

WAYANG DALAM FIKSI INDONESIA

*Burhan Nurgiyantoro**

Pengantar

Penulisan fiksi atau secara lebih luas sastra Indonesia dewasa ini menunjukkan adanya kecenderungan untuk mengangkat budaya tradisional. Keadaan itu sebenarnya sudah terlihat sejak pertengahan tahun 50-an walau belum seintensif sekarang. Ayip Rosidi yang mengusulkan adanya angkatan 50-an dalam sejarah perkembangan sastra Indonesia memberikan karakteristik sastra angkatan itu yang antara lain adalah berorientasi pada budaya daerah (Rosidi, 1977). Ayip Rosidi sendiri menuliskan kembali dalam bentuk saduran sejumlah cerita lama dan atau cerita-cerita daerah ke dalam bentuk sastra Indonesia, misalnya *Lutung Kasarung*, *Candra Kirana*, dan *Rara Mendut*. *Rara Mendut* belakangan juga ditulis ulang oleh Mangunwijaya dalam bentuk trilogi, yaitu dengan ditambah *Genduk Duku* dan *Lusi Lindri*. Budaya daerah (Jawa) yang berupa kesenian wayang juga telah sedikit disinggung, misalnya dalam cerpen NH. Dini ("Jatayu") pada tahun 50-an. Namun, pemasukan unsur cerita wayang tersebut kurang bersifat fungsional dalam rangkaianannya dengan keseluruhan cerita. Cerita wayang belum dimanfaatkan sebagai salah satu sumber penulisan fiksi pada waktu itu, walau dalam bentuk puisi, misalnya, Gunawan Mohamad (1963) telah menulisnya secara lebih intensif dalam "Pari-kesit".

Munculnya unsur cerita wayang dan bentuk-bentuk transformasinya pada karya fiksi Indonesia secara intensif baru terlihat pada pertengahan tahun 70-an, yaitu dengan

terbitnya cerpen panjang *Sri Sumarah* karya Umar Kayam, dan beberapa tahun sebelumnya Danarto menulis cerpen *Nostalgia* yang bersumber pada cerita Abimanyu gugur. Setelah itu karya-karya berikutnya menyusul seperti *Pengakuan Pariyem* (Linus Suryadi), *Burung-burung Manyar* dan *Durga Umayi* (Mangunwijaya), *Canting* (Arswendo Atmowiloto), *Para Priyayi* (Umar Kayam), *Perang* (Putu Wijaya), atau bahkan karya yang berangkat dari cerita wayang itu sendiri seperti *Anak Bajang Menggiring Angin* (Sindhunata), *Balada Cinta Abimanyu dan Lady Sundari* dan *Balada Narasoma* (Agusta T. Wibisono), *Asmaraloka* (Danarto), cerpen "Karna" dan "Gatotkaca" (Bakdi Sumanto), dan cerpen-cerpen dalam *Baratayuda di Negeri Antah Berantah* (Pipit RK). Kecuali Putu Wijaya yang berasal dari Bali, para pengarang tersebut adalah beretnis Jawa sehingga boleh dikatakan bahwa para pengarang dari Jawalah yang banyak mentransformasikan cerita wayang ke dalam sastra Indonesia.

Hal itu menunjukkan betapa lekatnya budaya pewayangan pada masyarakat Jawa sehingga begitu berpengaruh dan menjadi sumber rujukan dan penulisan sastra Indonesia. Pengangkatan cerita wayang tersebut tidak sama bentuk dan tingkat intensitasnya. Ada karya yang mengambil secara samar, tetapi menyangkut inti hakikat, dan ada pula karya yang secara nyata memfungsionalkannya dalam jalinan cerita. Pentransformasian pada karya-karya yang disebut belakangan bisa jadi menghasilkan karya yang bersifat campur-aduk, sastra hibrida, antara sastra Indonesia modern dengan

* Doktor, Staf Pengajar Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Yogyakarta.

sastra budaya pewayangan yang tradisional. Keadaan itu cukup menarik untuk dicermati karena di tengah arus modernisasi yang semakin mengglobal di tingkat dunia, atau menurut Mangunwijaya, saat kita telah sampai pada tahap pascanasional, penulisan sastra Indonesia justru terlihat banyak berorientasi pada kebudayaan tradisional. Mangunwijaya sendiri menulis novel yang menyangkut tokoh-tokoh berwawasan dan berinteraksi pada tingkat nasional dan internasional, tetapi sekaligus juga mengangkat unsur pewayangan di dalamnya. Atau pertanyaan lain, mengapa baru pada dekade-dekade terakhir ini cerita wayang digarap dengan intensif ke dalam sastra Indonesia, padahal budaya itu sudah bereksistensi jauh di masa lalu bahkan sejak zaman prasejarah. NH. Dini misalnya, yang sudah menulis sejak pertengahan tahun 50-an dan pernah sedikit menyinggung unsur wayang pada salah sebuah cerpennya, baru pada dekade 90-an ini menulis novel yang berjudul *Tirai Menurun* yang lebih banyak memanfaatkan potensi pewayangan sebagai sumber penulisan novelnya.

Sastrawan Indonesia semakin meningkat wawasan kebangsaannya, semakin menasional dan menginternasional. Menurut Budi Darma semakin jauh sastrawan melangkah, akan semakin dalam mereka kembali ke akar daerahnya karena subkebudayaan daerah itu merupakan salah satu unsur yang membentuk mereka. Mereka yang dilahirkan dan dibesarkan dalam kebudayaan daerah masing-masing, setelah menjadi manusia Indonesia merindukan kembali subkebudayaan yang telah membentuknya itu. Hal itu merupakan kerinduan arketipal yang besar sumbangannya terhadap perkembangan kebudayaan Indonesia (Darma, 1995:171).

Hal itu menunjukkan betapa lekatnya cerita pewayangan pada masyarakat Jawa sehingga begitu berpengaruh dan menjadi sumber rujukan dan penulisan sastra Indonesia. Pengembangan karakter dan atau kebudayaan suatu bangsa tidak pernah dapat melepaskan diri dari nilai-nilai tradisi (baca: mitologi) yang telah mendasari dan mem-

besarkannya. Sejarah bangsa-bangsa di dunia menunjukkan bahwa bangsa yang maju dan besar memiliki akar tradisi mitologi yang amat panjang, misalnya, bangsa-bangsa Eropa memiliki dan dipersatukan oleh mitologi Yunani. Demikian pula Bangsa Cina, Jepang, India, dan lain-lain. Mitologi itu sendiri pada umumnya diartikan sebagai cerita tentang dewa-dewa atau tentang kehidupan supernatural yang lain, juga sering mengandung sifat pendewaan manusia (Makaryk, 1995:596).

Di Indonesia, khususnya Jawa, mitologi wayang merupakan tradisi dan budaya yang telah mendasari dan berperan besar dalam membentuk karakter dan eksistensi Bangsa Indonesia, khususnya yang beretnis Jawa, menjadi bangsa sebagaimana yang dapat disaksikan dewasa ini. Oleh karena itu, bukan merupakan hal yang aneh jika nilai-nilai tradisional dan atau mitologi pewayangan juga banyak berpengaruh terhadap penulisan karya sastra Indonesia modern. Sebagai sebuah fakta mitologi sebagaimana halnya dengan fakta-fakta monumental yang lain yang ada dan terjadi di masyarakat, misalnya, peristiwa sejarah, cerita wayang banyak dijadikan sebagai sumber ilham penulisan karya sastra Indonesia modern. Penulisan itu terutama dilakukan oleh pengarang yang akrab dengan dunia pewayangan sehingga mereka merasa perlu untuk menyikapinya sesuai dengan resepsi-estetiknya. Menurut Damono (*Republika*, 29 Oktober 1994), adanya sebuah mitologi sebagai sumber atau akar kebudayaan amat diperlukan dalam pengembangan sastra atau kebudayaan secara umum karena tanpa itu sastra akan berkembang secara kurang wajar.

Hal itu disebabkan mitologi merupakan kristalisasi konsep-konsep, nilai-nilai, dan norma-norma yang menjiwai sikap hidup masyarakat selama ini dan menyebabkan komunikasi antaranggota masyarakat menjadi efisien. Cerita wayang merupakan hasil karya seni yang *adiluhung*, monumental, dan amat berharga, bukan saja karena kehebatan cerita, keindahan penyampaian, ketegasan pola karakter, melainkan juga nilai filosofi dan "ajaran-ajaran"-nya yang tidak ternilai dan

masih saja relevan dengan keadaan kini (Mulyono, 1989).

Berbagai cerita wayang dan karakter para tokohnya banyak yang dijadikan anutan, prinsip hidup, sumber pencarian nilai-nilai, atau paling tidak mempengaruhi sikap hidup masyarakat penggemar cerita itu. Banyak keadaan dan peristiwa di dunia wayang tidak jarang dipandang sebagai simbol atau bahkan sebagai ada kemiripannya dengan keadaan dan peristiwa di dunia nyata. Wayang bukan saja merupakan suatu bentuk kesenian yang digemari, tetapi telah menjadi bagian hidup yang dibutuhkan masyarakat. Sebagaimana halnya dengan karya seni yang lain, khususnya sastra, cerita wayang membawa misi sebagai sarana menghibur dan sekaligus "mendidik". Atau, sebagaimana yang dikatakan oleh Horace, cerita wayang berfungsi sebagai *dulce et utile, Sweet and useful*, memberi kenikmatan dan kemanfaatan, menunjukkan betapa nilai kepragmatikan cerita wayang.

Pengangkatan wayang ke dalam karya sastra Indonesia modern, bukan saja dapat dipandang sebagai salah satu bentuk pelestarian, pemertahanan eksistensi, dan penafsiran kembali konsep, nilai, dan norma-norma lama secara kontekstual, melainkan juga sebagai salah satu bentuk upaya, pengenalan, pengaktualan, dan atau pemopuleran cerita wayang tersebut kepada khalayak yang lebih luas. Karena diresepsi dan ditulis oleh pengarang masa kini yang hidup dalam suasana kehidupan masyarakat zaman kini pula, pengangkatan cerita wayang ke dalam sastra Indonesia modern tentulah membaaur dengan suasana kehidupan modern pula sehingga bersifat kontekstual. Artinya, unsur cerita wayang itu telah disesuaikan dengan kondisi sosial budaya masyarakat kini sebagai apresiatornya, walau tidak jarang bersifat kontroversial.

Penafsiran kembali cerita wayang lewat penulisan karya sastra akan berpengaruh terhadap penerimaan, tanggapan, sambutan, atau resepsi pembaca yang hidup dalam suasana kekinian. Hal itu berarti resepsi pembaca terhadap (unsur) cerita wayang pada hakikatnya dijumpai oleh resepsi aktif pengarang. Dengan demikian, pem-

bacaan terhadap karya sastra yang berunsur cerita tradisional dan atau mitologi akan melibatkan dua macam penerimaan, yaitu penerimaan terhadap karya itu sendiri sebagai karya sastra Indonesia modern, dan sekaligus juga penerimaan terhadap unsur pewayangan yang terkandung di dalamnya.

Wayang dalam Sastra Indonesia: Masalah Resepsi dan Intertekstual

Pengkajian masuknya seni budaya wayang dalam sastra Indonesia paling tidak dapat dijelaskan lewat teori resepsi dan intertekstual. Teori resepsi dapat dipergunakan karena pemasukan unsur itu berkaitan dengan resepsi pengarang terhadap budaya pewayangan. Sebaliknya, dilihat dari kenyataan adanya transformasi unsur suatu teks (atau budaya secara lebih) dalam teks yang lebih kemudian adalah permasalahan hubungan antarteks.

Teori resepsi sebenarnya berkaitan dengan hubungan teks dengan pembaca, baik pembaca sesungguhnya maupun pembaca bukan sesungguhnya. Transformasi unsur pewayangan ke dalam karya fiksi Indonesia modern pada hakikatnya merupakan resepsi aktif para pengarang terhadap budaya pewayangan. Pengarang menerima, menyambut, memahami, menanggapi, dan kemudian menuliskan sikap dan tanggapannya ke dalam karya-karya yang ditulisnya. Resepsi itu menyebabkan hadirnya teks-teks baru yang telah diolah dengan daya kreasinya, dan terjadilah transformasi aspek pewayangan ke dalam karya-karya tersebut (Wiryamartana, 1990:10). Dalam kaitannya dengan karya fiksi yang dihasilkan, pengarang adalah penulis, namun dalam kaitannya dengan sikap dan tanggapannya terhadap budaya pewayangan mereka adalah penerima, dan bagaimana tanggapan mereka dapat dikenali lewat karyanya itu. Jadi, pengarang sebagai peresepsi bukan dalam pengertian pembaca aktual, melainkan pembaca yang ada di balik teks karya sastra yang ditulisnya.

Teori intertekstual memandang bahwa sebuah teks yang ditulis lebih kemudian mendasarkan diri pada teks-teks lain yang

telah ditulis orang sebelumnya. Tidak ada sebuah teks pun yang sungguh-sungguh mandiri, dalam arti penciptaannya dengan konsekuensi pembacaannya juga, dilakukan tanpa sama sekali berhubungan dengan teks lain yang dijadikan semacam contoh, teladan, kerangka, atau acuan (Teeuw, 1984: 145). Karya sastra Indonesia modern yang mentransformasikan cerita pewayangan dapat dipandang mendasarkan diri pada cerita itu. Hal yang demikian dalam konsep interteks dipandang sebagai bentuk hipogram '*hypogram*' (Riffaterre, 1980:23).

Dalam kaitannya dengan masalah intertekstual, Frow (dalam Worton dan Still, 1990: 45-6) mengemukakan sepuluh tesis, yang antara lain adalah sebagai berikut. (1) Konsep intertekstualitas menuntut agar teks tidak dipahami sebagai sebuah struktur yang berdiri sendiri, melainkan sebagai struktur yang diferensial dan historikal. (2) Teks bukan merupakan struktur yang terlihat itu saja, melainkan merupakan struktur jejak dan pengambilan dari sesuatu yang lain. Ia dibentuk oleh pengulangan dan transformasi struktur teks-teks lain. (3) Ketidakhadiran struktur teks itu akan merintangai teks yang merepresentasikan, tetapi struktur teks itu merupakan prasyarat dan waktu teks tersebut. (4) Bentuk kehadiran struktur intertekstual melebar dari kemungkinan eksplisit ke implisit, khusus ke umum, tersusun atas isi pesan atau kode. Teks tersusun atas norma ideologis dan kultural, konvensi genre, *style* dan ungkapan, bentuk konotasi dan kolokatif, dan lain-lain yang berasal dari teks lain. (5) Proses referensi intertekstual diatur oleh kaidah pembentukan diskursif yang sesuai dengan tempat kejadian. Dalam kasus teks kesastraan, juga pembacaannya, hubungan diskursif yang umum dijabatani oleh sistem struktur dan otoritas norma kesastraan.

Namun, bagaimana pemerlakuan cerita wayang itu dalam karya sastra tergantung pada tanggapan, penyikapan, dan wawasan estetik pengarang. Konsep interteks itu sendiri dapat berupa hubungan intratekstual dan ekstratekstual, yaitu yang memandang adanya hubungan antara sebuah teks kesastraan dengan "teks-teks" yang di luar

sastra yang meliputi pengarang, pembaca, dan konteks sosial budaya. Wujud penghipograman dapat berupa penerusan dan pemerkuatan tradisi, penyimpangan dan pemberontakan tradisi, atau pemutarbalikan esensi dan amanat serta bentuk formal-struktural karya sastra sebelumnya. Dengan logika seperti itu, terjadilah transformasi cerita wayang dalam karya fiksi Indonesia.

Wayang dalam Fiksi Indonesia: Masalah Penyikapan

Pembaca teks cerita wayang dalam konteks karya sastra Indonesia adalah pembaca di balik teks. Pembaca itu tidak lain adalah penulis teks sastra yang bersangkutan yang telah meresepsi cerita wayang. Tiap peresepsi mempunyai sikap, tanggapan, dan wawasan estetik yang besar kemungkinan tidak sama. Sebagai peresepsi aktif mereka kemudian menuliskan sikap, tanggapan, dan wawasan estetikanya itu ke dalam teks karyanya. Resepsi aktif itu menyebabkan hadirnya teks-teks baru yang telah diolah dengan daya kreasinya sebagai hasil interaksi dengan kondisi sosial budaya zamannya.

Dengan demikian, dapat dipahami jika sebuah cerita wayang yang sama, jika ditanggapi, disikapi, dan diolah dengan daya kreativitas oleh pengarang yang berbeda, yang notabene masing-masing memiliki konsep estetikanya sendiri itu, akan menghasilkan karya yang berbeda. Oleh karena itu, dapat dipahami pula jika terdapat berbagai bentuk transformasi cerita wayang dalam karya sastra Indonesia modern walau karya-karya tersebut sama-sama mendasarkan diri pada epos Mahabarata dan Ramayana.

Lewat penelitian kecil yang telah dilakukan, ditemukan beberapa macam sikap, penerimaan, dan perlakuan pengarang terhadap cerita wayang, yaitu (1) wayang disikapi sebagai budaya yang bernilai tinggi dan sakral; (2) wayang disikapi secara main-main dan didesakralkan (parodial); (3) wayang disikapi secara apa adanya, secara biasa-biasa saja, dalam arti tidak disakralkan atau sebaliknya didesakralkan.

Pertama, kelompok pengarang yang menyikapi dan memperlakukan wayang sebagai suatu bentuk budaya yang bernilai tinggi, bersifat "sakral", serta dapat diaktualkan secara kontekstual, yang mencerminkan pandangan perenialistik karena menganggap penting nilai-nilai konservatif. Sikap, penerimaan, dan perlakuan tersebut terlihat pada Y.B. Mangunwijaya lewat *Burung-burung Manyard* dan *Durga Umayi*, Umar Kayam lewat "Sri Sumarah", "Parta Krama", dan *Para Priyayi*, dan Bakdi Sumanto lewat "Karna" dan "Tumpeng". Namun, karya-karya itu tidak hanya mengandung pandangan perenialistik saja, melainkan juga pandangan progresif. Walau dengan cerita yang berbeda, Danarto dalam cerpen "Asmarandana" dan novel *Asmaraloka* tampaknya juga dapat dikategorikan ke dalam kelompok ini.

Wayang dijadikan salah satu sumber bahan penulisan cerita modern, baik dengan mengangkat cerita dari dunia manusia modern maupun dunia wayang. Pada Mangunwijaya dan Umar Kayam cerita, tokoh, dan nilai-nilai wayang dijadikan simbol, model, dan rujukan kultural dalam pengisahan cerita yang ditulisnya sehingga cerita, tokoh, dan nilai-nilai itu muncul kembali dalam bentuk transformasinya dalam karya fiksi. Esensi filsafat dan nilai-nilai wayang itu sendiri tidak berubah, sedang yang berubah adalah berbagai bentuk manifestasinya dalam kehidupan yang dimunculkan secara kontekstual sesuai dengan zaman kehidupan modern. Cerita, tokoh, dan nilai-nilai wayang secara sadar dijadikan sumber dan model pendidikan dan atau penyampaian pesan. Penransformasian cerita wayang secara kontekstual dalam karya itu menunjukkan bahwa cerita dan nilai-nilai wayang dapat dimunculkan dalam bentuk lain tanpa kehilangan hakikat nilai-nilai dan kesakralannya. Hal itu tidak lepas dari sikap dan penerimaan Mangunwijaya dan Umar Kayam terhadap cerita wayang sebagai budaya tinggi yang pantas dilestarikan. Nilai-nilai itu dipandang esensial dan diyakini kebenarannya karena sudah terbukti oleh ujian-ujian dan sejarah yang panjang (Amir, 1994: 94-6).

Bakdi Sumanto menulis karya yang mentransformasikan alur dan perwatakan

secara bertentangan dengan *pakem*, tetapi ia tetap terlihat menyikapi dan menerima wayang secara baik dan menempatkannya dalam posisi terhormat. Transformasi yang dilakukannya adalah akibat pergulatan yang suntuk dan usahanya melakukan penafsiran kembali terhadap cerita wayang. Transformasi yang dilakukan tetap saja memberikan kesan kesungguhan dan kecintaannya terhadap wayang sebagai hasil budaya yang bernilai tinggi yang pantas diperlakukan secara "sakral". Di pihak lain, Danarto mengembangkan alur dan penokohan dengan mendasarkan diri pada cerita wayang, atau paling tidak cerita wayang itu dijadikan pijakan pengembangan cerita novel. Kisah tokoh novel Arum-Busro dikembangkan berdasarkan kisah wayang Sawitri-Setiawan (Danarto juga pernah menulis cerpen berjudul "Savitri" yang juga mengisahkan cerita wayang itu). Bahkan, khas Danarto yang sering mengaburkan logika cerita, adakalanya pasangan Arum-Busro dan Sawitri-Setiawan berganti menjadi Arum-Setiawan dan Sawitri-Busro. Bagaimanapun juga, perujukan Danarto terhadap salah satu cerita wayang pada novel itu menunjukkan korelevansian dan kecintaannya kepada cerita tradisional tersebut.

Walaupun sama-sama menempatkan wayang dalam posisi yang tinggi dan "sakral", antara Mangunwijaya, Umar Kayam, dan Bakdi Sumanto terlihat ada perbedaan dalam menyikapi dan menempatkan diri lewat karya-karya itu. Nilai-nilai wayang yang diungkapkan Mangunwijaya dan Bakdi Sumanto sekaligus mencerminkan sikap dan pandangannya, sedang Umar Kayam lebih terlihat menunjukkan pemahamannya tentang apa yang menjadi keyakinan masyarakat Jawa. Umar Kayam bermaksud melakukan interpretasi dan sekaligus justifikasi terhadap kehidupan masyarakat Jawa. Ia juga bermaksud menunjukkan — yang sekaligus mencerminkan sikap dan pandangannya—adanya perbenturan nilai-nilai wayang dengan nilai-nilai aktual-modern dalam kehidupan yang mencerminkan proses kebudayaan.

Kedua, kelompok pengarang yang menyikapi dan memperlakukan wayang

(terkesan) secara menyikapi wayang secara main-main seenaknya, bersifat parodial, dan mendesakralkan, serta menekankan nilai-nilai aktual yang mencerminkan pandangan progresivisme. Namun, karya pengarang kelompok ini pun pada hakikatnya bersifat eklektik, yaitu yang mengandung unsur perenialisme dan progresivisme dengan unsur progresivisme yang lebih dominan.

Pemermainan dan pendesakralan wayang itu berupa perubahan dan penjungkirbalikan karakter tokoh secara kontroversial dan bertentangan dengan karakter *pakem*, perubahan, penciptaan cerita, dan penggunaan sebagai lambang tokoh fiksi secara tidak tepat. Sikap itu terlihat pada Yudhistira dalam *Arjuna Mencari Cinta*, Putu Wijaya dalam *Perang*, Seno Gumira Ajidarma dalam "Segitiga Emas", Pipit R.K dalam "Aku Sengaja Tidur Melulu, karena Aku Pengen Netral", dan Yanusa Nugroho dalam "Sugriwo-Subali". Pemermainan dan pendesakralan wayang itu berupa pencampuran karakter tokoh wayang dengan yang bukan karakternya, perubahan dan penjungkirbalikan karakter tokoh secara kontroversial dan bertentangan dengan karakter *pakem*, perubahan, penciptaan cerita, dan penggunaan sebagai lambang tokoh fiksi secara tidak tepat. Sikap itu terlihat pada Yudhistira dalam *Arjuna Mencari Cinta*, Putu Wijaya dalam *Perang*, Seno Gumira Ajidarma dalam "Segitiga Emas", Pipit R.K dalam "Aku Sengaja Tidur Melulu, karena Aku Pengen Netral", Yanusa Nugroho dalam "Sugriwo-Subali", Danarto dalam "Balairung", dan Agusta T. Wibisono dalam *Balada Cinta Abimanyu dan Lady Sundari* dan *Balada Narasoma*.

Ketiga, kelompok pengarang yang menyikapi dan memperlakukan wayang secara apa adanya, tidak menyakralkan dan juga tidak mendesakralkan. Wayang tidak ditonjolkan sebagai sesuatu yang bernilai tinggi atau sebaliknya juga tidak dipermainkan secara seenaknya, tetapi tetap dijadikan sumber bahan dan rujukan kultural dalam penulisan. Namun, sejumlah pengarang misalnya Danarto, Yudhistira, dan Seno Gumira tampak memperlihatkan sikap "dua wajah": pada satu karya bersikap "menyakral-

kan" cerita wayang, tetapi pada karya yang lain "mendesakralkan" atau tidak keduanya.

Jadi, dalam hal sikap pengarang terhadap wayang, terdapat perbedaan sikap, dan penerimaan —walau perbedaan itu haruslah dilakukan secara hati-hati— antara pengarang yang lebih tua dengan pengarang yang lebih muda; dan atau antara pengarang yang dilahirkan, dibesarkan, dan berdomisili di daerah di mana wayang masih menjadi kegemaran masyarakat luas dengan pengarang yang dilahirkan, dibesarkan, dan berdomisili di daerah di mana wayang kurang menjadi tontonan kegemaran. Pengarang golongan pertama menyikapi wayang sebagai budaya yang bernilai tinggi dan sakral yang perlu dilestarikan, sedang pengarang golongan kedua menyikapinya secara main-main, parodial, dan mendesakralkannya.

Munculnya karya sastra yang mentransformasikan unsur cerita wayang secara kontroversial dan menyimpang dari *pakem* pada dekade 1990-an tampaknya berkaitan dengan sikap penerimaan masyarakat terhadap pertunjukan wayang dewasa ini yang lebih terbuka. Masyarakat mau menerima pertunjukan wayang yang mengandung unsur pembaharuan dan perubahan-perubahan yang sebenarnya justru tidak lagi sesuai dengan pola pertunjukan selama ini. Misalnya, masyarakat terutama generasi muda mau menerima pertunjukan Ki Dalang Enthus Susmana dan Ki Djoko Hadiwidjojo yang banyak melakukan penyimpangan. Masyarakat juga mau menerima pertunjukan wayang yang bersifat campur aduk dengan pertunjukan yang lain seperti munculnya pelawak, penyanyi, dan penari di tengah pertunjukan wayang kulit sebagaimana yang dapat dilihat di televisi. Jadi, terlihat adanya kesejajaran sikap antara sikap masyarakat yang mau menerima perubahan-penyimpangan pola pertunjukan wayang kulit dengan sikap pengarang dalam mentransformasikan unsur pewayangan dalam karya sastra. Keberanian pengarang mentransformasikan cerita wayang secara kontroversial tampaknya diprakondisikan oleh sikap masyarakat yang tidak lagi memandang pertunjukan wayang sebagai sesuatu yang statis.

Wayang dalam Fiksi Indonesia: Masalah Pemfungsian

Dalam fiksi Indonesia aktualisasi cerita wayang paling tidak memiliki tiga fungsi, yaitu (1) sebagai rujukan kultural; (2) menyampaikan humor dan kritik; (3) sarana berekspresi.

Pertama, sebagai referensi kultural cerita dan tokoh wayang sengaja diambil untuk dipergunakan sebagai lambang, model, simbolisasi karakter tokoh fiksi, pengaktualan filsafat dan nilai-nilai wayang, dan lain-lain. Cerita dan tokoh wayang sengaja dijadikan sebagai salah satu referensi kultural dalam penulisan sastra karena dipandang masih relevan dalam kehidupan dewasa ini walau harus dilakukan secara kontekstual sesuai dengan latar belakang kehidupan masyarakat. Hal itu misalnya dilakukan oleh Mangunwijaya dan Umar Kayam.

Dalam *Durga Umayi* Mangunwijaya menampilkan masalah pokok dan tema tentang keterombang-ambing kepribadian tokoh antara tindakan benar dan tidak benar yang dilambangkan dengan karakter Dewi Umayi dan Batari Durga. Tarik-menarik antara dua hal tersebut dimaksudkan sebagai simbolisasi perjalanan hidup bangsa Indonesia yang mempunyai kepribadian terbelah dan dilematik. Hal itu diisyaratkan oleh nama lin Sulinda Pertiwi yang ditransformasikan dari kata "*Insulinde*" dan "pertiwi" yang keduanya berarti 'tanah air'. *Insulinde* adalah sebutan tanah air Indonesia oleh penjajah Belanda. Bahkan, dalam *Burung-burung Manyar*, rujukan terhadap wayang itu juga mencakup pengembangan alur dan penokohan. Tepatnya, dalam novel ini ia ingin menulis novel simbolis tentang kehidupan manusia lewat simbol-simbol dari cerita wayang, menulis wayang modern, menulis fiksi modern dengan inti hakikat cerita wayang.

Umar Kayam, di pihak lain misalnya, menampilkan masalah pokok dan tema tentang kesetiaan seorang istri kepada suami dengan model kesetiaan Wara Sembadra dalam "Sri Sumarah" dan *Para Priyayi*, serta tekad penghambaan, kewajiban, kesetiaan, dan pengabdian kepada negara dan orang yang telah membantu. Model pengabdian tokoh tersebut sengaja ditransfor-

masikan dari model pengabdian Sumantri. Keteladanan Sumantri, Karna, dan Kumbakarna itu banyak dijadikan model keteladanan dan acuan kultural oleh masyarakat Jawa pada waktu itu, misalnya lewat *Serat Tripama*-nya Mangkunegara IV.

Kedua, cerita dan tokoh wayang dipakai sebagai sarana untuk menyampaikan kritik dan humor, kritik yang disampaikan secara humor, atau humor yang mengandung kritik. Hal itu terlihat pada karya-karya Putu Wijaya, Danarto, Yudhistira, Agusta T Wibisono, Pipit RK, dan Seno Gumira Ajidarma. Pada umumnya mereka menampilkan alur dan tokoh wayang secara campur aduk antara alur cerita wayang dengan alur tokoh bukan wayang yang sengaja dikreasikannya. Transformasi tersebut dimaksudkan untuk menyampaikan kritik sosial lewat tokoh-tokoh wayang itu. Kritik yang dikemas dan diungkapkan lewat tokoh wayang akan menjadi tidak langsung, "aman", dan memberikan kesan objektif. Namun, penyampaian kritik itu pada umumnya dilakukan dengan cara yang lucu. Jadi, mereka bermaksud menulis karya kritik yang mengandung humor atau karya humor yang mengandung kritik.

Ketiga, wayang sengaja dipilih sebagai sarana untuk berekspresi. Pemilihan cara berekspresi lewat cerita wayang dimaksudkan agar sesuatu yang ingin disampaikan dapat diterima pembaca dengan baik karena— sebagaimana dikatakan oleh Putu Wijaya— wayang amat populer di Indonesia, khususnya di Jawa dan Bali. Selain itu, menurut Kuntowijoyo (1984:131) pengarang sebagai pewaris budaya kolektif juga merasa berkepentingan untuk memilih sarana yang telah diketahui umum seperti lewat penokohan yang bersifat tipologis agar keabsahannya sebagai pengarang diakui. Perujukan aspek-aspek tertentu pewayangan akan mempersempit penuturan (dari sudut penulis) dan mempercepat pemahaman (dari sudut pembaca), dan karenanya komunikasi menjadi lebih efisien. Selain itu, sarana pengucapan lewat cerita wayang itu dapat memberikan nada keseriusan dalam suasana nonformal.

Cerita wayang banyak dipergunakan sebagai sarana untuk menyampaikan kritik sosial dan humor karena dianggap sebagai sarana yang aman dan terkesan objektif. Aman karena tidak ada orang yang merasa secara langsung merasa dikritik, dan objektif karena terkesan kritik diberikan oleh pihak luar yang tidak secara langsung terlibat dalam persoalan aktual. Putu Wijaya misalnya, sengaja memilih wayang sebagai bentuk pengucapan karena wayang telah begitu populer di masyarakat Indonesia, khususnya Jawa dan Bali, sehingga masyarakat merasa akrab, tidak takut, dan terbuka. Wayang adalah jembatan untuk sampai ke hati pembaca. Dengan wayang pula, ia merasa bebas untuk mengungkapkan berbagai hal yang tidak dapat diungkapkan dengan cara-cara biasa. Wayang dengan mudah dipergunakan sebagai sarana untuk menyampaikan kritik karena jika disampaikan dengan cara biasa akan sulit menembus sensor. Cerita wayang penuh dengan simbol, asosiasi, dan penafsiran, maka dengan wayang itu ia ingin menyalakan seluruh simbol, asosiasi, dan penafsiran itu pada pembaca. Pengekspresian dengan cara seperti itu akan memberikan kesan yang kurang lebih sama kepada pembaca, dan kritik pun menjadi terselubung karena pengkritik dan yang dikritik adalah para tokoh dari dunia wayang yang mempermainkan dan menertawakan diri mereka sendiri.

Model Pengaktualan Unsur Cerita Tradisional

Ada beberapa model pengaktualan unsur cerita wayang ke dalam karya fiksi Indonesia yang masing-masing menunjukkan tingkat intensitas yang tidak sama. Model-model yang sementara teramati adalah yang masuk ke dalam unsur-unsur intrinsik seperti cerita, penokohan, alur, masalah pokok dan tema, latar, dan nilai-nilai. Model yang dibicarakan berikut tidak melibatkan ke seluruh unsur intrinsik tersebut.

a. Pengembangan Cerita

Cerita dalam karya ini difungsikan sebagai pusat pengembangan cerita. Atau,

alur cerita dikembangkan berdasarkan cerita wayang. Alur cerita, tokoh, dan berbagai persoalan dan konflik yang dikisahkan pada umumnya berasal dari cerita wayang. Pengarang menceritakan kembali cerita itu sesuai dengan tanggapan, penerimaan, harapan dan pandangan estetikanya. Pengisahan kembali cerita wayang itu mungkin sekali mengandung unsur-unsur "penyimpangan" dari cerita aslinya, yang antara lain disebabkan adanya tafsir baru secara kontekstual atau keyakinannya.

Pengaktualan cerita wayang dalam jenis ini, paling tidak dapat dibedakan ke dalam tiga kategori. Pertama, secara umum pengaktualan unsur-unsur cerita wayang masih mempertahankan cerita asli, baik yang menyangkut cerita, plot, tokoh, pokok permasalahan, konflik, dan lain-lain. Peran pengarang boleh dikatakan sebagai "penulis ulang" cerita wayang itu. Namun, sebagai pengarang kreatif, ia juga mempunyai "kekuasaan" untuk menciptakan kembali cerita yang dikisahkan itu. Misalnya, kreativitas dalam pembuatan adegan-adegan, peristiwa, dialog, dan *style*. Karya yang dapat digolongkan ke dalam kelompok ini misalnya novel *Anak Bajang Menggiring Angin* (Sindhunata) dan cerpen "Gatutkaca" (Bakdi Sumanto) dan "Savitri" (Danarto).

Kedua, pengaktualan cerita dan tokoh wayang dengan penyimpangan alur cerita dan karakter tokoh. Hal itu misalnya, terlihat pada cerpen "Karna" (Bakdi Sumanto) yang dikembangkan berdasarkan kisah *Karna Tanding*. Cerpen itu sengaja ditampilkan untuk melukiskan gejolak batin Karna sewaktu harus bertempur menghadapi adiknya sendiri, Arjuna, di medan perang Baratayuda. Di awal kisah, cerita masih agak setia pada *pakem* cerita wayang, tetapi pada akhir kisah terjadi penyimpangan, yaitu berupa *mbalela*-nya Karna ke pihak Pandawa, Duryudana yang berniat menghentikan perang karena diam-diam cinta perdamaian dibunuh oleh Sengkuni dan Durna yang kemudian mengambil alih komando perang. Jadi, penyimpangan itu mencakup esensi cerita dan karakter tokoh, termasuk pengubahan karakter wayang yang umumnya sederhana menjadi kompleks.

Cerpen itu sengaja ditafsirkan oleh Bakdi Sumanto demikian untuk menunjukkan betapa beratnya beban batin Karna yang secara psikologis sebenarnya tidak sesederhana sebagaimana yang sering dimainkan dalam pertunjukan wayang kulit yang lebih mengejar meriahnya.

Ketiga, pengaktualan cerita wayang dengan tambahan cerita dan tokoh yang sengaja dikreasikan oleh pengarang. Di satu sisi pengarang mempertahankan cerita dan tokoh wayang, tetapi di sisi lain menambah dan mencampuradukkannya dengan cerita dan tokoh ciptaannya yang bukan wayang. Karya yang dihasilkan terkesan campur aduk antara cerita dan tokoh wayang dengan cerita dan tokoh di luar wayang. Keadaan itu secara sepintas memberikan kesan tidak masuk akal karena dua tokoh yang berbeda dunianya, misalnya yang satu tokoh yang berasal dari dunia wayang dan yang lain tokoh dari dunia bukan wayang, dapat bergabung dalam *setting* yang juga campur aduk. Pengangkatan cerita wayang pada karya ini mirip model kedua di atas, tetapi dengan penyimpangan karakter tokoh, alur cerita, dan *setting* yang lebih ekstrem. Contoh karya jenis ini misalnya adalah novel *Perang* (Putu Wijaya), *Balada Cinta Abimayu dan Lady Sundari* dan *Balada Narasoma* (Agusta T. Wibisono), *Asmaraloka* (Danarto) cerpen "Segitiga Emas" (Seno Gumira Ajidarma), cerpen "Aku Sengaja Tidur Melulu, karena Aku Pengen Netral" dan cerpen-cerpen lain dalam *Baratayuda di Negeri Antah Berantah* (Pipit RK), dan lain-lain.

Balada Cinta Abimayu dan Lady Sundari dan *Balada Narasoma* menampilkan cerita dan tokoh wayang, tetapi tokoh-tokoh itu hidup dalam situasi dan peradaban kehidupan modern sebagaimana yang terjadi saat cerita itu ditulis (yaitu 1989). Jadi, *pakem* cerita wayang secara relatif masih diikuti, tetapi tingkah laku tokoh-tokoh wayang itu tidak berbeda dengan tingkah laku manusia bukan wayang yang dalam latar kekinian. Misalnya, Abimayu yang suka naik GL-Pro, berlatih keras memanah karena akan mengikuti Olimpiade Barcelona 1992, dan lain-lain. Selain itu, cerita itu sendiri dibungkus, yaitu diawali dan diakhiri dengan cerita yang

bertokoh manusia bukan wayang dan bahkan merujuk tokoh sungguhan, misalnya Cak Asmuni dan Bu Bariyah (dalam *Balada Narasoma*).

Cerpen "Segitiga Emas", misalnya, berangkat dari cerita wayang *Sumantri Ngenger*, tetapi cerita berkembang menjadi konkret sehingga tokoh-tokoh wayang dapat berinteraksi langsung dengan manusia bukan wayang, dan bahkan Sumantri berubah menjadi manusia berdasi yang adalah seorang pialang tanah. Pada awal pemunculannya tokoh Sumantri dalam cerpen ditampilkan sebagai orang yang keras hati dan bersedia melakukan apa saja demi diterimanya penghambaan kepada raja, tetapi kemudian berubah menjadi seorang pialang tanah yang licik, penipu, dan kejam. Jadi, pada awal pemunculannya tokoh Sumantri masih mencerminkan karakter Sumantri tokoh wayang dan baru kemudian mengalami perubahan, sejalan dengan perubahan penampilannya yang dicampuradukkan dengan situasi kehidupan dunia nyata, yaitu ketika diminta untuk memindahkan kawasan Segitiga Emas Jakarta ke Kerajaan Maespati oleh Prabu Arjunasasrabahu karena permintaan Dewi Citrawati. Perubahan karakter Sumantri dapat dilihat dari dua latar, yaitu ketika masih menjadi tokoh wayang dalam dunia wayang dan sesudah dicampuradukkan dengan kehidupan dunia manusia modern secara konkret. Ketika masih berlatar dunia wayang, karakter Sumantri masih mencerminkan karakter tokoh wayang, tetapi setelah dicampuradukkan dengan situasi kehidupan nyata, karakternya pun berubah. Perubahan karakter tokoh-tokoh itu juga menyebabkan perbedaan karakter secara literer juga berubah, yaitu yang semula tokoh protagonis menjadi antagonis, dan dari tokoh yang cenderung berwatak sederhana berubah menjadi antagonis dan kompleks.

b. Penokohan

Pengangkatan cerita wayang ke dalam karya sastra Indonesia modern juga terdapat dalam aspek penokohan. Dalam penelitian kecil yang dilakukan, pengaktualan peno-

kohan itu paling tidak meliputi (1) pengambilan tokoh wayang; (2) penghipograman perwatakan dan penamaan sekaligus; (3) penghipograman perwatakan tanpa penamaan; (4) penghipograman penamaan tanpa perwatakan.

Pertama, pengambilan tokoh-tokoh wayang ke dalam karya fiksi terjadi pada karya yang mengembangkan alur cerita pada cerita wayang. Tokoh-tokoh wayang yang diangkat ada yang tetap mempertahankan karakter *pakem*, tetapi lebih banyak lagi yang bersifat campur aduk. Artinya, sebagian karakter *pakem* dipertahankan, tetapi sebagian karakter yang lain merupakan penyimpangan dari karakter *pakem* itu, misalnya dengan cara menambah, mengkreasikan, atau menyimpangi esensinya. Tokoh-tokoh wayang dalam kelompok ini adalah tokoh-tokoh fiksi sebagaimana yang disebut dalam pengembangan cerita di atas. Tokoh-tokoh yang berkarakter "setia" pada *pakem* itu misalnya adalah tokoh-tokoh dalam *Anak Bajang Menggiring Angin* (Sindhunata) dan cerpen "Gatotkaca" (Bakdi Sumanto) dan "Savitri" (Danarto), sedang yang menyimpang dan atau campur aduk itu misalnya dalam "Karna" (Bakdi Sumanto), "Segitiga Emas" (Seno Gumira Ajidarma), *Perang* (Putu Wijaya), *Balada Cinta Abimanyu dan Lady Sundari* dan *Balada Narasoma* (Agusta T. Wibisono), dan lain-lain.

Ada kesejajaran antara "kesetiaan" dan penyimpangan dari pengembangan cerita wayang dengan "kesetiaan" dan penyimpangan pengkarakteran tokoh. Jika secara cerita fiksi itu secara relatif "setia" dengan cerita wayang, secara karakter pun karakter tokoh-tokoh itu juga "setia" dengan karakter tokoh wayang yang diperankannya. Sebaliknya, jika secara cerita fiksi itu menyimpang dari cerita wayang yang dihipogramkannya, secara karakter pun perwatakan para tokoh itu juga menyimpang dari perwatakan tokoh wayang yang dihipogramkannya. Jauh dekatnya penyimpangan karakter dari karakter tokoh wayang yang dihipogramkannya biasanya sejalan dengan jauh dekatnya penyimpangan cerita dari cerita-cerita wayang yang dikisahkannya.

Kedua, pengaktualan tokoh pewayangan yang berwujud penghipograman perwatakan dan penamaan sekaligus dapat dijumpai misalnya pada novel *Burung-burung Manyar*, yaitu tokoh Setadewa, Larasati, Janakatamsi, Brajabasuki, dan Antana, dan *Para Priyayi*, yaitu tokoh Harimurti. Namun, intensitas penghipograman perwatakan tokoh-tokoh tersebut dari karakter wayang tidak sama. Tokoh Setadewa dan Larasati jauh lebih intensif daripada tokoh Janakatamsi, Brajabasuki, Antana, dan Harimurti.

Nama Setadewa berhipogram pada nama Baladewa, yaitu dengan mengambil kata "Dewa". Baladewa dikenal sebagai makhluk seta, yang artinya 'putih' karena berkulit putih, berwatak jujur, dan luput dari kesalahan. Nama Setadewa berasal dari gabungan "Seta" dan "Dewa" yang keduanya milik tokoh Baladewa. Kata "Dewa" adalah sebagian nama tokoh itu dan "Seta" adalah salah satu ciri karakternya. Perwatakan Setadewa juga banyak ditransformasikan dari karakter Baladewa, baik yang menyangkut unsur fisik, tingkah laku, dan mental. Namun, sebagai tokoh manusia biasa Setadewa mengalami perkembangan karakter karena setelah setengah tua berkepribadian matang berubah menjadi berpembawaan tenang, pintar mengendalikan perasaan, dan menenangkan emosi orang lain. Karena jati dirinya lebih banyak terungkap, Setadewa lebih berkarakter bulat, sedang Baladewa yang telah memiliki pola karakter pasti berkarakter sederhana.

Sikap Setadewa yang berpendirian walau bekerja pada perusahaan asing, tetapi tetap mencintai Indonesia, selain berhipogram kepada Baladewa juga kepada Karna, dan Prabu Salya yang ditransformasikan secara kontekstual. Kecintaan Baladewa yang mengasuh Parikesit pasca Perang Baratayuda ditransformasikan ke dalam tekad dan kecintaan Setadewa untuk mengasuh ketiga anak Larasati yang telah menjadi yatim piatu.

Nama Larasati berhipogram kepada nama Rarasati atau Larasati putri Buyut Antagopa, dan hal perwatakan juga berhipogram kepada Sri Kandi dan Kleting Kuning, tokoh cerita Panji. Jika dalam cerita wayang

Larasati adalah putri Antagopa, Larasati dalam novel adalah putra Antana. Nama "Antana" juga ditransformasikan dari nama "Antagopa". Terjadilah pentransformasian dalam hubungan kekeluargaan yang berupa hubungan anak dan ayah. Kesejajaran hubungan tersebut juga terdapat pada hubungan antara Setadewa dan Brajabasuki dengan Baladewa dan Basudewa. Nama Brajabasuki ditransformasikan dari nama tokoh wayang Basudewa. Basudewa adalah ayah Baladewa dan Brajabasuki adalah ayah Setadewa.

Tokoh lain yang secara nama dan karakter diaktualkan dari wayang adalah Harimurti pada novel *Para Priyayi*. Nama "Harimurti" diambil dari nama Harimurti, nama lain tokoh Kresna. Pengaktualan karakter Harimurti dari Kresna meliputi aspek fisik, perilaku, dan mental walau tidak banyak. Bayi Harimurti oleh ayahnya dinamai "Harimurti" karena sewaktu lahir kulitnya agak hitam dan ayahnya berharap agar anak itu kelak bersikap bijaksana seperti Kresna. Setelah dewasa Harimurti mempunyai ciri karakter Kresna, yaitu cerdas, pandai berbicara, berperasaan halus, suka membantu, dan merasakan dan memrihatinkan penderitaan rakyat kecil.

Ketiga, pengaktualan perwatakan tokoh wayang tanpa disertai penamaan misalnya ditemui dalam novel *Durga Umayi* dengan tokoh lin Sulinda Pertiwi, *Para Priyayi* dengan tokoh Sastrodarsono, Lantip, dan Siti Aisah, Sri Sumarah dengan tokoh *Sri Sumarah, Canting* dengan tokoh Bu Bei, *Pengakuan Pariyem* dengan tokoh Pariyem, dan lain-lain.

Tokoh lin, misalnya, digambarkan sebagai seorang wanita yang berkepribadian terbelah (*split personality*), yaitu antara kepribadian yang berkonotasi baik dan buruk. Sifat baik dan buruk tersebut disimbolkan dengan dua tokoh wayang, yaitu Dewi Umayi yang cantik dan Batari Durga yang raseksi berwajah buruk. Kedua tokoh wayang itu dijadikan referensi kultural untuk menggambarkan karakter baik dan buruk seseorang. Selain itu, keikutsertaan lin ke front perang revolusi kemerdekaan bersama ayahnya merupakan pengaktualan ciri

karakter tokoh Srikandi yang adalah seorang prajurit wanita yang sering berjuang di samping suaminya, Arjuna. Kepribadian lin juga dimaksudkan sebagai simbolisasi kepribadian bangsa Indonesia, yaitu kepribadian yang terbelah.

Pengaktualan karakter tokoh wayang yang lain ditemui pada tokoh Sastrodarsono dan Lantip dari tokoh Sumantri sebagaimana terlihat pada lakon *Sumantri Ngenger*. Tekad dan semangat pengabdian Sumantri pada cerita itu dijadikan referensi kultural orang Jawa untuk menggambarkan semangat untuk mencapai cita-cita dan pengabdian terhadap raja. Tokoh Siti Aisah, Sri Sumarah, Bu Bei, dan Pariyem terlihat berhipogramkan kepada tokoh wayang Dewi Wara Sembadra.

Penokohan yang secara watak dan nama atau secara watak saja diaktualkan dari tokoh wayang menyebabkan tokoh-tokoh fiksi menjadi bersifat tipologis. Hal itu merupakan contoh kuat dan mempertegas pendapat Kuntowijoyo (1984:127-8) yang mengatakan bahwa penokohan dan perwatakan dalam sastra Indonesia tidak mempersoalkan personalitas pelaku, tetapi merupakan penokohan dan perwatakan yang sudah mempunyai tradisi tipologisme. Hal itu menunjukkan bahwa tradisi pewayangan masih kuat berakar dalam sastra modern Indonesia. Semua tokoh wayang telah memiliki pola perwatakan yang pasti, dan karenanya bersifat tipologis. Jika tokoh fiksi Indonesia cenderung tipologis, hal itu berkaitan dengan latar belakang sosiokultural Indonesia dulu dan masa kini yang juga menjadi latar belakang sosiokultural pengarang. Hal itu juga sesuai dengan apa yang dikemukakan Chatman (1980:26), yaitu bahwa apa yang dikemukakan oleh pengarang akan diprakondisikan oleh latar belakang sosiokultural yang membesarkannya.

Keempat, pengaktualan penamaan tokoh wayang tanpa perwatakan kepada tokoh fiksi misalnya dijumpai pada novel *Arjuna Mencari Cinta* (Yudhistira) dengan tokoh-tokoh seperti Arjuna, Kresna, Palgunadi, Setyawati, Anggraeni, dan Arimbi, "Sugriwo-Subali" (Yanuar Nugraha) dengan tokoh Sugriwo, Subali, dan Hanoman, dan "Wawancara dengan Rahwana" (karya

Yudhistira) dengan tokoh Sanjaya. Tokoh-tokoh fiksi tersebut adalah manusia biasa ciptaan pengarang dari latar kehidupan dewasa ini. Tokoh Hanoman, Sugriwo, dan Subali adalah para gelandangan pengemis yang sengaja diberi nama tokoh wayang, tetapi dengan karakter pengemis. Hanoman dalam cerpen memperoleh nama itu karena kebetulan berkulit putih yang mempunyai kesamaan fisik dengan Anoman tokoh wayang yang berbulu putih. Sebaliknya, Sugriwo dan Subali dalam cerpen adalah anak temuan Hanoman, yang secara begitu saja dinamai Sugriwo dan Subali karena ia juga bernama seperti nama tokoh wayang.

Tokoh-tokoh novel *Arjuna Mencari Cinta* sebenarnya ada yang secara karakter juga ditransformasikan dari karakter tokoh wayang yang secara penamaan disandangnya. Misalnya, tokoh Arjuna yang dikisahkan sebagai anak yang bersifat *play boy*, mudah berganti pacar, sebagaimana karakter yang sering ditimpakan kepada Arjuna tokoh wayang. Ke-*playboy*-an Arjuna tokoh wayang sebenarnya merupakan simbol, simbol bahwa dirinya merupakan *lelananging jagad*, suka membantu kesusahan orang lain dan suka berguru, namun oleh sebagian orang diartikan ke dalam makna yang sebenarnya. Karakter Arjuna yang telah "didangkalkan" maknanya itulah yang kemudian dihipogramkan kepada tokoh Arjuna novel.

c. Pengaluran

Pengaktualan cerita tradisional ke dalam karya sastra Indonesia modern juga dapat ditemui dalam pengembangan alur. Dalam dunia pewayangan terdapat dua alur, yaitu alur pertunjukan wayang dan alur per cerita wayang. Novel yang secara alur, tentu saja tidak seluruhnya, mengandung unsur aktualisasi alur pewayangan misalnya adalah *Burung-burung Manyar*, *Para Priyayi*, *Durga Umayi*, *Sri Sumarah*, *Asmaraloka*, "Segitiga Emas", dan lain-lain.

Pertama, pengaktualan alur pertunjukan wayang kulit sejauh ini baru ditemukan dalam novel *Burung-burung Manyar*. Novel tersebut dibagi ke dalam bagian yang masing-masing mengisahkan masa kecil sampai remaja

tokoh (Setadewa dan Larasati), masa dewasa, dan masa setengah tua kedua tokoh itu. Model ini sebenarnya wujud penghipograman alur pertunjukan wayang kulit yang dibagi menjadi tiga bagian. Bagian pertama dengan *gending pathet nem*, kedua dengan *gending pathet sanga*, dan ketiga dengan *gending manyura*. Bagian pertama merupakan simbolisasi manusia ketika masih kecil, bagian kedua masa dewasa, dan bagian ketiga masa tua. Dengan demikian, simbolisasi proses kehidupan manusia dalam pola alur pertunjukan wayang itu ditransformasikan secara konkret ke dalam kehidupan tokoh cerita novel.

Kedua, pengaktualan alur per cerita wayang ke dalam alur fiksi antara lain ditemui pada novel-novel yang dikemukakan di atas. Novel *Burung-burung Manyar* selain mengandung aktualisasi alur pertunjukan wayang, juga mengandung aktualisasi alur per cerita wayang, yaitu cerita *Banjaran Kakrasana*. "Biografi" Setadewa yang dikisahkan dalam novel itu merupakan aktualisasi "biografi" tokoh wayang Kakrasana secara kontekstual dalam kehidupan modern. Misalnya; (1) Kakrasana bersama dua adiknya (Narayana dan Dewi Lara Ireng) diungsikan ke Widara Kandang di rumah Antagopa, orang tua Larasati, karena ancaman Kangsa. Setadewa diungsikan ke rumah Antana, orang tua Larasati (Atik), karena ancaman Jepang terhadap ayahnya yang tentara Belanda; (2) Dengan alasan pribadi, yaitu terikat janji kepada istri dan mertua, Kakrasana memihak Kurawa, sedang Larasati yang menjadi istri Arjuna memihak Pandawa. Setadewa yang juga dengan alasan pribadi, yaitu Jepang yang menodai ibunya dan menangkap ayahnya, memihak Belanda, Larasati yang menjadi sekretaris Syahrir memihak republik; (3) Setelah Perang Baratayuda, Kakrasana mengasuh Parikesit keturunan Pandawa karena kecintaannya kepada Pandawa tidak pernah sirna. Setadewa mengasuh ketiga anak Larasati demi cintanya yang juga tidak pernah padam.

Aktualisasi alur per cerita wayang juga terlihat pada *Para Priyayi* (juga: "Segitiga Emas"), yaitu cerita *Sumantri Ngenger* yang

diaktualkan ke alur kehidupan sastrodarsono dan Lantip. Sebagaimana halnya Sumantri, kedua orang tersebut juga menghamba untuk meningkatkan derajat hidupnya. Jika tokoh Sumantri menghamba kepada Prabu Arjuna-sasrabahu, Sastradarsono menghamba kepada *gupermen* (dan secara tidak langsung kepada Ngoro Seten) dan Lantip kepada keluarga Sastrodarsono dan pemerintah. Sebagaimana Sumantri yang bertekad bulat untuk mengabdikan, dan setelah diterimanya pengabdian itu begitu berbakti kepada raja, hal yang kurang lebih sama, namun secara kontekstual sesuai dengan latar kehidupan modern, juga dilakukan oleh Sastrodarsono dan Lantip. Sebagaimana halnya pengonkretan alur kehidupan Kakrasana yang tokoh wayang menjadi alur kehidupan Setadewa yang tokoh manusia bukan wayang, alur kehidupan Sastrodarsono dan Lantip juga merupakan pengonkretan alur kehidupan tokoh Sumantri yang tokoh wayang.

Keadaan tersebut juga terlihat pada novel *Asmarandana* yang dikembangkan dari cerita wayang *Sawitri-Setiawan*. Alur cerita *Sawitri-Setiawan* ditranformasikan secara konkret dalam alur kehidupan Arum-Busro. Kisah perjuangan Sawitri si pengantin baru mengejar Dewa Yamadipati yang mencabut nyawa suaminya, Setiawan, agar nyawa suami itu dikembalikan, ditranformasikan menjadi kisah perjuangan Arum yang juga pengantin baru mengejar malaikat yang mencabut nyawa suaminya, Busro, dengan tuntutan yang sama. Namun, jika dalam cerita wayang perjuangan Sawitri merebut kembali nyawa suaminya berhasil, tidak demikian halnya dalam *Asmaraloka* karena bagaimanapun juga kisah manusia berbeda dengan kisah wayang. Kisah cinta dalam *Asmaraloka* berkembang menjadi kisah perjuangan Arum yang penuh dengan muatan religius.

Penutup

Terlihat ada keterkaitan antara kehidupan budaya pewayangan di masyarakat dengan penulisan sastra yang bersumber dari budaya pewayangan itu. Jika budaya pewayangan tetap hidup subur di masyarakat, budaya itu

akan menjadi salah satu sumber penulisan sastra yang banyak dipilih.

Jika pada dekade 80-an dan 90-an banyak pengarang yang mentransformasikan cerita wayang secara kontroversial dalam karya fiksi, tampaknya hal itu dipengaruhi oleh kondisi zaman yang berani melakukan cerita wayang dan pertunjukan wayang kulit sebagai sesuatu yang tidak bersifat statis dan mengalami "keterbukaan". Pertunjukan wayang kulit oleh para dalang tertentu dewasa ini cenderung dicampur-adukkan dengan pertunjukan seni yang lain walau cerita wayang itu sendiri masih dijadikan pegangan.

Selain apa yang dikemukakan di atas, untuk masa ke depan kiranya dapat diharapkan bahwa penulisan karya kreatif yang bersumber dari atau berhipogram pada cerita wayang akan menjadi salah satu alternatif yang banyak dipilih jika didukung oleh para pengarang yang menjiwai budaya wayang ingin mengangkat akar budayanya itu ke dalam penulisan sastra, penerbit yang membantu, dan sambutan pembaca yang bersemangat. Sebaliknya, jika salah satu pendukung tersebut kurang mendukungnya penulisan yang bersumber dari budaya pewayangan itu tidak lagi menjadi alternatif yang banyak dipilih.

Sebagai manusia berbudaya, jika tidak menjadi pengarang, dan bukan pula menjadi pihak penerbit, tentulah kita menjadi pembacanya, apresiatornya. Orang yang berbudaya tentulah tidak merasa sia-sia untuk sedikit meluangkan waktu mengapresiasi berbagai bentuk hasil kreativitas seni budaya, terutama dan khususnya yang bernama karya sastra.

DAFTAR PUSTAKA

- Amir, Hazim. 1994. *Nilai-nilai Etis dalam Wayang*. Jakarta: Sinar Harapan.
- Chatman, Seymour. 1980. *Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Darma, Budi. 1995. *Harmonium*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

- Kuntowijoyo. 1984. "Penokohan dan Perwatakan dalam Sastra Indonesia". Dalam Andy Zoeltom (ed). *Budaya Sastra*. Jakarta: Rajawali.
- Makaryk, Irena R. 1995. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*. Toronto: University of Toronto Press.
- Mulyono, Sri. 1989. *Wayang, Asal-usul, Filsafat, dan Masa Depan*. Jakarta: CV Haji Masagung.
- Nurgiyantoro, Burhan. 1998. *Transformasi Unsur Pewayangan dalam Fiksi Indonesia*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Republika*. 29 Oktober 1994. "Sapardi Djoko Damono". Penyair Berkewajiban Ciptakan Bahasa.
- Ryan, Michael. 1999. *Literary Theory, a Practical Introduction*. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers Inc.
- Rosidi, Ajip. 1977. *Langit Biru Laut Biru*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Riffaterre, Michael. 1980. *Semiotic of Poetry*. London: Methuen & Co Ltd.
- Segers, Rien T. 1978. *The Evaluation of Literary Texts*. Lisse: The Peter De Ridder Press.
- Teeuw, A. 1984. *Sastra dan Ilmu Sastra, Pengantar Teori Sastra*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Wiryamartana, I Kuntara. 1990. *Arjunawiwaha, Transformasi Teks Jawa Kuna lewat Tanggapan dan Penciptaan di Lingkungan Sastra Jawa*. Yogyakarta: Duta Wacana University Press.
- Worton, Michael & Judith Still (eds). 1990. *Intertextuality Theories and Practices*. New York: Manchester University Press.