sastra sendiri. Pembagian sejarahnya ditandai dengan aliran-aliran sebagai *penanda* waktu, yang masing-masing aliran mengusung tawaran estetika tersendiri, yang bermain dalam konteks jaman dan sebagai bentuk perlawanan. Hingga kini, pembabakan zaman atau pembabakan waktu dalam sejarah sastra Indonesia yang biasa disebut dengan periodisasi itu masih terus diperdebatkan.⁹

Berkaitan dengan perkembangan sastra Indonesia modern, dibagi dalam masa-masa antara masa Kesusatraan Lama, Peralihan dan Kesusastraan Baru. Kendatipun pembagian ini juga terdapat kerancuan. Misalnya, dengan mempertanyakan mengenai terlibatnya sastra daerah Melayu di dalam pembabakan. Bisa jadi, ukuran itu memang meruntut pada akarnya, kendatipun dalam tradisi sastra Melayu klasik sudah tumbuh lama, dan konsep Indonesia

⁷ Jacob Sumardjo. *Lintasan Sastra Modern Indonesia I*. (Bandung : 1992). hal. I-XVIII.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

sendiri belum muncul. Dengan demikian, yang pantas dinamakan dengan sastra Indonesia adalah sastra Indonesia modern. Adapun, Ajip Rosidi membagi sejarah sastra Indonesia pembagian sastra Indonesia modern (Sastra Indonesia, *sich!*) dalam dua periode. Pertama, Periode Kelahiran (hingga 1945), yang terdiri dari periode 1900-1933 (Balai Pustaka), periode 1933-1942 (Pujangga Baru), dan periode 1942-1945. Kedua, Periode Perkembangan (1945-kini), yang terdiri dari periode 1945-1953, periode 1953-1961, dan periode 1961 sampai dengan sekarang.¹⁰ Di antara para pemerhati sejarah sastra, banyak yang berbeda dalam pembabakan waktu-waktu itu, misalnya, HB Yasin, yang selalu menggunakan kata angkatan, seperti Angkatan 45 dan Angkatan 66. Untuk saat ini, ada juga seorang sejarawan sastra yang menggagas Angkatan 2000.¹¹

Pada perkembangannya, secara *genre* sastra, sastra Indonesia modern terbagi dalam beberapa *genre*, di antaranya puisi, drama dan prosa. Pada tahun 80-hingga 90-an terdapat perkembangan unik dengan menggabungkan di antara dua atau lebih *genre* sastra, misalnya prosa lirik (antara prosa dan puisi).¹² Fenomena itu mengacu pada tradisi lisan, yang merupakan warisan yang tidak bisa hilang begitu saja dari susunan atau unsur pembentuk kebudayaan yang lebih luas. Bisa juga dianggap, fenomena itu sebagai tanggapan dari sang pencipta sastra terhadap tradisi yang masih berkembang yang mewarnai masyarakatnya. Dapat dikatakan demikian, karena dalam *genre* itu merupakan perpaduan antara tradisi dengan

¹⁰ Ajip Rosidi. *Ikhtisan Sejarah Sastra Indonesia*. (Bandung : 1986). hal. 35.

¹¹ Angkatan 2000 yang digagas oleh Corrie Layun Rampan tidak berkuat pada sebuah gagasan yang diperjuangkan, dan hanya sekedar sebagai dokumentasi.

¹² Sebagai contoh adalah *Pengakuan Pariyem* karya Linus Suryadi Ag.

konsepsi *genre* sastra roman–novel yang *nota bene* merupakan *genre* sastra Barat modern, dalam hal penyajian, penokohan, topik maupun watak tokoh-tokohnya.

Dalam periode ini, bisa dikatakan unsur-unsur kedaerahan menjadi semacam bahan mentah atau sumber inspirasi dalam proses kreatif beberapa sastrawan. Hal itu hampir terjadi di banyak sastrawan Indonesia, baik di Jawa maupun di luar Jawa (maaf atas penyederhaan dikotomi geografis ini). Hal itu ditandai dengan bermunculannya karya-karya yang berlatarbelakang sosio-kultural kedaerahan, baik berupa prosa maupun puisi. Semangat kedaerahan itu – lebih tepatnya mengangkat potensi budaya daerah-- juga pernah memuncak, yaitu pada akhir tahun 80-an dan awal tahun 90-an, dengan adanya sebuah gerakan kesusastraan yang berlabel revitalisasi sastra pedalaman.

Jadi, adanya kesadaran pada potensi kedaerahan telah menjadi semangat untuk menggali dan mengeksplorasi potensi kedaerahan untuk mewujudkan sebuah konteks keindonesiaan, kendatipun dalam rangka wacana politis. Dikarenakan, pada masa-masa itu berkembang wacana yang kurang sehat dalam sastra, yang berhasil disinyalir oleh Heryanto dengan adanya sastra mapan dan sastra pinggiran, sebagai sebuah pengkotakan yang berdasarkan legitimasi dari penguasa kesusastraan pusat (mapan). Heryanto menyebutnya dengan adanya sastra berpolitik dan politik sastra.¹³ Akan tetapi, pada akhirnya juga berimbas pada konsep estetika sastra. Dari keadaan ini menawarkan berbagai corak kesusatraan yang lebih inovatif. Selain itu juga, banyaknya karya yang mengangkat nilai-nilai lama dalam perspektif baru. Bisa diartikan, pada saat itulah

¹³ Hal ini digulirkan oleh Ariel Heryanto, tentang posisi sastra ordinar dan sub-ordinat, yang terumuskan dalam empat kategori sastra. Meliputi sastra mapan dan sastra sub-ordinat, seperti sastra pop, sastra yang dilarang, dan sastra daerah. Hal itu terjadi karena adanya politik sastra.

sastra sebagai ketegangan antara konvensi dan inovasi benar-benar terjadi, dan konsep itu tidak hanya terfokus pada tema atau pemikiran saja yang selama itu digeluti dalam proses kreatif sastrawan, terutama pada masa-masa Balai Pustaka, terutama oleh Sutan Takdir Alisahbana, yang lebih terfokus pada konsep pemikiran budayanya.

Adapun dalam konteks *Durga Umayi*, Jawa mengalami eksploitasi yang luar biasa, sekaligus mengalami pembacaan ulang kembali. Hal itu dapat ditelusuri dari diangkatnya cerita-cerita lama atau mitos-mitos yang telah ada dengan pembacaan yang berbeda.¹⁴

Bersamaan dengan itu, banyak penulis-penulis –terutama penulis novel dan penyair-- yang ber-*basic* kultural Jawa yang menggarap potensi kulturalnya, dengan menggunakan format kesusastraan modern Barat (roman atau novel), tetapi ruh yang ada adalah ruh lisan dengan medium-medium lama. Bisa juga terdiri dari gabungan keduanya, sehingga yang tampak adalah adanya modifikasi antara metrum lama dengan metrum baru.

Di sisi lain, berkaitan dengan *Durga Umayi* perlu juga dipaparkan latar kesusastraan Jawa. Hal itu karena idiom-idiom yang dibangun dalam *Durga Umayi* merupakan idiom-idiom dengan sistem tanda yang mengacu pada nilai-nilai kultural Jawa.

Jawa sendiri memiliki tradisi kesusastraan yang panjang, dimulai dari masa Jawa Kuno, Jawa Pertengahan hingga Jawa Modern. Berkaitan dengan sastra Jawa Kuno, yang biasa disebut dengan sastra Parwa, Zoetmulder

¹⁴ Hal yang sama juga terjadi pada genre puisi selain novel, seperti puisi. Misalnya, pada puis-puisi dari Goenawan Muhammad, Sapardi Djoko Damono, Subagyo Sastrowardoyo dan lain-lain.

menyatakan bahwa sastra Jawa Kuno dibatasi pemakaiannya dengan bahasa Jawa Kuno. Dalam hal ini berkembang sastra Parwa yang berasal (terinspirasi) dari epos besar India, seperti epos Mahabarata dan Ramayana. Epos ini mengalami perkembangannya pada masa-masa kerajaan Jawa lama. Seperti pada masa kerajaan Kahuripan (Prabu Airlangga), kerajaan Majapahit, dan beberapa kerajaan Jawa Kuno lainnya. Hal itu ditandai dengan banyaknya para pujangga atau empu yang mengubah cerita itu dalam konteks jamannya.¹⁵ Jadi, pada masa ini, kesusastraan Jawa sudah mempunyai tradisi yang bagus. Hal itu dibuktikan dengan adanya penggunaan huruf dan bahasa Jawa Kuno.¹⁶

Pada masa Jawa pertengahan, yaitu ketika masa-masa kerajaan Jawa Islam, kesusastraan Jawa juga mengalami perkembangan yang cukup signifikan. Kesusastraannya juga menggunakan bahasa Jawa dan huruf Jawa pula. Dengan tradisi sastra yang masih berpusat di kraton sebagai simbol budaya tinggi atau adiluhung. Bersama dengan itu, tradisi lisan yang berkembang di luar kraton juga mengalami masa-masa yang tidak bisa diabaikan. Dalam periode ini sastra berkembang bersamaan dengan hadirnya nilai-nilai Islam di Jawa, sehingga modifikasi pada organ kesusastraan juga terasa, terutama terhadap idiom-idiom sebagai sistem tanda yang dibangunnya yang bercorak Islam.

Dalam perkembangannya, pada sastra Jawa modern, nasib sastra Jawa seperti juga kesusastraan daerah lain dalam kancah kesusastraan Indonesia, yakni perkembangan sastra Jawa modern semakin tidak menentu. Hal itu juga berkaitan dengan jargon politik keindonesiaan yang ada, sehingga banyak penulis Jawa

¹⁵ Poerbatjaraka mencatat karya sastra berbahasa Jawa Kuno lebih dari 84 karya. Lihat Poerbatjaraka. *Kepustakaan Jawi*. (Jakarta, 1964).

¹⁶ Lihat Linus Suryadi Ag. *Dari Pujangga ke Penulis Jawa* (Yogyakarta, 1995).

yang menggunakan media bahasa Indonesia dalam berkarya. Ras menyatakan bahwa kondisi ini dimulai setelah Indonesia merdeka, yaitu setelah periode 1945. Setelah kemerdekaan, banyak pengarang Jawa yang menulis prosa dan puisi dengan kecenderungan memilih medium bahasa nasional daripada bahasa Jawa, yang berposisi sebagai bahasa ibu mereka. Dalam periode ini, yang di dalamnya penulisan sastra 'didemokraskan', telah membawa perkembangan prosa dan puisi yang ditulis orang-orang Jawa dalam bahasa nasional, yaitu bahasa Indonesia. Menurut Ras, gelombang sastra berbahasa Indonesia ini seiring dengan suatu kesadaran baru yang di dalamnya orang merasa sebagai anggota bangsa yang lebih besar yang berasal dari suku bangsa lain.¹⁷ Dengan kata lain, fenomena itu seiring dengan tumbuhnya nasionalisme Indonesia. Pada perkembangannya, pemilihan bahasa Indonesia sebagai media ekspresi juga mengubah pandangan dunia asal mereka. Dengan demikian, 'ruh' bahasa dan sikap, serta pola pikir yang terbangun juga berbeda dari konsepsi kejawaannya.¹⁸

Di sisi lain, ada yang menciptakan kembali pola-pola sastra dalam strategi kebudayaan yang lebih luas, sebagai sosok agen kebudayaan yang ideal. Seperti yang dikatakan Ignas Kleden, sebagai agen kebudayaan, maka yang dilakukan tidak hanya meneruskan warisan budaya yang ada, tetapi melakukan revitalisasi dan menciptakan konsep-konsep budaya baru, sesuai dengan konteks dan tuntutan zamannya. Jika demikian, maka warisan itu mengalami penafsiran dan pembacaan ulang.¹⁹

¹⁷ J. J. Ras, *Bunga Rampai Sastra Jawa Mutakhir* (Jakarta, 1985), hal. 2.

¹⁸ Lihat Neils Mulder, *Mistisime Jawa. Ideologi di Indonesia*, (Yogyakarta, 2001), hal. 17.

¹⁹ Lihat Ignas Kleden. "Berpikir Strategis tentang Kebudayaan". *Prisma* Maret 1987.

Adapun, karya dari penulis Jawa mutakhir pun mau tidak mau menjadi bagian dari Kesusastraan Indonesia. Hal itu juga berkaitan dengan ruang lingkup yang diangkatnya. Ruh yang diangkat jauh dari ruh komunal yang selama ini menandai keberadaan karya-karya tradisional, tetapi ruh modern yang lebih mengarah pada individuasi. Kiranya, ruh itu sama dengan jiwa dari kesusastraan modern.²⁰ Ada juga sastrawan Jawa yang menggunakan bahasa Jawa sebagai mediana, tetapi perkembangannya tidak sebanding dengan sastrawan Jawa yang menulis dalam bahasa Indonesia.

Memang, dalam hal ini ada ketumpangtindihan dalam penyebutan kesusastraan daerah dan Indonesia, tetapi dengan pembatasan pada penggunaan bahasa Indonesia, kiranya sebagai sebuah batas yang adil. Kendatipun dalam kesusastraan Indonesia, banyak pula yang terselip kata-kata atau idiom daerah, seperti Jawa, Sunda dan lain-lain.²¹ Batasan yang dipakai di sini terlepas dari konsepsi tentang oposisi antara mapan dan pinggiran, antara sastra Indonesia dan sastra daerah seperti yang disinyalir oleh Ariel Heryanto.

Sementara itu, berkaitan dengan sastra Indonesia modern, sebagai sebuah tradisi kesusastraan yang masih muda, sastra Indonesia memang tidak bisa dilepaskan dari model sastra modern Barat. Kendatipun dalam beberapa hal (misalnya dalam sejarah dan tradisinya) tidak bisa disamakan dengan sastra Barat modern, sedangkan berkaitan dengan sastra Indonesia modern, Sapardi Djoko

²⁰ Kendatipun ada juga yang masih memegang teguh pandangan Jawa, tetapi secara bangunan sastra lebih mengarah pada konsepsi sastra modern (Indonesia)

²¹ Ajip Rosidi. *Op. cit.*

Damono menyebutnya sebagai sastra hibrida, yaitu sastra yang lahir dari persilangan benih, persilangan tradisi dan budaya, yang sama-sama unggul²².

Secara singkat, dari uraian tersebut dapat dikatakan bahwa akar kesusastraan Indonesia adalah kesusastraan lisan. Adapun tradisi sastra lisan merupakan bagian yang tidak terpisahkan dari sastra-sastra lama yang berkembang secara tradisional di beberapa daerah di Indonesia. Akan tetapi, jika merunut pada akar bahasanya cenderung mengarah pada bahasa Melayu, yang juga memiliki tradisi kesusastraan yang panjang. Adapun berkaitan dengan *Durga Umayi*, bisa dirunut pada persimpangan antara tradisi lisan dalam kesusastraan Jawa dan sastra Indonesia modern. Bisa juga pada bentuk sastra posmodern.²³

3. 1. 2 Latar Belakang Sosio-Kultural.

Kebudayaan Indonesia memang tidak bisa dilepaskan dari watak politiknya, karena dalam kebudayaan Indonesia terkandung sifat integral, dan wacana yang terbangun dalam jiwa kebudayaan itu adalah wacana khas sebagai sebuah *state*. Koentjaraningrat mendefinisikan kebudayaan Indonesia sebagai keberagaman yang berserak dengan mengacu pada sikap mental Indonesia,

²² Kondisi dan klaim ini masih terbuka untuk dipertanyakan.

²³ Asumsi ini pernah dilontarkan oleh para Kritikus Sastra Barat, dengan mengandaikan adanya konsep *writerly* daripada *readerly*. Penggagas awalnya adalah Roland Barthes dalam *S/Z*. Tetapi, dalam tradisi Sastra Indonesia, hal itu tidak asing lagi, jika mengacu pada tradisi lisan, seperti wayang. Kendati demikian, bagi Sastra Indonesia modern *Durga Umayi* termasuk bentuk novel yang baru.

sehingga konteks yang dibawanya adalah bagaimana sistem kultur itu menghadapi atau menyongsong sebuah desain yang bernama pembangunan.²⁴

Dalam kajian antropologi, Indonesia memang tidak bisa dipandang sebagai sebuah bangunan kultural secara *an sich* utuh, karena dalam bangunan kultur keindonesiaan terdapat beragam model kultural yang bersifat lokal atau sektarian. Masing-masing kultur yang teridentifikasi dari kawasan geografis itu memiliki sikap mental dan perilaku yang beragam, dalam memandang dan menghadapi kehidupannya, sehingga konsepsi kebudayaan Indonesia mengalami tarik ulur sejak awal.

Hal itu bisa dilihat dari adanya perdebatan mengenai bangunan kebudayaan Indonesia. Seperti adanya Polemik Kebudayaan, sebagai sebuah gagasan ideal mengenai desain kebudayaan yang akan dibangun di Indonesia. Polemik itu terjadi antara pemikir-budayawan yang berkiblat pada budaya dan pemikiran Barat dengan pemikir-budayawan yang berkiblat kepada kebudayaan tradisional Indonesia sendiri. Perdebatan desain kebudayaan yang paling cocok itu terjadi pada tahun 1930. Hal itu dapat disimpulkan adanya sebuah desain kebudayaan yang harus dibangun dalam kerangka kebudayaan yang lebih 'realistis' bagi Indonesia. Mengenai perdebatan seputar desain kebudayaan Indonesia, juga terjadi pada tahun 50-an, yaitu dengan terbitnya Surat Kepercayaan Gelanggang. Setelah itu, pada tahun 1960-an terjadi benturan antara ideologi yang berdiam dalam bangunan kebudayaan di Indonesia. Masing-masing

²⁴ Koentjaraningrat, *Mentalitas Kebudayaan dan Pembangunan*. (Jakarta, 1987), hal. 25.

dari perdebatan tentang desain kebudayaan Indonesia itu, menyisakan sebuah tanya, corak mana yang hendak dibangun dalam kerangka kebudayaan Indonesia.

Kleden dalam sebuah tulisannya, sepertinya hendak mengurai benang kusut yang masih terus kusut itu, di mana perdebatannya berpijak pada dikotomi kiblat antara Timur dan Barat. Ia memberikan gambaran bagaimana seharusnya bersikap dan memperlakukan warisan dan tradisi kebudayaan. Sebagai pewaris dengan latar belakang kebudayaan yang telah ada, kata Kleden, seharusnya pewaris itu sanggup mengarahkan, mengembangkan dan menciptakan kembali warisan kebudayaan secara baru. Ia menekankan demikian, karena jika kebudayaan itu hanya dipahami sebagai warisan secara *an sich*, maka yang terjadi adalah sifat normatif. Idealnya, warisan tradisi dan kebudayaan itu dipahami sebagai sebuah strategi, sehingga kebudayaan itu akan menemukan prosesnya yang paling mungkin, karena bersifat kreatif.²⁵

Dalam kaitan ini, banyak antropolog atau pengkaji budaya yang hendak merumuskan kebudayaan dalam kerangka Indonesia, seperti yang dilakukan oleh Kontjaraningrat dengan kebudayaan mentalitas yang mempunyai kaitan dengan wawasan Keindonesiaan dalam pembangunan. Adapun Nirwan Dewanto dalam sebuah tulisannya menyatakan bahwa pada gilirannya yang bernama Kebudayaan Indonesia adalah sebuah rentetan panjang tentang kebudayaan itu sendiri. Di sana terdapat dialog antara tradisi dengan sentuhan-sentuhan baru dalam kerangka modernitas. Jadi kerangka kebudayaan Indonesia tidak semata-mata mengadopsi dari kebudayaan dunia (Barat) yang sudah terstruktur dan mapan.²⁶ Kendatipun

²⁵ Lihat Kleden. *Op. cit.*

²⁶ Nirwan Dewanto, *Senjakala Kebudayaan*. (Yogyakarta:1994). hal. 13.

tidak bisa dihindari bahwa desain kebudayaan Indonesia tidak bisa dilepaskan dari kerangka kebudayaan dunia (Barat).

Sementara itu, berkaitan dengan konteks *Durga Umayi*, seperti halnya dalam latar belakang kesastraan dalam sub bab terdahulu, kiranya perlu juga diungkap mengenai latar belakang sosio-kultural Jawa, sebagai latar sosio-kultural *Durga Umayi*. Dipilihnya latar belakang sosio-kultural Jawa dalam penelitian ini, dengan pertimbangan bahwa dalam sistem sastra berlaku tiga kode yang harus diuraikan, yaitu kode bahasa, kode sastra dan kode budaya. Pertimbangan lainnya adalah pengarang *Durga Umayi* ber-basis kultural Jawa, kendatipun dalam pembahasan pengarangnya tidak akan mengalami pendalaman lebih lanjut. Kiranya, yang terpenting adalah posisi kandungan atau sistem tanda yang terajut dalam *Durga Umayi* tidak bisa dilepaskan dari kultur Jawa, sehingga dengan dibahasnya latar sosio-kultural Jawa agar dapat melihat kapasitas dan muatan yang ada dalam kandungan *Durga Umayi*. Kendatipun dalam perkembangannya kebudayaan Jawa menjadi bagian tak terpisahkan dari perjalanan kebudayaan Indonesia secara umum dan secara politis.

Adapun, keberadaan kebudayaan Jawa telah mengalami evolusi yang luar biasa. Sebagai kebudayaan yang pernah mengalami masa kejayaan pada masa silam, kebudayaan Jawa telah mengalami perubahan yang signifikan, baik secara eksistensial maupun esensial. Dari segi geografis, Kodiran menyatakan bahwa daerah yang berkebudayaan Jawa itu luas, meliputi seluruh bagian tengah dan timur dari pulau Jawa. Adapun pusat kebudayaan terletak di pusat kerajaan

Mataram yang pada tahun 1755, pada Perjanjian Gianti, terpecah menjadi Kasultanan Yogyakarta dan Kasunanan Surakarta.²⁷

Dalam pergaulan bahasa Jawa digunakan sebagai bahasa ibu. Secara prinsip ada dua tingkatan dalam berbahasa Jawa, yaitu Ngoko dan Krama, hal itu sesuai dengan kriteria tingkatan antara yang berbicara dengan yang diajak berbicara. Adanya perbedaan bahasa itu tidak terlepas dari bangunan struktur sosialnya, karena dalam sistem kemasyarakatan Jawa masih mengenal hierarki status sosial yang membedakan dalam pemakaian bahasa Jawa. Secara garis besar, perbedaan itu dapat digolongkan antara priyayi (pegawai negeri dan kaum terpelajar) dengan *wong cilik*. Ditambah lagi dengan sebutan ningrat atau bangsawan bagi orang yang masih keturunan kerajaan atau kraton.²⁸

Dalam hal religi dikenal dengan golongan santri dan abangan. Kendatipun dalam pandangan Clifford Geertz, agama Jawa dibedakan dalam priyayi, santri dan abangan, berdasarkan penelitiannya di Mojokuto (Pare) dan hal itu disesuaikan dengan upacara dan tradisi yang mewakilinya.²⁹ Akan tetapi pembagian yang dilakukan oleh Geertz terhadap agama Jawa kurang tepat. Menurut Harsya W Bachtiar, priyayi merujuk pada hierarki kelas sosial, sedangkan santri dan abangan berkaitan dengan ketaatan dalam memeluk Islam.³⁰ Jadi, ketika Geertz mendesain santri-priyayi-abangan dalam satu garis, hal itu merupakan sebuah kesalahan kategori, karena hubungan yang dibangun oleh Geertz hanya berdasarkan pada hubungan secara vertikal, padahal konstruksi itu

²⁷ Kodiran, *Kebudayaan Jawa*, dalam *Manusia dan Kebudayaan Indonesia*, (ed) Koentjoroningrat (Jakarta, 1989). hal. 349.

²⁸ Kodiran, *Loc. cit.*

²⁹ Clifford Geertz, *Abangan Santri Priyayi* (Jakarta, 1982). hal. 8.

³⁰ Ibid. Lihat Harsya W Bachtiar, dalam kata penutup.

tidak semata-mata vertikal, tetapi ada yang mengacu pada hubungan horisontal yaitu priyayi yang merupakan kelas dan dilawankan dengan *wong cilik* dalam struktur hierarki sosial. Kuntowijoyo juga membantah pembagian Geertz yang sama tidak proporsional itu.³¹

Adapun secara keyakinan, orang Jawa memang dikenal banyak yang berafiliasi pada keyakinan yang 'Islami'. Hal itu mendasarkan diri pada kategori santri dan abangan. Kendatipun pada perkembangannya terdapat semacam agama khas Jawa –bisa juga disebut dengan Islam Jawa-- dengan berbagai ritual yang tidak dapat ditemui dalam agama Islam yang berada di luar Jawa. Seperti acara *Sekaten*, *Gerebek Suro*, *Mulud* dan *Gerebek Besar*. Ada juga yang tidak mau dikatakan sebagai Islam, tetapi masuk dalam kebatinan Jawa, yang dalam masa Orde Baru dinamakan Aliran Kepercayaan terhadap Tuhan Yang Maha Esa.³² Umumnya, orang Jawa ini percaya pada sesuatu yang melebihi segala kekuatan, yang dikenal dengan *kasekten*. Orang Jawa juga banyak yang percaya dengan arwah leluhur dan makhluk halus. Berkaitan dengan hal itu banyak ritual atau upacara atau *sajen* pada selamatan orang mati, *ngeruwat*, *gerebek* dan *jaman* pusaka.³³

Adapun kesenian Jawa yang berkembang meliputi kesenian-kesenian tradisional yang dikenal luas, seperti ketoprak dan wayang. Malah, ada sebagian pengamat yang mengidentifikasikan orang-orang Jawa dengan tokoh-tokoh wayang. Dari sini juga memunculkan sebuah tradisi atau upacara juga. Misalnya,

³¹ Lihat Kuntowijoyo, *Budaya dan Masyarakat* (Yogyakarta, 1987), hal. 32.

³² Konon aliran ini tidak termasuk agama, karena di Indonesia hanya diakui 5 agama sah.

³³ Kendatipun upacara itu bercorak Islam, tetapi secara tradisi itu merupakan tradisi asli Jawa. Misalnya upacara tiga hari, tujuh hari, empat puluh hari dan seterusnya bagi orang yang sudah meninggal. Begitupun dengan upacara atau ritual-ritual lainnya.

dalah satu tokoh wayang yang ditakuti adalah Batara Kala. Menurut Kodiran, untuk mengantisipasi murka tokoh yang satu ini diantisipasi dengan *ruwatan*, karena Batara Kala diyakini berkekuatan sakti untuk mendatangkan bencana pada benda-benda di dunia dan manusia.³⁴

Setelah deskripsi singkat seputar Jawa tersebut, berkaitan dengan perkembangan Jawa mutakhir, ada sebuah pandangan yang menarik dari Ariel Heryanto berkaitan dengan posmodernisme.

Berbagai praktik budaya di Timur/Indonesia, termasuk Jawa, memang mempunyai watak yang disanjung dalam posmodernisme. Contohnya, di Jawa mutakhir untuk praktek dekonstruksi ialah *plesetan*. Yogyakarta adalah salah satu ibu kota *plesetan* di dunia! Di pantai utara Jawa, ada atau pernah ada, apa yang dikenal sebagai saminisme. Keduanya sama-sama mempraktekkan jurus-jurus dekonstruksi: hubungan penanda/ tertanda/ acuan realitas itu memang dibikin-bikin secara sewenang-wenang.³⁵

Untuk selanjutnya, Ariel menengarai ada tiga macam *plesetan* yang berkembang. *Plesetan* pertama, yaitu *plesetan* yang hanya bermain-main. *Plesetan* kedua, ia istilahkan dengan *plesetan* alternatif, karena dalam *plesetan* ini menjungkirbalikan hierarki kebenaran. Apa yang diagungkan oleh lembaga resmi dijungkirbalikkan sebagai ungkapan yang konyol. Menurut Ariel, tujuan dari *plesetan* kedua ini cukup jelas, yaitu membela yang tertindas, miskin dan terhina, sedangkan metodenya baku, hanya sekedar membalik hierarki dikotomi. Ditegaskan oleh Ariel, "*plesetan* jenis ini yang paling pantas disebut sebagai budaya tanding."³⁶ Adapun *plesetan* yang ketiga yaitu *plesetan* sebagai sebuah disiplin radikal yang serius. Yang dikejar bukan keplok atau tawa publik, tetapi

³⁴ Kodiran. *Op. cit.* hal. 349.

³⁵ Ariel Heryanto, "Bahasa dan Kuasa: Tatapan Postmodernisme", dalam Yudi Latif dan Idi Subandi Ibrahim (ed) *Bahasa dan Kekuasaan*, (Bandung, 1996). Hal. 102-3.

³⁶ *Ibid.*

setiap presentasi dari pretensi kebenaran. *Plesetan* terakhir ini bersifat antihero dan anarkis, dan dianggap paling mirip dengan pasca-strukturalis radikal dari Barat.³⁷

3. 2 Wacana Wayang

3. 2. 1 Pengantar

Wayang dalam *Durga Umayi* telah menjadi sebuah cara pengungkapan tersendiri. Hal ini tidak hanya hadir sebagai sekedar menempel di sudut pembahasan atau dalam penyajian di dalam *Prawayang*. Wayang dalam *Durga Umayi* memang telah membentuk gugusan tanda tersendiri.

Di sisi lain, ketika berbicara tentang wayang, maka topik itu tak lain harus mengacu pada latar belakang sosio-kultural yang tidak bisa dipisahkan dari eksistensi wayang. Dalam hal ini tidak lain yaitu sosio-kultural Jawa. Sebuah habitat, di mana wayang dipandang sebagai sebuah media yang kompleksibel, seperti juga kehidupan itu sendiri. Malah, jika mengacu pada lakon yang diangkat seputar *Durga Umayi*, wayang dianggap sebagai sesuatu yang sakral dan termasuk dalam sebuah ritual. Dalam konteks ini, wayang tidak hanya dipahami dalam kapasitas filosofinya, tetapi dalam kapasitas kesakralannya, yang mengarah pada pemujaan atau sebuah ritual yang berhubungan dengan dunia tinggi atau dunia di luar kemampuan manusia. Hal itu berkaitan dengan adanya keyakinan pada wayang berkaitan dengan sisi magisnya.

³⁷ Ibid.

Adapun, dalam penyajian lakon wayang di *Durga Umayi*, wayang tidak lagi menemukan kesakralannya. Upaya pembongkaran pada konvensi atau pada tatanan sosio-kultural yang melatarinya itu dapat dikatakan sebagai sebuah strategi penyajian ide dan gagasan yang tidak bisa dilihat hanya sebagai sebuah gagasan tanpa akar dan *penanda* yang mengarah pada makna yang lebih dalam atau lebih sublim. Gagasan yang tertuang atau tersembunyi di balik teks-teks yang dekonstruktif itu mempunyai makna, karena sastra adalah sebuah belukar lambang, kiranya menelusuri belukar itu dan menemukan pohon dan tanaman yang berada di dalamnya dalam simpulan akar-akar yang membelit memberikan sebuah ornamen lain tentang sebuah tatanan yang lebih adil untuk sebuah kemapanan yang telah melumut dan tidak lagi menawarkan kebijaksanaan yang bisa dicerna oleh jaman. Ada sebuah tatanan lain yang dibayangkan ada, dan tersaji. Tatanan itu lebih menjanjikan untuk sebuah pergulatan tentang kebenaran, atau bisa menjelma tatanan yang lebih mendekati kebenaran sendiri. Tatanan itu akan dikuak dengan sebuah acuan yang kadang kala berserak di dalam teks, dan tak jarang berserak di luar teks dan membentuk realitasnya sendiri.

Adapun hubungan yang diangankan dalam sebuah keterkaitan antara teks *Durga Umayi* dengan sesuatu yang berada di luar dirinya, tidak lain sebagai upaya untuk mencari 'makna' yang lebih jernih dan dalam, setidaknya untuk mendengar suara lain, yang selama ini tidak pernah terdengar atau tidak pernah didengarkan keberadaannya. Padahal suara itu yang lebih murni, lebih mengerti akar, dan lebih dapat tersambut oleh jaman. Semangat dekonstruksi telah menjadi ruh yang tidak bisa diabaikan dalam proses itu.

3. 2. 2 Jejak-jejak *Durga Umayi* dalam Wayang Purwa

3. 2. 2. 1 Jejak *Durga Umayi* dalam Lakon Ruwatan

Dalam dekonstruksi terdapat semacam metode pelacakan jejak, untuk mengurai makna-makna yang terkandung di dalam teks. Pelacakan jejak memang mengandaikan adanya teks lain yang tersembunyi dalam tataran tanda-tanda yang terajut. Pelacakan ini sebagai sebuah asumsi, bahwa teks itu tidak terbentuk secara monolitik dan tunggal. Dalam pelacakan itu, melibatkan pula hubungan antar-teks, sehingga berlaku beberapa kategori berkaitan dengan posisi hipogram dengan teks turunan. Ada yang berjalan sejajar di antara keduanya, ada yang meneruskan, mengkritisi, dan ada pula yang saling kontradiksi dan saling bertentangan antara teks hipogram dengan teks turunannya. Dalam *Durga Umayi*, terutama pada bagian *Prawayang*-nya, dapat dikatakan kisah yang terpaparkan di dalamnya mempunyai kesesuaian dengan pakem wayang purwa, tetapi ada juga yang tidak berkesesuaian bila dibandingkan dengan versi lainnya.

Perbedaannya terutama terletak pada posisi Dewi Uma. Dalam satu versi menempatkan Dewi Uma sebagai istri yang tidak patuh pada suami, dengan menolak ajakan Batara Guru untuk bersenggama di atas pelangi dengan menunggang Lembu Andini.³⁸ Dalam versi lainnya mengatakan Dewi Uma sebagai istri telah berkhianat, dengan bermain serong.³⁹ Begitu pula kisah yang terdapat dalam sastra Jawa Kuno *Kidung Sudamala*.⁴⁰ Hal serupa juga dalam

³⁸ Nanang Widardi, "Batara Guru", (*Panyebar Semangat* tanpa angka tahun). Lihat Juga Hardjowirogo, *Op. cit.*

³⁹ Ir Sri Moelyono, *Wayang dan Karakter Manusia*, (Jakarta, 1977), hal 47.

⁴⁰ PJ Zoetmulder, *Kalangan. Sastra Jawa Kuno Selayang Pandang*, (Jakarta, 1994), hal. 539.

pakem pedalangan lainnya, seperti *Kakawin Partayajna*, *Smaradahana*, *Krsnakalantaka*, *Pakem Kandhaning Ringgit Purwa* dan *Pustakaraja Parwa*. Lebih utamanya adalah di dalam *Kitab Manikmaya*, *Kama Salah*, *Pakem Muwakala*, *Serat Centini* dan *Serat Paramayoga*, yang semuanya bercerita tentang kelahiran Batara Kala. Lakon-lakon yang dimaksud di Jawa sering digunakan dalam rangka *ruwatan sengkala*.

Dalam *Durga Umayi*, *Prawayang*-nya menunjuk pada cerita yang menempatkan Dewi Uma sebagai istri yang tidak patuh, yakni adanya penolakan Dewi Uma terhadap ajakan Batara Guru untuk bersanggama. Jadi merujuk pada pakem wayang purwa versi yang pertama (dalam *Kitab Manikmaya* dan *Kama Salah*). Kisah yang ada dalam *Prawayang* berkesesuaian dengan pakem lakon wayang itu. Hanya saja, bahasanya mengalami modifikasi sedemikian rupa, yang lebih mengarah pada kata-kata yang dipergunakan oleh seorang dalang sebelum memasuki lakon yang sebenarnya. Istilah pedalangannya disebut *jejer* dan *suluk*. Kisahnya berintikan proses perjalanan Dewi Uma dengan Batara Guru, hingga terjadinya sumpah serapah dari Dewi Uma pada Batara Guru, dan vonis yang dijatuhkan oleh Batara Guru terhadap Dewi Uma sebagai Batari Durga yang menghuni Setragandamayit.

Sebenarnya dalam cerita wayang, sebelum dan sesudah penggalan kisah dalam *Prawayang*, terdapat kisah yang melatarinya, yang berkisah tentang pertemuan Batara Guru dengan Dewi Uma. Begitu pula ada kisah lanjutan setelah berubahnya Dewi Uma menjadi Durga. Hal itu dimulai dari kisah mengenai Dewi Uma, hingga ia dipersunting oleh Batara Guru. Sementara itu, ada juga kelanjutan

kisahnyanya, setelah Uma menjadi Durga, yang melibatkan anak-anak Pandudewanata (Pandawa). Dalam momen itu juga terdapat beberapa peristiwa fenomenal, dengan menitikberatkan pada peran Batara Guru sebagai penguasa Jagad Girinata.

Akan tetapi, dalam *Prawayang* yang dicuplik adalah kisah mengenai *accident* dari perjalanan Dewi Uma dan Batara Guru, sebagai pasangan Dewa-Dewi yang melahirkan Batara Kala. Fokus yang dipilih dalam penceritaannya mempunyai keterkaitan dengan isi *Durga Umayi*. Perlu pula dijelaskan bahwa yang diambil dalam teks-teks *Durga Umayi* dari kisah *Prawayang*-nya, bukanlah kisah wayang yang secara verbal mengadopsi kisah Uma dan Durga. Akan tetapi, lebih ditekankan pada substansi yang berisi semangat, ruh atau inti dari kisah itu, dengan mengejawantahkannya atau menafsirkannya dalam perilaku serta tokoh-tokohnya. Misalnya momen perubahan Uma ke Durga itu, diambil sebagai aspek dilematis dalam diri Iin. Dengan memberi penekanan bahwa aspek Durga yang diartikan sebagai 'dewi kejahatan' yang selalu bertarung dengan aspek Uma, yang diidentikan sebagai 'dewi kebaikan'. Pertarungan itu berlangsung dalam seluruh perjalanan hidup Iin, yang berperan sebagai 'sentral' dari tek-teks dan wacana yang terdapat dalam *Durga Umayi*.

Dalam teks *Durga Umayi*, kisah yang merujuk atau diidentifikasi sebagai *penanda* dari awal perubahan Iin, sebagai Dewi Uma, menjadi Sang Durga, adalah momen-momen ketika Iin ikut laskar pejuang, yang dalam sebuah pertempuran, ia berhasil memenggal kepala seorang tentara perwira Gurka. Teksnya sebagai berikut:

Tetapi bagaimana seandainya perwira Gurka tampan muda dari suku India yang tersohor jago-jago kelahi itu tahu kepalanya dipenggal oleh tangan-tangan perempuan? Oleh seorang Batari Durga? Ah, benarkan Iin Linda Pertiwi sekarang sudah menjadi pengejawantahan Batari Durga yang dulu Dewi Uma sakti sani santing cantik, istri Batara Guru penguasa kayangan itu?⁴¹

Untuk selanjutnya, konsepsi Durga-Uma itu menjadi semacam dualisme dalam diri Iin. Menjadi sebuah peperangan batin yang tidak ada habis-habisnya. Muncul semacam kekaburan atau ketidakjelasan pribadi Iin, apakah ia sebagai Uma --yang jelita-- atau sebagai Durga --sang pembunuh--, jika dibenturkan dengan konsepsi keutuhan sebuah pribadi. Seringkali persoalan dilematis ini ditegaskan dalam beberapa teks, yang memang menekankan pada konsepsi tersebut. Adapun keterpecahan pribadi dan jati diri yang diusung Durga Umayi, merupakan sebuah titik balik dari konsepsi tentang gagalnya strukturalisme, yang mengandaikan keutuhan dari setiap bagian-bagian dan unsur-unsur pembentuk keutuhan sebuah konstruksi. Secara filosofis atau makna, keterbelahan itu, sekaligus sebagai sebuah wahana kontemplasi tentang *sangkan paraning dumadi*,⁴² yang akan mengundang pertanyaan dan pencarian selama manusia itu hidup di dunia.

Dewi Uma yang cantik sakti sekaligus Durga yang jahat pembunuh dan penyebab malapetaka penyiksa manusia, ah jangan, jangan Tiwi harus menjalani peran Durga itu, inilah yang menyedihkan Tiwi bila malam-malam di tengah maiaam buta ia tidak dapat tidur dan terombang-ambing dalam peperangan batin.⁴³

⁴¹ Mangunwijaya, *Durga Umayi*. (Jakarta, 1991). hal. 63.

⁴² Konsep tentang asal-usul kejadian manusia dan tujuannya, versi Jawa.

⁴³ Mangunwijaya, *Op. cit.* 64.

Pertanyaan dan pernyataan terus bermunculan mengenai dua konsepsi dilematis Uma-Durga tersebut, seperti penegasan: “apakah harus ada Dewi Uma-nya sekaligus ada Durga-nya?”⁴⁴ Dalam konteks wacana dekonstruksi, hal semacam itu diistilahkan dengan pengaburan oposisi biner. Sebuah konsepsi yang mengandaikan tidak ada kejelasan atau pengaburan antara posisi Uma dan Durga. Uma yang selama ini dipahami sebagai wakil kebaikan bercampur, bersenyawa, dan berkaitan dengan Durga yang merupakan wakil dari kejahatan. Terdapat semacam kesan, teks-teks *Durga Umayi* ingin menunjukkan bahwa konsepsi manusia yang sebenarnya adalah demikian adanya, konsepsi manusia real, bahwa dalam sebuah tubuh, dalam sebuah pribadi, terdapat sisi-sisi Uma dan Durga dalam dirinya. Jiwanya merupakan hasil dari pertarungan Durga-Uma dan untuk saling mendominasi, karena kedua unsur ini saling berkontradiksi terus-menerus, antara unsur kebaikan dan kejahatan.

Jika ditarik dalam konsepsi ajaran Jawa, lebih ekstim lagi menyatakan bahwa struktur batin manusia terdiri beberapa bagian. Dalam salah satu bagian yang menjadi pemberi hidup pada jiwa manusia, terdiri dari empat ‘ekor kuda pengendali’, yang merupakan wakil dari nafsu-nafsu yang merupakan tempat peperangan antara unsur kebaikan dan ketidakbaikan. Nafsu ini terdiri dari nafsu *amarah*, *lauwamah*, *mutmainnah* dan *sufiyah*. Masing-masing nafsu itu saling mendominasi, untuk memberikan tanggapan atau tafsir pada realitas dunia dan menyikapinya. Mengenai konsep nafsu itu, hampir semua khasanah Jawa –seperti serat, kidung dan kakawin-- yang berbicara mengenai sufisme mengenalnya.

⁴⁴ Ibid.

Dengan sedikit memaksa, konsepsi nafsu-nafsu itu dapat ditarik atau disejajarkan dengan konsepsi Freud mengenai unsur-unsur psikologi manusia yang tersembunyi dalam alam ketaksadarannya, yang terdiri dari Id, Ego dan Super Ego.

Secara radikal, Id bisa dikategorikan ke dalam *amarah*, *lauwamah* dan *sufiyah*, yang berisi keinginan dan hasrat akan kesenangan. Adapun, Super Ego merupakan nafsu *mutmainnah*, karena mengacu pada dunia tinggi, nurani dan aspek transedental. Ego sendiri mengacu pada 'diri' manusianya. Konsepsi empat nafsu dengan 'diri' atau ego tadi, dalam alam kebatinan Jawa ada yang menamakan dengan *dulur papat lima pancer*.⁴⁵ Dalam ajaran Kejawan atau kebatinan, *dulur papat lima pancer* merupakan konsepsi spiritualitas dari batin manusia, terdiri dari empat nama dan masing-masing memiliki karakter yang berbeda. Konsepsi demikian itu, yang meliputi nafsu-nafsu, menemukan bentuknya pada proses pertarungan antara 'Uma' dan 'Durga'.

Dalam kisah selanjutnya, dalam *Durga Umayi*, bayang-bayang sang Durga sering datang dan meneror lin. Sepertinya, konsepsi bahwa semua manusia asalnya adalah baik merupakan sesuatu yang absah dan bersifat kodrati dalam konteks ini, karena dalam diri lin selalu menolak hadirnya sang Durga yang merupakan pengejawantahan dari ketidakbaikan. Kemenangan manusia mungkin dalam pertempurannya dengan dirinya sendiri, di mana ia dapat mengendalikan diri, nafsu dan dapat mencegah keburukan-keburukan yang diakibatkan oleh

⁴⁵ Konsepsi ini merupakan keyakinan Jawa. Bersamaan dengan lahirnya anak manusia, ikut serta empat barang, yang nantinya menghuni alam lain, tetapi masih menyertainya di dunia. Terdiri dari *kakang kawah*, *adi ari-ari*, *pamong gerih* dan *puser*. Sedangkan lima *pancer*-nya adalah diri manusia itu sendiri. Ada keyakinan bahwa mereka juga bisa dimintai bantuan.

sesuatu yang berkecamuk di dalam dirinya. Misalnya, ketika Lin menjalin cinta dengan seorang pemuda, Rohadi. Cinta yang dalam pengertian luas merupakan ruh dari kebaikan itu, selalu mendapatkan teror dari Sang Durga. Adapun teksnya sebagai berikut:

Perempuan yang merana sedih merasa diri terkutuk sebagai Durga yang harus mengawini benih suaminya sendiri si Batara Kala. Alangkah ingin dan hasratnya si perempuan Tiwi menawarkan pengakuannya kepada Mas Rohadi, bukan sebagai pelampiasan nafsu, melainkan sebagai tanda terima kasih dan berutang budi kepada Mas Rohadi itu, akan tetapi setiap kali ia berkata pada dirinya: sekarang, ya sekaranglah, langsung Batara Kala mencambuknya.⁴⁶

Hal itu sering juga terjadi, ketika Lin secara tidak sadar harus memerankan sebagai perempuan kejam terhadap anak-anak manusia. Dalam konteks ini, kesadaran bahwa dirinya sebagai pengejawantahan Durga kembali muncul. Seakan-akan Durga itu bermain-main dalam ketaksadaran Lin. Misalnya, ketika dihadapkan pada dilema yang harus ia hadapi dengan kejemihan berpikir dan kesadaran. Lin sepertinya harus bergulat dengan Durga dalam dirinya. Salah satunya, ketika ia harus menggusur desa dan tanah dari abang kembar dampitnya. Serta pada momen-momen, ketika ia sendiri merenungkan apa yang telah dicapainya, dalam kondisi real sebagai *call girl* dan spionase internasional. Dilema dan kontradiksi itu diungkapkan dengan jelas dalam teks berikut ini: "Merenung berpikir menimbang bingung bimbang mengotak atik dan merancang apa sebaiknya, merenung menimbang-nimbang lagi bagaimana seyogyanya mengolah pertanyaan penuh dilema dan kontradiksi Durga Umayi..."⁴⁷

⁴⁶ Ibid. hal. 119.

⁴⁷ Ibid. hal. 184.

Jadi upaya penelusuran jejak di sini dipahami sebagai sebuah pembacaan terhadap penafsiran kembali pada konvensi atau substansi cerita lama, dengan memberi tekanan untuk membalikkan konsepsi yang sudah ada, dengan mengembalkkan paradigma pada konsepsi yang semestinya. Dalam keseluruhan teks dalam novel *Durga Umayi*, memang sengaja memperbandingkan antara *Prawayang* dan isi. Akan tetapi, jika dibandingkan dengan salah satu versi wayang purwa lainnya, juga terdapat beberapa perbedaaan, seiring dengan kisah perubahan Dewi Uma menjadi Durga dan kemudian menjadi Umayi kembali.

Dalam *Kitab Manikmaya*, yang disadur Nanang Windradi⁴⁸ dalam *Panyebar Semangat*, mengisahkan setelah Dewi Uma berubah menjadi Raseksi, Batara Guru mendapat wisik agar melihat istri selir dari Hyang Caturkanaka, Dewi Laksmi. Dewi Laksmi terkenal sangat cantik, dengan kecantikan dapat dikatakan kembar dengan Dewi Uma. Dengan kehendak Batara Guru, sebagai penguasa Jagad Girinata, sukmanya Dewi Laksmi disuruh pindah ke raga Dewi Uma, sedangkan sukmanya Dewi Uma dipindah ke raga Dewi Laksmi. Sebagai dewa tertinggi, setelah Hyang Tunggal, semua keinginan Batara Guru itu terkabul. Raga Dewi Uma yang di dalamnya berdiam sukma Dewi Laksmi, yang telah berubah menjadi Raseksi, dinamakan Batari Durga. Kemudian diutus ke Setragandamayit menemani benih Batara Guru, yaitu Batara Kala. Sedangkan raga Dewi Laksmi, yang di dalamnya berdiam sukma Dewi Uma, dinamakan Umayi dan tetap mendampingi Batara Guru, sebagai istrinya.

⁴⁸ Windradi, "Batara Guru". *Panyebar Semangat* (tanpa angka tahun).

Adapun mengenai lakon ruwatan seperti yang dinyatakan Nanang Windardi, juga terdapat dalam beberapa khasanah Jawa lama, baik dalam bentuk tembang *macapat* maupun *gancaran*, seperti dalam *Serat Centini*, *Paramayoga*, *Pedalangan Ringgit Purwa* dan beberapa khasanah lainnya. Hanya saja, dalam khasanah lama itu konsep sakralitas begitu kental. Jadi yang dipaparkan dan mendapat penekanan hanya seputar pada masalah ritual *ruwatan murwakala*, disertai dengan tata-aturan *ruwatan* yang baik dan benar.

Seperti yang telah ditegaskan, inter-teks dalam *Durga Umayi*, dengan mengacu pada cerita wayang purwa bukan hanya sekedar mengambil, tetapi mempunyai pretensi tertentu. Menilik adanya aspek dilematis antara unsur Uma dan Durga sepanjang perjalanan batin Iin dalam novel *Durga Umayi*, terdapat berbagai makna yang dapat dipaparkan. Misalnya dengan menunjukkan banyaknya kontradiksi antara baik-buruk dalam diri Iin, dimana dan kapan Iin sebagai Uma, dan kapan dan dimana Iin sebagai Durga.

Di samping itu, teks-teks yang ada mengesankan bahwa *Durga Umayi* mempunyai tendensi dengan pengaburan oposisi biner serta peniadaan pusat atau *decentering*, dengan membaca kembali konsep dewa yang telah terpahami dan terdefiniskan selama ini. Semacam mengembalikan gambaran dewa-dewa dalam realitas tertinggi manusia, dalam porsinya yang wajar. Jika dalam wayang, dewa dianggap sebagai realitas yang tunggal, pemegang satu-satunya prinsip kebenaran. Maka konsepsi dewa tersebut direduksi dalam kaitannya dengan keadaan batin manusia, yang merupakan dunia halus, merupakan asal *sangkan paraning dumadi* (asal dan tujuan manusia diciptakan).

Jadi, pelacakan jejak ini bisa juga dipahami sebagai sebuah upaya untuk menjadi jejak-jejak dari realitas yang ada, sekaligus mengaburkannya. Selama ini realitas yang berserak itu, terbagi dalam oposisi-oposisi biner yang saling beroposisi, saling melemahkan, seperti baik-buruk, kecil-besar, antara Durga-Uma. Ternyata, oposisi biner itu merupakan aspek dilematis yang selalu tarik-ulur, tidak ada yang kalah-menang atau saling mengungguli. Jadi oposisi biner itu berjalan dalam proses *differance*. Terdapat perbedaan penafsiran dalam penerimaan yang terus-menerus, sesuai dengan konteks ruang dan waktu. Jadi, tiada pemaknaan final, dan posisinya selalu tertunda.

Mengenai cerita berubahnya Dewi Uma menjadi Durga, juga terdapat dalam sastra lisan Jawa Kuno, yaitu dalam *Kidung Sudamala*. Zoetmoelder menyebut kisah ini lebih menampilkan sifat kerakwatan dan tak ada latar belakang kraton.⁴⁹ Dalam beberapa bagian cerita ini mengambil dari versi wayang purwa yang menempatkan Dewi Uma serong, sehingga dikutuk Batara Guru menjadi Durga.⁵⁰ Kesan untuk menempatkan Batara Guru sebagai tataran yang tidak tersentuh sangat kuat sekali dalam versi ini, karena wacananya menunjukkan kemarahan dan kesaktian Batara Guru, dan menempatkan Dewi Uma sebagai pihak yang salah dan kalah.

Bisa jadi *Kidung Sudamala* merupakan varian dari cerita wayang Purwa versi yang lain, dari pakemnya. Akan tetapi karena melalui penuturan lisan, maka perubahan yang ada di dalamnya juga luar biasa. Hal itu seperti keadaan sastra lisan lainnya, yang mengalami perubahan-perubahan seiring dengan media yang

⁴⁹ PJ Zoetmulder, *Kalangwan, Sastra Jawa Kuno Selayang Pandang* (Jakarta, 1994) hal. 539-540.

⁵⁰ Sri Mulyono, *Wayang dan Karakter Manusia* (Jakarta, 1977) hal. 141.

digunakan dalam penyampaiannya dengan bertutur. Maka penambahan dan pengurangan cerita sangat dimungkinkan sekali.

Dalam *Kidung Sudamala*, yang dikisahkan merupakan kelanjutan dari episode perubahan Dewi Uma menjadi Durga, tetapi penyebutan Durga di sini tidak ada. Pasalnya, *Kidung Sudamala* berkisah tentang Dewi Uma yang hidup dalam wujud makhluk jahat dengan nama Ra Nini (bukan Durga!) di pekuburan Ganda Mayu. Cerita ini ditengarai merupakan lakon carangan dari kisah wayang purwa pakemnya, karena masuknya unsur punokawan, yaitu Semar, dalam kisah tersebut.

Kidung Sudamala dalam perkembangannya, dipakai dalam reportoar wayang dengan lakon-lakon ruwat.⁵¹ Nama tempat yang disebut juga berlainan dengan yang ada dalam wayang Purwa. Seperti Gandamayu dan Prangalas. Sepertinya unsur kejawaannya sangat terlihat, termasuk pada unsur Semar dan penamaan *Kidung Sudamala* sendiri, yang berarti nyanyian untuk mengurangi bahaya; kidung untuk ruwatan yang merupakan tradisi buang sial dalam budaya Jawa, seperti yang telah dituturkan.

3. 2. 2. 2 Gambar Wayang dalam *Durga Umayi*

3. 2. 2. 2. 1 Makna dan Arti Gambar Wayang

Gambar-gambar tokoh wayang yang berserak dalam *Durga Umayi*, memang dimungkinkan tidak hadir begitu saja. Ada semacam makna yang tersembunyi diantara gambar-gambar itu dengan inti cerita atau maksud yang

⁵¹ PJ Zoetmulder, *Op. cit.* hal. 541.

tersembunyi dibalik jalinan teks yang terdiri dari teks tertulis dengan teks gambar. Yang jelas, hubungan ini tidak hanya hubungan asal comot, tetapi mengarah pada sebuah kontradiksi dengan perbandingan-perbandingan yang mengarah pada makna yang lebih bisa diterima dalam tataran dunia ideal.

Dari gambar sampul *Durga Umayi* saja terdapat tokoh wayang Raseksi dengan tulisan *Durga Umayi* berwarna merah. Seakan-akan, membangun makna dan memberi penekanan pada unsur Raseksi, dengan padanan kata *Durga Umayi* sebagai sebuah perjalanan yang menantang, penuh keberanian dan bergelimang darah. Dari sini, terdapat unsur kesamaan antara watak Raseksi dan warna merah untuk judul novel itu. Dalam pewayangan, Raseksi merupakan wujud perubahan dewa dan dewi yang terkena kutuk oleh dewa yang lebih sakti.⁵² Jika konsepsi itu ditarik ke dalam konteks *Durga Umayi*, merupakan sebuah lambang ketika Dewi Umayi dikutuk Batara Guru, sehingga berubah menjadi Raseksi, dan menanggalkan ke-Uma-annya. Momen ini seperti yang digambarkan dengan gamblang dalam *Prawayang*. Jika dikontraskan dengan 'isi' *Durga Umayi*, dimungkinkan merupakan bentuk perubahan diri lin. Seperti diketahui, perjalanan hidup lin berubah dari gadis desa menjadi seorang *call girl*, yang *notabene* dianggap sebagai pergantian peran dan kepribadian, dari seorang yang berkepribadian luhur –dalam artian alami-- menuju pada kepribadian yang buruk-kejam dan sengkabut. Hal itu bila dikembalikan pada sosok asal dan kodrat perempuan secara konvensional yang terkonstruksi dalam pandangan sosio-kulturalnya.

⁵² Hardjowirogo, *Sejarah Wayang Purwa* (Jakarta, 1989), hal. 326.

Sementara itu, dalam halaman-halaman *Prawayang* terdapat tiga belas gambar tokoh wayang. Dari ketiga belas tokoh wayang tersebut, sebenarnya berasal dari delapan tokoh wayang saja. Beberapa diantaranya mengalami pengulangan pemuatan di halaman yang berbeda. Urutan-urutan yang ditampilkan dalam *Prawayang* cenderung dikelompokkan dalam beberapa kategori, yakni antara tokoh-tokoh yang dianggap baik, yang dianggap tidak baik, sesama tokoh wanita dan tokoh yang masih ada hubungan kekerabatan.

Misalnya pada halaman pertama, gambar yang terpampang yaitu Dewi Banowati, Dewi Mustakaweni dan Raden Pamade atau Arjuna Ketiganya ada hubungan secara karakter (akan dipaparkan dalam sub bab selanjutnya). Halaman kedua terdapat gambar wayang Kenyawandu, Togog dan Raseksi (kelompok raksasa). Sementara itu, pada halaman ketiga terdapat gambar Raden Karna, Raden Arjuna dan Dewi Wara Srikandi (masih ada hubungan kekerabatan). Pada halaman keempat terdapat gambar Dewi Banowati, Dewi Mustakaweni dan Dewi Wara Sumbadra (sesama perempuan). Dan pada halaman terakhir hanya ada gambar satu tokoh saja, Raseksi.

Dengan menempatkan Raseksi pada halaman terakhir dalam halaman *Prawayang*, sepertinya mengarah pada kelanjutan cerita atau alur yang ada dalam 'isi' *Durga Umayi*. Kiranya, hal itu menyiratkan bahwa isi dari *Durga Umayi* dimulai dari tokoh utama Iin yang telah berwujud Raseksi (telah mengalami perubahan yang mengarah pada kepribadian Raseksi). Dalam bagian 1 'isi' *Durga Umayi*, alurnya memang mengarah pada pasca perubahan itu, di mana langsung berkisah tentang kondisi real Iin (Sang Uma) yang telah berubah menjadi

'Raseksi', setelah dikutuk Batara Guru. Dalam bagian 1 itu digambarkan lin telah menjadi seorang *call girl* kelas atas dan seorang agen *spionase* tingkat internasional. Dalam bagian itu juga diceritakan lin telah mengalami perjalanan dalam beberapa fase dari kehidupan, sebagaimana layaknya manusia. Alur yang digunakan dalam 'isi' *Durga Umayi* adalah alur *flash back*, dengan menempatkan lin dalam kondisi kekinian yang terus melompat ke penceritaan masa silam. Hal itu berlangsung hingga pada bagian 7. Di bagian ini juga terdapat gambar tokoh Raseksi pada awal paragraf seperti bagian 1. Cerita pada bagian ini kembali ke kondisi lin pada bagian 1 dengan tambahan adanya gambaran konflik yang dihadapi oleh tokoh utamanya.

Sementara itu, dalam halaman 'isi' *Durga Umayi*, delapan tokoh wayang yang terdapat dalam *Prawayang* menjadi ilustrasi yang menandakan dimulainya bagian per bagian dari keseluruhan isi novel. Dalam hal ini, cerita dan penjelasan mengenai delapan tokoh wayang itu akan diuraikan, karena berkaitan dengan pembahasan lebih lanjut.

Dalam bagian 1 adalah gambar tokoh Dewi Mustakaweni di halaman 1. Dalam pewayangan Dewi Mustakaweni merupakan Puteri dari Prabu Bumiloka, raja dari negeri Manimantika. Diceritakan, dalam wayang itu ia menaruh dendam kepada Pandawa, karena ia berkeyakinan merekalah yang membunuh moyangnya. Dalam salah satu kisah, ia digambarkan bisa berubah wujud menjadi Gatotkaca. Kemudian berhasil mencuri Jimat Kalimasada yang kala itu dipegang oleh Dewi Drupadi, istri Prabu Puntodewa. Ia akhirnya bertarung dengan Srikandi, tetapi ksatria wanita itu tak mampu mengalahkannya. Hingga akhirnya ia ditaklukkan

oleh Bambang Priyambada dan diperistri olehnya. Gurunya adalah seorang pendeta raksasa bernama Begawan Kulapujangga.⁵³

Pada awal bagian 2 di halaman 29, terdapat gambar tokoh wayang Raden Suryaputra, yang lebih dikenal dengan sebutan Raden Karna. Dalam pewayangan, Karna dikenal sebagai anak buangan. Ia sebenarnya putra dari Dewi Kunti, ibu Pandawa, dengan Batara Surya. Sehingga ia juga dianggap sebagai anak sulung Pandawa sebelum Yudhistira. Karena cara melahirkannya lewat telinga, maka ia dinamakan Karna, yang berarti telinga. Begitupun ketika ia lahir di kedua daun telinganya terdapat anting-anting. Karena, Hyang Surya mengakuinya sebagai anak, maka kerap ia disebut juga dengan Suryaputra. Karna termasuk tokoh sakti, dengan senjata andalannya Kunto Wijayadanu. Istrinya bernama Dewi Surtikanti. Ia menjabat menjadi Adipati di negeri Awangga.⁵⁴

Dalam awal bagian 3 pada halaman 43, gambar tokoh wayang yang ditampilkan adalah Dewi Wara Srikandi. Ia lebih dikenal dengan sebutan Srikandi, seorang prajurit wanita. Ia putri Parbu Drupada, raja negara Cempalarejo, yang juga merupakan ayah dari Dewi Drupadi, permaisuri Puntadewa. Ia belajar memanah kepada Arjuna, dan akhirnya diperistri olehnya. Tabiat Srikandi seperti laki-laki, gemar berperang sehingga ia disebut sebagai prajurit wanita. Dalam perang Baratayudha ia diangkat sebagai panglima. Ketika pecah perang ia kebagian tugas melawan Bisma (kakek Pandawa-Kurawa) dan berhasil menewaskannya. Sehabis perang Srikandi dibunuh Aswatama.⁵⁵

⁵³ Ibid. hal. 314-315.

⁵⁴ Ibid. hal. 250-2.

⁵⁵ Ibid. hal. 199.

Pada awal bagian 4 *Durga Umayi*, terdapat gambar wayang raksasa, yang biasa disebut dengan Kenyawandu. Dalam pewayangan ia digambarkan sebagai seorang raksasa *wandu* (banci) dan menjadi ketua segala raksasa di kerajaan raksasa. Ia juga dikenal sebagai inang pengasuh raja raksasa. Menurut Hardjowirogo, wayang ini digunakan sebagai seorang patih dengan nama sesuka dalangnya. Biasanya ditugaskan dalam misi tertentu. Ia juga terkenal sakti dan dapat terbang ke angkasa.⁵⁶

Sementara itu di awal bagian 5 *Durga Umayi* terdapat gambar wayang, yang juga disebut-sebut dalam teks tertulis *Durga Umayi*, yaitu Raden Pamade atau Raden Arjuna. Arjuna merupakan penengah Pandawa. Sebagai ksatria, ia sangat sakti, karena kesaktian Hyang Wisnu jatuh kepadanya. Senjatanya yang terkenal adalah Panah Sarotama dan Keris Pulanggeni. Ia dikenal juga doyan kawin, istrinya tak terbilang jumlahnya. Maka ia pun dikenal sebagai *lelanang jagad*. Ketika pecah perang Baratayudha, ia diharuskan berhadapan dengan Karna, saudara sulungnya yang berpihak Kurawa. Ia mengalami keraguan yang hebat. Keraguan Arjuna ini dapat diredakan oleh Sri Kresna. Keraguan yang merupakan percakapan batin itu tertuang dalam bait-bait syair *Bhagavad Gita*.

Gambar yang termaktub dalam *Durga Umayi*, lebih mengarah pada Raden Pamade, yang menggambarkan Arjuna dari sisi kemanusiannya. Bukan titisan dari salah seorang dewa, atau menekankan pada sifat keadiluhungannya. Adapun, citraan sebagai manusia itu memang sangat kental dalam penggambaran tokoh-

⁵⁶ Ibid. hal. 285.

tokoh *Durga Umayi*, meskipun harus bertabrakan dengan tokoh-tokoh wayang yang lekat dengan citra sakralnya.

Gambar tokoh wayang Togog, menghiasai awal bagian 6 pada halaman 125. Menurut Hardjowirogo, Togog merupakan wayang yang digunakan dalam lakon wayang apapun juga, dan berada di pihak raksasa.⁵⁷ Ia menjadi penunjuk jalan pada waktu raksasa yang diikutinya bertugas ke luar negerinya. Togog dikenal tidak punya kesetiaan dan selalu berpindah dari majikan satu ke majikan lainnya. Ia bersahabat dengan Semar yang terhitung lebih muda dari Togog. Nama lainnya adalah Wijayamantri. Bentuk wayangnya lucu; bemata juling, berhidung pesek, bermulut *mrongos*, tak bergigi, berkepala botak, hanya berambut sedikit di tengkuk. Memakai gelang dan berkain *slobog* (nama batik) berkeris dan *berwedung*.

Sedangkan pada halaman 159, yang merupakan awal bagian 7 dari *Durga Umayi*, terdapat gambar tokoh Raseksi. Raseksi merupakan raksasa perempuan atau istri seorang raksasa. Dalam lakon wayang, hanya digunakan sebagai pengganti rupa seseorang atau seorang dewa atau dewi yang mendapat tulaah atau kutuk karena kemurkaan dewa yang lebih sakti. Dalam konteks novel ini, Raseksi merupakan pengganti rupa dari Dewi Uma setelah dikutuk Batara Guru, yang akhirnya menjadi penghuni Setra Gandamayit, dan selanjutnya disebut dengan Batari Durga.

Pada bagian terakhir *Durga Umayi*, yaitu pada bagian 8, di halaman 173, gambar wayang yang ditampilkan adalah Dewi Banowati. Dalam pewayangan

⁵⁷ Ibid. hal. 301.

Dewi Banowati dikenal sebagai Ratu Banowati. Ia merupakan putri Prabu Salya, raja negara Mandraka. Wajahnya sangat cantik. Dari semula ia jatuh hati pada Arjuna, tetapi akhirnya menjadi permaisuri Prabu Suyudana dari Astinapura yang merupakan sulung Kurawa. Cinta Banowati kepada Arjuna disambung setelah perang Baratayudha. Setelah Suyudana mati, Banowati diperistri Arjuna. Akan tetapi, ia akhirnya dibunuh Aswatama, karena dianggap mempermainkan Suyudana dan merendahkan martabat raja junjungan Aswatama.⁵⁸

Seperti juga asal kata wayang itu sendiri, yang berarti bayang-bayang. Semua tokoh wayang di atas, posisinya juga sebagai bayang-bayang pribadi dari tokoh-tokoh *Durga Umayi*. Yakni, sebagai unsur simbolik yang berkesesuaian dengan pribadi tokoh-tokohnya. Misalnya dalam beberapa hal, Iin (tokoh utama) jelas menunjukkan perannya sebagai Dewi Mustakaweni, Karna, Srikandi, Kenyawandu, Raden Pamade, Togog dan Raseksi, serta Dewi Banowati. Meskipun dalam beberapa hal juga ada semacam pengaburan serta pereduksian makna yang cukup radikal antara tokoh wayang dan pribadi Iin.

Dalam novel ini, ada sebuah usaha untuk mengambil esensi dari pribadi tokoh-tokoh yang dianggap yang paling penting, dengan tidak mengindahkan beberapa aspek lainnya, yang menyangkut posisi baik dan buruk, laki-laki dan perempuan, pandawa dan kurawa, dewa dan manusia. Segalanya dianggap berposisi sama, tidak saling berhadapan, sama rata sama rasa. Hal itu seperti juga bayang-bayang yang tidak selalu sama dengan benda aslinya, sehingga masing-masing membentuk realitasnya sendiri. Pengaburan realitas itu seperti konsepsi

⁵⁸ Ibid. hal. 246.

simulakrum yang digagas oleh Boudillaard, bahwa tiadanya realitas yang asli, masing-masing telah memencar dan membentuk realitasnya sendiri. Keidentikan konsepsi itu, serta pengaburan itu terasa pada diri lin, ketika ia berperan dalam bagian per bagian novel dengan mencomot pribadi tokoh-tokoh wayang yang terpampang di awal bagian, sehingga tidak terdeteksi mana lin sebagai 'awal' dan lin sebagai sebuah citraan baru, dengan bingkai kepribadian tokoh yang diwakilinya.

Adapun unsur simboliknya mengarah pada sebuah makna yang lebih hakiki, lebih substansial, dan tidak hanya berkisar pada tataran fisik atau tubuh, terutama untuk lin dan beberapa tokoh lainnya, yang juga digambarkan menyerupai tokoh-tokoh wayang. Hal itu karena dalam wayang pengkategorian mengenai oposisi biner-oposisi biner itu sangat jelas dan sangat hierarkis. Dalam teks *Durga Umayi*, posisi hierarki itu seperti dihapus dan ditebas dengan mengenyampingkan adanya wacana yang merujuk pada tidak adanya sebuah pemusatan, tiadanya realitas tunggal serta kategori-kategori yang jelas dan kokoh, serta mapan dalam perspektif hegemoni dan legitimasi.

Mengenai hubungan antara alur cerita *Durga Umayi* dengan gambar tokoh-tokoh wayang pada tiap bagian akan dibahas dalam sub bab lainnya. Hal ini berkaitan dengan sepak terjang tokoh lin. Dengan memberikan penekanan atau asumsi bahwa ada sesuatu yang tersembunyi dengan ditampilkannya gambar-gambar tokoh wayang di tiap-tiap awal bagian dari 'isi' *Durga Umayi*.

3. 2. 2. 2. 2 Sebagai Penanda Alur dengan Penyimpangannya

Sebagai kritikus sastra yang baik, memang harus cerdas. Apapun yang terdapat dalam sebuah teks memang harus ditanggapi dengan serius, dengan sebuah prasangka bahwa apapun itu dihadirkan dengan tujuan dan mengandung makna tertentu, yang terkait dengan teks sebagai sebuah bangunan makna. Berawal dari sebuah pemikiran yang sederhana itu, maka di sini akan dikaji lebih mendalam mengenai keterkaitan gambar wayang dengan salah satu unsur instrinsik *Durga Umayi*, dengan harapan terkuak makna dan maksud tersembunyi yang dapat diungkap lebih jauh. Makna tersebut jelas masih berkaitan dengan wacana dekonstruksi yang terkandung di dalamnya.

Setelah diteliti dan diinterpretasi dengan seksama, berkenaan dengan wacana dan cerita dalam *Durga Umayi*, ternyata gambar wayang yang terdapat pada halaman awal tiap bagian dari novel tersebut tidak hanya sebagai pajangan belaka, tanpa sebuah maksud tertentu. Ternyata, gambar wayang itu sebagai *penanda* alur cerita *Durga Umayi*, dari bagian yang satu ke bagian lainnya. Dengan penekanan, bahwa alur ceritanya berkaitan dengan penceritaan tokoh utamanya, Iin. Bisa juga dikatakan bahwa tokoh wayang itu telah mengambil posisi sebagai substansi cerita, karena Iin dapat teridentifikasi dari tokoh-tokoh wayang yang gambarnya terpampang di halaman awal pada tiap bagian. Sebagai asumsi dasar, bisa juga dikatakan bahwa hampir semua tokoh wayang yang ada dalam *Durga Umayi*, termanifestasikan dalam pribadi Iin. Adapun korelasinya akan dipaparkan lebih lanjut.

Seperti pada statemen sebelumnya, bahwa tokoh-tokoh wayang yang ada memang tidak secara langsung termanifestasikan dalam diri lin dalam arti seutuhnya, tetapi hanya pada aspek-aspek tertentu saja. Hal itu merujuk pada persepsi wayang, yang hanya sebagai bayang-bayang perilaku dan watak atau dunia dalam atau sisi batin manusia.⁵⁹ Selain itu, teks-teks yang ada, baik teks yang berupa teks tertulis atau teks gambar, memang dikonstruksi mengarah pada wacana perlawanan atau pembongkaran. Dengan suatu penekanan bahwa pribadi manusia itu bukan merupakan pribadi yang utuh, atau berealitas tunggal. Manusia itu memiliki kompleksitas, yang di dalam dirinya juga mengenal realitas dan hiper-realitas, dalam arti memandang pribadinya sendiri. Sehingga dalam konteks tertentu, realitasnya akan berbeda dengan konteks lainnya, tergantung dengan ruang dan waktu, serta tergantung persepsinya.

Misalnya pada bagian 1 *Durga Umayi*, terdapat gambar tokoh wayang Dewi Mustakaweni. Dapat dikatakan, Dewi Mustakaweni merupakan *penanda* alur dalam rangkaian cerita pada bagian 1. Alur tersebut terkenal dengan cara memposisikan Dewi Mustakaweni sebagai lin, atau seputar cerita mengenai diri lin. Maka akan terdapat korelasi yang bisa ditarik benang merahnya. Akan tetapi, sang tokoh wayang ini telah mengalami sebuah penafsiran dan pembacaan ulang dengan paradigma yang lebih radikal, yang lebih mengarah pada persoalan yang lebih bersifat esensial.

Secara sekilas, antara gambar wayang dengan alur cerita memang terkesan berdiri sendiri-sendiri, sebagai kesatuan sendiri dan masing-masing sebagai teks

⁵⁹ Mulyono, *Wayang dan Karakter Manusia*. (Jakarta, 1971). hal. 5

yang otonom, tanpa adanya sebuah keterkaitan dalam bangunan novel secara keseluruhan. Akan tetapi, ketika dirunut lebih jauh, ternyata terdapat hubungannya, terutama pada hierarki konseptual dan penafsiran yang lebih mendalam. Hal ini tidak ditemui dalam beberapa karya yang bermotif wayang, seperti karya Sindhunata, Umar Kayam, atau pada karya-karya yang hanya menggunakan wayang sebagai parodi, misalnya dalam karya Yudhistira ANM Massardi, *Arjuna Mencari Cinta*. Meskipun, dari sudut pandang lain, teks-teks sastra tersebut juga dapat dikatakan berhasil.

Sementara itu, kisah mengenai Dewi Mustakaweni bisa diperbandingkan dengan diri Iin, yang tertuang pada bagian satu, terutama pada perasaan dendam Dewi Mustakaweni terhadap kerabat Pandawa, yang diteruskan dengan ingin menguasai dan mencuri Jimat Kalimasada yang dipegang Pandawa. Jika diperbandingkan dengan kondisi kekinian Iin di bagian 1, pertama yang harus diperhatikan adalah posisi Iin sebagai ketua “eselon balon”, yang dalam beberapa hal dipahami sebagai pihak yang salah. *Balon* adalah pelacur, pengumbar sawhat, tidak beretika dan melanggar ajaran agama. Secara kultural, profesi itu tidak mendapatkan tempat. Tragisnya, yang disebut *balon* hanya dari kalangan perempuan, dari kaumnya Iin. Di sisi lain, dalam cara pandang struktural, salah berhadapan atau diperlawankan dengan yang benar. Jika dalam jagat wayang mengacu pada sisi kanan, yang diisi oleh Pandawa dan pendukungnya (dalam cerita Mahabarata).

Dalam konteks lain, pada bagian 1, juga dipaparkan asal-usul (orang tua) Iin, dan maksud awal kepergian Iin merantau ke Jakarta. Dalam teks dijelaskan,

maksud Iin ke Jakarta untuk melihat Bung Karno. Posisi perbandingan itu dapat dilihat dengan mengambil simpul pada peristiwa Proklamasi 1945 yang dikumandangkan Soekarno dan terjadi di Pegangsaan Timur tempat Iin bekerja. Simpul utama dengan mengaitkan teks Proklamasi (atau Bung Karno) sebagai Jimat Kalimasada. Acuan pada sosok Bung Karno, karena selain sebagai presiden, ia juga termasuk sosok karismatik, dipuja, berharga dan dianggap mempunyai kekuatan spiritual tinggi oleh masyarakat Jawa. Persepsi kultural pada sosok Soekarno itu bisa direduksi pada kata 'jimat'. *Jimat* dalam tataran kultur Jawa, berarti barang satu yang dijaga, dipelihara sekaligus dipuja, karena diyakini mempunyai daya supranatural. Teks-teks yang memperkuat asumsi itu adalah sebagai berikut: "Biar kaya raya dan karenanya berkuasa di kalangan eselon-eselon balon".⁶⁰ Kerinduan Iin (Mustakaweni) itu ditegaskan dengan teks: "Sebenarnya gadis remaja ini sangat berhasrat pergi ke ibu kota hanya untu melihat Bung Karno yang tersohor itu."⁶¹

Sementara itu, pada bagian 2, gambar tokoh wayang yang menjadi penanda alur adalah Raden Suryaputra atau Raden Karna. Pertemuan sosok Raden Karna dengan alur cerita *Durga Umayi* (tentang perjalanan hidup tokoh utamanya, Iin) lebih pada penekanan awal mengenai asal-usul, pengorbanan yang diberikan, serta pengabdiannya kepada raja junjungannya, Prabu Duryudana.

Dalam mitologi wayang, Raden Karna digambarkan sebagai putra Dewi Kunti, ibu para Pandawa. Bagaimanapun juga, Karna termasuk dalam garis putih, apalagi ayahnya adalah Hyang Surya. Dalam perkembangannya, ia mengalami

⁶⁰ Mangunwijaya, *Op. Cit.*, hal. 4.

⁶¹ *Ibid.* hal. 26.

kesialan dan disia-siakan. Ia dibuang. Pada akhirnya diakui sebagai anak oleh seorang perawat kuda dari Kerajaan Astinapura. Ia mengabdikan pada raja Astina hingga titik darah penghabisan, dengan mempertaruhkan nyawa pada raja junjungannya. Meskipun ia memihak pada pihak yang dianggap salah dan jahat dalam jagat pewayangan, Kurawa.

Dalam *Durga Umayi* bagian 2, alur yang berkembang menyerupai perjalanan hidup Raden Karna. Hal itu termanifestasikan dalam perjalanan hidup Iin. Pada bagian ini disebutkan mengenai asal-usul Iin sebagai seorang perempuan yang masih menjunjung tinggi keperempuannya atau keibuannya (karena pada perkembangan selanjutnya aspek keperempuannya itu ia tanggalkan dan singkirkan). Hal itu ditunjukkan dengan kemarahannya kepada para pemuda, yang juga menculik bayi Guntur, selain Bung Karno dan Ibu Fat, pada saat peristiwa Rengasdengklok. Dalam konteks ini bisa dikatakan, sebenarnya, Iin juga bergaris putih, seperti halnya Raden Karna. Kesamaan kedua, yaitu pada posisi Iin sebagai pengabdikan raja atau pembesar negeri, dalam hal ini Soekarno. Meskipun keterkaitan antara dua tokoh ini (Raden Karna dan Iin) ini lebih bersifat materi daripada esensinya. Di bawah ini teks penguatnya:

Tetapi di hari berikutnya alhamdulillah anak-anak beringas itu sudah memulangkan Bung Karno, Bung Hatta, Bu Fat dan terutama yang terpenting si bayi Guntur yang kasihan menangis karena ibunya lupa membawakan susu botol, nah hal-hal penting begini ini para pemuda itu pasti tidak tahu; maulah lelaki tahunya cuma main tongkat saja dengan tongkat tumpul mereka.⁶²

⁶² Ibid. hal. 33.

Kesamaan lainnya adalah ketika pecah perang Baratayuda, ketika itu Raden Karna membela pihak Kurawa. Hal itu karena ia merasa dibesarkan dan berhutang budi pada anak-anak Destarata dan Dewi Gandari. Kendatipun ia harus mati di pihak Kurawa dan dibunuh oleh saudaranya sendiri, Arjuna, ada yang mengatakan kematian Raden Karna adalah kematian yang luhur, karena membela bangsanya, meskipun dalam perang itu harus berhadapan dengan saudara dan kerabatnya sendiri, para Pandawa.⁶³ Dalam konteks ini, bisa disamakan dengan posisi Iin. Pasalnya, dalam bagian dua ini, Iin lebih berpihak pada posisinya sebagai *call girl* (realitas teks), dengan mengenyampingkan keperempuannya. Hanya saja, dalam posisinya itu, Iin tidak memandang mengenai hutang budi (seperti halnya Karna). Akan tetapi, ada sisi lain, yang bisa dikatakan mewakili hutang budi itu. Dalam teks dijelaskan bahwa pilihan Iin itu merupakan kesadaran Iin pada potensi dirinya sebagai perempuan. Iin sadar dengan keindahan pesona dan daya tarik tubuhnya, sehingga menimbulkan nafsu kuasa yang sangat besar.

Posisi antara Raden Karna dan Iin, dalam satu sisi sejajar, yakni di pihak Kurawa atau ketidakbenaran (dalam mitologi wayang). Akan tetapi, di sisi lain tidak bisa dikatakan demikian, karena pembelaan Iin tidak terkungkung dalam batas negara, tetapi pada lintas negara, sebagai warga dunia. Adapun, dari sisi spiritual dan moral, Raden Karna lebih unggul, karena menyangkut hal-hal yang lebih prinsip dan luhur. Sementara itu, dari sudut pandang perjuangan, Iin mungkin tidak dapat diremehkan, karena perjuangan Iin disertai dengan kesadaran potensi, meskipun untuk kalangan tertentu dianggap sebagai hal yang tabu dan

⁶³ Hardjowirogo, *Op. Cit.*, hal. 250.

terlarang, karena melacurkan diri. Meskipun demikian, bagaimanapun juga kesan adanya korelasi antara Raden Karna dengan Iin dalam *Durga Umayi* bagian 2, masih tetap ada dan terasakan nuansanya.

Pada bagian 3, tokoh wayang yang menjadi *penanda* alur cerita adalah Dewi Wara Srikandi. Dikisahkan, ketika Iin keluar dari Jakarta dan ikut bergabung dengan abang kembar dampitnya, Brojol, untuk mengurus dapur umum bagi para pejuang. Setelah dari dapur umum itu, Iin ikut bergabung dengan laskar pejuang. Dari sini, keidentikkan Iin dengan sosok Srikandi mulai terlihat. Misalnya dalam teks-teks berikut ini:

Berjuanglah Tiwi membantu abang kembar dampitnya agar dapur umum yang tanpa modal tanpa anggaran biaya tanopa apa-apa selain modal lutut seperti yang dikatakan orang desa dapat merebus dan mengoreng dan menanak lancar...⁶⁴

Dia (Iin) tidak cari mertua atau keluarga mertua, tetapi mencari suatu laskar wanita yang militan dan jagoan, yang lebih unggul kualitasnya daripada koboi-koboi front terdepan bagian belakang itu, untuk melatih diri dalam bidang kemiliteran seperti Srikandi istri Arjuna.⁶⁵

Tiwi belajar menembak dan beranggar dengan kelewang dan cara melemparkan granat dan sedikit berpencak silat, yudo dan sebagainya seperti sepantasnya seorang Srikandi.⁶⁶

Dalam teks-teks tersebut, terdapat penyebutan verbal pada tokoh Iin sebagai Srikandi. Srikandi yang dimaksud merupakan Srikandi yang berasal dari tokoh wayang. Hal itu ditandai dengan adanya penyebutan Srikandi dengan huruf S besar, yang mengacu pada penyebutan nama orang. Meskipun pada perkembangan selanjutnya, Srikandi mengalami pereduksian dengan kata-kata

⁶⁴ Mangunwijaya, *Op cit.* hal. 50.

⁶⁵ *Ibid.* hal. 56-7.

⁶⁶ *Ibid.* hal. 57.

plesetan dengan mengarah pada wacana seksisme, yaitu dari nama Srikandi diubah menjadi Sri Kendi. Teksnya:

Mereka menghargai menghormati anak Sersan Mayor Obrus yang Srikandi itu tetapi toh tidak dapat mengekang nafsu untuk memberi nama akrab baru kepadanya: Sri Kendi, menyindir dua payudaranya yang besar seperti kendi-kendi tetapi toh menghormat tidak pernah mereka jamah, hanya diintip saja kalau dia mandi.⁶⁷

Dan lagi rupa-rupanya Sri Kendi tidak berkeberatan berfungsi sebagai Dinas Hiburan Sosial di Front asal tidak berpolitik praktis Maka penghargaan mereka kepada Sri Kendi tetap utuh jangan diragukan, tetapi ya salah siapa ke mana-mana kok membawa kendi-kendi dan ditutupi malahan menimbulkan ingin tahu...⁶⁸

Dalam beberapa hal, terdapat pembelokan batasan sosok Srikandi dari konsepsi awalnya. Misalnya pada saat perang Baratayudha. Srikandi berperan besar bagi Pandawa, dan ia tercatat sebagai ksatria yang bisa mengalahkan Bisma. Meskipun pada akhirnya, ia sendiri yang dipenggal oleh Aswatama. Hal itu sangat kontradiktif, sekaligus ada kesamaannya, bila dibandingkan dengan alur dalam bagian 3. Dalam bagian ini, kisah seputar Iin terkesan menonjolkan dominasinya, dengan memaparkan bahwa Iin berhasil memenggal kepala seorang perwira Gurka. Jika diambil kesamaan dalam hal keberhasilan membunuh, hubungannya terletak pada Bisma (bagi Srikandi) dan Perwira Gurka (bagi Iin). Dalam konteks itu, terdapat kesamaan antara Srikandi dan Iin. Akan tetapi, jika perbandingannya pada kepala yang terpenggal. Posisi Iin dan Srikandi saling bertentangan, karena yang terpenggal kepalanya dalam wayang adalah Srikandi (ia berhasil membunuh Bisma dengan senjata andalannya), sedangkan dalam konteks *Durga Umayi* inilah yang berhasil memenggal kepala. Perbandingan tersebut memang terkesan

⁶⁷ Ibid. hal. 58-9.

⁶⁸ Ibid. hal. 59.

sebagai perbandingan dalam tataran materi. Akan tetapi, pembelokan peran Srikandi dalam diri Iin, terkesan ada maksud tersembunyi. Bisa jadi, untuk memberi peran lebih pada diri Iin, bahwa ia lebih Srikandi dari Srikandi itu sendiri.

Kesimpulan adanya hubungan antara gambar wayang Srikandi dengan alur bagian 3 itu, dengan penjelasan, jika dalam jagat wayang, Srikandi digambarkan sebagai prajurit perempuan yang terkesan kelelahan. Begitu pula dengan sosok Iin yang digambarkan dalam cerita bagian 3. Dalam bagian itu, Iin digambarkan ikut bergabung dengan laskar pejuang yang semuanya terdiri dari laki-laki. Dalam sebuah pertempuran, ia juga memenggal kepala. Pada momen itu, bisa juga dikatakan, Iin lebih laki-laki daripada batasan mental seorang laki-laki tulen, karena dalam *Durga Umayi* digambarkan bahwa semua kawan laki-laki Iin pada saat pertempuran itu berkecamuk melarikan diri semua, kecuali Iin sendiri.

Sementara itu, dalam *Durga Umayi* bagian 4, terdapat gambar tokoh wayang Kenyawandu yang dipakai sebagai *penanda* alur. Dalam kisah wayang, Kenyawandu adalah raksasa *wandu* atau banci, yang tidak jelas jenis kelaminnya. Dalam bagian ini, Iin juga digambarkan sebagai seorang *wandu*, dengan mengaburkan batasan kelamin antara laki-laki dan perempuan. Sebab, dengan tegas ia menolak kodrat kewanitaannya. Dalam beberapa teks penekanan itu sangat jelas sekali, di antaranya: “Dalam hal ini Zus Linda tidak pernah berkhayal seperti perempuan-perempuan lain yang mengalah pada panggilan biologis”.⁶⁹ Hal

⁶⁹ Ibid. hal. 76-7.

itu juga ditegaskan dengan adanya teks yang menyatakan, lin secara verbal juga menyerang teori Freud. Teksnya:

Tetapi untuk membuktikan betapa Sigmund Freud Yahudi dari Wina itu sangat keliru ketika berkilah nberkuliah ilmiah yang diragukan keilmiahannya, seolah-olah wanita itu sejak kecil dihinggapi rasa minder karena tidak memiliki burung di pangkuannya seperti anak lelaki.⁷⁰

lin percaya, “justru kaum lelakilah yang dari masa puber selalu merasa minder terhadap jenis lain karena merasa tidak punya buah-buah di dadanya.”⁷¹ Dari teks-teks tersebut, lin terkesan ingin mengaburkan batasan antara laki-laki dan perempuan yang selama ini telah disepakati, baik secara *nature* maupun *culture*, dan sudah terkonstruksi dalam pandangan gender.

Selain menerangkan konsepsi diri lin yang terjadi pengaburan antara jenis laki-laki dan perempuan, pada bagian 4 juga mengungkapkan kondisi kekinian lin, mengenai gaya hidupnya sebagai wanita kelas atas, sebagai *call girl* tingkat tinggi, sebagai calo dalam dunia *lobby* internasional. Ia yang selalu berpindah-pindah tempat, terbang dari satu negara ke negara lainnya. Hal itu seperti kesaktian tokoh Kenyawandu, yang mampu terbang di angkasa, dari satu negeri ke negeri lainnya.

Sementara itu, pada bagian 5 *Durga Umayi*, terdapat gambar Raden Pamade atau Raden Arjuna, sebagai *penanda* alur cerita. Dalam pewayangan, Arjuna selalu identik dengan ketampanan, perempuan, cinta dan asmara. Dalam *Durga Umayi* pada bagian ini, roh dan semangat sosok Arjuna, yakni cinta dan asmara, yang dijadikan patokan sebagai *penanda* alur cerita. Jadi, *penanda* di situ

⁷⁰ Ibid. hal. 77.

⁷¹ Ibid. hal. 77-8.

bukan hanya *penanda* material, tetapi *penanda* yang bermain dalam wilayah kedalaman, mengenai rasa dan citraan. Hal itu menemukan kebenarannya, dengan gambaran dalam bagian 5 ini, untuk pertama kalinya Iin benar-benar jatuh cinta pada seorang laki-laki. Bernama Rohadi. Cinta Iin ini kiranya bukan cinta main-main, karena pada perkembangannya cinta itu melekat dalam di dasar sanubari Iin.

Alur yang berlaku pada bagian 5. merupakan alur mundur. Dengan penceritaan mengenai masa silam Iin. pada saat terjadinya pergolakan revolusi 1965 atau G 30 S (Gerakan 30 September). Kisah mengenai hal itu dimulai pada halaman 105. Kisahnya, kala itu, Iin merupakan aktifis Gerwani (Gerakan Wanita Indonesia) dan Lekra (Lembaga Kebudayaan Rakyat). Keduanya, *underbouw* PKI (Partai Komunis Indonesia). Ia mendapat panggilan akrab *Kamerad* Tiwi. Ketika Iin sedang menjalankan kaderisasi di Yogyakarta, ia bertemu Rohadi dan jatuh hati kepadanya. Akhirnya mereka menjalin kisah asmara. Teksnya: “Tetapi dengan merebahkan kepalanya di dalam dada si manusia muda pelukis yang ternyata jauh lebih perempuan daripada dirinya yang, entahlah karena keadaan sudah pernah memenggal kepada seorang ksatria muda yang sangat mirip mas Rohadi ini”.⁷²

Durga Umayi pada bagian 6, *penanda* alurnya adalah tokoh wayang Togog. Togog dalam pewayangan berada di pihak raksasa. Ia seorang yang tidak pernah setia dengan majikannya, karena sering pindah majikan dan oportunistis. Ia juga dikenal sebagai penunjuk jalan, bila raksasa yang diikutinya ke luar negeri.

⁷² Ibid. hal. 117.

Konsepsi 'Togog' itu mempunyai keterkaitan dengan dengan kondisi Iin, yang dipaparkan pada bagian 6. Dikisahkan, ketika meletus pemberontakan PKI pada tahun 1965 dan gagal. Bertepatan dengan peristiwa itu, Iin sedang berada di Beijing, sebagai utusan PKI di Cina. Mengetahui partai yang dibelanya gagal, Iin tidak kembali ke tanah air, melainkan mengembara dari satu negara ke negara lain. Ia sering berganti-ganti identitas dan tempat tinggal, dengan mengantongi tiga buah paspor palsu. Hal itu menunjukkan sikap oportunistanya, dengan tidak mengindahkan mengenai kewarganegaraan sebagai identitas. Dari sana, Iin memulai peran dan kariernya sebagai *call girl*.

Keoportunan Iin juga dengan jelas dapat terlihat, misalnya dengan tidak berpihak pada sebuah negara, atau majikan, dan lebih mementingkan keuntungan fiskal atau kepentingan pribadi. Meskipun dalam bagian akhir dari bagian 7, Iin berusaha mencari sang kekasih Rohadi, setelah ia malang melintang dan hidup enak di luar negeri. Kisah penelusuran itu sendiri berakhir tragis. Setelah ditelusuri, ternyata Rohadi telah mati, karena dianggap terlibat PKI (Partai Komunis Indonesia), lalu dipenjarakan di sebuah pulau (Buru?), karena ia disangka terkait dengan Iin, yang *notabene* adalah Gerwani dan Lekra. Selanjutnya, dipaparkan bahwa Iin juga mencari tempat abang kembar dampitnya. Hal ini merupakan titik balik kesadaran diri Iin, selama pengembaraannya di luar negeri, sebagai oportunis-kapitalis. Momen ini juga bisa ditafsirkan, Iin sebagai sosok Togog, dikenal dekat dengan tokoh Semar. Berkat kedekatan Togog --sang pengelana oportunis-- dengan Semar, yang merupakan perwujudan Batara Ismaya, saudara Batara Guru, yang merupakan lambang kesadaran dunia tinggi atau

nurani. (Semar tidak jelas kelaminnya dan selalu dianggap mewakili suara *kawula alit*). Sehingga Iin terpanggil nuraninya untuk mencari kembali orang-orang yang pernah hadir dan mewarnai jalan hidupnya. Diantaranya, Rohadi dan abang kembar dampitnya, Brojol.

Sementara itu, gambar tokoh wayang sebagai *penanda* alur pada bagian 7 adalah Raseksi. Raseksi merupakan raksasa perempuan, termasuk wayang yang digunakan untuk mengganti dewa-dewi yang terkena kutuk dewa yang lebih sakti. Dalam konteks *Durga Umayi*, Raseksi adalah kondisi Dewi Uma yang dikutuk Batara Guru yang berubah wujud, kemudian menjadi Batari Durga. Dalam bagian ini, Iin digambarkan menjalankan mega-proyek kebanggaannya, yang ternyata mencelakakan banyak orang, termasuk abang kembar dampitnya. Di sini, Iin diidentikkan sebagai Raseksi, karena telah berubah dari Iin (perempuan, Dewi Uma, gadis desa, seorang ibu) menjadi sosok yang menakutkan, pembawa petaka pada sesama manusia. Dalam wayang purwa, setelah Dewi Uma dikutuk menjadi Raseksi, ia kemudian menghuni Setragandamayit dan bergelar Batari Durga, yang membawa petaka atau sengsara bagi umat manusia.

Dalam bagian 7 ini juga digambarkan pertemuan Iin dengan Brojol, abang kembar dampitnya. Akan tetapi, Brojol tidak mengenali Iin lagi. Jika ditarik pada konsepsi Durga-Uma dan kutuk-mengutuk antara Batara Guru- Dewi Uma. Hal itu karena awalnya Iin identik dengan Dewi Uma, cantik, berkepribadian luhur dan memberikan kedamaian. Adapun, ketika Iin bertemu Brojol, ia telah berubah wujud menjadi Raseksi. Dalam teks *Durga Umayi* diterangkan bahwa Brojol tidak mengenali Iin lagi, karena Iin telah menjalani operasi plastik pada anggota

tubuhnya, sehingga berubah dan tidak dikenali lagi. Teksnya: “TERANGLAH, seperti yang sudah dikhawatirkan, Kang Brojol tentu saja tidak dapat mengenal kembali adiknya yang sudah begitu lain wajah dan sosoknya”.⁷³ Sosok Raseksi jika dikaitkan dengan alur cerita, berkaitan dengan perubahan wajah serta kepribadian Iin, sehingga lebih bersifat ‘membuat celaka orang banyak’. Digambarkan, karena ulah Iin dengan mega proyeknya, banyak orang sengsara, tergusur tempat tinggal dan kampung halamannya. Di sisi lain, realitas ini juga berkaitan dengan realitas sosial pada saat teks *Durga Umayi* ditulis, yaitu pengusuran kawasan pemukiman atau tanah atas nama pembangunan.

Pada bagian terakhir *Durga Umayi*, bagian 8, *penanda* alurnya adalah gambar wayang Dewi Banowati. Hal itu sudah disinggung dalam sebuah teks di akhir bagian 7, “Seperti juga, meski dalam konteks lain, Ratu Banowati dari istana Kurawa rindu sendu pada Arjuna”.⁷⁴ Titik singgungnuya terletak pada aspek kerinduan Iin pada tanah airnya dan kepada abang kembang dampitnya, Brojol.

Kerinduan Iin itu seperti juga kerinduan Dewi Banowati pada Arjuna, meskipun ia telah menjadi permaisuri Raja Suyudana (Kurawa) di istana Astinapura. Ditegaskan pada bagian ini, posisi Iin seperti juga Banowati, ia harus menebus kerinduannya dengan sebuah pengorbanan. Jika Banowati menebus kerinduannya dengan kepalanya, karena dipenggal oleh Aswatama (setelah prahara Baratayuda), karena ia dianggap berkhianat pada raja junjungan Aswatama, Prabu Suyudana. Iin harus menebusnya dengan sederet dilema,

⁷³ Ibid. hal. 159.

⁷⁴ Ibid. hal. 172.

konflik batin yang maha dahsyat, berkaitan dengan mega-proyek yang dikerjakannya.

Hal itu karena dalam bagian ini, Iin dikisahkan tertangkap oleh dinas intelijen pemerintah (Republik Indonesia), karena terbukti terlibat dalam organisasi terlarang di masa lalunya (PKI). Peristiwa itu bisa terjadi, karena ketika Iin kembali ke tanah air untuk kedua kalinya, ia telah merubah diri menjadi Iin yang dulu, dengan melakukan operasi plastik lagi. Akan tetapi, oleh pihak pemerintah, Iin bakal dilepas, dengan catatan atau dengan syarat, ia harus meneruskan mega-proyeknya yang telah membuat sengsara orang banyak. Di sisi lain, Iin sudah tahu, bahwa mega proyeknya itu telah menyengsarakan banyak orang, termasuk abang kembar dampitnya. Dalam posisi ini, Iin bimbang. Ia menghadapi dilema yang besar, untuk memutuskan atau meneruskan mega-proyeknya itu.

Bila dibandingkan dengan Dewi Banowati, pengorbanan yang harus diberikan Iin untuk menebus kerinduannya tidak sesederhana Banowati. Iin harus menelan dilema itu dalam sebuah pertempuran batin yang tidak akan ada habisnya dan tidak mudah terselesaikan. Hal itu ditegaskan dalam teks: "Dilema, Pertiwi hidup dalam serba kedilemaan, tetapi dulu Iin masih muda, sekarang sudah melebihi setengah abad usianya; apakah akan begini terus, menjadi Durga di Setragandamayit".⁷⁵

Dalam alur terakhir ini terdapat kesejajaran *Durga Umayi* dengan pakem wayang *Kama Salah*, bahwa setelah Uma menjadi Durga. Akhirnya sang Durga

⁷⁵ Ibid. hal. 183.

kembali menjadi sosok Uma, dengan sebutan Umayi. Hal itu ditandai dengan berubahnya lin. dengan fokus pada kehendak dan realisasi dari kehendak itu dengah mengubah dirinya kembali seperti semula, agar abang kembar dampitnya mengenali. Hanya saja kesejajaran itu bukan mengacu pada persamaan dan pertautan kisah dan cerita secara *an sich*, tetapi pada wilayah yang lebih esensial.. Gugusan metamorfose lin tersebut sekaligus sebagai inti dan alur novel ini, sekaligus mengukuhkan judul novel ini: *Durga Umayi*. Kendatipun dalam dirinya juga masih berkecamuk kontradiksi-kontradiksi

Sepertinya. semua manusia lahir juga seperti lin, yang memiliki segi-segi kontradiktif dalam dirinya, antara nafsu untuk ‘membunuh’ dan nafsu untuk ‘membangun’. Dari teks itu --dari kisah yang terpapar itu-- tokoh yang diangkat memang tokoh yang tidak biasa, serba dilema. Seperti juga kedilemaan manusia secara umum ketika dihadapkan pada posisi rumit, antara dua pilihan sulit, seperti makan buah simalakama: dimakan ibu mati, tidak dimakan ayah ‘pergi’.

3. 2. 2. 3 Kontradiksi Tokoh *Durga Umayi* dan Wayang Purwa

Sebuah cerita tidak bisa dilepaskan dengan tokoh-tokoh di dalamnya, karena tokoh-tokoh itulah yang menjalin cerita sesuai dengan permasalahan dan konflik yang dialaminya. Tokoh-tokoh dalam sebuah karya sastra, bisa jadi merupakan tokoh yang merupakan rekaan dari si pengarang, bisa juga merupakan tokoh-tokoh nyata dan tercatat dalam sejarah, atau tokoh-tokoh yang sengaja dihadirkan untuk diperbandingkan dengan tokoh-tokoh di luar teks.

Dalam *Durga Umayi*, secara verbal, terdapat beberapa tokoh yang diperbandingkan dengan tokoh-tokoh wayang. Malah dalam beberapa bagian selalu identik dengan tokoh wayang itu, baik itu berlaku untuk tokoh-tokoh nyata atau tokoh fiksi. Dalam beberapa hal perbandingannya tidak hanya sekedar dengan kata-kata verbal, tetapi mengenai esensi yang terdapat dalam jiwa si tokoh tersebut, terutama untuk tokoh utamanya, Iin.

Diantara tokoh nyata yang secara verbal diperbandingkan dengan wayang, yaitu tokoh sejarah Indonesia, seperti Bung Karno dan Bung Hatta. Dalam salah satu teks, Bung Karno diandaikan seperti Arjuna. "Sebab Bung Karno yang Arjuna".⁷⁶ Dalam cerita wayang, Arjuna dikenal sebagai penengah Pandawa. Pandawa sendiri terdiri dari Puntodewa, Werkudara, Arjuna, Nakula dan Sadewa. Arjuna berwajah tampan dan disifati digandrungi perempuan, alias istrinya cukup banyak. Di sisi lain, ada juga yang menyifatnya sebagai lelaki yang *doyan* perempuan. Dengan demikian, pengandaian yang terdapat dalam teks sepertinya bukan tanpa pertimbangan. Dalam beberapa hal terdapat beberapa kesesuaian atau kesejajaran, jika memperbandingkan antara Arjuna dan Bung Karno. Pasalnya Bung Karno sendiri juga dikenal sebagai lelaki tampan yang banyak digandrungi, sekaligus suka main perempuan. Buktinya, istrinya lebih dari satu. Hingga kini, tercatat sudah ada sembilan perempuan yang mengaku sebagai istri resminya. Akan tetapi, kesan yang dapat diambil adalah kesan penyejajaran dengan pertimbangan sebagai *plesetan*, karena yang dikedepankan adalah sifat-sifat yang

⁷⁶ Mangunwijaya, *Op Cit.*, hal. 83.

sebenarnya dalam tata etika masyarakat dianggap sebagai hal yang kurang wajar dan kurang baik.

Analogi itu merupakan sebuah strategi teks untuk menguak sekaligus membongkar konsepsi kekuasaan tradisional yang menekankan pada *Hasta Brata*. *Hasta Brata* merupakan konsepsi kepemimpinan yang berdasarkan pada 'kearifan budaya', yang bersumber pada lakon wayang *Wahyu Makutho Romo*. Di sini ditekankan bahwa seorang pemimpin ideal harus memiliki delapan sifat yang merupakan pengejawantahan dewa-dewa, meliputi:

1. Sifat *Dewa Endra*: suka mengajar kepada siapapun dengan disiplin keras, tetapi penuh kesabaran. 2. Sifat *Dewa Yama Wicakseh*: benci kepada kejahatan dan mencari si penjahat sampai ketemu untuk dipidana, tetapi bukan orangnya yang dibenci dan dipidana, melainkan kejahatannya, dan kalau penjahat itu bertobat, dimaafkan lahir batin. 3. Sifat *Dewa Surya*: suka mengumpulkan harta benda dan uang yang halal, sangat hemat dan tidak kikir. 4. Sifat *Dewa Candra*: pandai olah asmara. 5. Sifat *Dewa Bayu*: rajin dan tekun bekerja serta benci kepada pemalas. 6. Sifat *Dewa Wisnu*: suka bermati raga untuk mendekatkan diri kepada Yang Abadi. 7. Sifat *Dewa Brama*: keras terhadap musuh, serta selalu siap siaga menjaga seluruh wilayahnya dari serangan musuh. 8. Sifat *Dewa Baruna*: bersifat Ksatria, berilmu karena gemar mencarinya dan cinta sesama.⁷⁷

Hasta Brata dipahami para pemimpin Jawa sebagai sebuah norma dan tata nilai, yang harus dimiliki oleh seorang raja dan calon raja, padahal di dalamnya terdapat kaidah-kaidah tertentu yang tidak sesuai dengan konteks jaman dan harus 'dibaca' kembali. Hal itu pun berlangsung hingga Indonesia merdeka. Dalam konteks *Durga Umayi*, dengan fokus pada sosok Soekarno, ada upaya untuk membongkar konsepsi itu, terutama pada sifat Dewa Candra. Hal itu karena Soekarno cenderung 'mendalami' sifat 'Dewa Candra' yang pandai berolah

⁷⁷ Damardjati Supadjar, *Nawang Sari* (Yogyakarta, 2001), hal. 290.

asmara. Buktinya, presiden RI pertama ini memiliki istri banyak, dan dikenal pandai merayu wanita. Pada masa Orde Baru, disinyalir Soeharto juga menerapkan dan memegang *Hasta Brata*, melalui penafsiran yang lebih sesuai dengan kepentingannya, terutama pada sifat Dewa Brama, yang keras terhadap musuh. Hal itu ditandai dengan pandangan bahwa setiap orang atau pihak 'kiri' yang dianggap mengancam stabilitas negara, direpresi sedemikian rupa.

Tokoh nyata lainnya yang diperbandingkan dengan tokoh wayang adalah Bung Hatta. Bung Hatta dalam *Durga Umayi* diandaikan seperti Yudhistira, nama lain dari Puntodewa. Adapun teksnya: "Dan Bung Hatta yang Yudhistira".⁷⁸ Yudhistira dalam wayang dikenal sebagai sulung Pandawa dan Raja Astinapura. Ia dikenal sebagai raja yang jujur, tidak pernah berbohong, bertutur kata halus dan seorang ksatria yang rela berkorban. Hal itu termasuk mempertaruhkan istrinya, Dewi Drupadi, ketika berjudi dengan Kurawa, demi menjaga kehormatan saudara-saudara dan ibunya, Pandawa dan Dewi Kuti. Dalam tataran sifat dan karakter, ada kesamaan antara Bung Hatta dengan Yudhistira. Dalam biografi politik Bung Hatta disebutkan beberapa sikap hidup dan sikap berpolitik Bung Hatta yang hampir selaras dengan apa yang diperbuat oleh Yudhistira. Seperti pada momen, ketika Bung Hatta dengan rela dan berbesar hati mengundurkan diri dari kursi wakil presiden, ketika beliau tidak setuju dengan sikap politik Bung Karno.

Sementara itu, untuk tokoh fiktifnya, baik itu tokoh utama atau tokoh bawahan juga ada yang diandaikan seperti tokoh wayang. Dalam hal ini, yang

⁷⁸ Ibid.

mendapatkan porsi lebih banyak adalah Iin. Secara verbal, Iin diandaikan pada beberapa tokoh wayang, seakan-akan tokoh wayang itu menjadi bayang-bayang dirinya, atau elemen-elemen yang membentuk kepribadiannya.

Berdasarkan *grand-design* Durga-Umayi. Khusus untuk Iin, teks sepertinya menggiring untuk memposisikan Iin sebagai Dewi Uma, yang akhirnya berubah menjadi Batari Durga. Keseluruhan cerita merupakan personifikasi dari mitologi Batari Durga dan Dewi Uma, dengan memberi penekanan kapan Iin berposisi sebagai Dewi Uma, kapan Iin berposisi sebagai Durga. (Mengenai masalah ini dibahas dalam sub bab selanjutnya, karena keterkaitannya dengan hubungan antar-teks yang lebih luas).

Dalam wayang, Dewi Uma merupakan tokoh wanita yang terkenal mempunyai beberapa kelebihan. Ia juga dikenal dengan bernama Umayi, anak seorang saudagar bernama Omaran. Dewi ini sakti dan pernah bertapa karena ingin berkuasa. Akan tetapi, setelah datang Batara Guru, ia dapat dikalahkan. Kemudian dijadikan permaisuri oleh Batara Guru. Dewi Uma berkuasa di Suralaya dan memerintah segala dewi dalam mengimbangi Batara Guru yang memerintah segala dewa.⁷⁹

Sementara itu, Batari Durga merupakan dewa perempuan asal jadinya Dewi Uma. Asal jadinya itu digambarkan dengan apik dalam *Prawayang*. Dalam sebuah perseteruan, Dewi Uma disumpahi Batara Guru, menjadi Raseksi bernama Batari Durga. Ia dititahkan menjadi istri Batara Kala dan bertahta di Setragandamayit, suatu tempat pengasingan yang berbau mayat. Ia diberi

⁷⁹ Hardjowirogo, *Op. Cit.* hal. 41.

kekuasaan untuk menganugerahkan segala perilaku jahat kepada pemuja kepadanya.⁸⁰ Dalam skala umum, ia dikenal sebagai dewi yang merupakan lambang kejahatan.⁸¹

Dalam hampir semua konflik batin yang terdapat dalam *Durga Umayi* yang dialami oleh *lin*, hampir seluruhnya mengarah pada dilematis antara *Uma* dan *Durga*. Seperti juga pertarungan antara kebaikan dan keburukan dalam diri manusia. Konflik ini akan terjadi terus-menerus dalam prosesnya menjadi manusia dan menghuni *Ngarcapada* (dunia tengah) ini.

Pahit karena harus berbuat seperti *Batari Durga*, dan madu karena unsur *Dewi Umayi* masih hadir juga, walaupun dalam suatu konflik batin dan kegusaran yang tak pernah dapat diredakan tuntas sepanjang hidup manusia hidup di jagad-tengah *ngarcapada* antara *Kayangan* dan *Dunia Bawah Tanah*.⁸²

Selain itu, dalam teks lainnya *lin* juga diidentikan dengan *Srikandi*. Hal itu berkaitan dengan sepak terjang *lin*, juga karena aspek lelaki dalam pribadi *lin* yang lebih besar dari aspek kewanitaannya. Dalam konsep psikologi Jung, terdapat dua kategori untuk mengidentifikasi aspek pribadi dalam psikologi manusia, yang merujuk pada mental laki-laki dan perempuan, yaitu *Anima* dan *Animus*. Dengan mengacu pada konsepsi Jung itu, sepertinya, aspek *animus* (aspek lelaki dalam diri perempuan) lebih dominan dalam diri *lin*, sehingga perilakunya lebih mengarah pada pribadi laki-laki.

⁸⁰ Ibid. hal. 43.

⁸¹ Ada juga yang memandang *Batari Durga* bukan sebagai *Dewi Kejahatan*. Melainkan sebagai sebuah keberadaan yang mesti ada dalam sebuah kosmologi (takdir). Ia dikatakan sebagai *shakti* *Syiwa*, yang bermain dalam tataran *Pralina*. Artinya, berperan dalam mengembalikan kehidupan pada asal. Sebagai sebuah siklus kehidupan. Ada pula yang memujanya.

⁸² Manguwijaya, *Op Cit.* hal. 111.

Dalam pewayangan pun demikian, Srikandi digambarkan sebagai perempuan yang bersifat kelelakian, karena ia merupakan prajurit wanita, yang agak menyimpang dari kodrat kewanitaannya.⁸³ Penyamaan Iin dengan Srikandi berawal ketika Iin mengundurkan diri dari ikut membantu abang kembar dampitnya untuk mengurus dapur umum bagi para pejuang. Kemudian, timbul kesadaran bahwa seorang wanita harus bisa menjaga dirinya. Ia kemudian bergabung dengan sebuah laskar dan ikut berlatih dalam olah keprajuritan. Malah dalam beberapa hal ia digambarkan lebih berani dan tangguh daripada para tentara atau pejuang laki-laki.

Gambaran itu berawal ketika Iin terlibat dalam sebuah pertempuran. Dalam *clash* itu, ternyata ia tidak lari, sedangkan prajurit laki-laki lainnya lari untuk menyelamatkan diri. Episode ini, kemudian dituntaskan dengan keberaniannya memenggal kepala seorang perwira Gurka yang sedang sekarat. Cuplikan teksnya sebagai berikut: “Dan karena tidak tega melihat penderitaan perwira itu si Kendi langsung memenggal leher Gurka yang masih muda dan tampan itu sampai putus, aduh berlumuran darah seluruh jip”.⁸⁴

Pengidentikan Iin sebagai Srikandi itu pada akhirnya tidaklah terlalu setia pada konsepsi Srikandi dalam wayang Purwa. Malah, mengarah pada penghancuran pada mitos Srikandi itu sendiri, dengan menariknya pada wacana seksis, yang dalam wayang purwa tidak mendapatkan porsinya yang layak, karena yang diekspos hanyalah masalah keprajuritannya. Pembongkaran itu terjadi dengan cara mereduksi nama Srikandi menjadi Sri Kendi atau Si Kendi, seperti

⁸³ Pemakaian istilah kodrat di sini lebih merujuk pada aspek *nature*.

⁸⁴ Mangunwijaya, *Op. Cit.* hal. 60.

pada teks tersebut. Penyebutan Srikandi menjadi Sri Kendi atau Si Kendi itu berkaitan dengan organ vital tubuh lin –payudara-- yang ukurannya sebesar kendi. Bisa pula diartikan sebagai pengembalian posisi Srikandi pada aspek kemanusiaannya, yang berarti aspek kewanitaannya, bahwa ia memiliki semacam kendi. Dalam artian fungsional merupakan tempat menampung air, untuk menghapus dahaga, atau memberi hidup bagi mereka yang membutuhkan. Akan tetapi, dalam bagian yang mendekati akhir dalam *Durga Umayi*, lin mendapatkan predikat Srikandi kembali, tanpa embel-embel Sri Kendi atau Si Kendi. Teksnya: “Jadi jangan-jangan proyek kebanggannya ini kelak justru menjadi senjata makan tuan, aduh sungguh mengerikan menakutkan mencemaskan hati Srikandi yang selamanya tidak pernah takut dan cemas”.⁸⁵

Tokoh lainnya yang juga diidentikkan dengan Srikandi adalah sopir wanita lin. Hal itu terjadi, ketika mereka berdua meninjau tempat perkampungan Brojol yang secara tidak sengaja digusur oleh mega-proyek lin. Sopir ini disebut Srikandi dalam konteks yang berbeda, yakni pada kegesitannya menyopir, dengan mengandaikannya seperti *Setan Roban*, juga dalam konteks *barangkali wanita*.⁸⁶ Lengkapnya, berikut teksnya: “Menyusullah Mbak sopir mungil tetapi Srikandi itu ke dukuh pengungsian. Namun Mbakayu sopir yang mungil tetapi jantan itu tetap diam dalam seribu bahasa”.⁸⁷ Pengandaian sopir dengan tokoh Srikandi memang dalam hal yang lain, tetapi substansinya sama. Posisi mereka sama-sama diragukan kewanitaannya dan bersikap jantan. Aspek kontradiktif pada pengandaian itu ada pada masalah mungil dan Srikandi. Bisa jadi, teks ini ingin

⁸⁵ Ibid. hal. 152.

⁸⁶ Ibid. hal. 153.

⁸⁷ Ibid. hal. 160-1.

mengatakan bahwa untuk menjadi Srikandi, tidak harus bermodal 'kendi', bermodal mungil –mengacu pada tubuh, organ vital dan kekuatan jasmani-- pun tak apa dan bisa menjadi Srikandi. Jika Sirkandi tersebut memang benar-benar sebagai perspektif ideal.

Di sisi lain, secara verbal Iin juga diandaikan seperti Dewi Banowati, istri Prabu Duryudana. Pengandaian itu terjadi ketika kondisi psikologis Iin sedang merindukan tanah air, serta abang kembar dampitnya, Brojol. Kerinduan Iin itu dalam teks disejajarkan dengan kerinduan Dewi Banowati terhadap Arjuna.

Akan tetapi, dalam hal ini terdapat tingkat perbandingan yang luar biasa. Jika dalam konteks wayang, kerinduan yang digambarkan adalah kerinduan karena asmara dan birahi, tetapi kerinduan Iin pada tanah air dan Brojol lebih karena rindu pada sesuatu yang lebih bermakna, lebih luhur dan lebih mengarah pada prinsip ideal. Lebih bersifat luhur dalam kerangka hubungan antar manusia serta unsur tertinggi dari idealisme kemanusiaan. Karena merindukan tanah air dan saudara tidak terkesan platonis atau terkesan genit dan main-main. Meski dalam teks juga dijelaskan bahwa konteks kedua pengandaian ini berbeda. Teksnya adalah sebagai berikut: "Dan alangkah rindunya, nyaris tak tertahan, inginnya Iin untuk pergi masuk lagi ke dalam Tanah Air tercinta, bertemu dengan Bang Brojol, seperti juga, meski dalam konteks lain, Ratu Banowati dari istana Kurawa rindu sendu kepada Arjuna".⁸⁸

Secara verbal, Iin juga diidentikan dengan sosok yang dikenal antagonis dan sebagai tokoh yang tidak begitu penting dalam pewayangan. Bisa juga

⁸⁸ Ibid. hal. 172.

dikatakan sebagai tokoh sub-ordinat. Terdapat teks yang menyebutkan bahwa Iin lebih Sarpaneka daripada Sinta, juga terdapat penamaan Si Limbuk-Cangik Iin. Hal itu berkaitan dengan sosok pribadi Iin dalam tataran kesadaran. Yakni, ketika Iin bermain dalam peran antagonisnya, dalam perjalanan hidupnya dan ketika berhubungan dengan orang lain. Dalam wayang, Sarpaneka adalah seorang Raseksi, putri dari begawan Wisrawa dengan Dewi Sukeksi. Dalam epos Ramayana, ia merupakan musuh Prabu Rama dalam perang Alengka. Sementara itu, Sinta adalah istri Rama. Dialah yang menjadi rebutan antara Rahwana (Dasamuka) dengan Rama. Adapun Limbuk-Cangik, merupakan anak-ibu, tokoh emban atau dayang keraton. Munculnya, ketika adegan *goro-goro* dalam pewayangan. Di sisi lain, dalam pewayangan, tokoh-tokoh tersebut berada dalam pihak yang salah, harus dikalahkan dan remeh.

Dalam beberapa hal, juga ada pengandaian tokoh *Durga Umayi* dengan tokoh-tokoh dalam mitologi atau dewa-dewa. Misalnya yang mengandaikan Bung Karno seperti Tumenggung Wiroguna yang dikenal dalam dongeng Rara Mendut. Ada juga teks yang menyebut Brojol identik dengan Dewa Basuki, Dewa penguasa alam bawah tanah. Hal itu kaitannya dengan diri Iin yang disebut masih titisan atau keturunan Wisnu, yang berkuasa di Kayangan dengan Garuda Jetayu sebagai kendarannya. Teksnya: "Pada hakikatnya Brojol adalah keturunan Dewa Basuki, Raja Ular yang tinggal di bawah tanah, sedangkan Iin adalah keturunan Dewa Wisnu yang istananya di Kayangan dengan boeingnya Garuda Jetayu".⁸⁹

⁸⁹ Ibid. hal. 20.

Dalam satu sisi, pengandaian itu mengangkat derajat para tokoh tertentu tetapi dalam sisi lainnya pengandaian itu benar-benar melecehkan. Seperti mengandaikan Bung Karno dengan Tumenggung Wiroguno. Pelecehan itu tampak sekali, karena Wiroguna dalam mitos (cerita rakyat) dianggap sebagai tokoh yang bereputasi buruk, yang suka merampas perempuan.⁹⁰ Sementara itu, untuk Iin dan Brojol, yang dapat pula dikatakan sebagai kelas sub-ordinat, dengan pengandaian itu seakan-akan memberikan arti lebih pada posisi mereka. Dengan menyatakan bahwa mereka merupakan titisan atau keturunan dewa. Dengan persepsi dewa merupakan sosok yang mempunyai hierarki tinggi. Teks terkesan memposisikan mereka dalam skala hero. Meski dalam beberapa hal juga anti-hero. Mengenai kontradiksi ini, sering kali dijumpai dalam beberapa teks dalam *Durga Umayi*, juga adanya persepsi dualisme.

Mengenai perbandingan yang terakhir ini, terdapat usaha untuk membalik konsepsi mitologi yang sudah mapan. Hal itu tampak pada pengandaian Brojol sebagai Dewa Basuki, penguasa alam bawah, sedangkan Iin sebagai titisan Wisnu penguasa alam atas. Kiranya pengandaian itu berdasarkan nasib yang sedang mereka lakoni. Kontradiksi itu akan terasa dengan mitologi yang ada, bahwa bumi –dunia bawah-- dianggap sebagai perlambang perempuan. Hal itu dikukuhkan dengan sebutan ibu pertiwi. Untuk kaum lelaki diandaikan sebagai dunia atas, dengan sebutan Bapak Angkasa. Mitologi tersebut memang menguasai jagat kosmologi Timur. Anggapan pada tanah tumpah darah ini lain dengan di Barat. Adapun, hal itu akan menemukan kebenarannya, jika mengacu pada kosmologi

⁹⁰ Ia juga pernah disebut dalam *Serat Centini* sebagai Sultan Agung, yang berusaha mengejar tokoh-tokoh pelarian dari Giri Kedaton. Serat centini menceritakan adanya usaha Mataram untuk menghabisi kekuatan pesisir. Diceritakan, suatu ketika, Wiroguna berhasil meraih misinya.

Barat, ketika melihat Tanah Air sebagai *Father Land*, dengan sebutan *Uncle Sam* untuk Amerika Serikat.

Kiranya upaya pembongkaran ini tidak hanya sekedar dalam tataran pembongkaran yang meluluhlantakkan persepsi mitologi yang ada. Pasalnya, pembongkaran itu juga terjadi dalam kerangka mitologi Jawa juga. Sehingga, kerangka yang diambil tidak hanya berkisar pada tataran diakronis, tetapi sinkronis. Wilayah yang dibongkar adalah wilayah dalam. Wilayah yang telah terjadi pengkristalan konstruksi dengan penempatan hierarki yang sistematis, pada wilayah mondial. Hal itu ditandai dengan adanya rujukan yang masih menggunakan simbol-simbol budaya, seperti Dewa Basuki dan titisan Wisnu. Bukan langsung merujuk pada penanda yang berada di luar kulturnya. Kiranya, konsepsi penempatan dan ketepatan pengandaian adalah sebuah usaha yang dapat dipertimbangkan untuk memberi arti lebih pada sebuah kajian budaya, untuk sebuah usaha rekonstruksi pada tatanan peradaban yang lebih luas.

Hal itu karena wilayah yang dirombaknya memang berkisar dalam paradigma yang sama. Hanya dengan mengubah sebuah konsepsi yang telah bersarang dalam kognisi masyarakat dan telah menjadi pola ketaksadaran kolektif, sekaligus ketaksadaran kognitif (meminjam istilahnya Jung dan Piaget) yang telah menguasai jiwa masyarakat secara kultural. Strategi kebudayaan di sini memang benar-benar menggunakan pembacaan ulang dengan menciptakan makna, yang dirajut dari gugusan tanda-tanda yang berderet dalam sistem tanda dari budaya yang ada. Dengan kata lain, konsepsi dekonstruksi tidak hanya dipahami sebagai dekonstruksi secara *an sich*, tetapi dekonstruksi dengan memperhatikan pada

tawaran antara relatifitas dan reflektifitas, dengan tanpa mengubah pola makna yang telah dibangun. Kiranya, dalam teks tersebut, dekonstruksi memang dipahami dari ruh dan semangatnya, untuk mendobrak kemapanan dan kebuntuan dan menciptakan sebuah wacana baru yang lebih kontekstual.

3. 2. 3 Pembongkaran Oposisi Biner

3. 2. 3. 1 Operasionalisasi Oposisi Biner dalam *Durga Umayi*

Dalam *Durga Umayi* terdapat beberapa teks yang menunjukkan adanya operasionalisasi sistem oposisi biner. Hal itu tidak hanya berlaku dalam wacana wayang saja, tetapi juga pada wacana gender dan sejarah. Adapun, operasionalisasi oposisi biner yang ada dalam teks-teks itu tidak hanya dihadirkan seperti yang selama ini dikenal, melainkan dengan pengaburan, pembalikan dan serangkaian upaya dekonstruksi lainnya. Strategi pembalikan dan pengaburan oposisi itu terkesan menyaran pada tendensi yang tidak hanya terdapat pada muatan teks *Durga Umayi* saja, melainkan pada tek-teks lain, meliputi bangunan ideologi, realitas sosial, kultural dan teks-teks lain yang melingkupinya.

Dalam sebuah telaah struktur, oposisi biner menduduki tempat istimewa. Seperti halnya dalam kajian bahasa Saussurian, kajian antropologi Levi-Strauss dan beberapa kajian struktural lainnya. Model kajiannya mendasarkan diri pada model oposisi biner, karena oposisi biner inilah yang menyusun sebuah bangunan teks secara utuh. Hanya saja, dalam perkembangannya di antara kedua oposisi yang berseberangan dan berbeda itu saling melemahkan, apalagi jika hubungannya tidak lagi hubungan horisontal, melainkan vertikal yang mengarah

pada tataran hierarki. Adapun, jika ditarik pada konstruksi yang lebih luas, maka yang terjadi adalah 'penindasan' dan 'ketidakadilan' pada salah satu posisi, karena ada satu posisi yang dilemahkan dan ada satu posisi lain yang diistimewakan. Kenyataan itulah yang dibenahi dan dikritik oleh kalangan pos-struktural, karena kenyataan itu merupakan salah satu kekurangan strukturalisme, selain beberapa kekurangan lainnya.

Untuk itu, dalam novel *Durga Umayi* pemanfaatan model oposisi biner sekaligus mengaburkannya semata-mata dalam rangka menutup, mengkritik, sekaligus membenahi kekurangan itu. Dalam wacana wayang, maka upaya pengaburan itu sebagai kritik ideologis. Hal itu karena di luar teks *Durga Umayi* berkembang teks-teks yang mengarah pada sebuah nuansa yang sangat lain, berbeda dan berposisi dengan *Durga Umayi*. Jika teks wayang di luar teks dianggap sakral (terutama yang berkaitan dengan pementasan lakon *ruwatan*), sebaliknya terjadi pada teks *Durga Umayi*, karena teks-teks yang ada sangat profan. Pemaparan yang ada memang mengarah pada makna tersembunyi dalam teks-teks *Durga Umayi*, dan makna itu juga terpendam dalam hubungannya dengan artefak-artefak budaya yang berserak.

Pengaburan oposisi biner itu pun berlaku dalam dunia mitologi yang menguasai ketaksadaran kolektif masyarakat. Misalnya, dalam *Durga Umayi* digambarkan adanya pasangan yang berposisi, yaitu Brojol dan lin. Brojol laki-laki, lin perempuan. Hanya saja, ada sebuah upaya pembalikan terhadap posisi yang selama ini dikenal. Sebab, dari kedua pasangan yang berposisi itu salah satunya menempati posisi *previliese*. Seperti diketahui, dalam alam mitologi Jawa,

lelaki selalu digambarkan sebagai penghuni alam atas, dengan pengandaian sebagai Bapak Angkasa, sedangkan perempuan sebagai alam bawah dan bumi, dengan sebutan Ibu Pertiwi.

Dalam *Durga Umayi* konsepsi itu dibalik dan dikaburkan dengan menempatkan posisi yang istimewa itu berada pada posisi yang sebaliknya. Hal ini selaras dengan metode dekonstruksi Derrida, yang ditegaskan Culler. Pembalikan mitologi itu dengan mengandaikan bahwa Iin sebagai penjelmaan dari titisan Dewa Wisnu yang berkendaraan Garuda Jatayu, yang melambangkan dunia atas. Adapun, Brojol sebagai pengejawantahan Dewa Basuki, penguasa alam bawah.

Selain oposisi biner antara yang atas-bawah, sakral-profane, dalam *Durga Umayi* juga terdapat pengaburan oposisi biner dengan mengaburkan posisi antara perempuan dan laki-laki. Tak urung, pengaburan ini juga memiliki maksud atau makna tersembunyi. Dalam konteks wacana gender, maka pengaburan itu sebagai upaya perlawanan, untuk melawan dominasi patriarkhal dan mengugat konstruksi sosio-kultural bahwa peran perempuan memang peran terberi. Jalan yang ditempuh cukup menarik, karena dengan mengembalikan konstruksi itu pada asal penciptaan manusia. dengan merunut pada siklus yang sama sekali purba dan alami, yaitu dengan mengembalikkan peran perempuan sebagai makhluk yang melahirkan anak manusia, tanpa sederet pretensi untuk melemahkan yang merupakan rekayasa sosial dan budaya yang telah berjalan berabad-abad.

Pengaburan itu juga terdapat pada oposisi biner antara besar-kecil, pusat-pinggiran, terutama terhadap tokoh-tokoh besar, sejarah mapan dan lain-lainnya.

Semua oposisi biner yang disertai dengan pengaburannya itu sudah termatub dan teraplikasikan dalam pembahasan wacana dekonstruksi novel *Durga Umayi* ini, karena hal itu merupakan ruh utama dari cara baca dekonstruksi. Bisa pula dikatakan, hal itu bukan hanya sebagai sebuah kehadiran begitu saja, melainkan memiliki muatan teks yang bersifat sangat politis, sebagai sebuah strategi yang memiliki tujuan untuk mengubah sebuah posisi-posisi yang selama ini dianggap telah mapan. Ada anggapan, bahwa strategi pengaburan oposisi biner itu tidak sekedar sebagai kritik ideologi, tetapi juga sebagai perlawanan pada hegemoni realitas tunggal, untuk merayakan keberagaman dan heterogenitas. Jadi, jika dalam *Durga Umayi* itu terkesan adanya teks-teks yang mengarah pada model oposisi biner, hal itu semata bukan oposisi biner dalam rangka pemikiran strukturalisme, tetapi pos-strukturalisme.

3. 2. 3. 2 Profanisasi Wayang

Dalam budaya Jawa, wayang menempati posisi yang penting, sentral sekaligus sakral. Ajaran-ajaran Jawa, tentang etika atau ajaran kehidupan, bersumber dari nilai-nilai yang terkandung dalam wayang, baik itu berasal dari epos Mahabarata atau Ramayana. Ajaran-ajaran ini menyangkut ajaran sosial, kebaikan-keburukan dan spiritualitas. Dalam kisah-kisah yang tertuang di wayang merupakan rajutan kisah-kisah yang sarat nilai, dengan mengandaikan kehidupan manusia di dunia yang dijalankan dengan penuh perimbangan dan harmoni.

dengan kisah perjalanan tokoh-tokoh wayang. Intinya, wayang merupakan identitas utama manusia Jawa.⁹¹

Hal ini telah mengukuhkan diri dalam khasanah-khasanah Jawa tempo dulu. Banyak para pujangga Jawa, baik itu dalam Jawa Kuno maupun dalam Jawa Pertengahan, menggubah sekaligus menyadur isi kisah wayang Ramayana dan Mahabharata. Umumnya, tokoh-tokoh wayang itu diidentikkan pada diri sang raja yang dianggap sebagai titisan dewa, seperti yang dilakukan Mpu Kanwa, dengan mengabadikan Prabu Airlangga dalam *Kakawin Arjunawiwaha*. Airlangga dianggap sebagai personifikasi dari sosok Arjuna, yang sedang melakukan tapa-brata untuk menuju kehidupan yang lebih sempurna. Posisi kesucian dan sakralitas memang selalu identik dalam kisah wayang. Tidak heran, banyak tokoh yang mencoba menemukan dirinya dalam kesucian tokoh-tokoh yang digambarkan dalam wayang. Faktor utama dari semua itu karena wayang dianggap sebagai sebuah produk budaya yang sangat tua. Hal itu ditegaskan Brandes, bahwa wayang merupakan salah satu dari sepuluh budaya tinggi yang telah dimiliki bangsa Indonesia sebelum budaya Hindu berpengaruh di nusantara.⁹²

Dalam cerita seputar *Durga Umayi* yang dalam khasanah lama berserak dalam beberapa *serat* dan *suluk* seperti *Nitimani*, *Kama Salah*, *Kidung Sudamala* dan lain sebagainya, yang menganggap bahwa lakon ini tidak hanya sebuah cerita biasa. Lebih jelasnya, hal itu menemukan esensi dan eksistensinya, dalam *Serat Pusatakaraja Parwa*. Di sana, Raden Ngabehi Ronggowarsito mengabadikan

⁹¹ Sujamto, *Wayang dan Budaya Jawa*, (Semarang, 1995), hal. 19.

⁹² Koentjaraningrat, *Metode Antropologi dalam Penyelidikan-penjelidikan Masyarakat dan Kebudayaan di Indonesia*, *Sebuah Ichtisar* (Jakarta, 1958). hal. 455.

kelahiran Batara Kala, sekaligus perubahan Dewi Uma menjadi Batari Durga sebagai sebuah bencana dan tragedi. Maka, dalam hal ini, cerita ini sebagai sebuah sarana untuk *meruwat*.⁹³ Artinya, cerita ini dijadikan sebagai sarana untuk melepaskan *sengkala* atau kesialan seseorang yang mempunyai ciri-ciri tertentu. Hal ini sangat jelas termaktub dalam *Pustakaraja Parwa*.⁹⁴ Akibatnya, selama pertunjukkan wayang selalu identik dengan kesucian dan penyucian diri dari segala kesialan. Contohnya, selama berlangsungnya wayang harus disertakan *ubo rampe* dan *sesajen* yang menyiratkan bahwa pertunjukan itu memang tidak hanya pertunjukan wayang, tetapi suatu upacara atau ritual sakral.⁹⁵

Akan tetapi, nilai-nilai kesakralan yang dijunjung tinggi dalam kultur Jawa itu –baik dalam pertunjukan wayang biasa maupun dalam rangka ruwatan--, hampir tidak ditemui penyajiannya dalam teks *Durga Umayi*. Banyak sekali teks-teks yang bertendensi membongkar kesakralan wayang. Profanisasi ini terjadi tidak hanya terhadap tokoh-tokoh wayang yang dianggap sebagai sosok-sosok sakral dan panutan saja, tetapi juga terjadi pada esensi dari jalan cerita serta nilai-nilai yang terkandung di dalamnya. Teks-teks *Durga Umayi* sepertinya sengaja dihadirkan untuk menandingi wacana wayang yang sudah terbentuk, dan mapan. Dalam wacana wayang seringkali memposisikan pihak-pihak tertentu sebagai pihak yang salah dan kalah, di sisi lain mempatkan pihak-pihak tertentu pada

⁹³ *Ruwatan* adalah tradisi khas Jawa dengan *nanggap* wayang, untuk melepaskan *sengkala* atau kesialan.

⁹⁴ Ada sekitar 36 ciri orang yang harus diruwat dan dianggap sukerta. Ditambah lagi dengan sukerta khusus sebanyak 135.

⁹⁵ *Ubo rampe* dan *sesajinya* terdiri dari 60 jenis sesaji, baik itu berupa makanan, pakaian dan lain-lainnya.

posisi yang benar dan dimenangkan, yang tertuang dalam dikotomi Pandawa dan Kurawa dalam epos Mahabarata, tepatnya dalam lakon Baratayudha.

3. 2. 3. 2. Batara Guru

Berkaitan dengan pengaburan oposisi biner atau profanisasi wayang, dalam konteks ini, menyangkut kisah wayang yang bercerita mengenai kisah Batara Guru beserta Dewi Uma, istrinya, serta kisah berubahnya Dewi Uma menjadi Batari Durga. Dalam beberapa teks dijumpai, teks yang bernada menghujat dan meremehkan Batara Guru. Meski dalam beberapa hal Batara Guru di sini direduksi dalam penafsiran yang lebih general dengan mengacu pada konsepsi humanis yang lebih universal.

Dalam mitologi wayang, Batara Guru dipahami sebagai dewa yang sakral, penguasa alam raya. Akan tetapi dalam *Durga Umayi*, Batara Guru dipahami sebagai manusia biasa, seorang laki-laki (Jawa). Malah, dengan gaya tutur yang cukup sarkas. Dinyatakan, Batara Guru sebagai dewa tetapi tidak bisa mengekang nafsunya untuk bersenggama dengan istrinya, Dewi Uma, di atas pelangi dengan menunggang Lembu Andini. Di sana disebutkan, Batara Guru hanya menuruti hasrat kelelakiannya, dengan menghubungkan perilaku Batara Guru itu dengan sifat kebiasaan lelaki Jawa. Teksnya adalah:

(In) merana hilang alas serasa dalam lumpur rawa-rawa kutukan Batara Guru yang sama sekali bukan guru melainkan taring babi-hutan belaka yang tidak senonoh namun celakanya dewa yang kuasa dan tahu dia kuasa dengan seronok kenikmatan jorok yang sengak.⁹⁶

⁹⁶ Mangunwijaya. *Op Cit.* hal. 105.

Ah memang lelaki itu Batara Guru sifatnya, paling tidak lelaki Jawa, tetapi boleh jadi semua lelaki begitu,⁹⁷

Karena lelaki memiliki hak istimewa dari Batara Guru tidak pernah kehilangan keperawanannya, biar menjadi pispot sekalipun yang sudah bocor karena terlalu banyak dipakai di pelacuran kota Makao yang paling jorok.⁹⁸

Hardjowirogo menyebutkan Batara Guru merupakan dewa yang sangat berkuasa, karena kesaktian dan ketampanannya. Ia putra Hyang Tunggal dan dilahirkan berupa cahaya. Dalam dunia mistifikasi Jawa, wayang Batara Guru sangat dihormati dan dianggap sebagai wayang yang paling keramat. Oleh karena itu, wayang Batara Guru dibedakan dengan wayang-wayang lainnya. Salah satunya, di antara wayang-wayang yang ada, hanya wayang Batara Gurulah yang diselubungi dengan kain indah. Sebelum dimainkan, wayang itu dikenakan asap dupa terlebih dulu dan orang-orang pun takut melangkahi batang pisang bekas menancapkan wayang Batara Guru. Dalam memainkannya juga demikian, ketika sedang dimainkan oleh dalang, selalu diiringi dengan bunyi gamelan yang merdu.⁹⁹

Akan tetapi, dalam teks-teks *Durga Umayi*, kesakralan tokoh Batara Guru, yang dalam beberapa hal disakralkan, baik dari segi esensi maupun eksistensinya, dibongkar habis-habisan. Dengan memberi penekanan pada perilakunya yang tidak senonoh berkaitan dengan nafsu birahinya. Padahal dalam budaya Jawa, Batara Guru dipahami sebagai tamsil dari halusnya batin manusia. Meski

⁹⁷ Ibid. hal. 119.

⁹⁸ Ibid. hal. 121.

⁹⁹ Hardjowirogo, *Sejarah Wayang Purwa*, (Jakarta, 1989). hal. 35-37.

demikian, esensi keagungan yang lebih mengedepankan aspek spiritual itu sama sekali tidak ditampilkan dalam bingkai teks-teks *Durga Umayi*.

Selain itu, gambar tokoh wayang Batara Guru, tidak disertakan dalam parade tokoh-tokoh wayang yang terpampang dalam novel *Durga Umayi*. Bisa jadi, dengan tidak menghadirkannya dalam perwujudan gambar, maka usaha untuk melucuti dan membongkar konstruksi mapannya dapat berjalan dalam pretensi tanpa batas, atau dalam bayang-bayang ambiguitas yang abstrak. Hal itu karena, perilaku Batara Guru seperti yang digambarkan dalam *Prawayang*, yang mengacu pada mitologi wayang secara *an sich* dianggap sebagai perilaku yang lumrah dan tidak melanggar etika, karena Batara Guru adalah dewa yang dianggap sebagai penguasa *Ngarcapada*, semua perilakunya tidak bercela dan semua makhluk di dunia takluk kepadanya.

3. 2. 3. 3 Gatotkaca

Tokoh wayang lainnya yang juga mengalami proses profanisasi adalah tokoh Gatotkaca. Terdapat banyak teks yang menyerang sekaligus menetralkan tokoh ini. Dalam teks digambarkan, Gatotkaca sebagai laki-laki yang kelakuan atau sifatnya hanya bisa 'terbang melulu'. Arah dari penyebutan sedemikian rupa, dengan jelas pada kaidah wacana seksis. Teksnya: "Maklumlah lelaki itu banyak yang hebat ganteng seperti Gatotkaca tetapi ya sukanya terbang melulu dan berkelahi."¹⁰⁰ Pereduksian yang radikal dari tokoh Gatotkaca ke dalam wacana seksis, seakan-akan melemahkan kelebihan atau kesaktian sang tokoh, yang dalam

¹⁰⁰ Manguwijaya. *Op. cit.*, hal. 37.

pewayangan digambarkan mempunyai kemampuan bermacam-macam, di antaranya mampu untuk terbang mengangkasa.

Dalam mitologi wayang, Gatotkaca merupakan tokoh yang disegani sekaligus diidolakan dan diteladani oleh banyak orang. Hal itu berkaitan dengan kelebihan-kelebihan, keistimewaan dan kesaktiannya. Gatotkaca merupakan putera Bima dengan ibu Dewi Arimbi, seorang putri raja raksasa. Sehingga waktu dilahirkan, ia berwujud raksasa. Konon, karena saktinya, tali pusarnya tidak bisa dipotong dengan pusaka apapun, kecuali dengan senjata Kunta milik Raden Karna. Gatotkaca merupakan kekasih dewa yang bertahta di kahyangan, sehingga sering dihiahi benda-benda pusaka, seperti Terompah Padakacarma, Tutup Kepala Basunanda dan Kutang Antakusuma. Ia terkenal sakti mandraguna dengan sebutan ksatria berotot kawat bertulang besi.¹⁰¹

Adapun realitas sosio-kultural dalam memandang sosok Gatotkaca memang tidak terlepas dari pandangan yang penuh keagungan. Pandangan itu hingga kini telah terabadikan dalam *arketipe-arketipe* budaya Jawa. Misalnya, dengan adanya nama sebuah benda keramat di Demak yang bernama Kutang Antakusumo. Kutang ini dianggap sebagai peninggalan Sunan Kalijaga, penyebar Islam di Demak. Nama Antakusumo tidak lain diambil dari baju milik Gatotkaca. Benda ini dianggap sebagai sebuah benda yang sakral dan memiliki tuah khusus, sehingga cenderung menumbuhkan keyakinan animisme dan dinamisme di masyarakat. Diyakini, siapa saja yang memandang *kutang* itu pada saat *dijamas*,

¹⁰¹ Hardjowirogo. *Op. cit.*, hal. 183.

maka ia akan buta,¹⁰² sehingga pada saat acara *jaman* dilakukan di ruang tertutup dan gelap. Adapun, dikeluarkannya benda ini hanya satu tahun sekali, yaitu pada acara besaran atau gerebeg besar yang tepat dilakukan pada tiap tanggal 10 *Dzulhijjah* (Hijriah) atau tanggal 10 *Besar* (Jawa). Sebagai bukti bahwa benda ini dianggap sakral, air atau kembang bekas untuk mencuci Kutang Antakusumo itu diperebutkan orang, karena dianggap bertuah. Selain Kutang Antakusumo, piranti lain dari Gatotkaca yaitu mengenai nama-nama kekuatannya atau kesaktiannya. Hal ini terabadikan dalam bentuk kekuatan atau nama-nama kesaktian yang hebat dan dahsyat dalam masyarakat Jawa. Dalam Kitab-kitab primbon terdapat nama-nama *aji-aji* seperti *Aji Brajamusti* atau *Aji Brajalamatan*. Kedua nama *aji* itu bagi masyarakat Jawa, merupakan *ajian* tingkat tinggi, yang berkekuatan dahsyat. Hal itu tidak lain dari bentuk kekuatan tokoh wayang, Raden Gatotkaca.¹⁰³

Tidak hanya itu saja, dalam *Durga Umayi* terdapat juga teks yang menempatkan posisi Gatotkaca, lebih rendah daripada punokawan; Petruk, Gareng dan Bagong. Teksnya sangat verbal menyatakan perbandingan antara Gatotkaca dengan para punokawan, dengan memberi penekanan untuk lebih memihak dan memilih pada punokawan. Padahal dalam beberapa hal, posisi keduanya itu tidak dapat dibandingkan, karena dalam mitologi wayang punokawan dipahami sebagai tokoh sampingan dan selalu mengabdikan pada

¹⁰² Dalam kultur Jawa, *jaman* berarti mencuci benda-benda keramat atau benda pusaka dengan bahan-bahan tertentu. Tujuannya untuk menghormati pusaka tersebut sebagai benda warisan.

¹⁰³ Hal ini termaktub dalam primbon-primbon Jawa. Adapun Brajamusti dan Brajalamatan telah menjadi nama *ajian* dan sangat ditakuti di kalangan kultur Jawa. Dulunya, mereka adalah paman Gatotkaca, saudara Arimbi, ibunya. Karena dipengaruhi Sengkuni mereka ingin merebut tahta Pringgodani dari tangan Gatotkaca. Akhirnya, mereka insaf dan ingin berdiam di telapak tangan Gatotkaca. Sehingga, Gatotkaca mempunyai kekuatan atau kesaktian berlebih. Apa saja yang disentuh dengan tangannya hancur.

keluarga Pandawa, termasuk tunduk pada Gatotkaca. Dalam hal ini berlaku konsep pembalikan. Posisi yang istimewa (*previliese*), tidak lagi distimewakan kedudukan dan perannya. Adapun, teksnya adalah sebagai berikut:

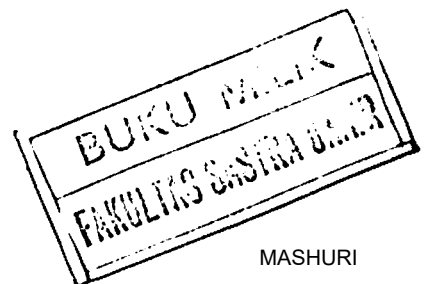
Maklunlah lelaki itu banyak yang hebat ganteng seperti Gatotkaca tetapi ya sukanya terbang melulu dan berkelahi, maka pilihlah model Gareng atau Petruk atau Bagong sajalah yang biar badut rupanya tidak bermutu tetapi seumur hidup hanya gelak ketawa pahalanya tanpa harus jaga gengsi, sebab gengsi itu mahal juga, jangan dikira di dunia ini ada barang yang gratis dan hadiah belaka...¹⁰⁴

3. 2. 3. 4. Dewi Wara Srikandi

Begitu pula dengan tokoh wayang Dewi Wara Srikandi yang lebih dikenal dengan sebutan Srikandi saja. Jika berkaitan dengan tokoh utama Iin, dalam salah satu episode, Srikandi lebih dipahami dan ditarik ke dalam wacana seksisme dan terkesan ada sesuatu yang terkesan 'meremehkan', tidak mengacu pada kegagahannya atau kepahlawanannya. Jika merunut pada strategi dekonstruksi, ada maksud tersembunyi dari teks. Hal itu karena, dalam kisah wayang purwa, Srikandi adalah pahlawan perang Pandawa pada Perang Baratayudha. Dialah yang berhasil membunuh Bisma, panglima perang Kurawa, sekaligus moyang Pandawa dan Kurawa. Mengenai kisah ini, termaktub dengan jelas pada pakem pedalangan dengan lakon *Bisma Gugur*. Pereduksian diri Srikandi itu semakin sempurna, apalagi bahasa yang digunakan dalam teks lebih mengarah pada bahasa *plesetan*.

Jika dikaitkan dengan tokoh utama, Iin, dikisahkan, setelah ia ikut laskar wanita, dalam teks Iin disamakan dengan sosok Srikandi. Akan tetapi, dalam perkembangannya sebutan yang diperolehnya itu mengalami perubahan, dari

¹⁰⁴ Mangunwijaya. *Op. cit.*, hal. 37.



sebutan Srikandi menjadi Sri Kendi. Sebutan itu berawal karena ukuran payudara lin sebesar kendi (tempat air untuk minum yang terbuat dari tanah liat; jenis tembikar). Penarikan ini sengaja dilakukan dengan latar belakang pemikiran dan konsep idealistis berkaitan dengan maknanya. Srikandi dalam wayang digambarkan identik dengan kelelakiannya, dan dikenal sebagai prajurit atau ksatria wanita.¹⁰⁵ Mengenai keperkasaan Srikandi terdapat dalam lakon wayang *Srikandi Belajar Manah*. Akan tetapi, dalam konteks *Durga Umayi*, ditunjukkan bahwa bagaimanapun juga Srikandi tetaplah seorang wanita, yang memang dari sananya sudah ditentukan kodratnya sebagai wanita, yang ditandai dengan memiliki organ payudara. Aspek *nature* lebih diketengahkan dalam hal ini, sebagai upaya untuk memberikan semacam penyadaran atau pengembalian kepada hal yang semestinya. Adapun teksnya adalah sebagai berikut:

Ya mereka menghargai menghormati anak Sersan mayor Obrus yang Srikandi itu tetapi tidak dapat mengekang nafsu untuk memberi nama akrab baru kepadanya: Sri Kendi, menyindir dua payudaranya yang besar seperti kendi-kendi tetapi yang toh menghormat tidak pernah mereka jamah, hanya diintip saja kalau dia mandi, ... Rupa-rupanya Sri Kendi tidak berkeberatan berfungsi sebagai Dinas Hiburan Sosial di Front asal tidak berpolitik praktis Maka penghargaan mereka kepada Sri Kendi tetap utuh jangan diragukan, tetapi ya salah siapa ke mana-mana kok membawa kendi-kendi dan ditutupi malahan menimbulkan ingin tahu, tetapi sungguh mereka menghargai anak di Obrus itu.¹⁰⁶

3. 2. 4 Makna di Balik Pembongkaran

Wacana wayang yang ditampilkan dalam *Durga Umayi* merupakan wacana dari sudut pandang lain, karena berisi pembongkaran pada konstruksi wayang yang sudah ada. Semangat untuk membongkar kemapanan itu seakan-

¹⁰⁵ Hardjowirogo. *Op. cit.*, hal. 199.

¹⁰⁶ Mangunwijaya. *Op. cit.*, hal. 59.

akan menjadi absah, dengan jalan meniadakan oposisi-oposisi biner yang merupakan pembatas antara sesuatu yang sakral dengan yang profan. Wayang yang semestinya disajikan dengan sakral, dalam *Durga Umayi* disajikan secara biasa, malah terkesan dibalik dari konsepsi awalnya.

Gagasan dan pemikiran yang tersaji dalam *Durga Umayi* berbeda dengan pertunjukan wayang saat ini yang lebih akomodatif sebagai sebuah seni pertunjukan, dengan melibatkan unsur seni lain, seperti lawak, campursari dan dangdut. Hal itu semata-mata sebagai strategi untuk mengundang massa dan terkait erat dengan masalah kapital. 'Metamorfose' pagelaran wayang itu hanya menyangkut konfigurasi seni dalam kerangka seni pertunjukan, yang berkepentingan untuk memberi hiburan. Kendati demikian, pakem wayang --dari sudut pandang sakralitas dan filosofi-- masih dipegang erat oleh dalang. Tidak ada lompatan, dengan usaha membaca kembali tradisi dengan pendekatan yang lebih 'membumi' dalam konteks peradaban. Jadi, tarik ulurnya di sini, lebih pada arus kapitalisme global, dengan semakin terbuka dan derasnya arus informasi, serta tuntutan pasar.

Adapun, dalam *Durga Umayi* realitas teks itu dapat ditarik pada suatu rancang bangun, bahwa dekonstruksi dipahami sebagai cara baca untuk melihat keangkuhan tradisi yang selama ini terlembaga, jika tidak dikritisi atau dibongkar hubungan-hubungan strukturalnya menjadi penghalang untuk peneloran gagasan, ide-ide dan pemikiran lebih lanjut. Karena jika tidak demikian, tidak ada dinamika yang sehat, dengan adanya sebuah dialektika. Jadi diperlukan sebuah cara pandang lain yang lebih menitikberatkan pada pola pemikiran yang kontekstual

dan radikal. Tawaran yang disampaikan merupakan penafsiran kembali, dengan mengembangkan sebuah wacana kritisisme tradisi.

Makna yang dapat diungkap dalam konteks ini, bahwa sebuah tradisi meski dianggap sebagai adiluhung, tidak harus disembah-sembah dan diberhalakan dengan menolak pada penafsiran ulang. Sebab perlakuan pada tradisi yang demikian tidak akan memberikan sesuatu yang berharga untuk keberlangsungan sebuah peradaban, sebab gerak zaman dan gerak alam sudah jauh berjalan, yang membutuhkan penafsiran dan pembacaan dengan paradigma-paradigma baru. Jika tradisi lama hanya berkisar pada tataran sublimitas (dengan ditarik ke arah filosofinya) dan penyakralan, dengan menolak pembongkaran atau kritik, apa yang dikandung di dalamnya hanya sebagai penghambat dan tidak menawarkan sebuah dialektika yang memberi peluang untuk inovasi-inovasi selanjutnya. Peran yang diemban oleh *Durga Umayi*, tidak hanya sekedar peran otokritik, tetapi juga merumuskan sebuah gagasan pemikiran baru dalam strategi kebudayaan.

Intinya, pembongkaran di sini lebih ditekankan pada upaya pemberdayaan dengan menampilkan teks-teks tandingan. Strateginya dengan mengambil semacam jarak dan sifat kritis pada apa yang dinamakan sebagai ruh dari sebuah budaya. Hal ini sangat berlainan dengan penyikapan teks-teks sastra di beberapa karya sastra yang menyebut-nyebut wayang di dalamnya. Wayang masih menempati posisi sebagai pengandaian, dan menganggap sebagai ajaran-ajaran yang harus ditiru, tanpa ada semacam koreksi terhadap dasar epistemologinya, seperti pada *Pengakuan Pariyem* karya Linus Suryadi AG, *Kawinnya Martubi*

Juminten karya Arswendo Atmowiloto dan *Ibu Sinder* karya Pandir Kelana. Begitu pun dengan *Sri Sumarah dan Bawuk* dan *Para Priyayi*, karya Umar Kayam.¹⁰⁷ Salah satu contohnya, tuturan Pariyem sebagai berikut:

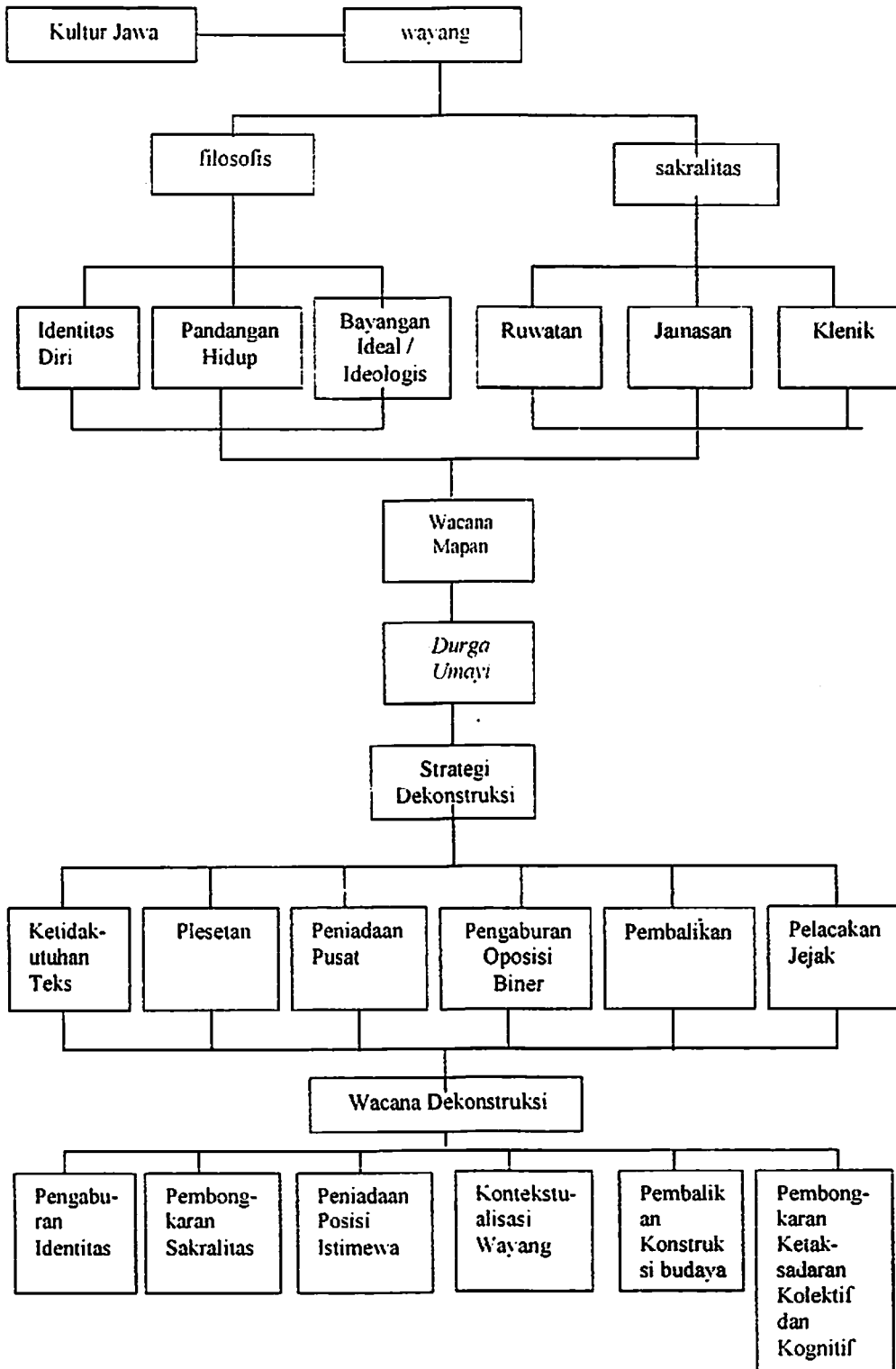
Saya pun suka membayangkan diri saya
sebagai Dewi Anggraini yang biasa merana hidupnya
ditinggal indehoy Pangeran Harjuno
dengan garwa padmi Wara Sembadra.¹⁰⁸

Wacana dekonstruksi dalam *Durga Umayi* yang menyangkut wacana wayang dapat dipetakan dalam skema 1. Dengan keterangan, wayang merupakan salah satu unsur terpenting dalam kultur Jawa. Di sini, wayang sebagai wacana mapan, yang terbagi ke dalam dua kategori: tataran filosofis (meliputi konsepsi identitas diri, pandangan hidup dan konsep ideologis), dan tataran sakralitas (meliputi serangkaian ritual, seperti *ruwatan*, *jaman*, dan segala upacara yang mengarah pada klenik). Dalam *Durga Umayi*, wacana mapan itu mengalami pembongkaran (dekonstruksi) dengan strategi dekonstruksi: *plesetan*, peniadaan pusat, pembalikan, pengaburan oposisi biner dan lainnya. Wacana dekonstruksi yang ada pun luar biasa, karena yang terjadi adalah kontekstualisasi wayang, pembongkaran sakralitas, pembongkaran ketaksadaran kolektif dan kognitif masyarakat dan lainnya (lihat skema 1).

¹⁰⁷ Lihat Maria A Sardjono, *Paham Jawa* (Jakarta, 1992). hal. 5. Linus Suryadi AG, *Pengakuan Pariyem*. (Jakarta, 1994). hal. 30.

¹⁰⁸ Linus Suryadi AG, *Pengakuan Pariyem*. (Jakarta, 1994). hal. 30.

Skema 1. Wacana Wayang



3.3 Wacana Gender

3.3.1 Pengantar

Para feminis dan aktifis perempuan yang selalu menuntut kesetaraan gender berpegang pada apa yang dikatakan Simone de Beauvoir, bahwa wanita disebut wanita karena ia dianggap dan 'diciptakan' oleh masyarakatnya sebagai wanita.¹⁰⁹ Filsuf dan tokoh feminis Prancis itu memberi landasan yang kuat untuk mencari akar permasalahan, mengenai ketidakadilan perlakuan yang diterima oleh kaum wanita di masyarakat. Sebenarnya posisi hierarki laki-laki dan wanita sudah lama terkonstruksi pada konvensi budaya manapun, meskipun tidak dilegalkan dalam masyarakat modern dalam hukum formal, sehingga mengesankan posisi sub-ordinasi wanita sebagai sesuatu yang bersifat kodrati dan alami. Kendatipun, anggapan itu lahir tanpa ditinjau atau digali lebih dalam akar yang melatarbelakangi perlakuan seperti itu. Perlakuan dan pandangan yang disesuaikan dengan anatomi dan fungsi tubuh wanita (*nature*), termanifestasikan dalam konstruksi budaya dan dimapankan oleh zaman.

Pada awal tahun 60-an di Amerika muncul gerakan feminisme yang menggugat konstruksi sosial yang menempatkan wanita sebagai warga kelas dua. Mereka dengan lantang menuntut kesetaraan perlakuan, baik secara idealistis maupun pragmatis. Mereka mengangkat isu ketidakadilan gender yang mengacu pada aspek pragmatisme, terhadap para kapitalis dan pemegang kekuasaan yang bersifat patriarkhal, dengan menuntut penyetaraan posisi pada tataran perundang-undangan. Dari Amerika, gerakan feminisme merembet ke Eropa, Australia dan

¹⁰⁹ Simone de Beauvoir, dalam Luthfi Assyaukanie, "Selamat Tinggal Teori Gender", *Umat* No. 22. Th II 1997. Simone de Beauvoir dianggap sebagai salah satu filsuf wanita Perancis peletak dasar.

akhirnya ke negara dunia ketiga, hingga menjadi isu global: gerakan feminisme yang menuntut kesetaraan gender.

Gender sendiri dipahami sebagai sifat yang melekat pada dua jenis manusia, laki-laki dan wanita, yang dikonstruksikan oleh pandangan masyarakat dan budayanya, beserta batasan-batasan yang telah ditentukan, seperti seorang laki-laki harus gagah, kuat dan rasional, sedangkan perempuan sebaliknya, harus lemah lembut, berperasaan dan keibuan.¹¹⁰ Kiranya, batasan yang melatari pandangan masyarakat (konstruksi sosial) itu tidak mengacu pada aspek *nature* dari sisi kemanusiaannya, tetapi pada aspek sifat yang terberi dari masyarakatnya. Di sini, aspek seksisme tidak ikut menentukan batasan itu. Dari pengaturan dan pemberian sifat itulah, sehingga menimbulkan dikotomi, siapa yang dinamakan laki-laki dan mana yang disebutkan perempuan. Jadi, gender dipahami tidak sebagai seks (jenis kelamin) yang merupakan faktor kodrati dan terberi, dengan acuan jika laki-laki *berkalamenjing*, mempunyai penis, sedangkan perempuan punya payudara dan rahim.

Jadi kaitan gender lebih diarahkan pada peran dan fungsi sosialnya, yang akhirnya menghasilkan ketidakadilan sosial pada salah satu pihak. Dari pereduksian sifat yang dihubungkan dengan aspek *nature* itulah yang terkonstruksi dalam tatanan sosial dan kultura hingga berabad-abad. Di sisi lain, lembaga gender merupakan lembaga tertua di dunia, dan batasannya lebih kokoh dan kuat dari pembagian kelas-nya Marx. Hal itu didukung oleh teori-teori besar dunia, seperti psikoanalisa Freud, dengan konsep *penis envy*-nya. Freud

¹¹⁰ Mansour Fakih. *Analisis Gender dan Transformasi Sosial* (Yogyakarta. 1997). hal. 8.

menyatakan bahwa seorang wanita iri pada laki-laki, karena tidak ada penis di pangkuannya, sehingga wanita lebih lemah daripada laki-laki. Dalam teori Fungsional dan Marx, juga menyebutkan kelemahan wanita, akan tetapi lebih mengarahkan pada aspek lingkungan (sosial).¹¹¹

Dalam mengkaji novel *Durga Umayi* --dalam perspektif wacana dekonstruksi-- yang berkaitan dengan potensi makna, tidak bisa dilepaskan dari kajian gender. Pasalnya, dalam *Durga Umayi* sendiri terdapat dua kategori mengenai pembahasan gender itu sendiri. Pertama, tentang penolakan terhadap adanya ketidakadilan perlakuan terhadap wanita, dengan menampilkan realitas-realitas yang ada, sehingga kesan kuat yang ditimbulkan adalah *Durga Umayi* membela dan berusaha memberdayakan posisi wanita yang dilemahkan itu. Kedua, *Durga Umayi* menghancurkan teori gender itu sendiri. Hal itu ditandai dengan adanya kerancuan jika gender itu ditarik pada wilayah ketimuran, karena gender terkonstruksi dari pandangan Barat, yang secara tradisi dan kematangan masyarakatnya telah menjadi lampau. Di lain pihak, 'penghancuran' itu ditandai dengan adanya beberapa teks yang mengacu pada penolakan pembentukan sebuah pribadi --laki-laki maupun perempuan- ditentukan sepenuhnya oleh faktor lingkungan dan budayanya. Selain itu, ada juga sebuah teks verbal yang menyatakan, hendaknya memandang dan memahami peran perempuan dari sudut pandang ketimuran, karena ada perbedaan persepsi yang cukup mengganggu, jika memandang perempuan Jawa atau Indonesia dari sudut pandang Barat. Kendatipun, dalam batasan universalisme sendiri batas Timur-Barat ini sudah

¹¹¹ Arief Budiman. *Pembagian Kerja Secara Seksual* (Jakarta. 1982). hal. 7.

menjadi klise, tetapi untuk mengarah pada konsepsi yang lebih mendekati kebenaran dan lebih dapat dipertanggungjawabkan pada 'sejarah', maka pandangan terhadap konsepsi perempuan dari anasir dalam kebudayaan sendiri juga sangat diperlukan. Keadilan yang dimaksud adalah keadilan dari sudut pandang tanggung jawab secara intelektual.

Sementara itu, konsepsi mengenai gender sangat kuat sekali dalam *Durga Umayi*. Terdapat beberapa ide dan gagasan yang ditawarkan di dalamnya. Terdapat sebuah asumsi dasar mengenai tawaran yang dimaksudkan sebagai sebuah konstruksi sebagai pandangan perempuan secara baru, yang bersifat kontekstual, tepat dan tanpa pemilahan mana pandangan yang berasal dari konstruksi Barat maupun Timur. Hal itu dapat dilihat dari beberapa teks, yang selalu mengandaikan adanya dua kontradiksi besar antara dua pandangan mengenai gender ini, antara tradisional dan non-tradisional. Mau tidak mau, dengan adanya kontradiksi yang diulang-ulang ini merangsang untuk mengkaji kembali mengenai pandangan terhadap salah satu kelompok manusia, yang selama ini dipandang sebagai sub-ordinat dalam sebuah konstruksi budaya, yaitu wanita. Dengan maksud, untuk mencari makna tersembunyi dari kontradiksi tersebut yang telah diasumsikan sebagai sebuah tawaran tentang pandangan baru terhadap gender. Dalam konteks sosio-kultural, aspek dekonstruksinya sangat kental.

3.3.2 Jejak-jejak Wanita dalam *Durga Umayi*

3.3.2.1 Jejak dalam Konteks Sosio-Kultural (Ketidakadilan Gender)

Oleh karena secara simbolis atau sistem tanda yang terdapat dalam *Durga Umayi* mengarah pada perlambangan Jawa, baik secara verbal maupun substansial, juga didukung oleh gambaran geografis yang mentasbihkan bahwa latar sosial dan kultural novel ini adalah Jawa. Maka sebagai titik tolak perbandingan yang diacu dalam pembahasan ini adalah kultur Jawa. Hal itu sebagai konsekuensi logis, bila konstruksi kultural itu diperbandingkan, ditabrakan atau dikontradiksikan dengan pemikiran dan ide tentang wanita yang termaktub dalam *Durga Umayi*.

Jawa, seperti juga kebudayaan besar lainnya, memandang wanita dari sudut pandang kacamata fungsional, sehingga memunculkan ungkapan dan idiom-idiom yang mengesankan perempuan dalam posisi lemah, seiring dengan peran dan fungsinya dalam lingkungan. Hal itu karena di Jawa masyarakatnya memang termasuk masyarakat patriakhal. Kenyataan itu dikukuhkan dengan bertebarannya ungkapan di masyarakat Jawa yang memandang wanita sebagai kaum sub-ordinat. Misalnya, dikenal ungkapan yang menyatakan wanita sebagai *konco wingking*, wanita: *wani ditata* (arti secara *kirata basa*), nasib wanita adalah *swargo nunut neraka katut*, adapun peran wanita hanya meliputi *dapur sumur kasur*, belum lagi ungkapan-ungkapan yang selalu identik dengan peran dan fungsi perempuan lainnya, yang membatasi gerak dan fungsinya. Meskipun, di lain pihak terdapat pula idiom yang menempatkan wanita 'sejajar' dengan laki-laki, tetapi konteksnya sebagai untuk pasangan suami-istri, yakni adanya sebutan *garwo* untuk sang istri, yang dalam *kirata basa* diuraikan menjadi *sigaran nyawa*. Akan tetapi, sebutan

itu pun memiliki implikasi yang menempatkan istri sebagai obyek. Mengenai kenyataan timpang pada perempuan itu, seperti yang dikatakan oleh Imam Ahmad:

Seperti kebudayaan lain, Jawa juga menempatkan perempuan sebagai *second sex* yang bahkan tercermin dalam ungkapan-ungkapan proverbial yang sangat mengunggulkan laki-laki. Ungkapan *swarga nunut neraka katut*, yang berarti bahwa kebahagiaan atau penderitaan isteri hanya tergantung suami, adalah contoh dimana perempuan dianggap tidak berperanan dalam kehidupan.¹¹²

Hal itu didukung dengan relitas dari wanita real, yang mengalami semacam tekanan dalam menjalani kehidupannya, karena posisinya selalu dikuasai dan seakan-akan dibawah tekanan kaum laki-laki dan selalu menjadi obyek. Dalam sebuah *reportase*-nya tentang nasib perempuan di daerah-daerah, *Kompas* (edisi 20 September 2000) mengabstraksikan dengan jernih kondisi real perempuan dalam masyarakat Indonesia. Berikut ini kutipannya: "...nasib perempuan dalam masyarakat secara umum berada dalam dominasi dan hegemoni patriarkh yang sifatnya secara dominan dimiliki oleh laki-laki." Pandangan gender seperti itu memang berlandaskan pada pandangan humanisme dalam artian seluas-luasnya.

Dalam *Durga Umayi* sendiri dengan tegas idiom-idiom yang melemahkan posisi wanita yang berakar pada kultur Jawa banyak disebut-sebut dalam teks. Misalnya tentang konsepsi istri Jawa sejati dan perempuan yang peran tradisionalnya berkisar pada tataran *sumur-dapur-kasur*. Kondisi semacam itu seakan-akan mentasbihkan bahwa seorang perempuan hanya dipandang dari aspek

¹¹² Fauzie Ridjal. *Dinamika Pergerakan Perempuan Indonesia* (Jakarta, 1993). hal. 50.

fungsionalnya bila berhadapan hegemoni dan dominasi laki-laki dalam lingkungannya. Jadi tiadanya ruang publik bagi peran perempuan untuk mengaktualisasikan diri, karena dibatasi dengan stereotipe peran yang mengungkung mereka pada kerja dan peran rumah tangga.

Konstruksi gender tersebut sudah berlangsung dari sebuah anggapan yang diperkirakan terberi oleh Tuhan pada peran perempuan dan dianggap sebagai kodrat, sehingga sentuhan pada perempuan yang termanifestasikan pada pandangan serta perlakuan yang tidak menunjukkan adanya suatu keadilan. Ada ketimpangan perlakuan dalam tatanan sosial, maupun kultural. Misalnya, dengan memperlakukan secara berbeda antara anak laki-laki dan anak perempuan. Dalam *Durga Umayi* adanya ketidakadilan perlakuan ini juga disinggung, dan terus diulang-ulang dalam teks-teks yang lain. Hal itu terkait dengan perlakuan diterima oleh Iin, berbeda dengan perlakuan pada abang kembar dampitnya.

Di sisi lain, ada juga konsepsi ideal secara kultural, yang dikenal dengan istri Jawa sejati. Istri Jawa sejati adalah konstruksi ideal pada perempuan, yang meliputi citra diri, kepribadian dan peran yang diembannya. Berkaitan dengan konsepsi ideal itu, menurut Saparinah Sadli, terdapat stereotipe tertentu yang mencirikan konstruksi wanita ideal Jawa. Dalam tulisannya itu, Saparinah Sadli merujuk pada sosok RA Kartini, yang bagi sebagian kalangan dianggap sebagai penggagas emansipasi wanita di Indonesia. Bagi Sadli, Kartini merupakan gambaran ideal wanita Jawa. Ditegaskan oleh Sadli:

Menurut saya gambaran stereotipe yang ada mengenai wanita Jawa dalam lingkungan kita ialah bahwa sifat-sifat khasnya berupa: *nrimo, pasrah, nurut, halus, sabar, setia, bakti* (pada suami dan orang tua). Di antara sifat-sifat tersebut yang dianggap paling khas mengenai wanita Jawa ialah

sifat 'nrimo' dan 'pasrah'. Sebagai seorang yang dilahirkan dan dibesarkan dalam lingkungan keluarga Jawa memang secara intuitif menganggap stereotip ini ada benarnya.¹¹³

Kendati demikian, masih juga diragukan mengenai persepsi wanita itu berkaitan dengan stratifikasi sosial yang ada, karena dalam hierarki sosial ada beberapa tingkatan dan kelas sosial yang berbeda dan secara memperlakukan wanita juga secara berbeda. Hal itu tergantung pada tingkat pendidikan, sosial, serta lingkungan tempat tinggalnya, yaitu di desa atau di kota. Kiranya, perubahan yang terjadi, baik perubahan dalam skala lokal maupun global juga mempengaruhi pandangan terhadap status dan peran wanita. Hanya saja, hingga kini perempuan juga masih menempati warga kelas dua. Ada juga wanita yang dianggap sejajar atau melebihi lelaki, tetapi untuk golongan wanita tertentu. Seperti wanita karier, politikus, pengusaha dan lainnya.

Sementara itu, mengenai istri Jawa sejati juga dapat ditemui dalam teks *Durga Umayi* yang berisi paparan (perkataan) Obrus (ayah lin) terhadap istrinya, Legimah, yang meninggal setelah menjalin hubungan gelap dengan seorang opsir Jepang. Teksnya:

Akan tetapi eks *heiho* Obrus sendiri, yang tentu saja akhirnya tahu juga tentang hubungan gelap istrinya dengan samurai di tangsi itu, menganggap berpulangnya perempuan yang sangat ia sayangi sebagai kerelaan seorang istri Jawa sejati yang sanggup mengorbankan segala-galanya sebagai tumbal demi keselamatan suami dan kedua anak kembar dampit-nya;¹¹⁴
Konsepsi istri Jawa sejati yang ditegaskan dalam *Durga Umayi* tersebut,

menjelaskan bahwa seorang istri dalam pandangan Jawa, memang lebih

¹¹³ Saparinah Sadli, "Kepribadian Wanita Jawa", dalam *Kepribadian dan Perubahannya*, (Jakarta, 1983). hal. 151-2.

¹¹⁴ Mangunwijaya, *Op cit.* hal. 10-1. Penulisan tebal pada istri Jawa sejati memang disengaja oleh penulis sebagai sebuah penekanan.

ditekankan pada sikap *lila* dan rela berkorban demi orang yang disayanginya (suami dan anak-anaknya). Jadi, secara tidak langsung pandangan itu menempatkan wanita pada posisi sebagai korban atau tumbal. Dalam satu sisi, hal seperti itu memang merupakan nilai adiluhung, sebagai bentuk pengorbanan dan kematangan sebuah pribadi yang *sepi ing pamrih rame ing gawe*. Akan tetapi tidak berimbang bila dibandingkan dengan apa yang telah diberikannya sebagai seorang ibu dan istri (mengandung, melahirkan, menyusui, merawat anak-anaknya dan melayani kebutuhan suami, baik biologis maupun psikologis), jika dibandingkan dengan apa yang telah diberikan si suami, dalam konteks sama-sama sebagai manusia dan ditilik dari sudut pandang humanisme universal. Bisa jadi konsepsi istri Jawa sejati itu sesuai dengan pandangan filosofi Jawa secara umum, yang lebih menitikberatkan pada konsep *lila*, keharmonisan, bahasa batin atau rasa. Akan tetapi, jika dilihat dari sudut pandang gender, bagaimanapun juga tidak menempatkan wanita sebagaimana mestinya manusia, karena konstruksi istri Jawa sejati itu berarti menempatkan wanita pada posisi dalam sangkar yang berisi nilai-nilai, yang selalu menuntut pada dirinya untuk dipenuhi, tanpa bisa diingkari. Jadi, istri Jawa sejati bermain dalam dunia tinggi, dunia nurani dan para 'dewa', yang sama sekali tidak menyentuh aspek manusiawi.

Sementara itu, dalam *Durga Umayi* juga disebutkan mengenai peran wanita (Jawa) yang sudah terkonstruksi dalam pandangan budaya yang berkisar di seputar *dapur-sumur-kasur*, atau dengan ungkapan lain meliputi 3 M (*macak-manak-masak*) dan memandang laki-laki lebih unggul daripada wanita. Terdapat beberapa teks yang menyatakan hal tersebut, di antaranya:

Untuk menunjukkan bahwa perempuan itu tidak cuma budak di dapur-sumur-dan-kasur, biar dapur-umum gerilya mulia sekalipun, tetapi juga bisa di atas kap mobil di depan panglima Divisi Revolusi; yang sayangnya toh masih saja disebut Kendi padahal Srikandi, tetapi ya sudahlah itu soal kebudayaan yang masih didominasi kaum lelaki yang masih saja belum sanggup menghilangkan rasa minder mereka sebagai tuan jantan yang takut disaingi.¹¹⁵

Hal yang sama juga diuraikan dalam *Durga Umayi*, yaitu mengenai ketidakadilan gender yang terbentuk dari konstruksi sosialnya. Misalnya, dengan memberi perlakuan yang berbeda antara anak laki-laki dengan anak perempuan sejak usia dini. Perlakuan itu berawal dari adanya pandangan yang berbeda kepada anak perempuan dan laki-laki. Dari sini, kemudian timbul semacam peraturan yang memberi batasan pada gerak, perilaku serta perlakuan pada mereka. Dalam *Durga Umayi*, hal itu digambarkan dengan jelas sekali. Gambaran mengenai Iin kecil yang harus melakukan pekerjaan tertentu, sedangkan abang kembar dampitnya, Brojol, tidak wajib menjalankannya dan terkesan bebas dan seandainya. Dalam teks-teks yang ada, pandangan terhadap ketidakadilan yang diwakili tokoh Iin itu diungkapkan secara emosional. Intinya, Iin iri dengan adanya ketidakadilan perlakuan seperti itu, ia memberontak. Hal ini terangkum dalam teks yang berulang-ulang. Adapun salah satu teksnya adalah:

Dulu memang Iin kecil sering jengkel setengah mati tidak habis mudeng mengapa abang kembar-dampitnya ... selalu boleh gentayangan mengejar layang-layang putus di jalan raya atau di halaman tetangga, dibiarkan mencuri pohon mangga di kebun belakang Pak Haji Hamnam, apalagi tidak wajib mencuci piring, menyapu lantai, atau menjahit celana sobek seperti Iin, sehingga logis sekali berakibat si adik iri ilas-ingu atas diskriminasi tradisional itu.¹¹⁶

¹¹⁵ Ibid. hal. 61.

¹¹⁶ Ibid. hal. 6.

Permasalahan yang dinyatakan dalam teks tersebut sangat verbal, yaitu menggugat pandangan dan diskriminasi tradisional terhadap kaum wanita, yang telah terkonstruksi ketika mereka masih anak-anak. Perlakuan seperti itu akan bisa hilang dengan adanya pemberdayaan dan peningkatan pendidikan masyarakat. Seharusnya dalam alam modern, hal semacam itu bisa berkurang atau minimal diskriminasi itu bisa hilang. Sebab, dalam 'ruh' modern konsep humanisme memang selalu diunggulkan. Akan tetapi, seperti yang ditunjukkan oleh para pemikir postmodern, modern yang berkembang memang telah membunuh sisi-sisi manusiawi. *Grand narrative* dengan janji pencerahan itu hanya tinggal puing. Apalagi, jika hal itu terjadi pada negara berkembang. Hal itu karena, dalam negara berkembang --seperti Indonesia-- pola pikir dan pola perilaku belum beranjak dari alam pikir tradisionalisme. Kendatipun citraan-citraan yang berserak menunjuk pada adanya citraan modern atau masyarakat industri. Ada kontradiksi antara kesenjangan kognisi masyarakat dan realitas yang ada. Jadi, kendatipun secara empiris masyarakat Indonesia dapat dikategorikan masyarakat modern, tetapi secara mentalitas, sesungguhnya masih berkuat pada konsepsi masyarakat pra-industri.¹¹⁷ Ketidakadilan gender itu mendapatkan penekanan, ketika masih banyak dijumpai adanya kesenjangan antara kelas sosial yang ada di masyarakat, sehingga kenyataan adanya diskriminasi gender itu masih sering dijumpai dan berlaku di masyarakat.

Hal semacam itu juga ditegaskan dalam sebuah uraian yang termaktub dalam teks *Durga Umayi*, yaitu adanya pandangan terhadap peran wanita dari

¹¹⁷ Mashuri. "Sastra Koran Sebagai Agen Kebudayaan", (*Surabaya Post*, 25 November 2001).

perspektif tradisional dan sebuah pandangan dengan perspektif yang lebih maju. Konteksnya, ketika lin bersama sopirnya pergi ke dusun Brojol yang terkena gusur. Dalam teks itu digambarkan bagaimana kekaguman orang-orang desa, ketika mereka melihat seorang wanita yang sama sekali lain, bila dibandingkan dengan mbak-mbak mereka. Lengkapnya: “Dan ternyata sopirnya toh perempuan dan ini yang jauh lebih mengherankan daripada yang lain-lain, khususnya untuk anak-anak perempuan yang tahunya hanya mencari kayu bakar dan menggembala kambing dan mencuci celana kotor dan menggoreng singkong”.¹¹⁸

Pandangan lain yang menyiratkan adanya ketidakadilan gender adalah pada etika dan norma yang berkembang di masyarakat. Hal itu terlihat dari perlakuan terhadap wanita dan laki-laki, jika mereka sama-sama dalam kondisi melanggar norma yang telah ditetapkan atau disepakati. Misalnya, dengan penyebutan 'pelacur' atau *balon* hanya untuk kaum wanita, sedangkan untuk laki-laki tidak ada penamaan yang serupa bila mereka juga sering ke rumah-rumah pelacuran atau lokalisasi. Masyarakat cenderung memberi penilaian yang kejam, jika wanita dianggap melanggar susila, hal sebaliknya terjadi jika kaum laki-laki yang melakukannya. Harian *Kompas* (20 September 2000), menyoroti ketimpangan ini, dengan menyatakan bahwa “perempuan selalu disebut “pelacur”, tetapi laki-laki yang rajin mendatangi rumah bordil tidak mendapat stigma yang sama”. Hal yang senada juga diungkapkan *Durga Umayi* dalam sebuah teksnya:

Yang ikhlas ditaksirkan menjadi perempuan darmawati namun selalu diperolok-olok dibuat dagelan dihina dan diintip ditonton disobek-sobek

¹¹⁸ Mangunwijaya. *Op. cit.* hal 163-4.

sebagai balasan budi, ah biarin Nussy jadi tumbal biarin jadi kambing hitam biarin korban pepulih yang dicap dicemoohkan sebagai orang jalang tuna susila, karena bagi mereka yang tuna susila toh selalu wanita.¹¹⁹

Secara umum, *Durga Umayi* memang menyoroti adanya diskriminasi terhadap perempuan ini dengan mencari pokok permasalahannya yang terletak pada *basic cultural*. Beberapa tawaran secara konseptual ditawarkan oleh *Durga Umayi*, meskipun tawaran yang ada terkesan pada tataran idealistik atau pada tataran wacana. Misalnya, dengan mengganti penyebutan Nyonya menjadi Puan, dan mempertentangkan penyebutan wanita menjadi perempuan, dengan menitikberatkan pada penyebutan perempuan. Alasannya, sebutan pada wanita lebih mengarah pada seksisme, sedangkan perempuan lebih pada eksistensi perempuan sesuai perannya dalam mendidik dan membesarkan anak manusia. Dijelaskan, sebutan wanita mengacu pada arti makhluk yang punya rahim dan payudara, sedangkan perempuan, sebagai beliau puan rumah tangga yang dihargai sebagai empu.¹²⁰ Akan tetapi, Junus mengartikan dua sebutan itu secara berbeda. Menurutnya, pengertian wanita lebih banyak timbul sebagai penentangan terhadap perempuan, terutama penentangan terhadap aspek negatif yang melekat pada istilah perempuan. Mengenai konsepsi itu, Junus merujuk pada pemakaian kata-kata itu dalam beberapa novel Indonesia.¹²¹ Dalam konteks sekarang, sebutan perempuan memang mendapat nilai lebih daripada wanita, karena perempuan lebih mengarah pada sifat mandiri dan feminis.

¹¹⁹ Ibid. hal. 104.

¹²⁰ Ibid. hal. 3.

¹²¹ Junus. *Dari Peristiwa ke Imajinasi*. (Jakarta, 1983). hal. 30.

3. 3. 2. 2 Jejak Wanita dalam Sejarah Jawa Kuno

Realitas sosial kekinian memang selalu menandakan adanya diskriminasi gender. Hal itu terutama terjadi pada negara-negara dunia ketiga, semisal Indonesia. Adanya diskriminasi itu tidak terlepas dari sumber daya masyarakat yang masih terbelakang, baik dari segi ekonomi dan pendidikan (sumber daya manusia). Kendatipun di beberapa kalangan juga ada perempuan-perempuan yang berpikiran maju, intelektual, yang tidak lagi memikirkan batas gender itu dalam kiprahnya.

Jika ditarik ke belakang memang ada benang merah yang menyatakan bahwa realitas-realitas itu tidak begitu saja hadir. Dalam pandangan Jawa, yang menjadi sub kultur dari desain kebudayaan Indonesia, pandangan yang ada pada perempuan untuk saat ini memang telah terbentuk dalam waktu yang cukup lama.

Kondisi seperti itu terjadi, sebab sebagai sebuah kebudayaan yang lumayan tua, Jawa mempunyai sejarah yang cukup panjang, bila berkaitan dengan peran perempuan. Hal itu tidak hanya bisa dilihat dari konstruksi yang terdapat dalam khazanah, tetapi juga bisa merujuk pada sejarah kekuasaan yang pernah ada di Jawa. Pasalnya, dari sinilah bisa diruntut adanya perjalanan tradisi, yang berkaitan dengan peran perempuan di dalamnya.

Untuk itu, dalam pembahasan ini akan mencoba melihat perspektif perempuan dalam *Durga Umayi* dari sudut pandang Jawa. Bisa jadi, pandangan ketimuran ini dalam kerangka pemikiran poskolonial, dengan mengandaikan ada perbedaan sudut pandang antara Timur dan Barat. Alasan lain yang termasuk dalam kerangka normatif adalah kontekstual-obyektif. Sebab, tidak adil rasanya

jika hanya melihat konstruksi perempuan yang ada dari sudut pandang gender, yang *notabene* adalah hasil konstruksi Barat. Sebab, dari sudut pandang sejarah sosial dan sejarah kebudayaannya, terdapat rentang jarak dan perbedaan yang cukup jauh. Malah, ada sebuah pendapat yang mengatakan, konstruksi gender yang ada di Barat memang merupakan konstruksi dari kapitalisme yang telah menjadi budaya Barat. Bisa juga, konstruksi gender itu merupakan penafsiran kembali pada realitas yang sudah terkena imbas atau ekses kapitalis dan gagalannya janji pencerahan modern, berdasarkan konteks masyarakat dan budaya Barat. Penafsiran kembali itu kiranya juga melalui sebuah pengertian dengan tingkat kesadaran tinggi yang dipicu oleh pola pikir yang lebih maju dan kritis, yang di Barat telah mencapai puncak yang mengagumkan. Kendatipun, posisi itu dianggap sebagai semacam fenomena yang telah menandai kejumudan Barat pada pendewaan akal dan rasionya. Hal ini juga pernah dikatakan oleh seorang penyair dari Meksiko, sekaligus peziarah modern, bahwa Barat telah berada di akhir sejarah, dan berpaling ke Timur, karena menemukan dirinya (sejarah masa lalunya) di Timur.

Peradaban Barat sedang mengalami perubahan mendasar dalam imajinasi mereka yang berkaitan dengan waktu. Kita harus mencocokkan kembali jam kita. Menyebut kondisi ini dengan istilah "postmodern" berarti masih merujuk pada modernitas. Ini berarti kita jatuh ke dalam perangkap waktu linear, wacana yang justru telah kita tinggalkan bersama.¹²²

Dari keadaan seperti itu, dimungkinkan sekali bahwa perspektif Barat dan Timur dalam melihat perempuan mempunyai batasan tersendiri. Hal ini pun dikukuhkan oleh teks *Durga Umayi* bahwa gender memang bersifat kontekstual.

¹²² Octavio Paz, "Berpaling ke Timur: Barat di Akhir Sejarah". *Horison*, edisi Januari-Februari 1995. (wawancara)

Dalam kandungan teks tersebut, baik secara tersirat maupun tersurat dinyatakan bahwa ada perbedaan antara konstruksi perempuan Barat dan Timur. Perempuan Timur (Jawa atau Indonesia) dalam hal ini mengacu pada sosok dan figur Ken Dedes. Teks lengkapnya sebagai berikut: “Akan tetapi kita harus selalu sadar bahwa konteks Indonesia sama sekali lain dari apa yang dianalisis oleh para ahli di negeri-negeri seberang apalagi Barat”.¹²³ Konsepsi itu mendapatkan penekanannya pada diri lin. dengan segala kontradiksinya, dinyatakan bahwa “Madame Nussy (rasakan lezatnya bunyi Nnuuss) ternyata memang serba mampu berdikari, tetapi sungguh pantas dihasrati. baik finansial maupun feminal. pendek kata legendaris, tidak kalah dengan Ratu Ken Dedes”.¹²⁴

Sementara itu, ketika ditelusuri mengenai sejarah peran perempuan di Jawa, telah terjadi pergeseran dari jaman ke jaman. Anehnya, pergeseran itu semakin lama semakin menempatkan pihak perempuan sebagai pihak sub-ordinat. Sebab, pada masa Jawa Kuno sudah dikenal banyak perempuan yang mempunyai peran yang tidak hanya setara dengan kaum Adam. tetapi sudah mampu melampauinya. Misalnya dengan munculnya ratu-ratu yang berkuasa.

Berkaitan dengan hubungan perempuan dengan kekuasaan, Lombard pun menyitir bahwa dalam kancah kekuasaan itu sejak dulu perempuan Jawa sudah berperan jauh lebih maju. Ia merunut dari perspektif kekuasaan politis. Menurutnya, gelar kebangsawanan di Jawa dapat diturunkan baik lewat pihak laki-laki inapun perempuan. Lebih lanjut dinyatakan Lombard:

Para Antropolog yang telah mempelajari masyarakat-masyarakat Indonesia bagian timur sering menyebut adanya pembagian tugas dan

¹²³ Mangunwijaya. *Op cit.* hal. 3.

¹²⁴ *Ibid.*

kekuasaan yang merata antara kedua jenis kelamin. Wajarlah apabila dipikirkan bahwa “struktur” yang mendalam itu terdapat pula dalam masyarakat Jawa pra-Islam. Ada beberapa teks epigrafi yang membenarkan bahwa wanita pada waktu itu mengambil bagian besar dalam kehidupan ekonomi politik.¹²⁵

Kesaksian adanya peran perempuan di Jawa itu dapat ditelusuri pada periode-periode awal Kerajaan Jawa. Misalnya, pada masa kerajaan Kaling atau Kalingga. Di kerajaan yang diperkirakan berpusat di Jawa Tengah dan berdiri pada tahun 674 M ini pernah diperintah oleh seorang ratu, namanya Ratu Simha atau Sima. Ia dikenal sebagai seorang ratu yang adil dan bijaksana. Dalam sebuah cerita, yang untuk menunjukkan keadilannya, dinyatakan bahwa ia pernah menguji rakyatnya dengan menaruh pundi-pundi emas di perempatan jalan. Ternyata yang mengusik pundi-pundi emas itu adalah adiknya sendiri. Tak urung adiknya ini yang dipotong kakinya untuk menegakkan hukum dan keadilan.

Ketika kerajaan Jawa Kuno itu beralih ke Jawa Timur, peran perempuan pun semakin *moncer*. Pada masa Raja Airlangga saja, di kerajaan Kahuripan, perempuan pun sudah mendapat bagian. Perempuan tidak dipersoalkan ketika menjabat sebagai seorang ratu. Sebagai buktinya, suatu ketika Airlangga menyerahkan kerajaannya pada putri tertuanya. Hal itu menunjukkan bahwa tidak ada pemilahan antara putra dan putri mahkota, keduanya berkesempatan untuk memegang tampuk kekuasaan tertinggi. Hanya saja, karena putrinya ini tidak berniat menjadi penguasa dan lebih memilih menjadi seorang pertapa, maka kerajaan diserahkan pada adik-adiknya dan pada akhirnya kerajaan dibagi menjadi dua. Sri Samarawijaya menjadi raja di Panjalu (Daha atau Kediri), sedangkan

¹²⁵ Denys Lombard. *Nusa Jawa: Silang Budaya Bagian III*. (Jakarta, 2000). hal. 92.

Mapanji Garasakan menjadi raja di Jenggala (Kahuripan). Puteri Airlangga sendiri akhimya bergelar Dewi Kilisuci.

Lombard mencatat, sebelum Airlangga, juga ada seorang raja perempuan. Menjelang pemerintahan Airlangga pada tahun 1015 M. Dinyatakan, ada pedirian dua yayasan yang didirikan oleh perempuan. Pertama didirikan oleh Ratu Rakryan Binihaji Parameswari Dyah Kebi, di bawah pemerintahan Sindok. Kedua, didirikan oleh Ratu Maharaja Nari yang juga dinamakan Paduka Sri Mahadewi, sekitar tahun 1015 M.

Pada masa Majapahit, peran perempuan juga tidak bisa diabaikan. Dalam sejarah kerajaan terbesar kedua di Indonesia ini, tercatat ada dua ratu yang pernah memerintah. Peran Rajapatni juga sangat besar dalam perpolitikan pada jaman itu. Ia adalah anak Kertanegara, raja Singasari terakhir, dan istri dari Raden Wijaya (Kertarajasa), pendiri kerajaan Majapahit. Dalam *Negarakretagama*, dinyatakan untuk menghormati Rajapatni, cucunya (Prabu Hayam Wuruk; raja Majapahit termashur) melakukan upacara besar-besaran pada pemakamannya, ketika ia baru naik tahta. Tercatat, peristiwa ini terjadi pada tahun 1350. Adapun, dua ratu yang pernah memerintah Majapahit adalah: Pertama, Tribhuwana Wijayottunga Dewi. Ia menggantikan kakanya Prabu Jayanegara dari tahun 1250-1272 S (1328-1350). Ia ibu Hayam Wuruk dan putri Raden Wijaya. Kedua, Suhita yang bergelar Prabu Sri. Ia memerintah antara tahun 1351-1369 S (1429-1447). Ia adalah anak dari Wikramawardhana dan Kusumawardhani. Dalam memerintah, Ratu Tribhuwana Wijayottunga Dewi dikenal sebagai penerus Jayanegara yang mampu menentramkan negara kembali dari pergolakan, akibat munculnya berbagai

pemberontakan. Pada masa Prabu Jayanegara (1309-1328) terjadi beberapa pemberontakan, diantaranya Pemberontakan Juru Demung (1313), Gajah Biru (1314), Nambi (1316), Kuti (1319). Ratu Tribhuwana juga yang menurunkan Prabu Hayam Wuruk, yang dikenal sebagai Raja Majapahit terbesar, dan berhasil mempersatukan Nusantara. Adapun, Ratu Suhita sendiri juga dikenal sebagai seorang ratu pendamai antara pihak ayahnya, Wikramawardana dengan keturunan dan pengikut Bhre Kertabumi, pasca perang Paregreg (1401-1406). Pada saat itu Majapahit dilanda perpecahan karena perebutan kekuasaan. Dalam cerita tutur, ia dikenal sebagai seorang ratu (Kencana Wungu) yang berhasil menaklukkan Blambangan, di bawah Menak Jinggo.

Pada waktu Islam mulai masuk ke tanah Jawa, dan kerajaan-kerajaan Hindu-Budha tersingkir, peran perempuan semakin redup. Dinyatakan oleh Lombard, “bersamaan dengan perkembangan bandar-bandar (dan agama Islam) beserta masyarakat urbannya, muncul pula kecenderungan untuk membatasi kebebasan wanita dan mengawasi gerak-geriknya”.¹²⁶ Ia lalu mencomot sosok Kartini, untuk menegaskan asumsinya. Kemudian mencontohkan berkembangnya kesusastraan sok moralis yang sangat seksis dengan menampilkan wanita sebagai sosok yang tidak pernah dewasa, misalnya dengan adanya pepatah *wong wadon iku swargane nunut, nerakane katut*. Kelemahan Lombard dalam periode ini adalah tidak adanya runutan, kenapa terjadi perubahan peran perempuan dalam masa-masa itu.

¹²⁶ Lombard. *Op. cit.* hal. 94.

Kiranya, doktrin asli Islam yang kurang adil dalam memandang perempuan memang telah berpengaruh dalam perempuan di Jawa, seiring dengan masuk dan berkembangnya Islam di Tanah Jawa. Sebab, dalam Islam terdapat beberapa hukum dasar yang bersumber dari Al Quran dan Hadits yang dengan tanpa basa-basi melihat perempuan dengan sebelah mata. Untuk saat ini ayat-ayat itu banyak ditafsirkan kembali oleh para intelektual Islam, karena secara diskursif tidak lagi sesuai dengan konteks kekinian. Pembacaan secara hermeneutik dan *discourse* itu dilakukan dengan memandang ayat-ayat tentang perempuan itu turun secara kontekstual. Artinya, turunnya ayat itu berdasarkan kondisi kawasan Jazirah tanah Arab kala itu, ketika Islam pertama kali muncul.

Akan tetapi, persepsi tentang perempuan *ala* Islam secara *nash* itu telah mengakar di Tanah Jawa. Hal itu dikukuhkan oleh adanya kerajaan-kerajaan Islam di Tanah Jawa, yang berakhir pada Mataram, yang pada sekian abad tidak pernah muncul tokoh-tokoh wanita yang mempunyai peran menonjol. Sisi lain yang menjadikan kondisi itu semakin memprihatinkan adalah tiadanya usaha untuk membaca kembali doktrin yang ada, dengan melakukan pembacaan ulang berdasarkan konteks Jawa (Indonesia). Sebab, jika ayat tersebut kontekstual sifatnya, ketika itu sampai di Jawa juga akan mengalami penafsiran ulang, dan tidak hanya sekedar menerapkannya secara harfiah dan apa adanya. Akibatnya, konsepsi tentang wanita yang masih takut untuk berperan pun tidak beranjak. Hanya saja, dalam masa-masa ini, yang menonjol adalah peran ibu pada diri perempuan. Sehingga ibu dipandang sebagai sosok yang keramat. Hal itu dibuktikan dengan banyaknya makam-makam ibu orang keramat yang dipandang

sama dengan orang keramat yang bersangkutan (perspektif Sosiologi Pengetahuan). Perspektif itu tidak muncul begitu saja, karena dalam Islam terdapat pandangan istimewa pada sosok ibu. Malah, dikatakan bahwa sorga ada di telapak kaki ibu.

Pada masa-masa kerajaan Islam Jawa, perempuan yang dikenal hanyalah Ratu Kalinyamat, istri seorang Adipati Jepara, Pangeran Hadiri. Ia dikenal karena suaminya, sang Adipati, mati terbunuh dalam persengkataan perebutan kekuasaan antara Pajang dan Jipang. Ada juga sosok lain yang juga dikenal dalam masyarakat Jawa pada masa Mataram, yaitu Nyai Lara Kidul. Perannya juga sangat besar dalam mendirikan Mataram. Peran itu ada jika mengacu pada khasanah-khasanah Jawa semisal *Babad Tanah Jawi*, *Sajarah Banten*, dan *Serat Kandha*, sebab keberadaan tokoh ini bermain pada wilayah mitologi. Sehingga, dapat dikatakan posisi wanita di sini terkesan menjadi nisbi. Karena sosok yang ditampilkan adalah sosok yang tidak jelas, bermain dalam cerita tutur dan kepercayaan masyarakat, bisa jadi kehadiran tokoh itu dalam kancah kekuasaan raja-raja Jawa hanya sekedar sebagai legitimasi kekuasaan dari raja yang berkuasa.

Kini wanita Jawa pun memiliki konstruksi perempuan tersendiri, yang lebih mengarah pada *stereotype* yang terkesan stagnan, karena posisi dan peran itu telah direduksi pada filosofi Jawa yang mengacu pada pola rasa. Dari sinilah banyak terungkap adanya sebuah jalan lain yang harus ditempuh oleh seorang perempuan, sebagai ajang pembelajaran, pembaktian dan sederet peran yang mengacu pada wilayah kedalaman yang tidak akan ditemui dalam konstruksi

wanita Barat. Hal itu disebabkan, konsep harmonisasi di Jawa menjadi demikian dominan. bagaimana seorang istri itu bisa mengabdikan pada suaminya, bisa *nrima* dan *lila*. Jika dilihat dari kaca mata Jawa, peran dan citra perempuan demikianlah yang menjadi idaman. Sebab, perempuan memiliki wilayah sendiri, memiliki kekuasaan sendiri, dalam artian bukan berarti ia dikalahkan oleh pihak laki-laki. Hal itu karena di dunianya itulah ia lebih bermakna dan memiliki harkat dan martabat sebagai seorang perempuan. Hanya saja, bila dibandingkan dengan profil perempuan pada periode kerajaan-kerajaan Jawa pada masa-masa awal, peran perempuan telah demikian jauh bergeser.

Jika mengacu pada novel *Durga Umayi*, sebenarnya sosok Legimah bisa dijadikan sosok panutan. Hanya saja, yang menjadi persoalan adalah ketika ia harus memberikan dirinya (berselingkuh) pada serdadu Jepang. Sebab, ide tentang istri Jawa sejati memang melekat dalam dirinya. Hal itu ditegaskan oleh perspektif Obrus yang menganggap Legimah sebagai istri Jawa sejati, karena rela berkorban sebagai tumbal untuk anak dan suaminya. Ditegaskan dalam teks: “(Obrus) menganggap berpulangnya perempuan yang sangat ia sayangi sebagai kerelaan seorang istri Jawa sejati yang sanggup mengorbankan segala-galanya sebagai tumbal demi keselamatan suami dan kedua anak kembar dampitnya”.¹²⁷

Pada akhirnya, dari kaca mata obyektif, kehadiran Legimah dalam kapasitasnya sebagai istri Jawa sejati pun harus dipertanyakan. Sebab, perspektif Obrus sangat bersifat subyektif, sehingga memunculkan kesan bahwa istri Jawa sejati itu bermain dalam wilayah utopia. Hal itu jika mengacu pada etika Jawa

¹²⁷ Mangunwijaya. *Op. cit.* hal. 11.

yang mengatakan bahwa hubungan seksual antara sepasang pria dan wanita hanya diizinkan dalam rangka perkawinan.¹²⁸ Kendatipun tidak beralasan pada prinsip-prinsip moral mutlak, tetapi agar ketenangan dan keselarasan tetap terjaga.

Akan tetapi, jika melihat Legimah hanya pada unsur penyelewengan seksualitasnya saja juga kurang tepat. Di Jawa, kesan adanya kelonggaran hubungan badan di luar pernikahan memang tidak menjadikan soal menjadi besar. Hal itu tergambar dalam beberapa karya yang berlatar belakang kultural Jawa, seperti *Pengakuan Pariyem*, *Para Priyayi*, dan *Sri Sumarah dan Bawuk*. Hanya saja, yang patut dipertimbangkan adalah mengenai sikap batin dalam menjalankannya. Jadi, hubungan itu bukan semata-mata demi kesenangan dalam artian mengabaikan mawas diri dan perasaan pihak lain, tetapi pada alasan-alasan yang bisa diterima, baik secara kondisional dan psikologis. Artinya, kelonggaran itu bukan berarti mengenyampingkan etika umum, karena batasan etika secara *an sich* memang cukup longgar mengenai masalah ini. Mengikuti Suseno, di Jawa dorongan seksual dianggap sesuatu yang sama sekali biasa. Individu diharapkan untuk tidak menertibkan dirinya sendiri, misalnya agar ia berdasarkan pertimbangan-pertimbangan moral prinsipil tidak melakukan hubungan seks di luar pernikahan. Sikap macam itu akan menimbulkan keheranan.¹²⁹ Kiranya, yang terpenting memang menjaga keselarasan, baik keselarasan di pihak keluarga maupun lingkungan sosial. Dalam hal ini diperlukan penerimaan dari pihak yang merasa paling dirugikan, seperti penerimaan yang telah diberikan Obrus pada Legimah istrinya, kendatipun penerimaan itu bersifat subyektif.

¹²⁸ Franz Magnis Suseno. *Etika Jawa*. (Jakarta, 1993). hal. 176.

¹²⁹ *Ibid.* hal. 178.

Hanya saja, jika konsepsi istri Jawa sejati itu ditarik pada diri lin, lin bukanlah sosok yang ideal dalam pandangan Jawa, karena dalam diri lin tidak mencerminkan kepribadian seroang perempuan Jawa. Sikap batin yang menguasai dirinya juga bermain dalam wilayah jiwa rendah (*nepsu*) dan apa yang dilakukan merupakan sikap egoisme (*pamrih*). Padahal dalam sikap batin seorang Jawa, kedua aspek tersebut merupakan bahaya terbesar yang bisa merusak sikap batin seseorang. Oleh karena itu, manusia harus mengontrol napsu-napsunya dalam melepaskan *pamrihnya*.¹³⁰ Dari sinilah akhirnya konsep *sepi ing pamrih rame ing gawe* itu mendapatkan koordinatnya yang tepat.

Apalagi, jika acuan keperempuanan lin itu mengacu pada tatanan yang ada dalam bingkai tradisi. Misalnya, konvensi tradisional mengenai wanita dengan batasan-batasan dan ciri-ciri tertentu yang ada pada kitab-kitab primbon dan masih sangat dipercaya oleh masyarakat Jawa. Aturan terbanyak dalam primbon sendiri memang mengenai wanita. Tujuannya jika seorang pria memilih wanita, ia memilih wanita yang tepat. Dengan sebuah pengandaian, dari fisik seorang wanita bisa dirunut pada perilaku dan sikap batin. Sehingga, di kemudian hari si lelaki tidak kecewa, telah menjadikan pasangan hidupnya. Jadi di dalam aturan ini, juga disebutkan kemungkinan adanya wanita-wanita yang berkecenderungan untu berperilaku tidak benar, dengan istilah *katuranggan* jelek dan bagus. Jadi, wanita secara fisik memang dibatasi oleh sederetan tata nilai, karena posisi wanita dalam kehidupan memang dianggap sangat penting. Wanita adalah penentu anak-anak manusia. Dalam konteks ini, bisa jadi pandangan Jawa terhadap wanita sendiri

¹³⁰ Ibid. hal. 139.

tidak remeh. Hal itu melihat banyaknya pembahasan mengenai seluk-beluk wanita, sehingga anggapan bahwa wanita itu tidak mudah memang sangat terasa. Akan tetapi, jika sudut pandang itu dirubah dengan menganggap bahwa aturan-aturan itu membatasi gerak perempuan, maka bisa memunculkan bahwa aturan itu dibuat oleh para pujangga (yang jelas laki-laki) sebagai dinding pembatas.

Di sisi lain, jika wanita dalam budaya Jawa itu terlalu banyak diatur, kiranya hal itu menunjukkan bahwa peran perempuan memang bukan peran sembarangan. Ia mengemban sesuatu yang menjadi kunci dari keberlangsungan hidup atau siklus dari hidup itu sendiri. Posisi ini akan sangat timpang bila dibandingkan dengan pribadi lain. Sebab lain tidak menjunjung tinggi nilai ini dan hanya melihat sisi luar dari dirinya. Padahal dalam filosofi Jawa dikenal adanya konsep perimbangan, keselarasan, dan harmonisasi, bahwa *jagat cilik* adalah cermin dari *jagat gedhe*, maka keduanya harus seimbang, karena keseimbangan itu berpengaruh pada kosmos. Kosmologi Jawa memang mengarahkan bahwa pribadi seseorang merupakan cermin dari alam semesta.

Konsepsi wanita Jawa yang ada sekarang itu merupakan perpaduan antara nilai-nilai wayang, dengan nilai-nilai agama --Hindu, Budha dan Islam-- tetapi yang memegang peranan sekarang adalah nilai-nilai yang lebih mengedepankan pada sinkretisme antara nilai lama Jawa --yang merupakan sinkretisme Jawa, Hindu, Budha-- dengan nilai-nilai yang dibawa oleh Islam.

Berkaitan isu kesetaraan gender dan gugatan pada dominasi patriarkhal dalam *Durga Umayi*, terdapat sebuah pandangan yang cukup menarik berkaitan

dengan posisi laki-laki dan perempuan dari sudut pandang teosofi. Ibn Al 'Arabi, seorang sufi terkemuka, pernah berkata:

Tuhan menciptakan Isa dari Maryam. Maka Maryam menempati kedudukan Adam, sedangkan Isa menempati kedudukan Hawa. Karena seperti juga seorang perempuan diciptakan dari seorang laki-laki, maka seorang laki-laki diciptakan dari seorang perempuan. Jadi Tuhan menyelesaikan dengan cara yang sama seperti ketika Dia memulainya, dengan menciptakan seorang tanpa ayah sebagaimana Hawa diciptakan tanpa seorang ibu. Maka Isa dan Hawa adalah dua saudara kandung, sedangkan Adam dan Maryam adalah dua ayah mereka.¹³¹

Sementara itu, dalam *Durga Umayi* juga ada gambaran laki-laki dan perempuan, yang dikembalikan pada asal kejadiannya, seputar penciptaan Adam dan Hawa. Berikut ini kutipannya: “Ah apa saja yang sudah terjadi dalam kehidupan manusia apalagi perempuan yang kendati di taman firdaus dulu diciptakan dari tulang rusuk Adam, rusuk yang mana ini pun tidak jelas, apakah yang dekat jantung ataukah yang paling dekat dengan perut”.¹³² Konstruksi perempuan memang harus ‘dibaca’ kembali secara historis, dengan merujuk pada perjalanan tradisi. Hal itu karena, ternyata, pandangan terhadap peran perempuan yang mapan --dengan sederet sub-ordinasi-- bukan peran yang terberi.

3. 3. 3 Jejak-jejak Wanita *Durga Umayi* dalam Karya Sastra Lain

3. 3. 3. 1 Dalam Karya-karya Lama

Konstruksi perempuan yang ingin diperjuangkan dalam *Durga Umayi* memang tidak bisa dilepaskan dari Iin. Kiranya, Iin dianggap sebagai sebuah

¹³¹ Ibn Al Arabi dalam Kautsar Ashari Noer. “Perempuan di Mata Ibn Al Arabi”. *Basis*, Juli-Agustus 2001. hal. 11.

¹³² Mangunwijaya. *Op. cit.* hal. 74.

acuan ideal, bagaimana seharusnya perempuan berperan, kendatipun ideal di sini termasuk ideal-negatif atau ideal dalam proses mencari dan terus berproses. seperti konsep *differance* dalam dekonstruksi yang mengandaikan tiadanya pemaknaan final dan tunggal. Sebab, di dalam diri Iin sendiri terdapat beberapa kontradiksi, berkaitan dengan peran serta konsepsi diri. Sehingga, dari sini bisa kembali dipertanyakan apakah posisi idealistik itu benar-benar mengacu pada diri Iin atau mengacu pada Legimah, ibundanya, yang disebut-sebut sebagai istri sejati Jawa. Kesannya, tawaran konstruksi perempuan ideal dalam teks-teks *Durga Umayi* memang berkisar pada diri Iin dan Legimah itu.

Bila dibandingkan dengan konstruksi perempuan dalam khasanah sastra lama, dalam hal ini dikhususkan pada karya sastra Jawa lama, dengan acuan adanya *basic* kultural *Durga Umayi* itu Jawa, terdapat perbedaan yang cukup berarti. Perbedaan itu terkesan wajar, karena telah terjadi transformasi dan perubahan di segala bidang (pola pikir, nilai, sosial, kebudayaan, kekuasaan politik dan lain-lainnya), serta dalam rentang waktu itu telah terjadi kejadian-kejadian fenomenal yang bisa mengubah persepsi pada konstruksi perempuan. Akan tetapi, ada sebuah asumsi bahwa di dalam khasanah sastra lama itu, konstruksi dan citra perempuan lebih berdaya daripada dalam *Durga Umayi* atau pada realitas kekinian yang masih didominasi oleh budaya patriarkhal.

Sebagai perbandingan dari khasanah sastra Jawa lama, tepatnya Jawa Kuno, akan digunakan salah satu karya yang cukup mewakili, yaitu *Kakawin Arjunawiwaha*. Sebagai gambaran awal, karya ini adalah karya seorang pria, seorang kawi, Mpu Kanwa namanya. Ia hidup pada masa pemerintahan Prabu

Airlangga (1019-1042), yang bertahta di kerajaan Kahuripan. Karya dalam bentuk kakawin ini dipersembahkan oleh Mpu Kanwa untuk raja junjungannya itu, ketika sanga raja mengundurkan diri dari kekuasaan untuk bertapa di Gunung Penanggungan. Tokoh utama kakawin ini adalah Arjuna, tokoh pewayangan. Adapun Airlangga dalam pandangan Kanwa dianggap identik dengan Arjuna yang digambarkan dalam karyanya tersebut.

Linus Suryadi Ag memandang karya ini sebagai sebuah khsanah Jawa Kuno yang cukup eksotis, dengan aroma erotisme dan heroisme. Di dalamnya digambarkan bagaimana Arjuna itu 'berperang' untuk mencapai cita-cita idealnya. Ia berhasil menewaskan musuh-musuhnya —baik itu musuh-musuh simbolik atau real yang diwakili oleh Niwatakawaca—. Pada saat bertapa untuk menjadi yogi, ia mengalami sederet godaan, baik dari dewa-dewa atau dari bidadari yang diutus dewa dengan menyaru perempuan-perempuan cantik yang menggairahkan. Setelah menempuh dan melalui ujian itu, Arjuna diberi ganjaran beberapa bidadari. Menurut Linus, karya ini merupakan pelebaran dari lakon babonnya, Mahabarata, tetapi telah terjadi penyimpangan-penyimpangan.¹³³ Artinya, Kanwa telah membuat konstruksi cerita baru, yang berbeda dengan Mahabarata sendiri, karena dalam cerita Mahabarata tidak ditemukan adanya Arjuna yang melakukan tapa dan digoda oleh beberapa bidadari.

Berkaitan dengan wacana gender, poin yang menarik dari karya ini, adalah pelibatan peran beberapa wanita. Tokoh-tokoh wanita dalam kakawin ini juga bukan tokoh biasa, melainkan bidadari yang tampil dalam wujudnya sebagai

¹³³ Suryadi Ag. *Dari Pujangga ke Penulis Jawa*. (Jogjakarta, 1995). hal. 88.

manusia. Wanita-wanita itu sebagai apsari dan widyadhari—Suprabada, Tilotama, Manaka dan lainnya— yang berjumlah tujuh orang dan ditakdirkan untuk selalu ‘mendampingi’ Arjuna pada saat bertapa, untuk menggodanya, dan pada akhirnya menjadi hadiah bagi Arjuna, setelah ia lulus dan dapat mengatasinya dirinya untuk mencapai kesempurnaan hidup. Akan tetapi, I Kuntara Wiryamantara, yang menggunakan kakawin ini sebagai bahan disertasinya, melakukan pembacaan ulang pada posisi tokoh-tokoh wanita yang cukup menonjol dalam kakawin tersebut.

Menurutnya, wanita dalam *Kakawin Arjunawiwaha* bukan hanya berperan sebagai penggoda saja. Dikatakan, “bidadari adalah laksmi, seri keindahan Suralaya. Keindahan pun terpantul dalam alam. Lukisan alam di hutan.” Dikatakan, mereka diutus Batara Indra tidak hanya untuk menggoda Arjuna, tetapi juga untuk menguji batin Arjuna. Dalam kesempatan itu, tidak hanya bidadari saja yang turun untuk menggoda Arjuna, tetapi Batara Indra sendiri yang turun, Syiwa juga. Ditegaskan, jika Arjuna memperoleh ganjaran bidadari, mereka bukanlah melulu pemuas nafsu laki-laki. Arjuna adalah Yogi. Ia telah terbukti sebagai manusia yang mampu mengendalikan diri untuk mencapai kesempurnaan hidup.

Rekanan (partnership) pria-wanita jelas tampak dalam perutusan Arjuna dan Supraba. Berkat kerja sama mereka terbongkarlah rahasia Niwatakawaca. Apakah Supraba umpan belaka? Bukan. Seperti dulu ia menguji Arjuna, ia kini menjadi batu uji kesaktian Niwatakawaca. Selayaknya wanita menguji pria sampai menjadi nyata bahwa pria itu pantas menjadi setaranya.¹³⁴

¹³⁴ Wiryamartana. Wanita dalam *Kakawin Arjunawiwaha*. (*Jawa Pos*, 19 Desember 1994).

Demikianlah, posisi wanita yang terkonstruksi dalam *Kakawin Arjunawiwaha*. Jika dihubungkan dengan posisi laki-laki, terdapat sebuah penekanan bahwa 'selayaknya wanita menguji pria sampai menjadi nyata bahwa pria itu pantas menjadi setaranya'. Selain Supraba, konstruksi perempuan ideal juga tergambar dalam diri Tilotama. Ia digambarkan sebagai wanita cendekia dengan istilah lain wicaksana. Ia mampu menyelesaikan syair Arjuna, hingga mendapat pujian dari Arjuna. Kiranya kecendekiaan dan kebijaksanaan wanita itulah --pada konteks itu-- yang menarik hati pria. Hal itu didukung dengan banyaknya karya sastra yang menggambarkan tentang kebijaksanaan dalam sosok seorang putri.

Kiranya posisi perempuan dalam *Kakawin Arjunawiwaha* memang diwarisi dalam *Durga Umayi*, bahwa seorang perempuan pun layak menguji laki-laki apakah mereka juga mempunyai kehebatan sehingga layak dijadikan pendampingnya. Hanya saja yang diwarisi terbatas pada semangat, ruh, serta idealismenya, yang sudah terkonstruksi dalam konteks kekinian, yang mencerminkan masyarakat hiper-realitas, dengan acuan sebagai generasi Pasca-Indonesia. Di sisi lain, konsepsi ideal --dalam artian konvensi tradisi-- telah mengalami radikalisisasi konsep sedemikian rupa, sehingga yang tampak adalah sosok perempuan yang terkesan liar dan tidak lagi mempedulikan status, eksistensi diri dan norma-norma yang berlaku. Jika mengacu pada keberadaan antara *Arjunawiwaha* dan *Durga Umayi* sebagai teks sastra, bisa terjadi ketegangan sedemikian rupa, karena perwatakan yang ada di dalamnya berbeda. Jika dalam *Arjunawiwaha*, perwatakan dan penokohnya adalah bulat, dalam

artian posisi antara tokoh protagonis dan antagonis, atau posisi antara kebenaran dan kejahatan terpeta demikian jelas. Sepanjang kisah, tokoh yang didesain sebagai tokoh hero atau tokoh baik akan selalu berada di dalam garis itu. Adapun dalam *Durga Umayi* perwatakannya adalah terpecah, dengan mengambil model keterpecahan pribadi yang biasa dikenal dalam jagat psikologi modern. Kesan itu dapat ditangkap dalam diri Iin, bahwa di dalam dirinya ada dua 'ruh', dua pribadi yang memiliki dasar pijakan yang saling berlawanan dan bertolak belakang.

Hal itu dapat dilihat dari konsepsi Uma dan Durga di dalam diri tokoh utama. Uma yang mewakili jagat kebaikan berada dalam satu sisi pribadi Iin, begitu pula Durga, yang mewakili sisi kejahatan. Kiranya, pencitraan diri Iin itu tidak terlepas dari tokoh wayang Dewi Uma, sebab antara Uma dan Durga memang tidak bisa dibedakan dalam konsepsinya sebagai sebuah pribadi utuh. Uma adalah Durga, dan Durga adalah Uma. Hanya sisi waktu yang bisa menerjemahkan keterpecahan pribadi itu.

Jika *Durga Umayi* dibandingkan dengan khasanah sastra Jawa Pertengahan, yang dihasilkan setelah masuknya Islam ke Indonesia, dan berakhirnya era sastra Jawa Kuno, bisa mengacu pada konstruksi perempuan dalam *Serat Gotholoco*. Bukan berarti karya-karya lain dari masa itu tidak ada yang menyinggung masalah wanita, tetapi salah satu karya yang menggambarkan dengan cukup detail tentang perempuan, dan mendapatkan porsi tersendiri memang *Gotholoco*. Secara penceritaan dan alur yang berkembang, *Serat Gotholoco* ini ada kesamaannya dengan *Arjunawiwaha*, karena yang ditokohkan juga seorang pria, dalam hal ini Gotholoco. Adapun, *Serat Gotholoco* ini

pengarangnya sulit ditentukan, tetapi menurut salah satu versi pengarang *Gotholoco* adalah Raden Suwandi. Ada pula yang mengatakan bahwa karya ini karya pujangga Raden Ngabehi Ronggowarsito. Selain itu, ada pula yang mengatakan karya seorang bangsawan Kediri.

Tokoh *Gotholoco* adalah anak seorang raja, dari kerajaan Jajar Ginawe, namanya *Gotholoco*. Secara harfiah, kata ini mengarah pada pengertian alat kelamin laki-laki. Dalam serat itu dikisahkan, karena rupanya jelek, *Gotholoco* disuruh ayahnya bertapa, dan akhirnya mengembara. Dalam pengembaraan itu, ia ditemani oleh seorang punokawannya, Darmogandul. Porsi terbanyak dari cerita yang ada adalah mengenai pencarian tentang hakekat hidup yang dalam porsi tertentu lebih mengarah pada unsur spiritualitas dan mistik. Ada kesan dalam karya ini terdapat upaya resistensi Jawa terhadap Islam, karena terdapat nada yang mengarah pada pendiskreditan Islam dengan mengagungkan budaya dan agama Jawa. Bisa juga dikatakan, Islam mengalami pembacaan kembali.

Secara umum, *Serat Gotholoco* bercerita tentang perjalanan orang dalam bersenggama. Hal itu bisa dilihat dari adanya tokoh-tokoh *Gotholoco* yang mengarah pada nama kelamin lelaki dan perempuan. Selain *Gotholoco*, ada seorang tokoh perempuan terkemuka yang bernama Dewi Perjiwati, yang bermakna alat kelamin perempuan, yang diambil dari kata 'farji', di Jawa dilafalkan dengan 'perji'. Kata ini berasal dari bahasa Arab yang berarti kelamin perempuan. Dari sini, *Gotholoco* bisa dikatakan mewakili erotisme Jawa, bahwa dalam hubungan asmaragama itu tidak hanya sekedar melakukan hubungan seksual secara *an sich* antara laki-laki dan perempuan, tetapi melampaui banyak

jalan dan cara yang di dalamnya terdapat nilai-nilai yang mencakup tentang nilai tertinggi dari pencapaian batin dan mental seseorang dalam perjalanannya menuju kesempurnaan hidup. Ibaratnya, bersenggama itu sama dengan menuju kematian, kematian dalam arti filosofis.

Wacana erotime itu akan menemukan bentuknya yang lebih ideal ketika perjalanan pengembaraan Gotholoco itu hanya untuk menuju gunung Indragiri, di sana ada goa Siluman di Cemara Sewu dan di goa inilah ada seorang *endang* yang telah bertapa selama enam belas tahun, namanya Dewi Perjiwati. Kiranya, dari sinilah peran perempuan itu mulai dapat dirunut, sebab Dewi Perjiwati menjadi begitu digilai Gotholoco. Sebelum masuk ke goa tempat bersemayam Dewi Perjiwati, Gotholoco mendapat ujian, jika ia benar-benar cerdas dan mampu melampauinya, maka ia berhak untuk bersanding dengan Dewi Perjiwati. Hal yang sama juga terjadi pada Arjuna dalam *Arjunawiwaha*.

Kiranya, konstruksi wanita yang ditawarkan oleh *Gotholoco* bukan perempuan dalam artian yang selama ini dipahami di kalangan masyarakat. Posisi perempuan tersebut mendapatkan posisi yang tidak hanya istimewa, tetapi juga mempunyai kekuasaan untuk menentukan, baik menentukan jalan hidupnya untuk menerima sang laki-laki sebagai pendampingnya atau menolaknya. Dalam kaitan ini, perempuan juga memiliki posisi tawar yang cukup besar, bila berhadapan dengan dominasi laki-laki —yang digambarkan dalam cerita—. Hal ini juga bisa dilihat dari, seberapa besar menguasai penceritaannya.

Jika dibandingkan dengan *Durga Umayi*, mungkin gambaran ini akan menemukan bentuknya yang paling ideal dalam diri Dewi Perjiwati. Apalagi,

secara tersirat masing-masing karya juga banyak bercerita masalah erotisme, selain tentang konstruksi wanita ideal yang diharapkan. Keliaran positif yang ditawarkan dalam diri Dewi Perjiwati, sebenarnya bisa memberikan arti lebih, jika dibandingkan dengan keliaran lin. Sebab, keliaran lin bermain pada wilayah kebebasan dalam arti kebebasan tanpa kekangan dan batas nilai, kendatipun lin mengerti dan sadar pada potensi diri. Adapun, keliaran Dewi Perjiwati lebih mengarah pada posisinya yang bersikukuh dan masih menjaga diri sebagai seorang perempuan. Ia tidak hanya sadar pada potensi diri, tetapi juga pada keperempuannya. Kendatipun, ia harus menyerahkan goa yang didiaminya pada Gotholoco. Hal itu tidak lebih dari konsekuensi pada apa yang telah diucapkan sebelumnya.

Dalam hal ini, bisa dikatakan bahwa telah terjadi pergeseran terhadap persepsi perempuan berdasarkan pandangan dalam karya sastra. Hanya saja realitas yang berkembang, sepertinya berjalan sendiri. Sebab, konstruksi ideal itu tidak menemukan bentuknya dalam pandangan gender dalam masyarakat secara luas. Bisa jadi, Dewi Perjiwati mewakili pemberontakan perempuan yang juga ingin menggugat mengenai keberadaannya dari kekangan dominasi patriakh, yang disuarakan oleh penulisnya. Sebab *Serat Gotholoco* memang dikenal sebagai sebuah khasanah lama kontraversial,¹³⁵ yang di dalamnya banyak berisi nada menggugat, baik itu menggugat keberadaan Islam di tanah Jawa yang dianggap telah mencemari agama Jawa lama, juga menggugat konsepsi kehidupan yang diandaikan seperti wayang. Kesimpulan mengenai pandangan perempuan itu bisa

¹³⁵ Ramdon. *Ajaran Ontologi Aliran Kebatinan*. (Jakarta, 1996). Hal. 25.

jadi benar, dengan sebuah argumentasi bahwa karya sastra adalah hasil pembacaan pada realitas, dan bukan realitas itu sendiri. Sehingga di dalamnya bercampur dengan ide, imajinasi, pandangan kritis, serta harapan-harapan pengarangnya. Hal itu juga yang berlaku pada novel *Durga Umayi*.

3. 3. 3. 2 Dalam Karya Sastra Indonesia Modern

Dalam sejarah sastra Indonesia, terdapat beberapa karya sastra yang membicarakan kondisi dan tatanan kultur Jawa, serta menggambarkan dengan tepat pandangan terhadap konstruksi wanita Jawa. Di sini dapat disebutkan beberapa karya, seperti *Pengakuan Pariyem*, *Kawinnya Martubi Juminten*, *Canting*, *Sri Sumarah dan Bawuk* dan *Para Priyayi*. Karya-karya tersebut berlatar Jawa, baik latar tempat maupun latar sosialnya, sehingga pandangan dunia atau mediasi tentang wanita pun tidak luput dari pandangan budaya Jawa.

Pandangan terhadap wanita dalam karya-karya tersebut berdasarkan stratifikasi sosial pada umumnya, sehingga wanita yang digambarkan juga berdasarkan kelas-kelas sosial, karena dalam tataran masyarakat Jawa dikenal perbedaan kelas sosial yang cukup berpengaruh, sekaligus membedakan persepsi dan sudut pandang mereka terhadap sendi-sendi kehidupan. Misalnya, adanya perbedaan antara pandangan priyayi yang diidentikkan berkelas sosial tinggi dengan pandangan wong cilik. Dalam karya-karya tersebut, terdapat perbedaan cara pandang yang berdasarkan pada kelas sosial yang berlainan. Sardjono dalam menilai gejala itu juga demikian. Menurutnya, ada perbedaan persepsi dan sikap

antara wanita dari golongan priyayi dan wanita dari golongan wong cilik¹³⁶ Meskipun dalam beberapa hal, batasan itu sudah mengalami pengaburan dengan adanya pereduksian dari konsep priyayi, yang digagas Umar Kayam dalam karyanya, *Para Priyayi*. Dalam novel itu menyiratkan adanya sebuah pembacaan kembali pada status priyayi, bahwa status itu bisa dicapai dengan cara usaha dan kerja keras, bukan dari pemberian atau pewarisan. Kendati demikian, untuk menerangkan sebuah fenomena kultural Jawa kurang absah rasanya, jika tidak mengacu pada kelas sosial antara priyayi dan *wong cilik*. Meskipun, konsepsi itu bisa dijabarkan dengan pengertian baru berdasarkan pada pengelompokan antara kategori masyarakat pinggiran (marginal), kelas menengah dan elit.

Dalam hal ini, *Durga Umayi* memang mengambil posisi lain, bila tidak ingin dikatakan bertentangan, karena dalam satu sisi, *Durga Umayi* tidak mewakili salah satu kelas, tetapi menyoroti pandangan wanita secara universal. Jika dipaksa untuk saling berhadapan antara karya-karya sastra yang ber-basis kultural Jawa dengan *Durga Umayi*, maka yang didapatkan adalah semacam pertentangan ide. Hal itu karena, posisi *Durga Umayi* tidak mewakili Jawa itu sendiri, sehingga pandangan-pandangannya terlepas dari unsur primordial, meski dalam beberapa hal *Durga Umayi*, masih terkait dengan Jawa, sebagai titik tolak ide penulisannya. Bisa dikatakan bahwa novel ini memang telah melampaui Jawa, tetapi Jawa hanya dipakai sebagai titik tolak keberangkatan dari ide-ide yang ingin dikembangkan, dalam kapasitas konteks waktu dan ruang yang ingin dicapai. Sementara itu, karya-karya lainnya bila berbicara mengenai konsepsi Jawa tentang

¹³⁶ Maria A Sardjono, *Paham Jawa*. (Jakarta, 1992). hal 21.

wanita, lebih mengarah pada sublimitas dan orisinalitas pemahaman pada filosofi Jawa itu sendiri. Bisa juga dikatakan hanya sekedar mengkritisi dan menyesuaikan perannya dengan kemajuan jaman, tanpa berusaha membongkar kontruksinya. Akan tetapi, yang kemudian tampak adalah munculnya tokoh wanita Jawa yang benar-benar paham dengan ke-Jawa-annya. Penggambaran ke arah itu benar-benar pekat sekali.

Gagasan yang ada dalam *Durga Umayi* selaras dengan pemikiran post-tradisionalisme. Gagasan ini memberi nilai lebih pada tradisi dengan pembacaan baru, tanpa meruyak konsepsi historis, tetapi menggunakan perangkat hermeneutis dalam pemberdayaan tradisi. Posisi ini merupakan sebuah ragam baru dan beda, ketika pemilahan wacana kebudayaan telah terkondisikan dengan aroma orientalisme (Edward Said) dan oksidentalisme (Hasan Hanafi). Keduanya memendam prasangka-prasangka, dengan penitikberatan pada perspektif Barat dan non-Barat. Post-tradisionalisme berparadigma melakukan dekonstruksi atas tradisi, dengan perspektif peradaban. Jadi posisinya tidak pada prasangka-prasangka, lebih meruyak kawasan ideologis dan memberdayakan wilayah historis, dengan menggunakan pembacaan hermeneutik. Al Jabiri, seorang tokoh post-tradisionalis dari Tunisisa, memiliki beberapa metode pembacaan (dekonstruksi) terhadap tradisi, meliputi analisis strukturalis yang mengacu pada wilayah tekstual, analisis sejarah dan kritik ideologi.¹³⁷ Hanya saja konsep tradisi Al Jabiri, perlu diberi pengertian lagi, karena tradisi yang digagas Al Jabiri adalah tradisi Arab, dengan konsepsi *turat* (warisan). Jika acuan tradisi diberi pengertian

¹³⁷ Muhammad Abed Al Jabiri, *Post Tradisionalisme Islam* (Yogyakarta. 2000) hal. 18-20.

pada sebuah khasanah yang sudah berlangsung dalam kurun waktu tertentu dan menguasai pandangan dunia masyarakat, maka apa yang digagas para post-tradisionalis berkesusaian dengan gagasan dan ide dalam *Durga Umayi*. Hal itu tidak hanya menyangkut pada tradisi yang berifat materi, tetapi juga esensi. Dalam konteks penelitian ini, tidak hanya menyangkut pada wacana wayang, tetapi juga sejarah dan pandangan gender.

Adanya pembacaan (dekonstruksi) pada tradisi itu, contoh jelasnya adalah bila memposisikan *Durga Umayi* berhadapan dengan *Pengakuan Pariyem*, dalam hal pandangan gender. Dari sana, akan muncul ketegangan-ketegangan, seputar pemahaman terhadap konsepsi wanita Jawa. *Pengakuan Pariyem* yang berupa prosa lirik karya Linus Suryadi AG memang bercerita tentang sosok wanita Jawa dari kelas *wong cilik* (babu). Dengan sub judul *Dunia Batin Seorang Wanita Jawa*, seakan-akan mengabsahkan bahwa *Pengakuan Pariyem* secara verbal memang menggambarkan tentang kehidupan seorang wanita Jawa. Di dalamnya, dikisahkan bagaimana Pariyem bercerita tentang sikap batin dan pandangan-pandangan hidupnya terhadap laku dan liku kehidupannya. Pandangan hidup Jawa terkesan dengan tepat terserap dalam diri Pariyem sebagai tokoh utama, beserta gambaran psiko-sosiologis seorang wanita Jawa. Tidak heran, jika sampai Hotman M Siahaan, yang sosiolog itu, dalam kata pengantarnya menyatakan bahwa aspek sosiologis dari *Pengakuan Pariyem* sangat kental, dengan sosok kenabian dari seorang Pariyem yang berpetuah dan bertutur tentang kebijaksanaan hidup.¹³⁸ Dalam satu sisi Pariyem, yang bersikap tegar, *lega lila*, tabah dan pasrah

¹³⁸ Linus Suryadi Ag. *Pengakuan Pariyem*. (Jakarta. 1994).

menghadapi lika-liku kehidupannya, dipahami sebagai sosok yang berhasil (dari sudut mistifikasi Jawa). Akan tetapi, dari sudut pandang kaum feminis tradisional maupun radikal, hal itu sebagai bukti kesewenang-wenangan dan dominasi patriarkhal.

Dalam *Pengakuan Pariyem*, pandangan Jawa tentang hidup memang terintegralisasikan dengan tepat lewat penokohan dan perwatakan Pariyem. Mengenai perilaku dan sikap batinnya yang benar-benar njawani. Sehingga *Pengakuan Pariyem*, dapat dikatakan sebagai sebagai karya yang berhasil dari sudut pandang sosiologis-filosofis, yang menyiratkan pandangan dunia pengarang dengan jelas dan dapat diterangkan sebagai sebuah pandangan masyarakat yang diwakilinya, Jawa.

Secara umum prosa lirik *Pengakuan Pariyem*, sengaja menggambarkan ketidakberdayaan seorang wanita Jawa dari kalangan masyarakat bawah berhadapan dengan dua hal yang sangat kokoh. Pertama, budaya patriarkhal, dan kedua, tentang perbedaan kelas yang merupakan konstruksi sosialnya, yaitu *wong cilik* yang berhadapan dengan kalangan priyayi. Meskipun demikian, dalam menyikapinya, Pariyem dengan segala kearifannya dapat menempatkan diri dengan mengandaikan dunia sebagai sebuah harmonisasi. Ia pun menerima perlakuan yang ia terima dari keluarga priyayi dan laki-laki sebagai realitas hidupnya dengan sikap *nrimo*, *bekti* dan mawas diri. Kendatipun dalam satu sisi, ia telah berhubungan intim dengan anak majikannya dan akhirnya mengandung, akan tetapi dengan sifat *nrimo*-nya, ia tidak menuntut untuk dikawini dan disahkan sebagai *garwa padmi* (istri yang sah). Ia merasa tahu diri, dan menerima

perlakuan itu dengan hati lapang, malah terkesan bangga, karena statusnya naik menjadi anggota keluarga priyayi. Untuk seterusnya, ia masih menjalani perannya semula tetap sebagai babu di rumah yang sama.

Jika dikaitkan dengan *Durga Umayi*, persamaannya ada di antara tokoh Pariyem dengan Legimah (ibu Iin), yang merupakan istri sejati Jawa dalam persepsi dan pandangan Obrus. Dari sudut pandang kelas sosial terdapat kesamaan di antara keduanya, masing-masing berangkat dari *wong cilik*. Legimah, menurut Obrus merupakan istri sejati Jawa, karena rela berkorban demi suami dan anak-anaknya. Konsep rela berkorban yang melekat pada diri Legimah, juga terdapat pada pandangan Pariyem. Akan tetapi, jika sosok Pariyem dihadapkan dengan Iin sebagai tokoh utama *Durga Umayi*, terdapat ketegangan yang luar biasa berkaitan dengan *back ground* Iin yang sebenarnya juga Jawa. Akan tetapi, apa yang telah dilakukan Iin, merupakan pandangan yang telah melampaui batas kultural dan geografis, malah bisa dikatakan tidak moralis, jika hal itu dikaitkan dengan moralitas dan etika Jawa.

Adapun sikap Pariyem dengan prinsip ke-Jawa-annya, dapat diterangkan dalam teks berikut ini:

Demikianlah kata batin saya
 Saya berjanji tetap menjaga baik-baik
 Nama Raden Bagus Ario Atmojo
 Saya OTM: Operasi Tutup Mulut
 Istilah anak muda jaman sekarang
 Sebagaimana dia memperlakukan saya
 Demikianpun saya memperlakukan dia
 -keadaan berimbang.¹³⁹

O, di sini saya hidup

¹³⁹ Ibid.

di sini saya bercinta
 Mas Paiman, O, Mas Paiman
 Saya tetap tinggal sebagai sediakala
 Saya tetaplah sebagai babu yang setia
 Sebagai babu nDoro kanjeng Cokro Sentono
 Di nDalem Suryamentaraman Ngayogyakarta
 Tak kurang suatu apa
 saya sudah bahagia.¹⁴⁰

Sementara itu, dalam karya sastra lainnya pandangan bahwa seorang istri harus mengabdikan pada suami memang sangat kental, sehingga menempatkan si laki-laki atau suami dalam posisi seperti tuan raja. Apalagi untuk karya-karya yang menggambarkan kehidupan kalangan priyayi, gambaran dominasi laki-laki semakin transparan. Seperti dalam novel *Canting* karya Arswendo Atmowiloto. Posisi Bu Bei di hadapan Pak Bei juga tidak berimbang. Meskipun dalam realitas teksnya, Bu Beilah yang menjalankan roda perekonomian keluarga dengan menjalankan usaha batiknya. Hal itu terlepas dari latar belakang Bu Bei yang berasal dari masyarakat kebanyakan. Akan tetapi, pada perkembangannya pribadi Bu Bei telah menjadi priyayi yang lebih berjiwa priyayi dari priyayi sebenarnya. Teks yang menunjukkan posisi Bu Bei adalah sebagai berikut:

Cahaya dari wajah Bu Bei adalah cahaya dari suatu kebahagiaan. Kebahagiaan seorang wanita yang berhasil mengisi hidupnya dengan suatu kerja panjang dan bakti yang tulus kepada suami.¹⁴¹

PAK Bei sendiri, kadang menyuruh Bu Bei untuk menyediakan uang kalau ada keperluan, walaupun ia bisa mengambil sendiri.¹⁴²

Dalam *Canting* juga digambarkan, bagaimana Pak Bei memandang kebahagiaan yang diperoleh oleh Bu Bei itu dengan cara meladeninya sebagai

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Atmowiloto. *Canting*. (Jakarta: 1991). hal. 6.

¹⁴² Ibid. hal. 51.

seorang istri terhadap suaminya. Meskipun dalam beberapa hal, Pak Bei memperlakukan konflik dalam keluarganya dengan sistem konflik tertutup, yang membuat sengsara Bu Bei, karena selalu menunggu pemecahan konflik dari suaminya. Dalam satu sisi, hal itu dianggap sebagai jiwa priyayi, jiwa Jawa, yang mampu menahan adanya gejolak dengan diam, demi harmonisasi. Konflik itu bisa dilihat pada kasus kelahiran anak bungsunya, Ni.

Sementara itu, jika *Canting* dibandingkan *Durga Umayi* dari sudut konstruksi perempuannya, mungkin nilai pemberontakan Ni bisa dikategorikan hampir sama dengan Iin. Hanya saja, Ni lebih pada sublimitasnya dalam menggeluti tradisi yang ditinggalkan orang tuanya, ia juga masih terkungkung pada problematika tradisional dan nilai-nilai yang melingkupinya, dan tidak pada pemberontakan secara radikal dan pemberdayaan wanita secara universal. Dengan kata lain, nilai dan lingkup pemberontakannya berbeda.

Dari dua karya sastra dengan latar kultural Jawa yang diposisikan sebagai perbandingan itu, memang identifikasi cara pandang antara kalangan priyayi dengan *wong cilik* tentang wanita ada perbedaannya. Dalam jagat priyayi, tempat yang paling terhormat bagi seorang wanita adalah menjadi istri.¹⁴³ Ia harus bakti dan mengabdikan pada suami. Akan tetapi, bagi *wong cilik* lebih pada diakuinya eksistensinya di hadapan orang yang dijunjungnya. Seperti kasus Pariyem. Perlu ditekankan kembali di sini, meskipun pembagian secara dualitas priyayi-wong cilik ini, dalam realitas sosial Jawa sudah bergeser, dengan semakin rancunya kelas sosial Jawa yang mengacu pada dualitas tradisional tersebut. Akan tetapi,

¹⁴³ Sardjono. *Op. cit.*

dalam pembahasan ini yang merujuk pada beberapa karya sastra yang masih mengkotakan dualitas tersebut, maka relevansinya itu tetap ada. Untuk menyusun kembali kategori-kategori, dengan *basic cultural* yang absah dan diakui.

Di sisi lain, konsep wanita Jawa dari dua contoh karya tersebut bila dibandingkan dengan konsep wanita ideal *Durga Umayi*, sangat bertolak belakang, meskipun dalam beberapa hal ada juga wacana dalam karya tersebut yang berusaha untuk menyoroti pemberdayaan wanita, terutama dalam *Canting* dengan tokohnya, Ni. Kendatipun, antara *Durga Umayi* dan kedua karya tersebut sama-sama berlatar belakang Jawa, tetapi paradigma dasar pandangan umum tentang wanita, dalam *Durga Umayi*, dibongkar habis-habisan. Jika sebelumnya—dalam konstruksi tradisional—wanita dipahami berperan di seputar dapur—sumur—kasur dan tugasnya hanya sebagai istri yang mengabdikan pada suami, ditolak, digugat sekaligus dibalik oleh *Durga Umayi*. Dengan menghadirkan tokoh Iin, novel tersebut, berusaha mendobrak kebuntuan pandangan terhadap wanita yang masih terkungkung dalam belenggu tradisi, dengan penyifatan yang mengacu pada anggapan yang seakan-akan bersifat kodrati, alami dan terberi. Pandangan tersebut memang khas pandangan gender tradisional. Jika mengacu pada kondisi masyarakatnya, maka bisa dikatakan bahwa alam pikiran seperti itu adalah alam pikiran yang mengacu pada tata nilai lama, yang telah mengakar sekian tahun, sehingga seakan-akan memang demikian adanya.

Adapun dalam novel *Durga Umayi*, Iin berperan sebagai seorang perempuan yang sadar dengan potensi yang dimilikinya, seperti kecerdasan otaknya, serta potensi keindahan tubuhnya yang mampu mengundang pesona bagi

lawan jenisnya, yaitu laki-laki. Di sisi lain, ia juga sadar dengan kekangan konstruksi tradisinya yang menempatkan kaumnya hanya berperan dalam skala *dapur-sumur-kasur*, dengan bingkai tata nilai yang harus diemban sebagai panggilan yang seakan-akan alami yang harus dilakoninya, tanpa bisa berkesempatan untuk mengembangkan diri lebih jauh. Iin juga sadar dengan adanya perlakuan yang tidak adil dalam masyarakatnya, yang membedakan antara perlakuan terhadap anak laki-laki dan perempuan, sewaktu ia masih kecil. Adapun teksnya: “Oh Kang Brojol yang dulu dia iri hati karena boleh dolan dan gentayangan seenaknya saja, padahal si Iin malang harus memasak, mencuci piring, menyapu lantai, hanya karena Iin anak perempuan”.¹⁴⁴

Kiranya, makna yang tersirat dan yang ingin disampaikan dalam teks-teks *Durga Umayi* yang mengacu pada wacana gender, untuk menunjukkan bahwa ada suatu ketidakadilan perlakuan, dengan memberikan gambaran serta tawaran yang cukup radikal yang termanifestasikan dalam diri Iin. Ada kesan bahwa gugatan tersebut tidak untuk menuntut persamaan, seperti yang didengung-dengungkan oleh kaum feminis radikal. Di antara mereka ada yang dengan ekstrim, dengan nada setengah berkelakar mau mengganti istilah *history*, karena *his* menunjuk pada kata ganti milik laki-laki atau menolak campur tangan laki-laki dalam kehidupannya, sehingga memilih hidup tanpa pasangan laki-laki. Hal itu karena di dalam *Durga Umayi*, konsep perbedaaan antara laki-laki dan perempuan itu masih terus dipegang. Ada usaha untuk tetap membiarkan bahwa antara laki-laki dan perempuan itu memang berbeda. Misalnya, dengan mengingatkan bahwa laki-laki

¹⁴⁴ Mangunwijaya. *Op. cit.*

secara alami mempunyai jimat 'anu' dan perempuan mempunyai 'kendi-kendi' dan rahim. Hanya saja, yang digugat adalah peran yang diemban oleh perempuan seperti halnya dilekatkan pada istilah yang bernama kodrat, dan hal itu yang ingin dibongkar. Caranya, dengan melakukan pengaburan pada konsepsi kepribadian laki-laki dan perempuan tanpa mengindahkan aspek jenis kelaminnya. Misalnya, dengan menampilkan wanita-wanita yang kontroversial dalam pewayangan, seperti Srikandi (yang dipertanyakan keperempuannya secara kepribadian), Dewi Mustakaweni, Ratu Banowati, dan Kenyawandu.

Dalam beberapa hal, gambaran tentang lin dengan radikal mengeksplorasi potensinya, serta perlawanannya pada hierarki dominasi gender, terkesan sangat ekstrim, bila dibandingkan dengan konsepsi wanita ideal dalam pandangan universal. Akan tetapi, teks-teks yang ada mengacu pada upaya untuk memenuhi gagasan yang dikandung dalam *Durga Umayi* itu, seiring dengan gagasan besar yang melatarbelakanginya, yakni pemikiran lintas-batas, pemikiran postmodern, membongkar tatanan lama yang mapan, meradikalkan konsep oposisi biner, dan menolak pusat dan pinggiran dalam beberapa hal, dengan semangat *decentering*. Sebenarnya, gagasan tentang pemberdayaan perempuan dengan memberi arti lebih pada mereka dalam *Durga Umayi* dapat ditarik benang merahnya dengan beberapa sosok perempuan yang ditampilkan oleh pengarang *Durga Umayi*, Y. B. Mangunwijaya, dalam beberapa karyanya. Seperti tokoh Larasati dalam *Burung-burung Manyar*, tokoh Roro Mendut dalam *Roro Mendut*, dan tokoh Marineti Dianwidhi dalam *Burung-Burung Rantau*.

Akan tetapi, radikalisasi pemikiran tentang wanita yang ditampilkan dalam *Durga Umayi*, tidak seperti dalam karya-karya lainnya. Sebab, tokoh-tokoh wanita dalam novel lainnya, ide pemberdayaannya masih dalam lingkup pemikiran modernitas, dengan menganggap wanita sebagai bagian dari 'proyek pencerahan' dengan pemberian arti yang lebih konstruktif. Hal itu tidak dijumpai dalam *Durga Umayi*. Jika dilihat secara sekilas, pemikiran tentang wanita dalam *Durga Umayi* lebih menekankan pada sublimitas dan eksploitasi karakter dalam diri lin, tetapi dalam perkembangannya juga menitikberatkan untuk mengangkat sekaligus memberi posisi lebih (istimewa) pada perempuan. Misalnya, jika menjadi ibu bagaimana menjadi ibu yang manusiawai, jika menjadi istri bagaimana menjadi istri yang manusiawi. Jika menjadi wanita, arahnya pun menjadi wanita yang manusiawi tanpa beban nilai-nilai yang mengekangnya untuk lebih menjadi manusia. Sehingga, apa yang digagas dalam *Durga Umayi* melampaui batas kultur, batas nilai, meski sama-sama berangkat dari akar budaya yang sama, Jawa atau Indonesia. Konsep idealistik yang diperjuangkan memang semata-mata idealisme dengan menitikberatkan pada sisi humanisnya.

Bisa juga dikatakan sebagai proyek dehumanisasi, dengan prasangka bukan bersifat tidak humanis, tetapi mengembalikan manusia pada porsinya. Hal itu karena kaidah humanis yang berakar pada pemikiran modern, dengan mengandaikan manusia sebagai pengubah dunia dan pusat dunia hanya isapan jempol. Konsep antroposentris telah terbelah seiring dengan kegagalan modernitas, yang lebih menampilkan sisi buruk perkembangan jaman, manusia, dan gagalnya janji 'pencerahan'.

Di sisi lain mengenai konsep kebenaran persepsi tentang perempuan yang ditawarkan, mengandaikan ada kebenaran lain, karena terdapat kesan setelah membaca *Durga Umayi*, akan terbayang atau terhantui dengan tingkah pola si Iin, dengan terus mempertanyakan mengenai 'benar-tidaknya' perilaku Iin yang digambarkan dalam novel, karena Iin berlaku sangat kontradiktif. Mengikuti Budi Darma, jika sebuah karya sastra itu menghantui pembacanya, untuk selalu mencari pemecahannya, karena dalam karya itu tidak ada penyampaian pesan moral secara implisit (karya moralis), dengan tidak mengenyampingkan aspek estetikanya, maka karya tersebut adalah karya yang baik dan berhasil.¹⁴⁵

Adapun gambaran tentang tokoh perempuan dalam karya lainnya, bisa disebutkan dalam *Roro Mendut* misalnya. Digambarkan, sosok Roro Mendut sebagai perempuan yang berjuang melawan cengkeraman budaya patriarkhal (kekuasaan) yang diwakili oleh Tumenggung Wiroguno, pembesar Mataram pada zaman Sultan Agung. Novel ini menitikberatkan pada sosok Roro Mendut sebagai seorang gadis cerdas dan selalu berusaha menjaga kesuciannya. Sisi idealistis yang tampak adalah usahanya untuk keluar dari cengkeraman Wiroguna dan kesetiannya pada sang kekasih Pronocitro, sehingga ia rela mati demi sang kekasih, karena ditikam keris Wiroguno. Ada juga versi kisah lain mengenai Roro Mendut, yaitu di akhir cerita ia memilih bunuh diri, ketika melihat kekasihnya mati dan ia dihadapkan pilihan harus kembali ke pangkuan Wiroguno. Jika versi ini dibandingkan dengan versi Mangunwijaya, Roro Mendut yang ditampilkan

¹⁴⁵ Budi Darma. *Harmonium*. (Yogyakarta, 1994). hal. 51.

dalam novel *Roro Mendut* lebih berkepribadian dan memiliki daya tawar. Ia tidak pasrah pada nasib, dengan memilih tidak bunuh diri seperti versi kedua.

Dalam *Burung-Burung Manyar*, dengan Larasati sebagai tokoh utama perempuan, ia digambarkan sebagai perempuan yang pintar dan cerdas, sekaligus sebagai seorang ibu yang baik. Sementara itu, Netti dalam *Burung Burung Rantau*, yang ditulis setelah *Durga Umayi*, lebih radikal dari Roro Mendut dan Larasati, tetapi sekaligus lebih tertib dari Iin. Gagasan dan pemikiran yang disampaikan lebih menitikberatkan pada peran perempuan kekinian, yang bisa berperan lebih luas dalam peran sosialnya dan terkesan tidak tergantung pada laki-laki. Misalnya, ia telah berani dengan mencanangkan untuk tidak kawin, dan siap jika harus kawin pada usia tua. Selain itu, terdapat konsepsi yang dengan lantang disuarakan mengenai generasi pasca-nasional, untuk anak-anak Letnan Jendral Wiranto, ayah Netti, yang tidak lain mewakili generasi-generasi masa depan Indonesia.

Apabila tokoh-tokoh dalam novel itu dibandingkan dengan Iin, ada sedikit ketegangan. Meskipun dalam batas-batas tertentu, Iin sering mempertanyakan posisinya sebagai wanita (dari sudut pandang nilai humanisme-universal), tetapi sepak terjangnya yang tidak mengenal batas gender, negara dan 'etika', telah meneguhkan sebagai sebuah pemberontakan tersendiri. Gagasan yang terangkum memang bukan hanya gagasan tentang pandangan modernitas, tetapi lebih mengarah pada pembongkaran tradisi, destrukturisme dan dekonstruksi.

Hal itu dapat dilihat dari sinisme Iin pada batasan tradisi tentang perlakuan pada anak perempuan, ditunjang dengan sejarah kehidupannya yang lain daripada kebanyakan wanita. Misalnya, dengan ikut bergabung dengan laskar pejuang dan

berhasil memenggal kepala seorang perwira (laki-laki), ikut Gerwani dan Lekra, sebagai agen spionase, *lobby* internasional, dan *call girl* kelas tinggi. Peran yang dijalankan lin adalah lintas budaya, lintas ruang dan waktu. Sepertinya, lin paham dengan sejarahnya, dan berusaha merubahnya. Meskipun dalam setiap jengkal langkahnya selalu dirundung pertanyaan dan dilematis sebagai seorang wanita, juga pertanyaan dilematis sebagai seorang manusia.

3. 3. 4 Citra Perempuan Baru

3. 3. 4. 1 Pembongkaran Konstruksi Mapan Tentang Perempuan dan Kematian Gender

Kontradiksi dalam *Durga Umayi*, terutama berkaitan dengan tokoh utamanya, lin, memberikan nuansa baru terhadap cara pandang terhadap perempuan. Wacana dan cerita berkembang sedemikian rupa, dengan lebih mengeksploitasi lin dari segenap sisi, baik kebinalannya, gugatannya terhadap ketidakadilan perlakuan terhadap kaumnya, peran serta perilakunya yang terkesan tidak sesuai dengan etika. Akan tetapi, dalam satu sisi, terdapat banyak teks yang berupa lontaran-lontaran pertanyaan atau pernyataan mengenai sifat kodrati dari seorang wanita. Misalnya, teks-teks selalu mengingatkan bahwa kaum wanita adalah kaum yang mempunyai rahim dan susu-susu yang bertugas untuk mengandung dan membesarkan anak-anak manusia. Kontradiksi yang ditawarkan *Durga Umayi*, sepertinya sengaja dilontarkan agar pembaca dapat menentukan dan memikirkan pilihannya mengenai konstruksi perempuan ideal. Seperti radikalisme konsep arbitrer terhadap penanda dan petanda, yang menjadi ruh

dekonstruksi, bahwa pemaknaan dan hubungan keduanya terus berproses dan mengalami pembacaan terus-menerus.

Di sisi lain, kesan menentang hegemoni patriarkhal dalam teks-teks *Durga Umayi* memang kuat sekali. Dalam beberapa hal, teks menyiratkan pandangan yang minor terhadap laki-laki –khususnya laki-laki Jawa– dengan mengandaikannya seperti Batara Guru atau Gatotkaca, atau pun dengan sebutan secara verbal, bahwa laki-laki sebenarnya tidak segagah seperti yang dibayangkan. Dengan perimbangan, di sisi lain teks lebih mengangkat dan memihak pada wanita, yang *notabene* selama ini dipandang sebagai pihak yang ter subordinasi. Akan tetapi, dengan ditampilkannya peran dualitas dari perempuan itu seakan-akan memberi gambaran baru tentang konsepsi perempuan ‘baru’ yang masih berupa abstraksi, meskipun telah menampilkan contoh kasus, dalam diri lin. Jadi, persepsi dualisme, yang dalam jagat posmodern dianggap sebagai sebuah cara pandang, telah dipahami sebagai cara baru dalam menyajikan sebuah permasalahan, sekaligus pemecahannya, dengan meniadakan asumsi bahwa kebenaran atau pilihan didominasi oleh pengarang atau pihak-pihak tertentu, secara tunggal.

Persepsi dualisme itu dapat ditangkap, dengan menghadirkan sebuah sudut pandang bahwa kesadaran akan dunia ideal yang ditawarkan *Durga Umayi* tidak semata-mata sebagai sebuah cara pandang ‘dengan penyajian yang verbal. Meskipun secara umum dapat dikatakan teks cukup berhasil menghancurkan paradigma kultural Jawa, terutama cara pandang Jawa terhadap wanita, dengan menampilkan sosok dengan *basic cultural* Jawa, tetapi ia memiliki kesadaran

yang tidak hanya terkungkung dalam batasan kulturalnya, dan ia punya pandangan yang sangat ekstrim tentang keperempuannya. Misalnya, Iin sebagai sosok perempuan, ditampilkan mempunyai keleluasaan dalam menjalankan aktifitasnya sesuai dengan potensinya sebagai perempuan. Kesan yang ditimbulkan, Iin seakan-akan tidak terkenal lagi sebagai seorang perempuan. Akan tetapi, pada saat tertentu terdapat teks yang mengembalikan peran perempuan pada posisi semula seperti layaknya sebagai seorang perempuan yang dikenal. Strategi penyajiannya, dengan mengingatkan kembali fungsi organ tubuh yang dimiliki, yang terkait dengan peran alamiah yang harus diembannya. Apalagi, dengan didukung dengan teks-teks yang mengungkapkan pertanyaan dan pernyataan yang berkaitan dengan batasan normatif dan moralitas. Seperti juga dilema antara 'Durga' dan 'Uma' yang selalu hadir dalam sepanjang novel *Durga Umayi*, juga yang selalu hadir dalam diri Iin.

Hal itu bisa ditarik sebagai sebuah tawaran yang mengacu pada konsepsi peran yang seimbang dari perempuan, baik peran sosialnya maupun peran kodratnya. Meskipun secara idealistik, pengkristalan gagasan ini terlalu sederhana, tetapi setidaknya memberi ruang terbuka terhadap batasan tentang perempuan. Ada sebuah gagasan yang hendak dirajut dalam tataran lain, karena bagaimana pun dekonstruksi itu tak bisa berakhir pada rekonstruksi. Dengan kata lain, meskipun *Durga Umayi* sebagai sebuah upaya pendekonstruksian terhadap wacana publik, seyogyanya dekonstruksi itu tidak dikonstruksi kembali menjadi sebuah struktur yang utuh dan terdefinisi. Dikarenakan, sebuah dekonstruksi akan berakhir pembongkarannya bila telah dikonstruksi kembali, karena akan

membentuk wacana baru, yang nantinya juga menduduki posisi mapan atau status quo. Kiranya, posisi strukturasi memang sengaja dihindarkan dengan memberi keleluasaan pada proses interpretasi, dengan membolak-balik posisi subyek-obyek dan semua oposisi biner yang salah satunya menempati posisi istimewa atau diistimewakan.

Adanya pengaburan dualitas dan kontradiksi yang selalu berkembang dalam *Durga Umayi* --baik dalam dilemanya sebagai unsur kebaikan dan kejahatan, atau peran laki-laki dan wanita-- teks sepertinya memberikan atau menawarkan ruang-ruang kosong terhadap pembaca, untuk memberikan penilaian sendiri tentang konsepsi dunia ideal itu. Adanya jejalan pertanyaan apakah Iin sebagai wanita ideal, sengaja diterorkan teks ke dalam kepala pembaca. Bisa jadi pengembalian Iin sebagai perempuan dengan sederet atribut kemanusiaannya adalah upaya untuk membaca perempuan sebagai manusia, dengan segala pernik dan kelemahannya. Pertanyaan dan kegalauan yang timbul dalam batin Iin, mengembalikan pada persepsi bahwa perempuan memang selama ini menempati posisi obyek penderita dalam arti konstruksi sosio-kultural. Jika mereka bisa menerima penderitanya, dan mengesahkan dominasi patriakhal, maka hal itu merupakan tindakan yang tidak ideal. Sebab posisi perempuan juga sama dengan laki-laki, punya sederet potensi dan kecenderungan-kecenderungan yang lebih rasional. Dengan kata lain dapat diungkapkan, pandangan terhadap perempuan secara general harus ditinjau kembali, dengan mempertimbangkan potensi pribadi-pribadi.

Dari kaca mata gagasan besarnya, Iin dalam skala tertentu dapat dikatakan mampu mendekonstruksikan konstruksi yang ada. Akan tetapi dalam skala pragmatisme, Iin bertabrakan dengan konsepsi "diri" Iin sendiri. Terdapat celah yang harus dituntaskan oleh Iin sendiri dalam kaitannya mengokohkan prinsip serta pemberontakannya. Hal itu ditunjukkan dengan banyaknya teks yang menyinggung peran kodrati yang harus dijalani Iin sebagai perempuan. Kodrat yang dimaksud memang berlainan dengan konstruksi sosio-kultural (pandangan gender). Sifatnya sangat alami, tanpa upaya rekayasa, pelemahan dan upaya marginalisasi.

Wacana *Durga Umayi* seperti menggiring ke arah pemikiran yang berskala pandang dan jarak waktu yang jauh ke depan. Pada beberapa hal juga tidak mengacu pada suatu tempat, atau ruang tertentu. Teks menawarkan nilai-nilai yang tidak terbungkus pada batasan tembok tradisi-inkulturisme, tetapi menjabarkan cakrawala pemikiran untuk memberikan pandangan dan kesan terbuka pada sosok perempuan. Dengan jalan menelanjangi sosok perempuan dari segala potensinya.

Di sisi lain, pemikiran yang telah digagas *Durga Umayi*, dengan protagonis Iin, telah memproklamasikan kematian gender itu sendiri. Dalam hal ini, Illich lebih menekankan bahwa gender dibentuk oleh konsumerisme, pasar dan kapitalisme, sehingga gender itu sendiri merupakan konstruksi dari eksek modernitas. Konon, ketika dihadapkan pada realitas yang lebih esensial, konsepsi gender itu tidak ada artinya, alias habis.¹⁴⁶ Sementara itu, konsepsi gender yang

¹⁴⁶ Illich. *Matinya Gender*. (Yogyakarta. 1998).

ditentukan oleh lingkungan, beserta sifat-sifat yang melekat pada jenis laki-laki dan perempuan, dalam satu hal tidak berlaku bagi Iin. Dikesankan Iin telah tercerabut dari lingkungan lingkungannya dan tidak menjadi perempuan, meski semasa kecilnya selalu diarahkan untuk menjadi perempuan.

Durga Umayi memang memberikan penilaian lebih bahwa sifat yang melekat pada laki-laki dan perempuan tidak hanya dibentuk lingkungan sosio-kulturalnya saja, tetapi juga mengingatkan adanya aspek alamiah –asal-usul—juga berperan dalam pembentukan sebuah pribadi. Asal-usul yang dimaksud bisa mengisi sisi lain dari aspek manusia, yang berperan dalam ketaksadaran kolektifnya. Di sisi lain, Sidney Hook, seorang filsuf humanis, menempatkan faktor dan peran lingkungan dalam pembentukan sebuah pribadi hanya mempunyai peran 25%. Katanya, lingkungan bukan semata-mata pembentuk yang paling dominan, masih banyak faktor-faktor lainnya, dalam kaitannya dengan kompleksitas dan keutuhan sebuah pribadi. Faktor tersebut bisa berasal dari unsur gen (keturunan), keberuntungan (nasib) dan kesempatan.

Secara tidak langsung wacana *Durga Umayi* telah menyangkal teori gender yang ada. Sebab yang digagas dalam *Durga Umayi* adalah persenyawaan antara pandangan dari faktor alam, lingkungan, kesempatan dan keberuntungan yang selalu menyertai dan membentuk pribadi Iin. Bukan semata-mata tergantung sepenuhnya pada lingkungannya, seperti yang diutarakan oleh Simone de Beauvoir, dan telah menjadi landasan utama bagi penganalisa gender dan pejuang feminis. Kontraversi mengenai matinya teori gender sebenarnya sudah tercium lama. Jika selama ini, kaum feminis dan behavioris percaya bahwa karakter manusia

terbentuk oleh lingkungan, ternyata sebuah temuan baru membatalkan teori itu. Hal itu dibuktikan oleh John Money, psikolog dan seksolog dari John Hopkin Hospital, dengan kasus John menjadi Joan. Ternyata, faktor alamiah itu benar-benar yang menentukan sifat-sifat yang melekat pada jenis kelamin (gender) dan pribadi seseorang, dan bukan terbentuk karena ditentukan oleh lingkungannya.¹⁴⁷

Jika hanya mengasumsikan terbentuknya sebuah pribadi dari faktor lingkungan saja, sungguh tidak akan berlaku dalam konteks pribadi lain. Peran bakat dan kesadaran diri sebagai perempuan yang dipunyai lain juga mempunyai andil besar dalam pembentukan pribadinya. Apalagi ditambah dengan kesempatan serta kesialan dan keberuntungan yang selalu merundungnya dalam perjalanan hidup. Jika dapat dirumuskan sebagai sebuah teori, maka gagasan yang tersaji dalam *Durga Umayi* dapat membentuk teori tersendiri mengenai perempuan. Bisa jadi, seperti yang sering diungkapkan oleh pengarangnya, mengenai gagasan menuju perempuan pasca-nasional. *Durga Umayi* seakan-akan diarahkan untuk memasuki wilayah-wilayah itu, malah bisa lebih, karena dalam *Durga Umayi* sendiri juga banyak dilema, dan pertanyaan yang harus dijawab dalam skala yang lebih luas, dan tidak hanya terfokus pada sisi perempuannya saja.

3. 3. 4. 2 Perempuan Pasca-Nasional

Dalam *Durga Umayi*, citra perempuan yang ditampilkan, dengan mengedepankan sosok lain, telah mengalami metamorfosis dari citra wanita Jawa semula, sebagai akar budayanya. Kontradiksi yang terlihat jelas dalam *Durga*

¹⁴⁷ Asyaukanie. *Loc. Cit.*

Umayi adalah antara Legimah (ibu Iin)—yang mewakili istri Jawa sejati--- dengan Iin. Citra perempuan yang melekat pada diri Iin adalah citra perempuan yang kelelakian, cenderung agresif, tegas dan lebih mengandalkan rasionalitasnya (dalam beberapa teks sering disinggung). Bisa jadi, hal itu karena kesadaran yang tumbuh pada diri Iin sebagai manusia, yang telah dikungkung dalam batasan tradisi sejak kecil. Seperti kasus perlakuan yang tidak adil yang diterima Iin dengan Brojol --abang kembar dampitnya-- dari orang tuanya. Ia hadir untuk memberontak pada ketaksadaran kolektif, yang sudah menjadi kesadaran kognitif masyarakat dan budayanya.

Jika selama ini citra perempuan selalu diidentikkan dengan tata keperempuannya, yang lemah lembut, dan selalu berbahasa perasaan dan emosional. Pada tataran ini, dalam *Durga Umayi*, citra perempuan itu telah mengalami pembongkaran, karena yang ditampilkan adalah perempuan-perempuan dengan citra maskulin yang kuat, seperti sosok Iin dan sosok sopir pribadinya yang selalu mendapat perhatian lebih dalam teks dengan mengandaikan kedua perempuan itu sebagai Srikandi. Pengaburan biner laki-laki dan perempuan, seakan-akan terwujud dalam pribadi Iin, sehingga simbol-simbol yang melekat padanya lebih mengarah kepada hal-hal yang tidak umum atau inkonvensional. Misalnya dengan adanya simbol-simbol wayang, seperti Kenyawandu, Srikandi, Dewi Mustakaweni, Dewi Banowati. Perlambangan itu mengarah pada sosok setengah perempuan, jika itu benar-benar perempuan juga merupakan perempuan bermasalah seperti Dewi Banowati dan Dewi Mustakaweni. Tidak ada lambang yang mengarah pada citra Dewi Kunti, Dewi

Madrim atau sosok wanita yang tanpa problem dan kontradiksi ekstrim dalam diri dan kehidupannya, yang memenuhi estetika perempuan yang menggambarkan keibuan dan kesalehannya sebagai isteri.

Citra perempuan yang ingin digagas dan ditonjolkan dalam *Durga Umayi*, adalah perempuan yang tidak hanya sebagai ibu saja, tetapi sekaligus sebagai isteri, sebab dalam tradisi Jawa, yang lebih ditekankan adalah peran perempuan sebagai istri, yang harus tunduk dan mengabdikan pada suami, sehingga citra yang terbentuk pun berkisar di antara wilayah dan batasan dalam upaya pengabdian sang istri terhadap si suami. Beberapa teks yang ada mengarah pada pemahaman perempuan sebagai ibu, sekaligus sebagai istri yang baik pada suaminya. Kesadaran ini sepertinya yang ingin ditanamkan oleh pengarang sebagai sebuah bahan renungan dan pertimbangan.

Akan tetapi, dalam konteks lin, citra perempuan lebih mengacu pada kesadaran akan potensi tubuh. Maka, yang terjadi adalah eksploitasi pada wacana seksisnya. Sehingga citra perempuan yang terbentuk adalah perempuan sebagai penggoda, penghibur, pemuas nafsu laki-laki dengan tubuh seksi dan aduhai. Bisa jadi, karena kesadaran pribadi hanya sebatas pada tataran tubuh, sehingga dimungkinkan sekali pemahaman akan kesadaran substansial belum tumbuh. Hal itu dalam beberapa teks disebutkan dengan potensinya di ranjang itu, lin merasa lebih bisa menguasai laki-laki, karena laki-laki yang dihadapinya tidak punya daya seksual tinggi dan tidak bisa mengimbangnya. lin sangat menguasai mereka ketika melakukan hubungan seksual di ranjang. Berikut ini teksnya:

Lalu tiba-tiba merasa terdorong untuk menghina dan memperlakukan simpanse-simpanse jantan itu dengan bermacam-macam teknik birahi,

sehingga mereka merasa birtam-birang dipermainkan tetapi tak berdaya, dihina bahkan diminta lagi merengek lagi, sampai disambi melihat-lihat gambar majalah atau TV pun di lantai di kursi di meja asal jadi maulah juga mereka; sering jendela motel tidak perlu ditutup biar dan semoga ada yang melihat betapa hina pejabat tinggi atau manajer kaya atau jenderal kuasa atau siapa pun yang bertabat di luar tetapi budak hina di dalam yang menyerah kalah jika dijepit Nussy, terengah-engah mohon tambah ekstra sampai perlu diguyang Fanta atau Coca Cola biar bangun dan sedikit sopan bandot-bandot robot itu. yang Cuma soknya saja bergaya di kantor atau di muka pasukan tetapi bekicot, di ranjang tetapi kebanyakan di lantai, seperti kecoak saja yang minta diinjak.¹⁴⁸

Ada sebuah kesan, bahwa perspektif dalam memahami seksualitas ini dengan parspektif kekuasaan, sehingga dalam teks tersebut wacana yang dikemukakan adalah dengan mengambil simpul bahwa dalam hubungan seksual itu lin mempunyai kekuatan yang luar biasa. Kekuatan di sini adalah kekuatan untuk mengendalikan dan kekuatan untuk memberi kepuasan. Kesimpulannya, dengan kekuatan itu, dengan modal tubuh dan kekuatan seksnya, lin telah berhasil memiliki kekuasaan yang selama ini selalu dianggap didominasi laki-laki, bila melihat bahwa dalam hubungan seksual perempuan hanyalah sebagai obyek. Apalagi, jika mengacu pada gaya-gaya berhubungan badan yang konvensional.

Kesan bahwa seks dipahami sebagai kekuasaan itu akan semakin jelas jika mengacu pada teks:

Ya kekuasaanlah yang nussy hayati bila bandot-bandot kambing itu ia jepit ia kempit ia ketiaki ia kangkangi ia kucakkusal kuras sampai si kujur-kuyuk terkulai, ya wanita sangat berkuasa sebetulnya asal saja tahu alat organ sarananya.¹⁴⁹

Kuasa seperti serdadu-serdadu NEFIS dulu pernah menguasainya, menggagahi istilahnya. istilah lelaki minder yang di manapun ingin gagah

¹⁴⁸ Mangunwijaya. *Op. cit.*

¹⁴⁹ *Ibid.* hal. 103-4.

mendominasi, padahal mengunyuki membuayai yang dimaksud; bukan, kekuasaan yang dia (lin) nikmati.¹⁵⁰

Sementara itu, kaum feminis --terutama yang radikal-- sangat menyangkal, jika wanita hanya ditempatkan dan dikondisikan sebagai istri, seperti pandangan terhadap wanita Jawa priyayi, karena peran yang harus diembannya hanya sebatas mengabdikan pada suami. Adapun, untuk wanita kebanyakan dari kalangan *wong cilik*, tidak hanya pada peran perempuan dalam wilayah dapur-sumur-kasur saja, yang berkisar pada urusan rumah tangga, merawat anak-anak dan melayani suami saja. Disebabkan, untuk kalangan masyarakat bawah, wanita juga banyak yang bekerja untuk menafkahi keluarga. Kendatipun demikian, cara pandang yang ada pada perempuan benar-benar berkisar pada asas fungsional dalam satu sisi.

Dalam wacana yang tersaji dalam *Durga Umayi*, konsepsi istri ditolak mentah-mentah oleh lin, lewat penokohan tipologisnya. Hal itu tercermin pada momen ketika lin menggabungkan diri dengan laskar pejuang, sedangkan abang kembar dampitnya mencari keluarga mertuanya. Pilihan yang dijalani lin sangat ganjil bila dibandingkan dengan wanita pada masanya, yang seharusnya sudah berkeluarga dan beranak-pinak. Teksnya: “Tetapi lin Linda Tiwi lain dari kakaknya Brojol, dia tidak cari mertua atau keluarga mertua, tetapi mencari laskar wanita yang militan dan jagoan yang lebih unggul kualitasnya...”¹⁵¹

Citra perempuan yang ditampilkan dalam *Durga Umayi* pada satu sisi memang tidak mengindahkan akar-akar pembentuknya. Akan tetapi, di sisi lain menciptakan sebuah celah untuk merangsang sebuah pemikiran, bahwa

¹⁵⁰ Ibid. hal. 104.

¹⁵¹ Ibid.

demikianlah nasib perempuan real yang masih terkungkung dalam pandangan dan perlakuan tradisional, dan harus berusaha untuk berkiprah dalam mendobrak kebuntuan dominasi patriakhal. Sehingga perjuangannya tidak hanya mengacu pada dirinya sendiri, dan jauh dari realitas yang diperjuangkan, karena ide dan gagasannya terlalu radikal. Hal itu karena, terdapat kesan bahwa gerakan feminisme pada akhir-akhir ini jauh dari isu yang sedang berkembang atau dari kondisi perempuan real yang diperjuangkan.¹⁵² Rasanya ironis sekali, jika berjuang dengan membawa nama perempuan, tetapi tidak tahu dan tidak mengerti keinginan dan kondisi perempuan real yang sebenarnya. Dalam skala ini Iin memang berjuang untuk dirinya sendiri, tetapi bila dihubungkan dengan ide-ide yang berkembang dalam teks-teks yang terajut dalam *Durga Umayi*, telah membentuk wacana tersendiri tentang perempuan, meski dalam beberapa hal juga perlu dibaca kembali dengan penggambaran keserbaadaannya itu. Sisi makna yang dapat terungkap dari sini adalah adanya upaya mengubah kolektifisme -- yang menjadi ciri masyarakat tradisional-- menjadi personal, yang merupakan ciri masyarakat maju. Hanya saja penarikan kesimpulan ke arah ini bisa ditinjau kembali, karena pemaknaan yang ditawarkan *Durga Umayi*, tidak berhenti pada satu titik. Bisa jadi, tawaran *Durga Umayi* memang mengacu pada paradigma posmodern, dengan gagasan perempuan pasca-nasional, yang masih melihat potensi tradisi.

Hal itu karena citra perempuan yang dibangun dalam *Durga Umayi* adalah perpaduan antara citra perempuan sebagai ibu sekaligus sebagai istri dengan peran

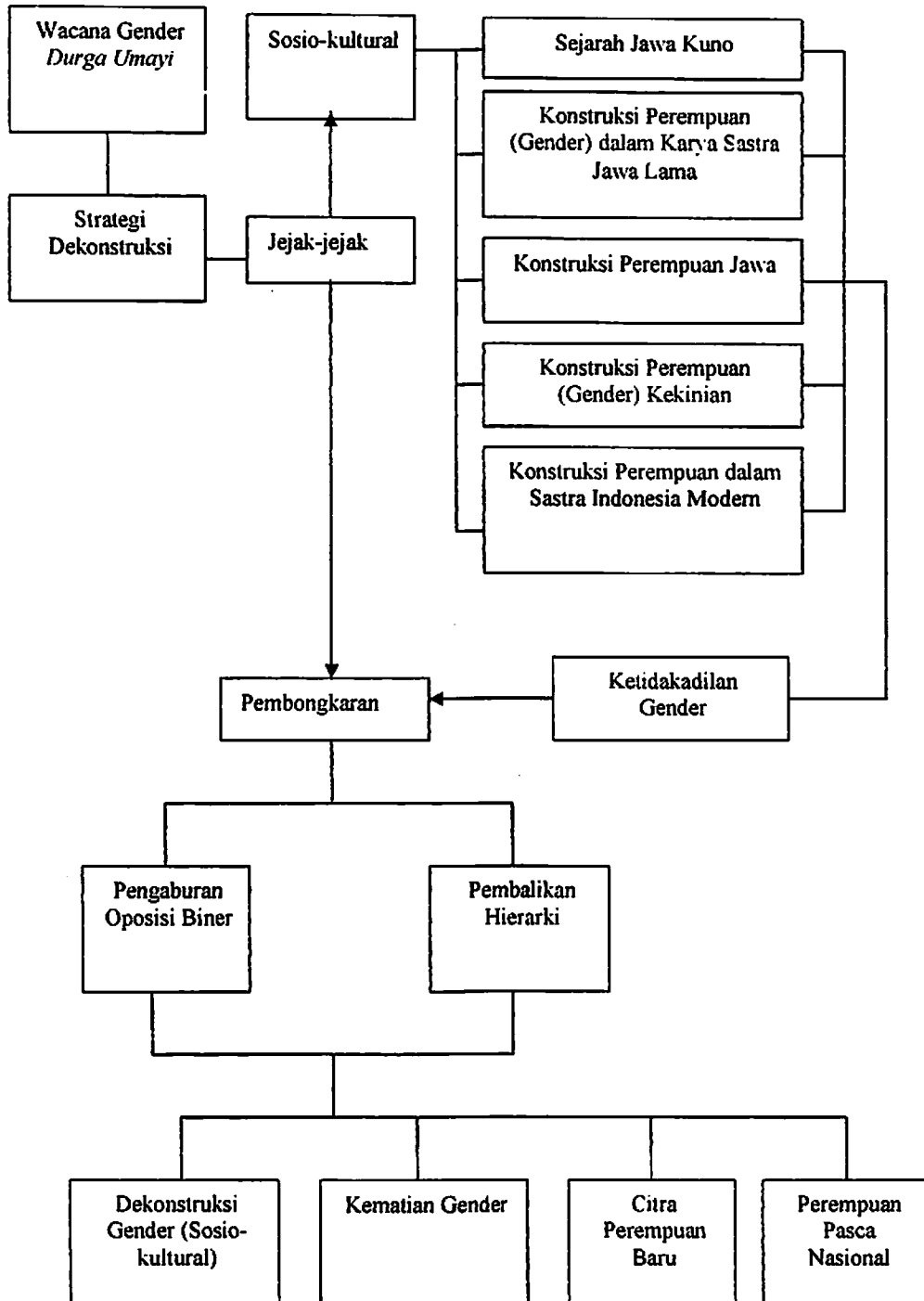
¹⁵² Naomi Wolf. *Gegar Gender*. (Yogyakarta, 1999). hal. 299.

sosial tinggi. Jika dapat diandaikan dengan perlambangan wayang, seperti perpaduan antara citra Dewi Wara Srikandi dengan Dewi Kunti, sebuah konstruksi perempuan Indonesia, yang berpikiran maju dan siap 'perang' melawan hegemoni patriakhal dan ketertinggalan kaumnya, menuju perempuan pasca

nasional. Citra perempuan yang dimaksud mempunyai pemikiran dan peran melampaui batas wilayah (budaya, gender dan geografisnya), tetapi mengerti dengan kedalaman wilayah personalnya.

Untuk lebih jelasnya mengenai wacana gender *Durga Umayi* dalam kerangka wacana dekonstruksi dapat dilihat dalam skema 2. Dengan penjelasan, wacana gender dalam *Durga Umayi* merupakan upaya dekonstruksi. Untuk itu dilakukan pelacakan jejak-jejak teks pada latar sosio-kultural, dengan merunut pada konstruksi gender secara historis dalam kerangka sosio kultural, serta pada karya-karya sastra dalam kurun waktu tertentu. Dari sini, terkuak adanya ketidakadilan gender. Ketidakadilan ini dibongkar dengan strategi pengaburan oposisi biner dan pembalikan hierarki. Makna tersembunyi dari pembongkaran itu adalah dekonstruksi gender (sosio-kultural), kematian gender, citra perempuan baru dan perempuan pasca nasional. (lihat skema 2)

Skema 2 Wacana Gender



3. 4 Wacana Sejarah

3. 4. 1 Pengantar

Gagasan tentang sejarah *Durga Umayi* adalah usaha untuk mencari dan mencapai kesempurnaan, seperti yang digagas Octavio Paz dalam sebuah tulisannya: “Masa lalu tidak lebih baik daripada masa kini; kesempurnaan tidak terdapat dalam masa lampau tetapi pada masa depan, kesempurnaan bukanlah surga yang kita tinggalkan, tetapi ruang yang harus kita eksploitasi, kota yang harus kita bangun”.¹⁵³

Dengan kata lain, sejarah yang terpampang dalam *Durga Umayi* merupakan usaha pembacaan kembali sejarah yang telah ada dan dianggap sebagai konsepsi sejarah yang benar, karena dimapankan oleh pihak-pihak yang berwenang secara politis. Di lain pihak *Durga Umayi* juga punya muatan untuk mengaktualisasikan pemahaman kepada ilmu tentang manusia yang berperan dalam batas waktu dan mempunyai makna sosial. Sejarah yang selama ini dipahami sebagai rekonstruksi masa lalu.¹⁵⁴

Dalam konteks novel ini, usaha yang mengarah pada kesempurnaan itu berkisar pada dua hal yang mendasar. Pertama, mengenai pembahasan sejarah Indonesia mutakhir, dengan menitikberatkan pada konfigurasi *Durga Umayi* sebagai *counter culture* (budaya tanding) terhadap penulisan sejarah Indonesia mutakhir. Kedua, mengenai sejarah perjalanan hidup tokoh utamanya, Iin, dari batasan waktu yang tersaji bersamaan dengan sejarah Indonesia. Sepertinya, posisi

¹⁵³ Octavio Paz, “Puisi dan Modernitas”, *Kidung* tahun 2001.

¹⁵⁴ Kuntowijoyo. *Pengantar Ilmu Sejarah*. (Yogyakarta, 1997). hal. 17.

lin sebagai perempuan real bergelimang dalam sejarah Indonesia, tetapi dengan menciptakan sejarahnya sendiri.

Mengenai sejarah Indonesia mutakhir, wacana sejarah yang tersaji dalam *Durga Umayi*, bukanlah sejarah resmi yang selama ini dikenal. Akan tetapi, sejarah yang bersuara lain, yang lebih dikenal sebagai sejarah tandingan — meminjam istilahnya Heatley—. Dengan penjabaran, peristiwa besar yang ada dalam sejarah Indonesia tidak disajikan sebagai sesuatu yang penting, dengan membeberkan segi kepentingan dan detail kejadiannya, lengkap dengan ide-ide dan semangat jaman. Sejarah yang tersaji merupakan sebuah deskripsi peristiwa yang lebih mengarah pada peristiwa atau pernik-pernik kecil dari peristiwa besar-besar itu, seakan-akan menempatkan peristiwa kecil itu juga sepenting peristiwa besar. Begitu pula dengan teks-teks yang mengacu pada tokoh-tokoh sejarah, lebih mengarah pada ungkapan *plesetan*, sindiran, bahkan kritik. Strateginya, dengan memberi perhatian lebih pada segi-segi tertentu yang tidak diperhatikan oleh sejarah ‘resmi’, yakni yang berkaitan dengan pihak-pihak yang diremehkan, kecil dan tidak mempunyai kapasitas —dalam ukuran konstruksi sejarah yang ada— untuk diakui keberadaannya.

Berkaitan dengan esensi dari sejarah dalam *Durga Umayi*, seperti yang dinyatakan Paz,¹⁵⁵ bahwa karya sastra tidak semata-mata menyuarakan sejarah secara aktual dengan detail peristiwanya, tetapi merupakan suara dalam sejarah yang senantiasa menciptakan sebuah wilayah yang bersifat krisis dan subversif dalam sejarah yang telah ditulis atau dikenal. Sementara itu, wacana sejarah yang

¹⁵⁵ Paz. *Loc. cit.*

dinyatakan dalam *Durga Umayi*, juga tidak lebih dari upaya subversif itu sendiri dengan melakukan dekonstruksi pada bangunan sejarah yang mapan dan sebagai 'sejarah' secara umum.

3. 4. 2 *Durga Umayi* Sebagai Novel Sejarah (Anti Epik)

Sastra dan sejarah dapat dikatakan tidak sama, meskipun keduanya sama-sama berangkat dari realitas. Sejarah harus berdasarkan bukti, fakta dan metode-metode tertentu. Akan tetapi, sastra seluruhnya tergantung persepsi pengarang terhadap realitas, dan lebih mengedepankan pada proses imajinatif. Meskipun dalam tataran ini, sejarah juga menggunakannya, tetapi dalam kadar dan batasan tertentu, yaitu untuk mengkonstruksikan peristiwa-peristiwa yang terjadi pada masa lampau.

Realitas, apapun juga yang dianggap realitas oleh pengarang, merupakan obyek sastra. Dalam kaitan ini, peristiwa sejarah atau sejarah itu sendiri, termasuk dalam kategori realitas yang berposisi sebagai obyek, yang pada gilirannya menjadi bahan dan sasaran dalam penyusunan karya sastra. Di samping itu, pertanggungjawaban antara sejarah dan sastra berbeda. Karena sejarah mengemukakan gambaran tentang hal-hal yang sesungguhnya terjadi, yang juga mengikuti prosedur tertentu, seperti harus tertib dalam penempatan ruang dan waktu, dan harus berdasarkan bukti-bukti, maka pertanggungjawaban sejarah adalah antara sejarawan dan masyarakat atau jamannya. Sebaliknya, apa yang ada dalam sejarah tersebut tidak berlaku dalam sastra. Bagi pengarang, satu-satunya pertanggungjawaban yang berlaku adalah kaidah kejujuran dan nurani. Seorang

pengarang, kata Kuntowijoyo, harus belajar untuk bertanggungjawab sehingga dirinya berharga di dalam kebebasan dan kebenaran.¹⁵⁶

Lebih lanjut Kuntowijoyo menyatakan bahwa karya sastra sebagai simbol verbal mempunyai beberapa peranan terhadap realitas. Di antaranya sebagai cara pemahaman (*mode of comprehension*), cara perhubungan (*mode of communication*), dan cara penciptaan (*mode of communication*).¹⁵⁷ Adapun dalam karya sastra yang menjadikan peristiwa sejarah sebagai bahan, ketiga peranan itu dapat menjadi satu. Perbedaannya hanya dalam kadar campur tangan dan motivasi pengarangnya untuk mengolah peristiwa sejarah itu menjadi sebuah karya sastra.

Sementara itu, dalam konteks *Durga Umayi*, peristiwa sejarah yang diangkat di dalamnya memang terkesan sebagai sebuah realitas. Akan tetapi, peristiwa sejarah itu tidak hanya dipahami dan disajikan sebagai materi sejarah saja, terdapat muatan-muatan lain berkaitan dengan pemikiran sejarah maupun ide-ide tentang sejarah. Kesan yang ada adalah pengarang ingin menampilkan sejarah yang lain, yang mengarah pada pembacaan kembali pada sejarah yang sudah ada. Teks-teks yang ada juga lebih mengarah pada fokus tampilan *historial truth* —meminjam istilahnya Kuntowijoyo— daripada menampilkan *actual occurrences*. Akan tetapi, *actual personalities* juga ditampilkan, tetapi dalam pribadi dan sosok yang sama sekali lain dengan yang dikenal dalam sejarah.

Dalam *Durga Umayi*, peristiwa sejarah tidak hanya dapat dilihat sebagai *mode of comprehension* saja dari pengarang. Berdasarkan aspek ekspresif, yang menyangkut latar belakang, pengalaman dan pengetahuan sejarah pengarang, cara

¹⁵⁶ Kuntowijoyo. *Budaya dan Masyarakat*. (Yogyakarta, 1987). Hal. 127-8.

¹⁵⁷ Ibid. hal. 127.

penciptaan dan perhubungan dalam teks-teks sejarahnya, lebih tampak menonjol dan hidup. Misalnya dengan munculnya sebuah wacana baru dalam sejarah, dengan tidak menampilkan heroisme dari sebuah peristiwa besar. serta tidak adanya sentralitas tokoh, yang selama ini menjadi titik tolak dalam penulisan sejarah. Sejarah ditampilkan sebagai sesuatu yang biasa, seakan-akan dengan menggunakan sejarah sebagai bahan, ada maksud yang tersembunyi di dalamnya. Misalnya, dalam satu sisi. *Durga Umayi* mengangkat sejarah dengan menampilkan sejarah yang sudah dikenal oleh khalayak umum, tetapi di sisi lain *Durga Umayi* juga ingin menggugat dan ‘menghancurkan’ persepsi tentang sejarah itu sendiri. Beberapa borok atau peristiwa yang tidak etis yang sebenarnya tidak pantas diekspose dalam sejarah resmi ditampilkan apa adanya dalam *Durga Umayi*. Begitu pula dengan hal-hal remeh-temeh, ditampilkan dalam kerangka sejarah besar, seakan-akan mentasbihkan bahwa antara sejarah besar dan sejarah kecil tidak ada bedanya, atau sama-sama penting. Konsep pengaburan oposisi biner ini memang kerap terlihat dalam wacana sejarah *Durga Umayi*. Allen mengidentifikasi hal-hal yang demikian sebagai sebuah dekonstruksi sejarah Indonesia.¹⁵⁸

Sejarah memang tidak hanya terpaku pada waktu, tetapi juga pada elemen lain yang membentuknya, yaitu peristiwa dan tokoh, yang terbingkai dalam waktu itu. Dalam *Durga Umayi*, *penanda* waktu, peristiwa dan tokoh dibaca kembali dengan paradigma dekonstruksi. Sejarah yang hanya terpaku pada peristiwa-peristiwa besar saja dan tokoh-tokoh *elite* dan sentral dibongkar, dengan hanya

¹⁵⁸ Allen. *Loc. cit.*

menampilkan dan menonjolkan peristiwa-peristiwa kecil dan tokoh kecil di antara bingkai waktu yang menggambarkan peristiwa dan tokoh besar. Seakan-akan tokoh-tokoh kecil itu yang membuat sejarahnya sendiri, dengan beberapa peran yang diembannya. Posisi pusat meluruh, karena wacana yang berkembang memang mengarah pada peniadaan pusat. Beberapa teks *Durga Umayi*, menampilkan wacana sejarah kritis, berbahasa *plesetan*, sindiran, terutama terhadap tokoh-tokoh sejarah yang berperan dan terkenal, sehingga yang tampak adalah adanya sejarah yang lain. *Durga Umayi* tidak hanya memaparkan sejarah, tetapi ia adalah sejarah itu sendiri. Hal ini sangat lain dengan semangat historiografi tradisional dan modern. Pasalnya, dalam historiografi tradisional, terdapat upaya untuk mengkultuskan tokoh, sehingga sang tokoh dikaitkan dengan mitos yang berkembang dan menguasai alam pikiran masyarakat. Bila ditarik pada historiografi modern, posisi subyek dan obyek sangat kental. Hal itu mengacu pada sutruktural yang mengandaikan pemilahan, kategori dan adanya bagian-bagian yang membentuk keutuhan.

Dalam historiografi tradisional hampir tidak dapat dibedakan antara sastra dan sejarah, karena kedekatan di antara keduanya. Bisa jadi karena penyajian sejarah lebih mengarah pada bentuk-bentuk sastra. Akan tetapi, dari segi materi pun tidak dapat dikategorikan sebagai sejarah murni, bila dilihat dari kaca mata historiografi modern. Histiografi tradisional sangat kental dengan mitos-mitos yang berkembang dalam masyarakat, mitos-mitos yang mengarah dengan kepercayaan yang sarat dengan nuansa fantasi yang meliputi dongeng-dongeng. Mitos-mitos itu kemudian dikaitkan dengan fakta-fakta yang terjadi atau tokoh-

tokoh politis, untuk berkisah atau memberi gambaran tentang keagungan sang penguasa pada zamannya. Perbedaannya dengan *Durga Umayi*, historiografi tradisional cenderung membangun mitos itu sebagai alat legitimasi, dengan menguasai pola pikir masyarakat yang masih terkungkung pada mitologi, dengan memitoskan raja-raja sebagai keturunan dewa atau *danyang* penguasa wilayah. Wacana sejarah dalam *Durga Umayi* sama sekali menghindari hal-hal semacam itu, malah terkesan menghancurkan mitos-mitos itu, misalnya dengan membongkar kesakralan para tokoh sejarah. Dasar pertimbangan yang rasional dari strategi ini, dengan mengandaikan tidak ada yang harus dimitoskan, ketika sejarah itu sendiri adalah sebuah pencarian dan penafsiran yang tidak ada hentinya untuk mencapai kebenaran.

Secara umum dapat dikatakan bahwa wacana sejarah dalam *Durga Umayi*, merupakan sejarah yang menitikberatkan pada fakta, data dan bukti-bukti sekunder dari sebuah rangkaian atau metode penulisan sejarah, terutama berkaitan dengan tokoh sejarah, konsepsi peristiwa, kepahlawanan dan pejuang. Dalam konteks Indonesia, selama ini peran masyarakat atau rakyat tidak disinggung dalam penulisan sejarah resmi, novel ini berusaha mengabadikan permik-permik itu, yang sebenarnya penting untuk menelaah dan mencari “apa yang sebenarnya terjadi” di masa lampau, yang terkesan tidak berguna dan sepele dalam wacana-wacana mapan. Gejala ini memang sering terlihat pada novel-novel yang menggunakan sejarah sebagai bahan dasarnya. Ada upaya pembacaan kembali pada wacana sejarah yang ada. Hanya saja kadar pembacaan antara karya yang satu dengan yang lain berbeda. Kiranya, peran karya sastra sejarah memang

bermain dalam wilayah itu. Sebab, sastra memang mempunyai ‘tugas suci’ seperti itu terhadap realitas-realitas yang dilupakan dan dianggap tidak berharga, yang nantinya raib. Kata Goenawan Muhammad. “membikin sesuatu yang kelak retak menjadi abadi”.¹⁵⁹

Seperti telah ditegaskan, wacana sejarah *Durga Umayi* selalu bermain-main dalam wilayah pinggiran. Bisa saja diandaikan bahwa ada beberapa peristiwa yang benar-benar terjadi, jika melihat latar belakang pengarang, juga secara logika cerita. Akan tetapi, peristiwa-peristiwa itu tidak mungkin untuk ‘diabadikan’ dalam buku-buku sejarah, karena peristiwa-peristiwa itu bukan termasuk peristiwa besar dengan tokoh-tokoh besar pula, yang menandai dan memelopori sebuah perubahan. Dalam tataran *Durga Umayi*, peristiwa dan orang-orang kecil itu diangkat dan dikesankan turut andil dalam perubahan politik maupun sosial. Mereka juga dikesankan berperan aktif dan penting, sekaligus sebagai salah satu faktor yang signifikan dalam perubahan tersebut.

Sebagai sebuah tawaran, dengan muslihat penulisan novel postmodern, *Durga Umayi* menampilkan peristiwa-peristiwa remeh, yang dilupakan, yang tidak diperhatikan, yang tidak dianggap, menjadi sedemikian penting. Seakan-akan tidak kalah pentingnya dengan peristiwa-peristiwa besar dalam sejarah. Hal itu ditambah dengan penampilan tokoh-tokoh besar dalam sejarah dari sisi lain yang tidak penting dan remeh. Ada upaya pembalikan-pembalikan, dari dua oposisi yang salah satunya memiliki hak istimewa dibalik, sehingga oposisi itu tidak lagi saling berhadapan, tetapi berposisi sejajar.

¹⁵⁹ Mohamad. *Asmaradana*. (Jakarta, 1994).



Di sinilah letak pembongkaran sejarah itu. Beberapa contoh dapat disebutkan, dalam peristiwa Proklamasi Kemerdekaan Indonesia pada tanggal 17 Agustus 1945, teks-teks yang ada tidak mengacu pada peristiwa proklamasi itu sendiri, tetapi lebih menonjolkan sisi dapur, WC, kamar mandi, jemuran, lantai, tukang listrik, minuman dan makanan kecil. Ketika menampilkan tokoh sejarah presiden RI pertama, Ir Soekarno pun hampir serupa, malah terkesan sisi negatifnya yang lebih ditekankan, salah satunya dari kebiasaan kencingnya. Dalam *Durga Umayi*, mitos-mitos besar dalam sejarah Indonesia itu tidak mendapatkan tempat dalam kebesarannya. Hal itu karena sejarah yang berkembang telah menjadi mitos, dan wacana sejarah *Durga Umayi* ingin menunjukkan sejarah yang sebenarnya dan yang sebenarnya sejarah, bukan sederetan mitos.

Di sisi lain, bagaimanapun novel sejarah termasuk karya imajiner,¹⁶⁰ karena novel sejarah bukan sejarah itu sendiri, baik itu dari segi penulisan atau proses penelusurannya. *Durga Umayi* termasuk kategori novel sejarah, karena dalam beberapa hal, novel ini dengan tepat dan brilliant melukiskan beberapa hal yang berhubungan dengan semangat zamannya (*zeitgeist*), tentang perubahan yang terjadi dari waktu ke waktu lewat tokoh-tokohnya.

Selain itu, dalam kajian wacana, yang dikaji bukan semata-mata perbedaan fiksi dan non-fiksi. Apalagi, jika menggunakan tinjauan dekonstruksi. Dalam hal ini, Sastrowardoyo menyatakan, kajian yang bertolak dari pembalikan tinjauan bahasa dan logika, aliran kritik dekonstruksi, sudah tidak membedakan lagi antara

¹⁶⁰ Kuntowijoyo. *Op. cit.* hal. 133.

karya sastra dengan yang bukan karya, dan menganalisis tulisan non-sastra dengan membacanya seakan-akan sastra. Jika berkaitan dengan masalah makna yang terkandung dalam teks sastra dan non-sastra, Roland Barthes tidak saja menemukan makna dasar pada sastra saja, tetapi makna-makna yang sama dilihatnya pada teks-teks lain, dengan kaca mata semiotika.¹⁶¹

Sementara itu, menurut Kuntowijoyo,¹⁶² sebuah novel sejarah dapat berangkat dari peristiwa-peristiwa besar, seperti revolusi, perang dan peristiwa penting atau tokoh sejarah. Hal itu juga yang berlaku dalam *Durga Umayi*. Akan tetapi, peristiwa sejarah yang tersaji dalam *Durga Umayi*, banyak bercerita tentang perubahan dari waktu ke waktu, yang hanya berkisar pada seorang tokoh (Iin). Ia mengalami peristiwa-peristiwa besar itu dengan gambaran mobilitas sosial dan masalah-masalahnya. Jika dilihat dari awal berangkatnya, *Durga Umayi* memang sengaja melukiskan biografi dari tokoh utamanya. Kiranya konsepsi sejarah *Durga Umayi* memang berlandaskan pada biografi itu. Sebab, dalam konteks lain, Kuntowijoyo juga menyebut *Para Priyayi* karya Umar Kayam sebagai novel sejarah, dengan merujuk pada biografi dari keluarga Sastrodarsono dengan kepriyaiannya, karena kecenderungan novel sejarah memakai bentuk biografi itu adalah kecenderungan modern.¹⁶³

Jika dilihat dari sudut pandang sastra, aspek kesejarahan yang ada dalam *Durga Umayi* memang berkisar pada tokoh utamanya, Iin. Ia telah mengalami sebuah perjalanan panjang, melampaui masa ke masa, yang membentuk bingkai sejarahnya sendiri. Pada masa-masa itu, ia mengalami perubahan-perubahan.

¹⁶¹ Subagio Sastrowardoyo. *Sekilas Soal Sastra dan Budaya* (Jakarta, 1999). hal. 12.

¹⁶² Dalam Salam (ed). *Umar Kayam dan Jaring Semiotik*. (Yogyakarta, 1998). hal. 19.

¹⁶³ Ibid. hal. 20. Pendapat ini dilontarkan oleh Lukasc.

Perubahan itu tidak hanya menyangkut badan *wadag*, tetapi juga menyangkut pola pikir yang berperan dalam perspektifnya dalam melihat segala hal. Hal itu bisa dilihat dari persepsi Iin tentang perjuangan dan kewanitaan (baik itu secara eksistensial maupun substansi), yang sangat jauh berbeda dari waktu ke waktu. Misalnya dengan membandingkan, ketika masih berada di Pegangsaan Timur sebagai pembantu tukang cuci yang usianya belasan tahun, dengan ketika ia menjadi *call girl* dan usianya sudah menginjak 50 tahun. Perubahan pada diri Iin itu tidak bisa dilepaskan dari konteks jamannya. Kiranya, konsepsi itulah yang bisa dikatakan sebagai sejarah tersendiri, sebagai sejarah tokoh.

Di sisi lain, jika dilihat dari materi sejarah, *Durga Umayi* memang menggambarkan perubahan lintas zaman dalam sejarah Indonesia, sejak zaman kolonial hingga pasca-kolonial. Hal itu pun lewat perjalanan hidup tokoh utamanya, dan setiap perubahan selalu disertakan juga dinamika mentalitas dari zamannya. Dari sudut material sejarah ini, dapat dikatakan bahwa *Durga Umayi* tidak hanya menggambarkan sejarah apa adanya, tetapi melakukan pembacaan sekaligus penafsiran kembali pada masa lampau itu, dengan cara memaparkan ide dan pemikiran untuk menjangkau aspek nilai-nilai universal dari peristiwa sejarah, dengan sudut pandang diskursif yang ada. Hal itu karena novel sejarah lahir sebagai jawaban intelektual dan literer terhadap problematik suatu zaman dengan menggunakan masa lampau yang luas itu untuk menolak atau mendukung suatu interpretasi atau gambaran sejarah yang sudah mapan.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Kuntowijoyo. *Op. cit.* hal. 132.

Hal itu dibuktikan dengan cara penyajian sejarah dalam *Durga Umayi* yang cukup menarik dan unik. Wacana sejarahnya seakan-akan mengambil jarak dari sisi lain dari 'kebenaran', jika mengacu pada peristiwa-peristiwa sejarah yang mapan, yang *notabene* juga dianggap benar. Meskipun dalam hal ini kebenaran sejarah juga relatif sifatnya dan masih dipertanyakan, karena kebenaran sejarah adalah kebenaran yang berjalan, dalam proses dialektika antara bukti dan opini. Sementara itu, penyajian sejarah yang berseberangan itu diwakili oleh Iin, tokoh utama *Durga Umayi*, dengan perjalanan hidupnya serta pergulatannya dalam sejarah Indonesia dari peristiwa ke peristiwa dengan mengambil posisi pada sisi sebagai antagonis atau anti-hero. Dapat pula dikatakan, jika sejarah umumnya adalah bersifat epik, dalam *Durga Umayi*, sejarah menjadi anti-epik. Di sisi lain, gugatan-gugatan pada sejarah –terutama materi sejarah-- juga terdapat dalam sekujur novel ini.

Ketika statemen itu dihubungkan dengan konteks terbitnya *Durga Umayi* pada tahun 1991, ketika kondisi sosial politik Indonesia sedang dikuasai oleh rezim yang dengan kuat dalam mengontrol sejarah, yang dalam beberapa hal terlihat konsepsi sejarah mereka berseberangan dengan ide dan pemikiran sejarah yang terdapat dalam *Durga Umayi*. Seperti diketahui, rezim yang berkuasa kala itu dikenal sangat anti PKI dan sangat militeristik (Orde Baru), sehingga dalam historiografinya sering mengunggulkan tentara, dan selalu menyudutkan PKI dengan G 30 S-nya. Akan tetapi, apa yang dipaparkan dalam *Durga Umayi*, merupakan kontradiksi dari apa yang menjadi kebijakan rezim itu. Misalnya dalam beberapa hal, terdapat teks yang menyudutkan militer, sekaligus

mengangkat harkat orang-orang kiri yang selama ini diperlakukan secara tidak manusiawi dari sudut pandang humanisme universal. Teks-teks yang menyebutkan mengenai kedua hal itu sebagai berikut:

Jelaslah tragedi itu hanya terjadi karena pada waktu itu Zus Tiwi sedang menolak pendekatan-pendekatan mesum dari perwira yang menjadi kunci dari kenaikan pangkat; bukan karena perwira itu buruk rupa atau sadis dan sebagainya, o kalau soal itu dia gatotkaca, tetapi hanya karena ah, soal sepele: sang doi punya penyakit darah tinggi dan karenanya selalu makan segenggam bawang putih...¹⁶⁵

Teks tersebut dipaparkan ketika lin baru saja ditinggal mati oleh sang ayah (Obrus). Konteks teks itu memang kritis. Sebab mengacu pada realitas di luar dirinya, dengan merujuk pada beberapa pihak yang selama ini dianggap sebagai pribadi (sebuah organ) yang utuh tanpa catat. Jika mengacu pada *penanda* perwira, bisa saja mengacu pada barisan tentara atau militer yang berpangkat tinggi, bisa mengacu pada pemegang kekuasaan karena kekuasaan waktu itu memang dipegang oleh militer, atau mengacu pada seseorang yang mewakili 'perwira' itu sendiri, yang bisa menentukan seseorang itu menjadi pahlawan atau tidak, berdasarkan pendekatan-pendekatan pribadi.

Dalam teks lainnya, juga dipaparkan bagaimana sebenarnya mental pada pejuang dan pahlawan yang dalam konstruksi sejarah resmi dianggap sebagai pribadi yang unggul dan luhur. Apalagi, jika ditarik lebih radikal, konsepsi pejuang dan pahlawan itu tidak hanya pada tataran nilai, tetapi pada kekuasaan. Realitasnya, pejuang dan pahlawan dalam konteks ke-Indonesiaa merupakan cikal bakal pemegang kekuasaan dan kalangan militer. Akan tetapi, di dalam *Durga*

¹⁶⁵ Mangunwijaya. *Op cit.* hal. 16.

Umayi, sejarah yang membicarakan pejuang dan pahlawan adalah sejarah psikologis dan mentalitas, yang menyatakan bahwa mereka *toh* juga manusia, yang penuh dengan sifat kemanusiannya (dehumanisasi). Bisa saja, wacana sejarah yang tersaji mengembalikan sifat-sifat dengan citra adiluhung itu pada keterbatasannya sebagai manusia.

(Pejuang adalah) parasit rakyat miskin di pedalaman... sehingga semua makanan dan kebutuhan apa saja harus diminta dari rakyat lewat pak Lurah.¹⁶⁶

Sungguh tragedi sejarah yang hampir tidak dipercaya kok terjadi; bahwa kehormatan seorang pahlawan ditentukan hanya oleh bau bawang putih.¹⁶⁷

Dokter-dokter perawat-perawat di rumah sakit yang pusing tiga belas bagaimana mencari obat untuk para pahlawandan sok pahlawan, yang luka-luka baik karena pecahan mortir maupun karena jatuh dari dinding pagar gudang ketika mau mencuri (tetapi operasi gerilya istilahnya).¹⁶⁸

Bisa juga ditafsirkan bahwa penyajian wacana sedemikian rupa, dengan mereduksi peran serta citra pahlawan dan pejuang dalam batas titik nadir, sebagai semacam kritik atau gugatan pada konstelasi realitas kekinian yang sudah tidak lagi mencerminkan idealisme perjuangan. Sebab, para pejuang yang dulu katanya mempertaruhkan harta dan jiwa itu telah tereduksi dalam sistem kekuasaan yang tercerabut dari prinsip perjuangannya.

Hal ini juga disinggung dalam teks *Durga Umayi* yang berwacana sejarah. Teks lengkapnya: "Untuk apa merenung dan refleksi bila semua sudah menjadi

¹⁶⁶ Ibid. hal. 16.

¹⁶⁷ Ibid. hal. 17.

¹⁶⁸ Ibid. hal. 68.

tua dan yang pejuang dulu perutnya semakin gendut dan yang perempuan bisanya hanya gosip, jor-joran lomba harta kuasa kelamin”.¹⁶⁹

Sementara itu, teks-teks yang menyatakan pembelaannya pada pihak yang disingkirkan oleh masyarakat dan sejarah terdapat pada sosok Iin, sang tokoh utama. Dalam salah satu teks digambarkan bagaimana penyebutan terhadap diri Iin dengan sebutan sang Gerwani. Sebutan itu merupakan sebuah sanjungan, karena posisi Iin dalam *Durga Umayi* merupakan orang kiri (berdasarkan konteks Orde Baru), karena ia menjadi Komisariss Gerwani Pusat dan aktifis Lekra. Padahal, dalam realitas umum yang berkembang, baik dalam sejarah (mapan) atau dalam opini publik yang dibentuk oleh penulisan sejarah, selalu menyudutkan orang-orang yang dicap ikut terlibat dalam partai yang berlambang *Palu Arit*. Seperti juga pada kasus pereduksian sosok pejuang atau pahlawan, pengembalian sang Gerwani pada nilai-nilai kemanusiaan sangat terasa. Jika selama ini PKI selalu dipahami sebagai kumpulan orang-orang yang biadab, *Durga Umayi* terkesan ingin ‘meluruskan’ hal itu. *Toh*, orang-orang PKI juga manusia, di samping ia mempunyai kelemahan-kelemahan, ia juga memiliki kelebihan, sekaligus kebaikan, dengan memberi penekanan bahwa manusia itu juga memiliki sisi-sisi gelap dan hitam, juga memiliki sisi-sisi yang putih pengejawantahan kebaikan.

Penyajian yang berbeda juga terdapat pada tokoh-tokoh sejarah. Hal ini berseberangan dengan realitas yang berkembang di masyarakat, yang memandang sosok tokoh sejarah sebagai figur yang karismatik, seperti sosok Soekarno --

¹⁶⁹ Ibid. hal. 72.

dalam hal ini menunjukkan talenta pengarang terhadap realitas yang berkembang di masyarakat yang cenderung mengkultuskan Soekarno---. Penyajian dengan cara demikian, sebagai upaya untuk mengembalikan sang tokoh pada porsi wajar layaknya manusia. Strategi ini juga untuk melawan proses pengendalian sejarah oleh masyarakat yang menjurus pada pemitosan dan tidak rasional. Misalnya dengan menggambarkan aspek-aspek lain yang berkaitan dengan Soekarno, yang sangat berseberangan dengan pemahaman masyarakat pemuja pada sang tokoh.

Sebenarnya, penyebutan *Durga Umayi* sebagai novel sejarah tidak bisa dilepaskan dari peran sang tokoh utama. Seperti diketahui, penceritaan dalam *Durga Umayi* yang dimulai sejak masa kecil Iin hingga menginjak usia 50 tahun merupakan *penanda-penanda* pergantian zaman, dengan ditandai dengan peralihan atau perubahan sosialnya. Jika dilihat dari sisi ini, tidak salah kiranya jika banyak kritikus sastra —termasuk pengarangnya sendiri— menyatakan, Iin merupakan personifikasi dari perjalanan bangsa Indonesia. Akan tetapi, dari sisi lain, penelaahan Iin sebagai gambaran perempuan real lebih dapat memberikan ruang untuk penafsiran lebih luas dan dalam. Sebab, dari segi kemanusiaannya lebih dapat diterima dan cenderung mengokohkan Iin sebagai sosok dan tokoh yang benar-benar sebagai pelaku sejarah dan manusia, dengan riak-riak perasaan dan pemikirannya.

Hal itu dapat digali dari unsur utama yang terdapat dalam pribadi Iin, yakni unsur dilematis Durga-Uma, serta asal-usul kelahiran dan perjalanan hidupnya, yang terkesan lain dengan sejarah sebuah bangsa. Secara verbal, novel ini memang merupakan biografi Iin, karena dalam novel ini bercerita tentang

perjalanan hidup lin, dimulai dari masa kecil, remaja, konflik yang dialaminya, serta perubahan-perubahan yang ada pada dirinya, dengan menghadapi serentetan dilema. Pada akhirnya konsepsi pribadi lin menuju rekonstruksi pemikiran dari unsur dilematis dalam pribadi manusia, dalam sejarah perjalanan hidupnya.

Meskipun tidak ada penyebutan roman atau novel sejarah pada sampul *Durga Umayi*, seperti pada trilogi roman sejarah Mangunwijaya --*Roro Mendut, Genduk Duku, Lusi Lindri*--, tetapi *Durga Umayi* masih dapat dikatakan sebagai novel sejarah, dengan mengacu pada konsepsi novel sejarah yang telah diuraikan, baik oleh Kuntowijoyo maupun Lukasc. Sebagai sebuah novel (sejarah), kelemahan novel ini terdapat pada uraian yang terdapat disampul belakang. Uraian itu seakan-akan mengungkung pembaca untuk mengacu pada apa yang telah dikatakan, seakan-akan menjebak dan mengarahkan pembaca untuk selalu berjalan berdasarkan rel yang telah terpasang.

Sebagai sebuah novel sejarah, *Durga Umayi* telah memberikan semacam tawaran-tawaran, dengan mengambil sudut pandang dari sisi pihak yang dikalahkan atau disingkirkan dalam sejarah, untuk mencari dan melacak kebenaran-kebenaran lain. Kiranya, roh postmodernisme, dengan semangat dehumanisme dan dekonstruksi telah menjadi nyawa *Durga Umayi*. Berkaitan dengan wacana sejarahnya, wacana sejarah yang tersaji dalam *Durga Umayi* bersifat sangat kontradiktif, sebagaimana paradigma dekonstruksi sendiri, penuh kontradiksi.

3. 4. 3 Dekonstruksi Sejarah Indonesia Mutakhir

3. 4. 3. 1 Pengendalian Sejarah

Menurut sejarawan Prancis, Marc Ferro, sejarah tergantung pada dapur (*toyer*) yang mengolah dan memasaknya. Dari sini bisa ditelusuri bahwa sejarah memang tidak sepenuhnya obyektif. Sejarah bisa saja tergantung pada penguasa, karena penguasa adalah dapur sejarah, atau pada lembaga-lembaga yang mendapat kontrol dari pemerintah secara ketat. Hal yang sama juga terjadi di Indonesia.

Seperti telah disebutkan, rezim yang berkuasa ketika *Durga Umayi* terbit adalah rezim Orde Baru (tahun 1991). Pada masa Orde Baru (Orba), historiografi cenderung mengarah pada tujuan historiografi tradisional, dengan asumsi sejarah sebagai alat legitimasi bagi penguasa terhadap rakyatnya. Hal itu dengan pengandaian bahwa penguasa Orde Baru memang menggunakan terminologi sejarah dalam kerajaan-kerajaan Jawa tempo dulu, bahwa sejarah bisa diciptakan untuk mendukung kekuasaannya. Seperti diketahui, pilar-pilar yang mendukung Orba kala itu adalah ABRI (kini TNI), Birokrasi dan Golkar (Golongan Karya), sehingga dapur yang menggodok penulisan sejarah pada masa itu berkisar pada tiga pilar tersebut. Sejarah menjadi urusan negara, karena kekuasaan negara dipegang oleh orang-orang militer, maka yang ditekankan adalah sejarah sebagai alat untuk mendukung stabilitas dan keamanan negara, bukan untuk menjelaskan atau menggambarkan sejarah apa adanya dan sebenarnya.

Menurut Adam, pada masa awal Orba, strategi pengendalian sejarah mencakup dua hal: Pertama, mereduksi peran Soekarno, dan kedua, membesar-

besarkan jasa Soeharto.¹⁷⁰ Hal itu dibuktikan dengan serangkaian tindakan represif yang dilakukan Orba, yang lebih mengukuhkan proses pengendalian sejarahnya. Dugaan bahwa sejarawan merupakan orang-orang berbahaya benar-benar ditekankan oleh rezim Orba, dengan alasan sejarawan dapat membalik tatanan dengan menemukan bukti-bukti kebenaran baru, yang merupakan kebenaran yang sesungguhnya, sehingga bisa mengancam posisi pada pemegang kekuasaan.

Contoh konkrit kontrol sejarah yang dilakukan oleh Orba adalah penghilangan secara misterius dokumen Supersemar, pembuatan film-film yang mengabsahkan peran dan jasa Soeharto, dan menerbitkan buku-buku sejarah dengan mengeksploitasi Pemberontakan PKI, termasuk juga buku-buku sejarah yang dimasukkan dalam kurikulum pendidikan (sudah terpola dan tersistematisasi). Seperti yang telah ditekankan, langkah yang diambil oleh rezim Orde Baru terhadap sejarah menyerupai apa yang dilakukan raja-raja Jawa sebelumnya. Misalnya Panembahan Senopati (Raja Mataram) dengan *Babad Tanah Jawi*, Prabu Hayam Wuruk (Raja Majapahit) dengan *Negarakretagama*, Ken Arok (Raja Singhasari) dengan mentasbihkan dirinya sebagai turunan Wisnu dalam sebuah peninggalannya dan termaktub dalam *Serat Pararaton*, serta Prabu Airlangga (Raja Kahuripan) dengan *Arjunawiwaha*, dan lain-lainnya. Semua historiografi tradisional itu, bukan sebagai sejarah murni, karena masuknya kepentingan-kepentingan penguasa yang terbungkus dalam mitos-mitos yang dipercaya, diyakini dan ditakuti oleh masyarakat, sehingga penulisan sejarah itu semata-mata untuk melegitimasi kekuasaan mereka di mata rakyatnya.

¹⁷⁰ Adam dalam Henri Chamberl Loir (ed). *Panggung Sejarah*. (Jakarta, 1999). hal. 572.

Berkaitan dengan pengendalian sejarah, pihak penguasa kerap menggunakan semua perangkat kekuasaannya untuk mengontrol dan mengendalikan sejarah yang beredar di masyarakat. Hal itu tampak pada pelarangan buku-buku sejarah tertentu oleh aparat hukum yang berwenang. Berkaitan dengan hal itu ditegaskan oleh Asvi Warman Adam, seorang sejarawan LIPI (Lembaga Ilmu Pengetahuan Indonesia):

Di Indonesia, pada masa Orde Baru, keputusan politik itu sangat menonjol sehingga sejarah harus ditulis sesuai dengan versi pemerintah. Kesadaran sejarah, baik di kalangan masyarakat pemerintah, sangat rendah. Ada satu dua resistensi terhadap represi sejarah ini, tapi dengan mudah dapat dipatahkan melalui pelarangan buku oleh Kejaksaan Agung.¹⁷¹

Dari sisi lain, pengendalian sejarah juga dilakukan oleh masyarakat. Misalnya, dengan maraknya pengajuan tokoh tertentu untuk gelar pahlawan nasional yang berasal dari daerah-daerah atau dari perkumpulan-perkumpulan kemasyarakatan. Seakan-akan masyarakat juga ikut mengontrol siapa yang layak disebut sebagai pahlawan dan ditulis dalam sejarah. Jika dikaitkan dengan *Durga Umayi*, hal ini terkait dengan pengkultusan individu dalam tokoh sejarah. Dalam hal ini berlaku pada presiden RI pertama, Soekarno. Sepertinya masyarakat ikut andil dalam pengendalian sejarah ini, meskipun upaya Orde Baru untuk mereduksi peran Soekarno telah dilakukan habis-habisan dalam sejarah Indonesia, tetapi masyarakat masih menganggapnya sebagai tokoh sejarah terpenting, dan masih dianggap sebagai *founding father* Indonesia. Malah, kecenderungannya sudah mengarah pada gejala pemujaan yang tidak sehat. Soekarno telah menjelma menjadi mitos bagi pemujanya.

¹⁷¹ Adam. "Sejarah Versus Politik". *Tempo*, 12 Agustus 2001. hal. 79.

3. 4. 3. 2 Wacana Sejarah *Durga Umayi* Sebagai *Counter Culture*

Allen menggunakan strategi *plesetan* yang digagas Ariel Haryanto,¹⁷² untuk menelaah gejala-gejala perlawanan dalam *Durga Umayi*, yang menyangkut pengaburan oposisi biner-oposisi biner, seperti antara laki-laki dan perempuan atau baik dan buruk. Akan tetapi, mengenai konsepsi sejarah (juga wayang) tidak banyak disinggung dalam kajiannya.

Dalam beberapa hal, sejarah yang diungkap dalam *Durga Umayi* merupakan *counter culture* terhadap wacana sejarah yang ada. Heatley¹⁷³ menyebutnya sebagai sejarah tandingan, bila *Durga Umayi* dihadapkan dengan sejarah resmi. Dengan menampilkan sejarah dalam strategi muslihat penulisan postmodern. Strategi penulisannya dengan mengangkat hal-hal yang remeh, yang tidak tertulis dan tidak mungkin ditulis dalam sejarah resmi. Budaya tandingan yang digagas dalam *Durga Umayi*, merupakan perlawanan terhadap dua macam kontrol sejarah. Pertama, merupakan perlawanan untuk historiografi pada rezim Orba yang mengarah pada historiografi tradisional dan lebih ke arah pengaburan sejarah. Kedua, untuk menetralsir pengendalian sejarah yang dilakukan oleh masyarakat, dengan cara mengkultuskan salah satu tokoh sejarahnya.

Berkaitan dengan aspek ekspresif pengarang, dalam *Durga Umayi* yang sering diungkap adalah realitas perjuangan. Misalnya, dengan menggambarkan peran rakyat dalam perjuangan, yang tidak mungkin akan disebutkan dalam sejarah resmi. Hal lain yang diungkap dan direduksi adalah sosok pejuang dan pahlawan. Seperti yang pernah diuraikan. *Durga Umayi* sepertinya ingin

¹⁷² Ariel dalam Latif. *Op. cit.*

¹⁷³ Sindhunata. *Op. cit.*

mengembalikan pejuang atau pahlawan sebagai sosok manusia, karena selama ini pejuang dan pahlawan dipahami sebagai sosok yang suci. Misalnya dengan menggambarkan perilaku para pejuang yang suka menggoda istri orang, juga tidak terima dengan persediaan dapur umum yang seadanya. Wacana sejarahnya juga memberi gambaran bahwa di antara para pejuang atau calon pahlawan itu juga ada yang berasal dari unsur-unsur masyarakat yang termasuk dalam kategori hitam. Pereduksian terhadap pahlawan, pejuang atau calon pahlawan, seakan-akan memberi pengertian lain mengenai pejuang atau dehumanisasi. Proses dehumanisasi ini juga berlaku dalam beberapa tema permasalahan lain dalam *Durga Umayi*. Adapun contoh teks dari proses dehumanisasi adalah sebagai berikut:

Jadi orang-orang desa sungguh pusing-puyeng mati-matian untuk membuat daftar giliran siap hari Senin Pon harus setor gori atau kelapa atau Selasa Pahing siapa yang harus setor kambing atau ayam dan Rebo Kliwon siapa yang diminta dengan hormat tetapi harus taat menyembelih sapinya untuk perjuangan nasional melawan musuh yang sudah menjajah 350 tahun;¹⁷⁴

Nah pada suatu petang kebetulan sial lauk-pauk sedang habis karena ada laskar marah merasa dihina karena tempe jatah masing-masing hanya satu,... Mereka marah sekali karena merasa diperlakukan tidak layak, mosok nasi tanpa lauk tanpa lauk untk pahlawan,... sehingga Tiwi gemetar karena ada yang mengancam nanti akan diperkosa kalau tidak ada tempe atau tahu atau lebih baik daging ayam sapi empal pakai serundeng...¹⁷⁵

Sebab nasib menjadi panglima dapur umum dan jongos markas laskar-laskar ternyata tidak enak karena semakin lama semakin tidak jelas mana yang pejuang sejati dan mana yang sebetulnya hanya garong biasa tetapi pakai pita merah putih;¹⁷⁶

¹⁷⁴ Mangunwijaya. *Op. cit.* hal. 51.

¹⁷⁵ Ibid. hal. 54.

¹⁷⁶ Ibid. hal. 56.

Seperti yang juga diuraikan, *counter culture* yang dikemukakan dalam *Durga Umayi* adalah pembelaannya pada pihak-pihak yang disingkirkan dalam sejarah, dan selalu mendapat stempel negatif dari pihak yang berkuasa. Misalnya, dengan banyaknya idiom yang menyatakan pemujaannya terhadap golongan itu, seperti sebutan Sang Gerwani pada diri lin. Seperti diketahui, PKI dan *onderbouw*-nya dalam rezim Orba, merupakan momok yang menakutkan dengan menyebutnya sebagai bahaya laten, sehingga anak-cucu yang tersangkut dalam partai terlarang (oleh Orba) itu mendapatkan diskriminasi dan perlakuan yang tidak manusiawi. Gambaran itu baik yang terdapat di buku-buku sejarah atau di film-film. Akan tetapi, *Durga Umayi* mengangkatnya dengan menyebutnya dengan *sang*, dan penyebutan itu mengalami perulangan dalam beberapa teks *Durga Umayi*. Jika tidak ingin memuja Gerwani (karena kata *sang* merupakan kata sandang untuk memuja), di lain pihak juga ingin menempatkan posisi yang tidak adil itu menempati posisi yang wajar. Perlawanan *Durga Umayi* ini juga bisa dikatakan sebagai sejarah tandingan, dengan jalan mendekonstruksi sejarah mapan. Metode yang tersaji dalam *Durga Umayi*, dengan menggunakan bahasa *plesetan* alternatif.

Mengikuti Allen, sejarah dalam *Durga Umayi* adalah sejarah Indonesia yang ditampilkan dari sisi lain, peristiwa-peristiwa kecil yang diekspos di antara peristiwa besar yang terjadi dalam sejarah. Misalnya, pada saat detik-detik Proklamasi 1945, deskripsi *Durga Umayi* lebih mengarah pada hal-hal kecil dan menolak peristiwa besar, hal-hal kecil dalam *Durga Umayi* dipandang sama pentingnya dengan peristiwa besar. Terkesan sekali terdapat pembalikan-

pembalikan, di mana sejarah besar menjadi sejarah kecil. Teks-teks lengkapnya mengenai hal ini terdapat dalam Bab II.

Menurut Allen, penyajian seperti itu merupakan strategi penulisan dalam novel-novel postmodern, sehingga paparan sejarah Indonesia mutakhir dalam *Durga Umayi* terkesan carut-marut atau diramaikan oleh peristiwa-peristiwa yang kecil-kecil. Kecenderungan ini bisa dikatakan sebagai dekonstruksi sejarah Indonesia mutakhir. Sementara itu, yang ditampilkan dalam sejarah resmi adalah moment peristiwa besar itu, Proklamasi Kemerdekaan 17 Agustus 1945, dengan berbagai ekspresi kegembiraan dan semangat kebangsaan yang menandai perubahan zaman dari masa kolonialisme ke pasca-kolonialisme.¹⁷⁷

Peristiwa sejarah dalam *Durga Umayi* yang berbeda dengan sejarah resmi adalah peristiwa penculikan Rengasdengklok, yaitu penculikan tokoh-tokoh Republik: Bung Karno, Bung Hatta, Bu Fat oleh para pemuda pejuang menjelang detik-detik proklamasi. Esensi peristiwa yang diungkapkan oleh *Durga Umayi* bukan pada materi sejarahnya, tetapi pada implikasi serta eksekusi yang berhubungan dengan penculikan itu. Dalam *Durga Umayi* yang disoroti adalah ikut diculiknya bayi Guntur (anak pertama Soekarno dengan Ibu Fatmawati), padahal dalam sejarah resmi yang terdapat dalam buku-buku sejarah atau menurut tuturan para saksi sejarah¹⁷⁸ (Frederick dan Soeri Soeroto, 1982), yang menonjol adalah aspek patriotisme dan vitalitas dalam menghadapi perubahan sosial politik itu. Adapun tulisan-tulisan sejarah mengenai hal ini adalah sebagai berikut:

¹⁷⁷ Lihat Martha. *Pemuda Indonesia dalam Dimensi Sejarah Perjuangan Bangsa*. (Jakarta, tanpa angka tahun). hal. 150. Lihat juga Poesponegoro. *Sejarah Nasional Indonesia VI*. (Jakarta, 1990).

¹⁷⁸ Frederik. *Memahami Kembali Sejarah Indonesia*. (Jakarta, 1982).

Ternyata Soekarno-Hatta dibawa para pemuda ke Rengasdengklok, yakni sebuah kota kecamatan Kabupaten Kerawang, Jawa Barat. Mereka di bawa ke sana karena di tempat itu para pemuda telah mempersiapkan rencana-rencananya. Sementara Sukarno-Hatta sudah dibawa Rengasdengklok, di Jakarta para pemuda tidak tinggal diam. Sekitar pukul 10 pagi tanggal 16 Agustus itu beberapa pemuda berkumpul di ruangan kamar bola kebun bianatang, kira-kira di dekat planetarium Taman Ismail Marzuki (TIM) sekarang.¹⁷⁹

Pada tanggal 16 Agustus pagi Hatta dan Sukarno tidak dapat ditemukan di Jakarta. Pada malam harinya mereka telah dibawa oleh para pemimpin pemuda ke Garnisun Peta di Rengasdengklok, sebuah kota kecil yang terletak ke utara dari jalan raya ke Cirebon, dengan dalih melindungi mereka bilamana meletus suatu pemberontakan Peta dan Heiho.¹⁸⁰

Adanya perbedaan paham itu telah mendorong golongan pemuda untuk membawa Ir Soekarno dan Drs Moh Hatta ke luar kota. Tindakan itu berdasarkan rapat terakhir yang diadakan oleh para pemuda pada pukul 00.30 waktu Jawa jaman Jepang (pukul 24.00) menjelang tanggal 16 Agustus 1945 di Asrama Baperpi, Cikini 71, Jakarta. . . . Rengasdengklok dipilih untuk mengamankan Sukarno-Hatta karena perhitungan militer.¹⁸¹

Jika dibandingkan dengan sejarah yang tertulis pada buku-buku sejarah, sejarah Indonesia mutakhir yang ditampilkan dalam wacana sejarah *Durga Umayi* benar-benar merupakan sejarah yang lain. Untuk melihat Peristiwa Rengasdengklok itu pun memakai kaca mata yang berbeda.

Orang-orang di dapur yang mengkhawatirkan nasib Bung Karno dan Ibu Fatmawati yang masih menyusui bayinya kok diculik pada malam sebelumnya dari Pegangsaan Timur.¹⁸²

Tetapi di hari berikutnya alhamdulillah anak-anak beringas itu sudah memulangkan Bung Karno, Bung Hatta, Bu Fatmawati dan terutama dan terpenting si bayi guntur yang kasihan menangis karena ibunya lupa membawakan susu botol.¹⁸³

¹⁷⁹ Martha. *Op. cit.* hal. 138-9.

¹⁸⁰ Ricklefs. *Sejarah Indonesia Modern*. (Yogyakarta, 1991). hal. 315.

¹⁸¹ Lihat Poesponegoro. *Op. cit.* hal. 81-2

¹⁸² Mangunwijaya. *Op.cit.* hal. 32.

¹⁸³ *Ibid.* hal. 33.

Dengan mengenyampingkan masalah keotentikan dari materi sejarah yang ada, wacana sejarah yang ditampilkan memang berbeda. Ada kecenderungan wacana itu memakai perspektif 'orang-orang di dapur' atau babu atau pembantu atau tukang cuci. Kondisi ini semakin menemukan pembedannya ketika konsep pembalikan dan pengaburan itu menemukan bentuknya yang paling tepat. Misalnya menganggap golongan pemuda pejuang itu sebagai 'anak-anak bringas' dan memberi penekanan pada bayi Guntur dengan dua ungkapan yang menunjukkan betapa pentingnya bayi Guntur dalam teks tersebut, yaitu dengan 'terutama dan terpenting si bayi Guntur'. Teks itu tidak begitu penting melihat kehadiran Bung Karno dan Bung Hatta yang dalam sejarah merupakan sentral dari peristiwa sejarah itu. Di sini, berlaku strategi *decentering*.

Dalam *Durga Umayi*, juga tampak adanya usaha untuk memaparkan tokoh-tokoh dan kejadian sepele dalam wacana sejarah, hal itu terlihat pada momen Proklamasi Kemerdekaan pada tanggal 17 Agustus 1945 di Pegangsaan timur. Dalam *Durga Umayi* yang digambarkan dalam konteks ini bukan berkaitan dengan *grand story* dari proklamasi itu sendiri, tetapi dari pernik dan sudut pandang lain. Misalnya, menampilkan peran para pembantu Soekarno, tukang listrik, tukang kebun dan keadaan rumah Soekarno, baik itu WC, jemuran dan lain-lainnya, menjelang detik-detik proklamasi.

Hal senada juga berlaku pada teks proklamasi. Dalam teks *Durga Umayi* terdapat teks yang menampilkan *plesetan* dari proklamasi itu. Jika Proklamasi dalam sejarah resmi berbunyi: *Proklamasi. Kami bangsa Indonesia dengan ini menyatakan kemerdekaan Indonesia. Hal-hal yang mengenai pemindahan*

kekuasaan dan lain-lain, diselenggarakan dengan cara seksama dan dalam tempo sesingkat-singkatnya. Atas nama bangsa Indonesia Soekarno-Hatta. Dalam Durga Umayi, teks tersebut diplesetkan. Adapun teksnya adalah: "sehingga teks proklamasi seharusnya berbunyi Atas Nama Orang-orang Kampug dan Jembel, atau boleh juga Atas nama seluruh bangsa Indonesia tetapi ditambahi: kecuali priayi dan amtenar dan sarjana pengkhianat—kooperator yang masih harus diuji atau dihajar biar tahu diri."¹⁸⁴

Wacana sejarah tandingan itu akan mencapai puncak eksplotasinya, jika berkaitan dengan tokoh-tokoh sejarah yang menonjol, seperti Bung Karno, Bung Hatta, Bung Tomo dan Syahrir. Sisi-sisi yang diungkapkan dalam *Durga Umayi* mengenai Bung Karno lebih mengarah pada strategi *plesetan* alternatif (meminjam istilahnya Ariel) seperti pada gejala penjungkirbalikan hierarki dan dikotomi, yang kadang-kadang pula dengan menggunakan sindiran atau sarkasme. Mengikuti Ariel, strategi ini dipakai dengan cara menjungkirbalikkan hierarki kebenaran atau dikotomi yang sudah ada, sehingga *plesetan* jenis ini paling pantas disebut sebagai budaya tanding.¹⁸⁵ Metodenya, penggambaran tokoh yang selama ini dianggap sebagai tokoh pujaan dan disakralkan oleh masyarakat mengalami netralisasi atau pereduksian radikal, dengan menunjukkan aspek-aspek yang tidak pantas dan ditabukan dalam membincangkannya.

Aspek pengendalian sejarah yang dilakukan oleh masyarakat, dengan tidak lagi memandang Bung Karno sebagai 'manusia', mendapatkan sederetan kenyataan yang memberikan bukti bahwa Soekarno *toh* mempunyai kelemahan-

¹⁸⁴ Ibid. hal. 47.

¹⁸⁵ Ariel. *Op. cit.*

kelemahan berkaitan dengan sifat kemanusiannya. Seperti diketahui, dalam pandangan umum (terutama pengagumnya), Bung Karno merupakan sosok perteksionis. Malah, dalam masyarakat Jawa yang mendalami kebatinan dan suka mistik mengklaimnya sebagai tokoh mistik yang weruh *sak durunge winarah* dan *waskito*, dengan melekatkan sederetan sifat dan perilaku pada dirinya yang hanya bisa dan mampu dijalankan oleh orang-orang yang mempunyai kelebihan secara supranatural. Misalnya, dengan menampilkan Bung Karno sebagai sosok yang separuh nyata separuh legenda, karena ia mempunyai kemampuan, kekeramatan dan keajaiban yang tidak dimiliki oleh semua orang. Selain itu, naiknya Soekarno menjadi presiden pun atas dasar *wahyu keprabon*, karena ia diyakini masih ada keturunan dari raja-raja Jawa, dari jalur Sultan Hamengkubuwana VIII.¹⁸⁶

Akan tetapi, dalam teks-teks *Durga Umayi*, wacana yang ada mengarah pada gambaran lain tentang sosok Bung Karno yang telah dikenal oleh masyarakat. Dalam teks-teks itu, tidak ditonjolkan sesuatu yang selama ini menjadi kelebihan Soekarno, misalnya dengan menonjolkan kharisma, wibawa atau kemampuannya oratornya yang memukau, serta kemampuan supranaturalnya. Dalam *Durga Umayi*, Soekarno yang dipaparkan adalah sisi-sisi 'gelap' dari Bung Karno, misalnya: ia yang doyan perempuan dan kebiasaannya yang suka terlambat pada acara resmi, serta kebiasaann kencingnya yang dalam batasan etika normal termasuk tidak wajar. Banyak juga teks yang mengandaikan Bung Karno seperti sosok-sosok negatif dalam sejarah atau mitologi Jawa dan wayang, misalnya: berkaitan dengan kesenangannya pada perempuan, ia

¹⁸⁶ *Memorandum*. "Kisah Spiritual Seputar Sosok Soekarno". Edisi Oktober-Npvenber 2000.

diandaikan seperti Tumenggung Wiroguno --salah satu pembesar Kerajaan Mataram pada masa Sultan Agung Anyokrokusumo pada abad ke-17—dan Raden Arjuna. Sebenarnya teksnya mengenai hal ini sudah banyak disinggung dalam Bab II, akan tetapi dalam kaitan ini berikut ini salah satu teks yang menunjukkan klaim mengenai sisi-sisi gelap dari Soekarno itu:

Kalau Bung Hatta sih tidak pernah karena beliau selalu necis teratur, tidak hanya datang pas berdisiplin 5 menit sebelum acara dimulai, tetapi juga kencing pas 5 menit sebelum naik mobil sebelum rapat atau acara-acara resmi lain; tidak seperti Bung Karno yang minta ampun kadang-kadang masih kencing di pagar samping atau di pohon halaman, mosok pemimpin besar kok begitu.¹⁸⁷

Upaya pembalikan yang digagas dalam *Durga Umayi* memang mempunyai arah yang jelas. Di satu sisi, ada upaya untuk membalik persepsi masyarakat (peristilahan umum) yang cenderung mengendalikan kebenaran sejarah, dengan sebuah anggapan tersendiri, dengan memberi penekanan secara berlebihan dan mengistimewakan pada tokoh yang dipujanya. Di sisi lain, teks-teks *Durga Umayi* juga mengangkat pihak-pihak yang kalah dalam sejarah, untuk menempati posisi istimewa. Demikianlah metode dekonstruksi yang telah digariskan Derrida dan dipertajam oleh Culler.

Adapun, jika dilihat dari sudut pandang makna, penggambaran tokoh-tokoh sejarah yang terkesan minor, tidak lebih pada usaha untuk memanusiakan mereka dari kontrol dan pemujaan masyarakat yang tidak sehat. Sehingga upaya-upaya *Durga Umayi* untuk mengembalikan pemujaan berlebihan dan pengkultusan individu itu pada konsepsi nilai-nilai humanisme universal. Seperti yang dikatakan oleh Budi Darma, bahwa bergerak menuju universalisme adalah

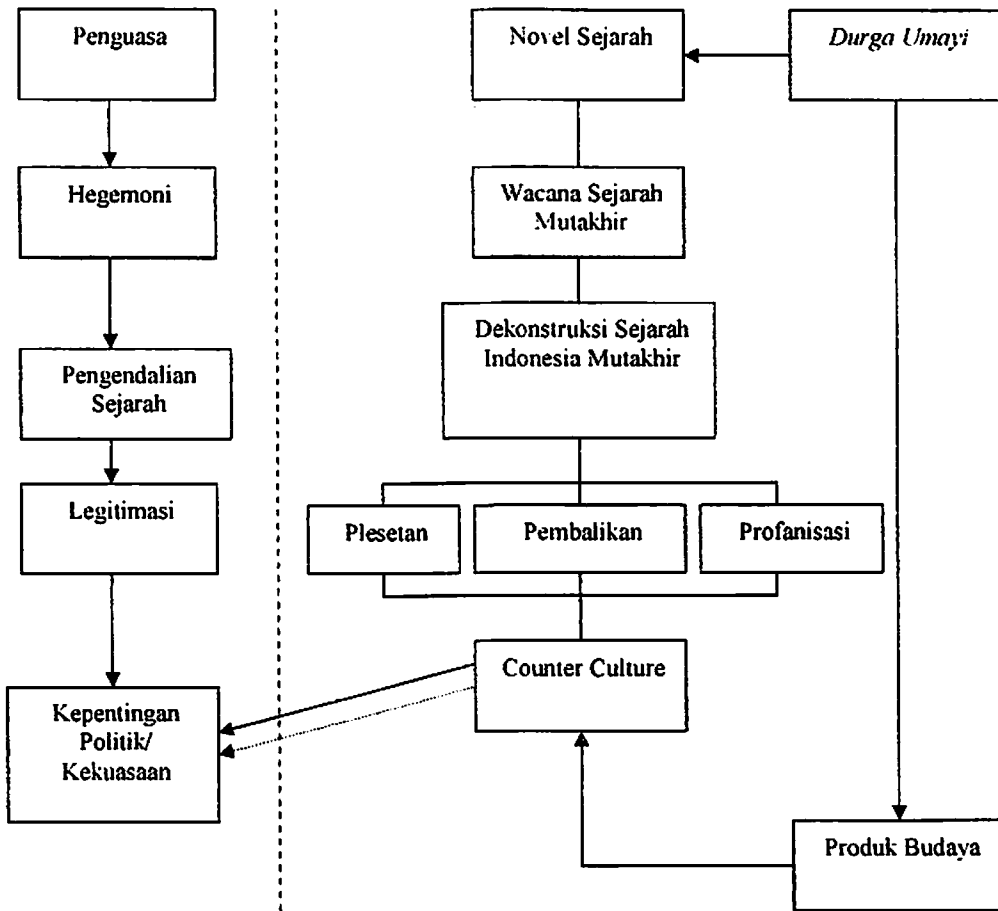
¹⁸⁷ Mangunwijaya. *Op. cit.* 34-5. Darma dalam Sindhunata. *Op. cit.* hal. 193.

usaha meninggikan martabat manusia sendiri, tanpa hambatan yang tidak perlu dari lingkungan lokalnya.¹⁸⁸ Kiranya dehumanisasi sangat diperlukan untuk mengembalikan kemanusiaan manusia, bahwa manusia itu juga merupakan makhluk lemah dan memiliki kekurangan-kekurangan.

Dekonstruksi sejarah dalam *Durga Umayi* dapat dilihat dalam skema 3. Dengan keterangan, Durga Umayi adalah novel sejarah. di dalamnya terdapat wacana sejarah yang menyiratkan dekonstruksi sejarah Indonesia mutakhir, dengan penyajian yang mengarah pada *plesetan*, pembalikan dan profanisasi. Durga Umayi sebagai prosuk budaya, maka wacana dekonstruksi itu sebagai counter culture terhadap sejarah lain yang mapan yang telah menjadi alat politik negara. Negara, dengan kekuasaan hegemoninya berusaha mengendalikan sejarah sebagai alat legitimasi kekuasaan.

¹⁸⁸ Darma dalam Sindhunata. *Op. cit.* hal. 193.

Skema 3. Wacana Sejarah



Keterangan:

————> : hubungan satu arah

————> : hubungan satu arah dari teks dan konteks

.....> : garis pemisah antar-teks

3. 5 Bahasa *Durga Umayi*

3. 5. 1 Bahasa Sebagai Strategi

Seperti yang dituturkan beberapa kritikus sastra, dari segi cerita *Durga Umayi* memang sangat sederhana. Akan tetapi, dari segi bahasa, atau penceritaan, *Durga Umayi* memberikan tawaran yang lain. Berkaitan dengan tawaran ini Allen mensinyalir sebagai sebuah bentuk novel posmo. Dalam novel posmo yang didahulukan adalah adanya pengulangan dan akrobatik kata-kata. Adanya konsep permainan di dalamnya, karena dalam hal ini berkedudukan melawan novel-novel yang mengagungkan penceritaan dengan tema-tema besar, sehingga yang digagas dalam novel itu tidak hanya bercerita, tetapi tentang bercerita. Intinya, novel itu tidak sebagai novel tetapi lebih pada gagasan tentang novel. Dari sini sehingga menimbulkan sebuah kategori, bahwa novel-novel posmo itu hanya sebagai latihan menulis, dan tidak diperuntukan untuk dibaca.

Durga Umayi memang tidak hanya melawan posisi sastra mapan saja, yang dalam hal ini dikisahkan dengan bahasa dan penyajian sebagaimana biasanya dan disepakati keberadaanya, karena bahasa yang dipakai dalam *Durga Umayi* memang tidak umum digunakan pada novel-novel Indonesia mutakhir. Kiranya, jika ditinjau dari segi bahasa, bisa jadi *Durga Umayi* memang salah satu novel yang memberikan semacam tawaran dan perlawanan, terhadap bahasa-bahasa mapan, yang telah diabsahkan dalam novel-novel mutakhir. Palsanya dari segi ide dan gagasan, banyak yang telah melakukannya, tetapi dari segi materi bahasa tidak banyak yang menerapkannya. Kiranya, mempersoalkan bahasa

dalam Durga Umayi, memang tidak bisa dilepaskan dari pemikiran dan filsafat yang melandasinya.

Selain itu, ada kecenderungan upaya *Durga Umayi* untuk melawan bahasa yang di luar dirinya. Sebab, secara kontekstual, bahasa yang berada di luar *Durga Umayi* mengalami kontrol yang luar biasa. Malah, bahasa sendiri memiliki kecenderungan sebagai alat kekuasaan untuk mengontrol dan mengawasi warga negara.

3. 5. 2 Antara Ketegangan Konvensi-Inovasi dan *Counter Hegemoni*

Bertolak dari Gramsci, bahwa hegemoni penguasa itu bisa bertolak dari berbagai segmen yang berkembang di masyarakat, salah satunya dari unsur kebudayaan masyarakatnya, dan hal ini menempati posisi yang sangat signifikan. Salah satunya adalah dengan hegemoni kekuasaan lewat bahasa. Kiranya, strategi represi bahasa memang diberlakukan oleh rezim penguasa pada saat *Durga Umayi* terbit.

Berawal dari situ, muncul sebuah kontradiksi sekaligus kesan perlawanan yang luar biasa, ketika bahasa dalam *Durga Umayi* diperlakukan dengan tidak semestinya dan tidak sesuai dengan aturan bahasa yang berlaku atau kaidah berbahasa secara umum. Bahasa dalam *Durga Umayi* telah mengalami lompatan sedemikian rupa, atau mengembalikan bahasa pada bahasa lisan berdasarkan keberadaan pemakai bahasa secara real, sehingga yang tampak adalah adanya penyimpangan, dengan tidak mengindahkan berbagai kaidah baku yang telah ditetapkan oleh pihak-pihak yang kompeten secara politis. Di sisi lain, juga

merupakan bentuk bahasa yang lain dari novel-novel modern yang selama ini berkembang di Indonesia.

Dalam sejarah politik, bahasa selalu terkait dengan kekuasaan, karena bahasa banyak yang dijadikan alat oleh penguasa untuk lebih menjaga atau menunjukkan kekuasaannya. Dengan bahasa, kata Oetomo, penguasa bisa mengontrol rakyatnya.¹⁸⁹ Berawal dari situ, maka akhirnya muncul jargon-jargon untuk merepresi dan mengontrol rakyat, dan menjadikan jarak antara rakyat dan penguasa. Misalnya, dalam masa Orde Lama, muncul Demokrasi terpimpin, kontra revolusioner dan lain-lainnya. Pada masa rezim Orde Baru pun demikian, malah rezim Orba bertindak lebih jauh dalam usaha untuk menggunakan bahasa sebagai alat represifnya. Ariel Heryanto¹⁹⁰ menyatakan bahwa perlakuan yang dijalankan Orba dengan bahasa sudah mengarah pada totalitarianisme. Misalnya, dengan adanya pembakuan bahasa lewat Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa (P3B). Dikarenakan, dalam proyek tersebut banyak sekali kelemahan-kelemahan berkaitan dengan posisi etnolinguistik Indonesia. Akan tetapi, buktinya proyek itu berjalan terus tanpa mengindahkan kelemahan-kelemahan yang ada, dalam kaitannya dengan usaha yang mengarah pada sentralitas dan pada realitas tunggal berbahasa. Dalam kaitan ini yang berperan adalah kepentingan atau aspek politisnya, tanpa mengindahkan posisi bahasa-bahasa daerah yang berkembang di segenap pelosok nusantara.

Seperti telah disebutkan, bahasa yang digunakan dalam *Durga Umayi* bukan bahasa yang lazim digunakan oleh para sastrawan Indonesia dalam karya-

¹⁸⁹ Dalam sebuah percakapan dengan Dede Oetomo seputar hubungan antara Bahasa dan Kekuasaan, dilakukan pada tahun 1996.

¹⁹⁰ Ariel. *Loc. cit* hal. 252.

karyanya. Allen mengidentifikasikannya dengan strategi penulisan posmodern, dengan merujuk lebih banyaknya *penanda* daripada *petanda*, serta banyaknya heteroglosia.¹⁹¹ Sementara itu, Junus menyatakan ketidaklaziman itu ditandai dengan tidak adanya titik koma, lebih banyak adjektifnya serta kalimatnya yang panjang-pangang yang mencapai ratusan kata dalam satu kalimat.¹⁹² Akan tetapi, seperti juga isinya yang penuh dengan roh atau semangat dekonstruksi, kiranya yang dirumuskan lewat bahasa *Durga Umayi*, penuh dengan semangat pembongkaran, penolakan sekaligus perlawanan terhadap bahasa mapan, dengan cara tidak mengindahkannya titik koma, dan aspek gramatikal bahasa Indonesia yang mapan. Di sisi lain dalam konteks literer, bahasa yang digunakan dalam *Durga Umayi* merupakan inovasi terhadap bahasa-bahasa konvensional yang telah berlaku pada novel-novel mapan (merujuk pada kategori sastra berpolitik dan politik bersastra Ariel Heryanto).¹⁹³ Akan tetapi, kajian mengenai bahasa *Durga Umayi*, tidak akan dikemukakan secara detail. Penyinggungan bahasa *Durga Umayi* ini hanya sebatas pada kaitannya dengan *Durga Umayi* sebagai *counter culture*.

Mengenai bahasa *Durga Umayi* yang paling kentara sebagai *counter hegemoni* adalah tiadanya pemilahan mana bahasa dalam kategori bahasa lisan dan mana kategori bahasa tulis. Pengaburan dua oposisi ini membuat sebuah senyawa bahasa baru yang tidak lagi mudah diidentifikasi. Selain itu, *Durga Umayi* juga tidak mengenal istilah penghematan kata. Kesan pengulangan, minimnya fungsi dan masuknya istilah-istilah asing dan daerah, sepertinya

¹⁹¹ Allen. *Loc. cit.*

¹⁹² Junus. *Loc. cit.*

¹⁹³ Lihat Faruk. *Sosiologi Sastra*. (Yogyakarta, 1994).

memberikan perlawanan tersendiri. Apalagi dalam beberapa segi *bahasa plesetan* juga kerap menghiasi dengan padanan *Kiroto Basa* (Jawa) dengan bahasa yang dipakai untuk orang-orang awam, orang kebanyakan yang berstruktur jumpalitan, serta tanpa mengindahkan status pemakainya. Pencampuradukan itu digunakan untuk melawan dominasi bahasa penguasa yang lebih menitikberatkan pada pola berbahasa seragam, sehingga jika ada bahasa yang tidak seragam yang berada di luar aturan berbahasa diklaim sebagai oposan. Kiranya bahasa *Durga Umayi* bermain dalam wilayah ini.

Di satu sisi, penggunaan bahasa dalam *Durga Umayi* tidak bisa dikatakan sebagai sebuah konstruksi yang telah tercerabut dari akar tradisi dengan tujuan-tujuan politis. Sebab penggunaan bahasa itu yang oleh salah satu kritikus sastra dianggap sebagai musik rap itu akan mendapat pembedannya ketika membuat bahasa dalang pada saat mementaskan wayang sebagai acuan. Hal yang sama terjadi pada prosa liris *Pengakuan Pariyem*, karya Linus Suryadi Ag. Hanya saja dalam *Durga Umayi* penggunaan bahasa tutur layaknya seorang dalang dalam bercerita itu juga tidak konsisten. Sebab yang digunakan dalam *Durga Umayi* adalah gaya ucap pada salah satu momen dalam pertunjukkan wayang. Tidak ada peralihan yang berarti sebenarnya jika menggambarkan *Prawayang* sebagai *jejer* atau *suluk* dengan isi dari *Durga Umayi*, dari segi bahasa. Hal itu karena dalam isi *Durga Umayi*, gaya dan daya ucap yang digunakan juga masih mengarah pada pengucapan *suluk* atau *jejer* yang biasa digunakan oleh dalang. Dalang bercerita mengenai situasi, keadaan dan kondisi tokoh-tokohnya, tanpa berusaha untuk melibatkan sang tokoh dalam dialog-dialog. Hal inilah yang terjadi pada novel

Durga Umayi, karena di dalamnya memang tidak ada dialog. Jika ada dialog pun menggunakan gaya penceritaan dari sang narator.

Identifikasi itu hanya berkisar pada akar pemikiran yang ada, karena pola cerita dan pola bercerita *Durga Umayi* memang tidak bisa dilepaskan dari konstelasi wayang. Kiranya, wayang memang hanya dijadikan sebagai dasar, sebab pada perkembangannya banyak varian-varian penceritaan atau bahasa yang tidak bisa ditilik dari sudut pandang wayang lagi. Misalnya, tiadanya urutan pementasan yang terdiri dari beberapa babak, juga pada kata-kata terakhir yang mengalami pembalikan-pembalikan. Malah, dalam kasus terakhir ini Umar Junus menemukan, bahwa adanya bahasa terbalik di akhir *Durga Umayi* merupakan bahasa Tabaliek (terbalik) yang berasal dari Minangkabau, dengan tujuan untuk menyampaikan pesan atau maksud tersembunyi sehingga pihak ketiga tidak mampu memahaminya. Bisa juga dikatakan, bahasa terbalik itu sebagai sandi rahasia. Akan tetapi, di dalam *Durga Umayi* konsepsi itu juga disangkal oleh dirinya sendiri, sebab setelah menggunakan kata-kata terbalik itu, ditunjukkan kata itu sebenarnya mengarah pada bunyi serta makna yang telah diinginkan.

Bila ditinjau dari konteks ke-Indonesia-an, dengan penggunaan bahasa-bahasa yang berada di luar bahasa resmi yang diakui penguasa pada saat itu (1991), untuk mengingatkan bahwa di luar bahasa itu berserak khasanah bahasa lain, yang juga memiliki kekuatan dan sejarah yang tidak bisa disepelekan. Sebab dengan penitikberatan pada satu bahasa, seakan-akan tidak hanya sekedar sebagai kontrol bahasa saja, tetapi kontrol dalam segala hal, misalnya pola pikir dan tingkah laku untuk memperkukuh kekuasaan. Apalagi, jika hal itu dilakukan

dengan berusaha menguasai medan makna yang berada di dalam bahasa. Penguasaan itu tidak hanya didukung dari segi yang alamiah, dalam artian mengarahkan dengan melihat potensi yang ada, tetapi dengan rekayasa, dengan membunuh potensi dan menciptakan sebuah bahasa baru, dengan medan makna, sejarah dan kekuatan hegemoni baru.

Di sisi lain, upaya pembongkaran pusat ini juga tidak hanya berlaku pada tataran bahasa Indonesia dalam kapasitasnya sebagai bahasa persatuan, serta telah mengalami kontrol sedemikian rupa, dengan memunculkan kata-kata yang represif semisal: kambing hitam, oknum, organisasi tanpa bentuk, komunis dan lain-lainnya. Di satu sisi, juga berkaitan dengan dominasi pusat yang selama ini dipegang oleh Mataram, dalam artian memasuki wilayah pengetahuan, imajinasi dan harapan dari penguasa, yang disinyalir menggunakan pola-pola Jawa (Mataram). Jika mengacu pada hal ini, maka arahnya juga akan menggugat keberadaan dari pemegang kekuasaan yang mengandaikan diri sebagai raja dalam perspektif kejawaan. Seperti yang disinyalir Mulder, adanya pengidentifikasian penguasa Orde Baru pada pola-pola kekuasaan Jawa, beserta nilai-nilai yang hendak diperjuangkan.¹⁹⁴

Hal itu terlihat dari strategi yang digunakan untuk mengembangkan ideologi Pancasila yang menggunakan pola-pola Jawa dan kebatinan, hanya saja pola-pola itu telah mengalami pencanggihan dengan menampilkannya dalam bentuk lain. Bisa jadi hal itu dimaklumi melihat *back ground* kedaerahan dan budaya penguasa Orba memang berasal dari kawasan dengan nuansa budaya Jawa

¹⁹⁴ Mulder. *Op. cit.*

yang sangat kental. Selain itu, mereka juga mengidentifikasi diri sebagai seorang raja Jawa. Buktinya mereka juga membangun semacam peristirahatan terakhir dengan nama Giri Bangun, yang bisa dikatakan sebagai pesaing atau menyerupai Imogiri, tempat peristirahatan raja-raja terakhir Jawa tempo dulu.

Dalam *Durga Umayi*, adanya pembongkaran pusat itu bisa dilihat dari pengejawantahan teks yang mengacu pada semangat *Sindrome Mataram*. Hal itu tidak hanya dijawab dengan menampilkan dalam sebuah bangunan kebudayaan dan kebiasaan lain, tetapi juga menyerang dengan terang-terangan pada Mataram (sebagai simbol pusat). Pembongkaran tidak hanya dilakukan melewati bahasa secara apa adanya, tetapi juga membongkar atau mengkritisi dengan melewati bahasa tubuh, pakaian dan bahasa perilaku. Wacana ini pun merupakan *counter hegemoni* pada Jawanisasi Indonesia.

Sungguh tidak masuk akal memang, tetapi dukun-dukun Bagelen Magelang konon lebih sakti daripada dukun-dukun Mataram karena daerah Dulangmas (artinya suap emas) yakni Kedu-Magelang-Banyumas yang kaya raya padi serta tembakau itulah yang memberi makanan pada orang-orang Mataram, sedangkan tanpa bantuan hulubalang Kedu kala itu Panembahan Senopati pun tidak mungkin mengalahkan Kerajaan Demak.¹⁹⁵

Hal itu ditegaskan dengan teks yang mengacu pada bahasa yang digunakan antara Keraton Mataram dengan bahasa yang dianggap pinggiran:

Begitulah tentu saja versi orang-orang Kedu dan Bagelen yang selalu merasa minder karena dianggap hanya tani dungu lugu wagu oleh orang-orang Keraton halus itu karena bicatanya masih a-a-a bukan o-o-o dan berkata *inyong* kalau yang dimaksud *aku* dan *rika* kalau yang dimaksud *kamu*, dan mengucapkan rokokgg atau Togoggg, sedangkan seharusnya rokok sederhana saja atau Togog tanpa menyalak, padahal bahasa Kedu

¹⁹⁵ Mangunwijaya. *Op. cit.* hal. 55-6.

Bagelen sebetulnya jauh lebih tua jadi lebih antik dan berbobot pusaka sakti daripada yang o-o-o masih ingusan,¹⁹⁶

Sindrome Mataram yang dalam konteks Orde Baru sebagai perlawanan terhadap pusat pun dilakukan *Durga Umayi* dengan cara menyerang cara-cara berpakaian ala Jawa, cara berjalan, serta perangkat keprajuritan kraton Jawa dan lain-lainnya. Perlawanan ini terasa tepat karena dalam pengucapan teks itu menggunakan sudut pandang Lekra (komunis). Sebab, komunis dalam wacara Orde Baru dianggap sebagai sebuah ancaman, baik secara politis dan ideologis, sehingga harus dikikis dari bumi Indonesia. Dalam hal ini perlawanan itu pun menemukan bentuknya pada teks-teks yang menyebut Gerwani dengan *sang*. atau menyebut Durga dengan *sang Durga*, karena dalam kognisi masyarakat Jawa, serta Orde Baru, keduanya menempati posisi yang dipinggirkan dan terlarang.

Sebagai salah satu contoh, ada teks yang menyoal tentang bahasa tubuh dan bahasa pakaian yang menunjukkan adanya gugatan pada pusat.

Juga jangan lupa kain batik dengan surjan feminin warna warni banci yang dikenakan kaum pria yang sama sekali tidak menggambarkan kepahlawanan dan kejantanan revolusioner, termasuk *blangkon* yang sebetulnya adalah ekspresi diskriminasi rakyat jelata dari kaum ningrat, sebab *blangkon* pada hakikatnya adalah simpel ikat-kepala lepas belaka yang aslinya wulung hitam nila, .. tanpa gelora pemberontakan, simbol kemapanan dan pretensi kaum feodal yang merasa melebihi kaum jembel.¹⁹⁷

Perlu ditegaskan juga bahwa yang diungkapkan dalam *Durga Umayi* masih mengakar pada konsepsi tradisi, tidak hanya pada tataran dan dunia idealnya. Dengan kata lain dapat dirumuskan bahwa *Durga Umayi* merupakan

¹⁹⁶ Ibid.

¹⁹⁷ Ibid. hal. 108.

persenyawaan antara tradisi dengan teori-teori besar yang sedang berkembang dalam jagat pemikiran, tentang hegemoni. *discourse* dan dekonstruksi, dan dari sekian banyak ide posmodernisme. Kiranya apa yang digagas, dengan mengawinkan dua realitas, dua paradigma yang berbeda, sebagai upaya untuk memberikan warna pada dunia intelektual atau perspektif peradaban, semacam tawaran gagasan atau terobosan pemikiran. Jika mengacu pada pengarangnya, seperti juga yang telah digagas Romo Mangun dalam bidang arsitektur. Posmodern yang disodorkan Mangunwijaya lewat *Durga Umayi*, adalah posmodern Indonesia; posmodern yang berangkat dari akar-akar budaya. Seperti yang dikatakan oleh Ariel, bisa jadi posmodern itu sendiri sudah berada dalam pola budaya kita sejak lama.¹⁹⁸ Hanya saja kita tidak pernah merasakan kehadirannya, karena ia telah memasuki relung-relung sumsum dan menjadi diri kita. Di sisi lain, seyogyanya ragam dan dinamika sastra itu lahir dari dialektika antara tradisi dan realitas.

¹⁹⁸ Ariel. *Loc. cit.*