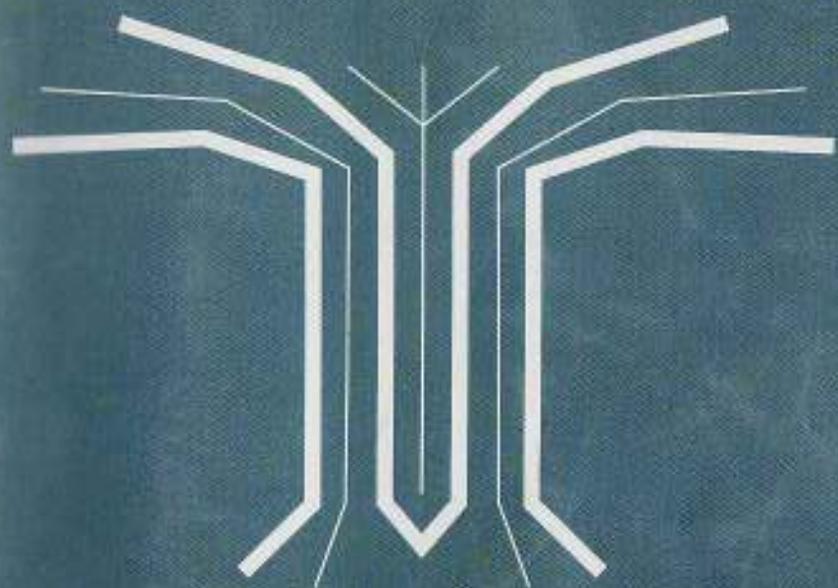


RACHMAT DJOKO PRADOPO



Pengkajian PUIISI



Gadjah Mada University Press



PENGKAJIAN PUISI

PENGGKAJIAN PUISI

**Analisis Strata Norma
dan
Analisis Struktural dan Semiotik**

Rachmat Djoko Pradopo

Fakultas Sastra
Universitas Gadjah Mada

GADJAH MADA UNIVERSITY PRESS

PRADPO, Rakhmat Joko

Pengkajian puisi: analisis strata norma dan analisis struktural dan semiotik/
Rachmat Djoko Pradopo – Cet. Ke-11 – Yogyakarta: Gadjah Mada
University Press, 2009.

xiii, 325 hal.; 21 cm.

Bibliografi hal. 260

Indeks

ISBN 979-420-059-X

1. Puisi Indonesia - Analisis

1. Judul

8X0.1

Hak Penerbitan © 2009 GADJAH MADA UNIVERSITY PRESS

P. O. Box 14, Bulaksumur, Yogyakarta 55281

E-mail : gmpress@ugm.ac.id

Homepage : <http://www.gmup.ugm.ac.id>

Cetakan pertama	1987
Cetakan kedua	1990
Cetakan ketiga	1993
Cetakan keempat	1995
Cetakan kelima	September 1997
Cetakan keenam	Mei 1999
Cetakan ketujuh	Agustus 2000
Cetakan kedelapan	Maret 2002
Cetakan kesembilan	Januari 2005
Cetakan kesepuluh	September 2007
Cetakan kesebelas	Maret 2009

Dilarang mengutip dan memperbanyak tanpa izin tertulis dari penerbit, sebagian atau seluruhnya dalam bentuk apa pun, baik cetak, photoprint, microfilm dan sebagainya.

1497.08.03.09

Diterbitkan dan dicetak oleh:

GADJAH MADA UNIVERSITY PRESS

Anggota IKAPI

0903029-C2E

ISBN 979-420-059-X

KATA PENGANTAR

Puisi sebagai salah satu jenis sastra merupakan pernyataan sastra yang paling inti. Segala unsur seni kesastran mengental dalam puisi. Oleh karena itu, puisi dari dahulu hingga sekarang merupakan pernyataan seni sastra yang paling baik. Membaca puisi merupakan sebuah kenikmatan seni yang khusus, bahkan merupakan puncak kenikmatan seni sastra. Oleh karena itu, dari dahulu hingga sekarang puisi selalu diciptakan orang dan selalu dibaca, dideklamasikan untuk lebih merasakan kenikmatan seninya dan nilai kejiwaannya yang tinggi. Dari dahulu hingga sekarang, puisi digemari oleh semua lapisan masyarakat. Karena kemajuan masyarakat dari waktu ke waktu selalu meningkat, maka corak, sifat, dan bentuk puisi pun selalu berubah, mengikuti perkembangan selera, konsep estetika yang selalu berubah, dan kemajuan intelektual yang selalu meningkat. Karena itu, pada waktu sekarang wujud puisi semakin kompleks dan semakin terasa sukar sehingga lebih menyukarkan pemahamannya. Begitu juga halnya corak dan wujud puisi Indonesia modern. Lebih-lebih hal ini disebabkan oleh hakekat puisi yang merupakan inti pernyataan yang padat itu.

Pada waktu sekarang, tampak puisi Indonesia modern kian diminati oleh semua lapisan masyarakat Indonesia, tidak hanya terbatas pada anak-anak muda, pelajar, dan mahasiswa saja, melainkan diminati oleh masyarakat pada umumnya. Hal ini disebabkan oleh

puisi itu selain memberikan kenikmatan seni, juga memperkaya kehidupan batin, menghaluskan budi, bahkan juga sering membangkitkan semangat hidup yang menyala, dan mempertinggi rasa ketuhanan dan keimanan. Akan tetapi, seperti puisi pada umumnya, puisi Indonesia modern kian kompleks dan sukar. Hal ini disebabkan oleh keinginan para penyair untuk menyajikan kemajuan seni yang setinggi-tingginya hingga memberikan kenikmatan seni yang setinggi-tingginya. Hal ini sesuai dengan kemajuan seni dan kemajuan intelektual manusia pada umumnya yang meliputi segala bidang seni, ilmu, dan kehidupan. Maka, untuk semua itu diperlukan sarana pemahaman yang maju dan setepatnya, tidak terkecuali puisi.

Puisi mempunyai sifat, struktur, dan konvensi-konvensi sendiri yang khusus. Oleh karena itu, untuk memahaminya perlu dimengerti dan dipelajari konvensi-konvensi dan struktur puisi tersebut. Tulisan pengkajian puisi ini bermaksud menyumbangkan pengetahuan dan cara-cara memahami struktur dan konvensi-konvensi puisi (sajak) Indonesia modern pada khususnya dan puisi apa pun pada umumnya, berdasarkan pada hakikat puisi sendiri sebagai karya seni sastra.

Berhubung dengan minat terhadap puisi Indonesia modern pada umumnya kian meningkat, maka pengkajian puisi ini ditujukan kepada semua lapisan masyarakat, baik para pelajar SLTA, mahasiswa, guru dan dosen sastra, maupun masyarakat pada umumnya yang berminat mempelajari dan memahami puisi sebab puisi bukan hanya milik kalangan tertentu, melainkan milik seluruh lapisan masyarakat.

Sesuai dengan kemajuan ilmu sastra pada masa kini, maka pengkajian puisi ini mempergunakan landasan teori-teori sastra yang terbaru untuk mempelajari dan memahami puisi Indonesia modern dan puisi pada umumnya. *Pengkajian Puisi* ini terbagi dalam dua bagian. Bagian I adalah analisis struktur puisi berdasarkan lapis-lapis normanya yang merupakan fenomena puisi yang ada. Dengan demikian, akan dapat diketahui semua unsur dan sarana puisi yang ada. Dengan analisis demikian itu, struktur puisi yang kompleks dapat dipahami. Oleh karena puisi merupakan kesatuan yang utuh, merupakan kebulatan, maka Bagian II mempelajari puisi (sajak) secara kebulatan, yaitu menganalisis sajak satu per satu, membicarakan kait-

an antarunsur dan sarana-sarana keputusannya secara menyeluruh. Karena puisi (sajak) merupakan struktur sistem tanda yang bermakna, maka Bagian II merupakan penerapan teori struktural dan semiotik dalam analisis puisi. Dengan adanya pengkajian puisi Bagian I dan Bagian II ini, diharapkan puisi dapat dipahami dan dipelajari secara analitis dan ketruhanannya. Dengan demikian, diharapkan akan didapatkan pemahaman puisi yang sedalam-dalamnya.

Tentu saja tak ada gading yang tak retak, maka ulasan-ulasan dan saran-saran para pembaca pastilah sangat berguna demi pengkajian dan pemahaman puisi ini.

Pastilah *Pengkajian Puisi* ini tidak akan terwujud tanpa dorongan semangat, bantuan, dan kemudahan-kemudahan. Oleh karena itu, pada kesempatan ini kami ucapkan terima kasih kepada semua pihak yang telah berjasa.

Terima kasih kami ucapkan kepada Bapak Prof. Drs. M. Ramlan yang telah memberikan dorongan kepada kami untuk mewujudkan *Pengkajian Puisi* ini.

Kepada kawan-kawan yang memberikan saran-saran dan mendorong pula penulisan *Pengkajian Puisi* ini, kami ucapkan terima kasih seluruhnya.

Akhirnya, kami ucapkan terima kasih sebersarnya kepada Gadjah Mada University Press yang telah bersedia menerbitkan *Pengkajian Puisi* ini.

Semoga sumbangan pikiran ini bermanfaat bagi masyarakat dan kemajuan ilmu sastra Indonesia.

Yogyakarta, Februari 1987.

Rachmat Djoko Pradopo

DAFTAR ISI

Halaman

KATA PENGANTAR	v
DAFTAR ISI	ix
DAFTAR SINGKATAN	xiii
BAGIAN I: ANALISIS STRATA NORMA PUISI	1
I. PENDAHULUAN	3
1. Pengkajian Puisi	3
2. Puisi dan Pengerjiannya	4
3. Puisi itu karya seni	13
II. ANALISIS PUISI BERDASARKAN STRATA NORMA	14
III. BUNYI	22
IV. IRAMA	40
V. KATA	48
1. Kosakata	51
2. Pemilihan kata	54
3. Denotasi dan Konotasi	58
4. Bahasa Klasik	61
a. Perbandingan	62
b. Metafora	66
c. Perumpamaan Epos	69
d. Alegori	71
e. Personifikasi	75
f. Metonimia	77
g. Simbolisme	78
5. Citraan (Gambaran-gambaran Angan)	79
6. Gaya bahasa dan Sarana Retorika	93
7. Faktor Ketatabahasaan	100
7.1. Faktor Ketatabahasaan Chairil Anwar	101

7.2 Faktor Ketelakhsasaan Saairah	106
BAGIAN II: ANALISIS STRUKTURAL DAN SEMIOTIK	115
I ANALISIS STRUKTURAL DAN SEMIOTIK	117
1. Pendahuluan	117
2. Analisis Struktural	118
3. Analisis Semiotik	120
4. Latar Belakang Sejarah dan Sosial-Budaya Sastra	124
II ANALISIS STRUKTURAL DAN SEMIOTIK SAJAK-SAJAK AMIR HAMZAH	127
1. Padamu Jun	128
2. Barangkali	136
3. Hanya Satu	142
4. Tetapi Aku	147
5. Sebab Dikau	150
6. Turun Kembali	154
7. Inesif	157
8. Asmara Rella	163
III ANALISIS STRUKTURAL DAN SEMIOTIK SAJAK SAJAK CHAIRIL ANWAR	169
1. Aku	169
2. Selamat Tinggal	174
3. Doa	178
4. Kepada Peninta-minta	184
5. Sajak Putih	189
6. Sebuah Kamar	192
7. Catatan Th. 1946	196
8. Cerita Buat Dien Tamacha	200
9. Tuli Artie	205
IV KETIDAKLANGSUNGAN EKSPRESI PUISI	209
1. Penggantian Arti	212
2. Penyimpangan Arti	213
3. Penciptaan Arti	220
V HUBUNGAN INTERTEKSTUAL	223
1. Hubungan Intertekstual Sajak Kusangka dan Penemuan	232
2. Hubungan Intertekstual Padamu Jun dengan Doa	236
3. Hubungan Intertekstual Dalam Matamu dengan Sajak Putih	240

Halaman

4. Hubungan Intertekstual Sajak Chairil Anwar dengan Sajak-sajak Para Penyair Sesudahnya	247
VI LATAR BELAKANG SOSIAL-BUDAYA	254
DAFTAR PUSTAKA	260
LAMPIRAN: Penelitian Gaya Bahasa sastra	263
Pemahaman Puisi	278
Pengertian Puisi	306
Hakikat Puisi	315
INDEKS	320

DAFTAR SINGKATAN

BB	:	Blues untuk Bornie
BOOT	:	Ballada Orang-orang Tercinta
BR	:	Buah Rindu
DCCD	:	Deru Campur Debu
KRT	:	Kerki! Tajam
NS	:	Nyanyi Sunyi
PB	:	Pujangga Baru
S	:	Symphoni
PB	:	Pujangga Baru
S	:	Symphoni

I PENDAHULUAN

1. Pengkajian Puisi

Puisi sebagai salah sebuah karya seni sastra dapat dikaji dari bermacam-macam aspeknya. Puisi dapat dikaji struktur dan unsur-unsurnya, mengingat bahwa puisi itu adalah struktur yang tersusun dari bermacam-macam unsur dan sarana-sarana kepuitisan. Dapat pula puisi dikaji jenis-jenis atau ragam-ragamnya, mengingat bahwa ada beragam-ragam puisi. Begitu juga, puisi dapat dikaji dari sudut keajarannya, mengingat bahwa sepanjang sejarahnya, dari waktu ke waktu puisi selalu ditulis dan selalu dibaca orang. Sepanjang zaman puisi selalu mengalami perubahan, perkembangan. Hal ini mengingat hakikatnya sebagai karya seni yang selalu terjadi ketegangan antara konvensi dan pembaharuan (inovasi) (Teuw, 1980:12). Puisi selalu berubah-ubah sesuai dengan evolusi selera dan perubahan konsep estetikanya (Riffaterre, 1978:1).

Meskipun demikian, orang tidak akan dapat memahami puisi secara sepenuhnya tanpa mengetahui dan menyadari bahwa puisi itu karya estetik yang bermakna, yang mempunyai arti, bukan hanya sesuatu yang kosong tanpa makna. Oleh karena itu, sebelum pengkajian aspek-aspek yang lain, perlu lebih dahulu puisi dikaji sebagai sebuah struktur yang bermakna dan bernilai estetik.

2. Puisi dan Pengertiannya

Meskipun sampai sekarang orang tidak dapat memberikan definisi secepatnya apakah puisi itu, namun untuk memahaminya perlu diketahui ancar-ancar sekitar pengertian puisi. Secara intuitif orang dapat mengerti apakah puisi berdasarkan konvensi wujud puisi, namun sepanjang sejarahnya wujud puisi selalu berubah seperti dikemukakan Riffaterre di atas.

Pada waktu sekarang sering orang tidak dapat membedakan antara puisi dan prosa jika hanya melihat bentuk visualnya sebagai karya tulis. Misalnya sajak Sapardi Djoko Damono dan cerpen Eddy D. Iskandar yang berikut ini.

AIR SELOKAN

"Air yang di selokan itu mengalir dari rumah sakit", katamu pada suatu hari minggu pagi. Waktu itu kau berjalan-jalan bersama isterimu yang sedang mengandung—ia hampir muntah karena bau sengit itu.

Dulu di selokan itu mengalir pula air yang digunakan untuk memandikannya waktu kau lahir: campur darah dan amis baunya.

Kabarinya tadi sore merca sibuk memandikan mayat di kamar mati.

+

Senja ini ketika dua orang anak sedang berak di tepi selokan itu, salah seorang tiba-tiba berdiri dan menuding sesuatu: "Hore, ada nyawa lagi terampung-apung di air itu—aiangkah indahnyal!" Tapi kau tak mungkin lagi menyaksikan yang berkilau-kilauan hanyut di permukaan air yang anyir baunya itu, sayang sekali.

(*Perahu Kertas*, 1983:18)

Yang di bawah ini cerpen Eddy D. Iskandar.

NAH

Nah, karena suatu hal, maafkan Bapak datang terlambat. Nah, mudah-mudahan kajian memaklumi akan kestubuhan Bapak. Nah, tentang pembangunan masjid ini yang dibiayai oleh kajian bersama, itu sangat besar pahalanya. Nah, Tuhan pasti akan menurunkan rahmat yang berlimpah ruah. Nah, dengan berdirinya masjid ini, mereka yang melupakan Tuhan, semoga cepat tobat. Nah, sekianlah sambutan Bapak sebagai secepuh.

(Nah, ternyata ucapan suka lain dengan tindakan. Nah, ia sendiri ternyata suka kepada uang kotor dan perempuan. Nah, bukankah ia termasuk melupakan Tuhan? Nah, ketahuan kedoknya).

(*Horison*, Th. XI, Juni 1976:185)

Sapardi Djoko Damono memaksudkan tulisannya itu sebagai puisi, sedangkan Eddy D. Iskandar memaksudkannya sebagai cerita pendek, prosa. Akan tetapi, bila hanya dilihat bentuk lahirnya, bentuk visualnya, cara menulisnya, maka tidak ada bedanya, sama-sama berbentuk bebas.

Bahkan, karena bentuk atau ciri visual tidak dapat membedakan prosa dan puisi, maka pada waktu sekarang niat pembacalah yang menjadi ciri sastra yang utama, termasuk dalamnya puisi, kalau tidak satu-satunya ciri (Teeuw, 1983:6; Culler, 1977:138); ini mengingat bahwa pembacalah yang memberi makna.

Di SMA, puisi biasa didefinisikan sebagai karangan yang terikat, sedangkan prosa ialah bentuk karangan bebas (Wirjosodarmo, 1984:51). Misalnya dikemukakan Wirjosodarmo tersebut, puisi itu karangan yang terikat oleh: (1) banyak baris dalam tiap bait (kuplet/strofa, suku karangan); (2) banyak kata dalam tiap baris; (3) banyak suku kata dalam tiap baris; (4) rima; dan (5) irama.

Dari contoh yang dikutip di atas, teranglah definisi Wirjosodarmo tersebut sudah tidak cocok lagi dengan wujud puisi zaman sekarang.

Yang berikut ini definisi Altenbernd (1970:2), puisi adalah pendalaman pengalaman yang bersifat pematiran (menafsirkan) dalam

bahasa berirama (bermetrum) (*as the interpretive dramatization of experience in metrical language*).

Bila *metrical language* itu diterjemahkan sebagai "bahasa yang metris" (bermetrum), maka tentulah definisi ini tidak tepat (untuk puisi Indonesia) sebab puisi Indonesia dapat dikatakan tidak mempergunakan metrum sebagai dasar. Bila kata *metrical* diterjemahkan sebagai *irama* yang umum (*rhythm-rime*), maka definisi ini masih mungkin diterima. Namun, prosa pun kadang-kadang berirama juga meskipun tidak sekuat irama puisi, misalnya saja cerpen-cerpen Danarto.

Shahnon Ahmad (1978:3) mengumpulkan definisi-definisi puisi yang pada umumnya dikemukakan oleh para penyair romantik Inggris. Samuel Taylor Coleridge mengemukakan puisi itu adalah kata-kata yang terindah dalam susunan terindah. Penyair memilih kata-kata yang setepatnya dan disusun secara sebaik-baiknya, misalnya seimbang, simetris, antara satu unsur dengan unsur lain sangat erat hubungannya, dan sebagainya. Carlyle berkata, puisi merupakan pemikiran yang bersifat musikal. Penyair dalam menciptakan puisi itu memikirkan bunyi yang merdu seperti musik dalam puisinya, kata-kata di susun begitu rupa hingga yang menonjol adalah rangkaian bunyinya yang merdu seperti musik, yaitu dengan menggunakan orkestrasi bunyi. Wordsworth mempunyai gagasan bahwa puisi adalah pernyataan perasaan yang imajinatif, yaitu perasaan yang direkakan atau dianggakan. Adapun Auden mengemukakan bahwa puisi itu lebih merupakan pernyataan perasaan yang bercampur-baur, sedangkan Duntton berpendapat bahwa sebenarnya puisi itu merupakan pemikiran manusia secara konkret dan artistik dalam bahasa emosional serta berirama. Di sini, misalnya dengan kiasan, dengan citra-citra, dan disusun secara artistik (misalnya selaras, simetris, pemilihan katanya tepat, dan sebagainya) dan bahasanya penuh perasaan, serta berirama seperti musik (pergantian bunyi kata-katanya berturut-turut secara teratur). Shelley mengemukakan bahwa puisi adalah rekaman detik-detik yang paling indah dalam hidup kita. Misalnya saja peristiwa-peristiwa yang sangat mengesankan dan menimbulkan keharuan yang kuat, seperti kebahagiaan, kebahagiaan yang memuncak, percintaan, bahkan kesedihan karena kematian

orang yang sangat dicintai. Semuanya itu merupakan detik-detik yang paling indah untuk direkam.

Jadi, dari definisi-definisi tersebut kelihatan adanya perbedaan-perbedaan pikiran mengenai pengertian puisi. Namun, seperti dikemukakan Shahnon Ahmad (1978:3—4) bahwa bila unsur-unsur dari pendapat-pendapat itu dipadukan, maka akan didapat garis-garis besar tentang pengertian puisi yang sebenarnya. Unsur-unsur tersebut berupa: emosi, imajinasi, pemikiran, ide, nada, irama, kesan pancaindera, susunan kata, kata-kata kiasan, kepadatan, dan perasaan yang bercampur-baur. Di situ dapat disimpulkan ada tiga unsur yang pokok. Pertama, hal yang meliputi pemikiran, ide, atau emosi; kedua, bentuknya; dan yang ketiga ialah kesannya. Semuanya itu terungkap dengan media bahasa.

Jadi, puisi itu mengekspresikan pemikiran yang membangkitkan perasaan, yang merangsang imajinasi panca indera dalam susunan yang berirama. Semua itu merupakan sesuatu yang penting, yang direkam dan diekspresikan, dinyatakan dengan menarik dan memberi kesan. Puisi itu merupakan rekaman dan interpretasi pengalaman manusia yang penting, digubah dalam wujud yang paling berkesan.

Pengertian lain mengenai puisi dikemukakan Slametmuljana (1956:112) ia mengutip definisi A. W. de Groot dalam bukunya *Algemene Versiever*, sebagai berikut:

Perbedaan pokok antara prosa dan puisi.

1. Kesatuan-kesatuan korespondensi prosa yang pokok ialah kesatuan sintaktis; kesatuan korespondensi puisi resminya—bukan kesatuan sintaktis—kesatuan akustis.
2. Di dalam puisi korespondensi dari corak tertentu, yang terdiri dari kesatuan-kesatuan tertentu pula, meliputi seluruh puisi dari semula sampai akhir. Kesatuan ini disebut baris sajak.
3. Di dalam baris sajak ada periodisasi dari mula sampai akhir.

Segala ulangan susunan baris sajak yang nampak di baris lain dengan tujuan menambah kebagusan sajak, itulah yang dimaksud dengan korespondensi (Slametmuljana, 1956:113). Kebanyakan tiap baris sajak terdiri dari bagian-bagian yang susunannya serupa. Bagian

itu disebut *periodus*. Jadi, kumpulan jumlah *periodus* itu merupakan baris sajak. Dengan kata lain, *periodus* itu adalah pembentuk baris sajak menurut sistem, sedangkan *periodisitas* itu adalah sistem susunan bagian baris sajak (Slametmuljana, 1956:112, 113).

Barangkali perbedaan seperti itu hanya tampak jelas dalam puisi lama, sedang pada puisi baru tidak dapat diterapkan dengan tepat. Di bawah ini dapat dilihat korespondensi dan *periodisitas* dalam sajak Pujangga Baru, dengan contoh sajak Roestam Effendi (1953:28).

BUKAN BETA BIJAK BERPERI

Bukan beta / bijak berperi,
pandai mengunoah / madahan syair;
Bukan beta / budak Negeri;
mesti menurut / undangan mair.

Sarat saraf / ya mungkhiri,
untaian rangkaian / setoka lama;
Beta buang / beta singkhiri,
sebab laguku / menurut sukma.

Susah sungguh / saya sampaikan
degap degupan / di dalam kalbu.
Lemah laun / lagu dengungan
manya digamat / rasanya waktu.

Sering saya / susah sesaat,
sebab madahan / tidak nak datang.
Sering saya / suit menekat,
sebab terkurang / lukisan mamang.

Bukan beta / bijak berlagu,
dapat melemah / bingkai pantun,
Bukan beta / berbuat baru,
hanya mendengar / bisikan alun.

Dalam sajak itu korespondensi berupa pembaitan, tiap bait terdiri dari 4 baris dan tiap baris terdiri dari dua satuan sintaktis (kelompok kata atau gatra) dari bait pertama sampai ke bait terakhir. Korespondensi dari awal bait, baris pertama sampai ke akhir bait,

baris terakhir; susunannya serupa.

Periodisitas sajak tersebut juga dari awal baris bait pertama sampai ke akhir baris bait terakhir; yaitu tiap baris terdiri dari dua *periodus*, tiap *periodus* terdiri dari dua kata. Jadi, dalam sajak ini yang berkorespondensi adalah *periodisitasnya* dan juga jumlah baris pada tiap baitnya berulang: 4 - 4.

Pada umumnya dapat dikatakan lebih dari 90% atau bahkan 95%, sajak-sajak Pujangga Baru berkorespondensi dan *berperiodisitas* teratur seperti itu. Sifat-sifat seperti itu tampak jelas pada puisi lama (gantun dan syair) serta puisi Pujangga Baru pada umumnya. Akan tetapi, bagaimanakah keadaan sajak-sajak sesudah Pujangga Baru? Misalnya sajak Chairil Anwar di bawah ini.

HAMPA

kepada sri

Sepi di luar. Sepi menekan-mendesak.

Lurus kaku pohonan. Tak bergerak

Sampai ke puncak. Sepi memagut.

Tak satu kuasa melepas-renggut

Segala menanti. Menanti. Menanti.

Sepi

Tambah ini menanti jadi mencekik

Memberat-mencengkung punda

Sampai binasa segala. Belum apa-apa

Udara berruba. Setan bertempik

Ini sepi terus ada. Dan menanti.

(*Debu Campur Debu*, 1959:8)

Dalam sajak ini masih sedikit tampak korespondensi yang berupa persamaan susunan baris; tiap baris terdiri dari dua satuan sintaktis, begitu juga *periodisitasnya*, hanya saja tidak ajeg. Baris-baris ada yang hanya satu *periodus*, ada yang tiga *periodus*, tetapi mayoritas dua *periodus*, yang lain dari *periodus* Pujangga Baru. Dalam sajak

Chairil tersebut pada umumnya periodus berupa kalimat-kalimat pendek. Contoh yang berikut sudah lain sama sekali dengan korespondensi dan periodisasi sajak-sajak Pujangga Baru.

1943

Racun berada di reguk pertama
 Membusuk rabu terasa di dada
 Tenggelam darah dalam nanah
 Malam kelam-membelam
 Jalan kaku-lurus, Perus
 Candu,
 Tumbang
 Tanganku menadah patah
 Luluh
 Terbenam
 Hilang
 Lumpuh
 Lahir
 Tegak
 Berderak
 Rubuh
 Runtuh
 Mengaum. Mengguruh
 Menentang. Menyering
 Kuning
 Merah
 Hitam
 Kering
 Tandas
 Rata
 Rata
 Rata
 Dunia
 Kau
 Aku
 Terpeku.

Korespondensi dalam sajak Chairil Anwar tersebut tidak begitu jelas, begitu juga periodisasinya, ataupun kalau ada korespondensi dan periodisasinya tidak dari awal ke akhir.

Dalam sajak Sapardi yang telah dikutip di muka ketihasan tak ada korespondensi dan periodisasi (yang jelas), begitu juga yang berikut ini.

DI KEBON BINATANG

Seorang wanita muda berdiri terpikat memandang ular yang
 melilit sebatang pohon sambil menjulur-julurkan lidahnya,
 katanya kepada suaminya, "Atangkah indahnya Kulit ular
 itu untuk tas dan sepatu!"

Lelaki muda itu seperti tertingal sesuatu, cepat-cepat menarik
 lengan isterinya meninggalkan tempat terkutuk itu.

(*Akuarium*, hlm. 17)

Dengan contoh-contoh tersebut di atas, perbedaan prosa dan puisi dengan sistem korespondensi dan periodisasi itu juga belum dapat tepat sama sekali.

Dalam poética (ilmu sastra), sesungguhnya hanya ada satu istilah yaitu puisi. Istilah itu mencakup semua karya sastra, baik prosa maupun puisi. Jadi, puisi itu sama dengan karya sastra, khususnya prosa dan puisi (cf. Welck, 1968:142—150). Hal ini disebabkan bahwa sesungguhnya perbedaan prosa dan puisi itu sifatnya hanya *berderajat* (gradual) saja kadar kepadatannya. Prosa dan puisi itu hanya dapat dibedakan berdasar kadar kepadatannya. Berdasarkan hal itu, bila padat karya itu disebut puisi, bila tidak padat disebut prosa. Berdasarkan kepada kepadatannya itu, sering kali ada prosa yang dikatakan *puitis*, yaitu mempunyai sifat puisi: padat. Sebaliknya puisi yang tidak padat disebut *prosaik* (mempunyai sifat prosa).

Penamaan puisi itu sesuai dengan *kepadatannya* atau *konsentrasinya*, dalam bahasa Belanda puisi disebut *gedicht*, bahasa Jerman *Dichtung*; dalam istilah itu terkandung arti pematatan atau konsentrasi, *dichten* berarti membuat sajak dan juga berarti pematatan.

Sebaliknya prosa itu bersifat menguraikan. Jadi, sesungguhnya perbedaan prosa dan puisi itu bukan perbedaan bahannya, melainkan perbedaan aktivitas kejiwaan. Puisi itu hasil aktivitas memadatkan. Puisi adalah ekspresi kreatif (yang mencipta), sedang prosa itu ekspresi konstruktif. Kata kreatif itu bukan lawan kata konstruktif, tetapi ada perbedaan nyata antara aktivitas jiwa yang menangkap kesan-kesan lalu dipadatkan dan dipusatkan dan aktivitas jiwa yang hanya menyebarkan kesan-kesan dari ingatan. Jadi, ada aktivitas jiwa yang memadatkan (Kondensasi) dan aktivitas yang menyebarkan (dispersi).

Dalam puisi kata-kata tidaklah keluar dari simpanan ingatan, kata-kata dalam puisi itu lahir dan dilahirkan kembali (dibentuk) pada waktu pengucapannya sendiri. Dalam puisi tak ada perbedaan kata dengan pikiran. Pikiran itu kata sendiri dan kata itu pikiran sendiri (kata dan pikiran itu puisi). Kata "konstruktif" dalam prosa itu berarti telah tersedia bahan-bahannya, telah tersedia bagi si pemakai, yang tinggal disusun saja. Kata-kata sudah selesai dibentuk. Sifat kreatif prosa itu hanya terlibat pada rencana dan pelaksanaannya, bahan-bahannya telah tersedia dan selesai dibentuk.

Prosa itu pada umumnya bersifat bercerita (epis atau naratif). Dalam bercerita orang menguraikan sesuatu dengan kata-kata yang telah tersedia; sedangkan dalam membuat puisi aktivitas bersifat pencerahan jiwa yang padat (liris dan ekspresif). Karena kepadatannya, ini, puisi bersifat sugestif dan asosiatif, sedangkan prosa bersifat menguraikan (menjelaskan) kadang sampai meremik. Hal ini sesuai dengan sifatnya yang bercerita, yang memberi "informasi".

Seperti di muka telah dikemukakan bahwa sepanjang sejarahnya puisi itu selalu berubah disebabkan evolusi selera dan konsep estetik yang berubah-ubah. Meskipun demikian, dikemukakan Riffaterre (1978:1) bahwa ada satu hal yang tinggal tetap dalam puisi, puisi itu menyatakan sesuatu secara tidak langsung, yaitu mengatakan suatu hal dan berarti yang lain. Kelangkaan ucapan ini (Riffaterre, 1978:2) disebabkan oleh tiga hal: *displacing* (penggantian arti), *disorting* (penyimpangan arti), dan *creating of meaning* (penciptaan arti). Penggantian arti terjadi pada metafora dan metonimi; penyim-

pangan arti terjadi pada ambiguitas, kontradiksi, dan *nonsense*; dan penciptaan arti terjadi pada pengorganisasian ruang teks, seperti *persejajaran tempat (homologues)*, *engambement*, dan tipografi.

3. Puisi Itu Karya Seni

Puisi sebagai karya seni itu puisi. Kata puisi sudah mengandung nilai keindahan yang khusus untuk puisi. Bagaimanakah sifat yang disebut puisi itu? Sukar untuk memberi definisi puisi itu. Juga sukar menguraikan bagaimana sifat-sifat yang disebut puisi itu. Hanya saja sesuatu itu (khususnya dalam karya sastra) disebut puisi bila hal itu membangkitkan perasaan, menarik perhatian, menimbulkan tanggapan yang jelas, secara umum bila hal itu menimbulkan keharuan disebut puisi. Hal yang menimbulkan keharuan itu bermacam-macam sekali, maka kepuhisan pun bermacam-macam.

Kepuhisan itu dapat dicapai dengan bermacam-macam cara, misalnya dengan bentuk visual: tipografi, susunan bait; dengan bunyi: persajakan, asonansi, aliterasi, kiasan bunyi, lambang rasa, dan orkestrasi; dengan pemilihan kata (diksi), bahasa kiasan, sarana retorika, unsur-unsur ketatabahasaan, gaya bahasa, dan sebagainya. Dalam mencapai kepuhisan itu penyair mempergunakan banyak cara sekaligus, secara bersamaan untuk mendapatkan jaringan efek puisi yang sebanyak-banyaknya (Attenbernd, 1970:4—5), yang lebih besar daripada pengaruh beberapa komponen secara terpisah penggunaannya. Antara unsur pernyataan (ekspresi), sarana kepuhisan, yang satu dengan lainnya saling membantu, saling memperkuat dengan keajaibannya ataupun pertentangannya, semuanya itu untuk mendapatkan kepuhisan seefektif mungkin, semaksimal mungkin.

Namun untuk mengetahui kepuhisan puisi lebih lanjut, perlulah lebih dahulu diketahui unsur-unsur pembentuk puisi supaya pengetahuan tentangnya dapat lebih mendalam. Hal ini mengingat bahwa puisi itu merupakan sebuah struktur yang kompleks, maka perlu dianalisis untuk memahaminya secara penuh.

II ANALISIS PUISI BERDASARKAN STRATA NORMA

Analisis Strata Norma Roman Ingarden

Puisi (sajak) merupakan sebuah struktur yang kompleks, maka untuk memahaminya perlu dianalisis sehingga dapat diketahui bagian-bagian serta jalannya secara nyata. Analisis yang bersifat dihotomis, yaitu pembagian dua bentuk dan isi belumlah dapat memberi gambaran yang nyata dan tidak memuaskan (Weliek dan Warren, 1968:140).

Untuk menganalisis puisi setepat-tepatnya perlulah diketahui apakah sesungguhnya (wujud) puisi itu. Dikemukakan oleh Weliek (1968:150) bahwa puisi itu adalah sebab yang memungkinkan timbulnya pengalaman. Setiap pengalaman individual itu sebenarnya hanya sebagian saja dapat dilaksanakan puisi. Karena itu, puisi (sajak) sesungguhnya harus dimengerti sebagai struktur norma-norma. Pengertian norma ini menurut Rene Weliek (1968:150—151) jangan dikacaukan dengan norma-norma klasik, etika, ataupun politik. Norma itu harus dipahami sebagai norma implisit yang harus ditarik dari setiap pengalaman individu karya sastra dan bersama-sama merupakan karya sastra yang murni sebagai keseluruhan.

Karya sastra itu tak hanya merupakan satu sistem norma, melainkan terdiri dari beberapa strata (lapis) norma. Masing-masing norma menimbulkan lapis norma di bawahnya. Rene Weliek (1968:151) mengemukakan analisis Roman Ingarden, seorang filosof Polandia, di dalam bukunya *Das Literarische Kunstwerk* (1931) la menganalisis norma-norma itu sebagai berikut.

Lapis norma pertama adalah lapis bunyi (*sound stratum*). Bila orang membaca puisi, maka yang terdengar itu ialah rangkaian bunyi yang dibatasi jeda pendek, agak panjang, dan panjang. Tetapi, suara itu bukan hanya suara tak berarti. Suara sesuai dengan konvensi bahasa, disusun begitu rupa hingga menimbulkan arti. Dengan adanya satuan-satuan suara itu orang menangkap artinya. Maka, lapis bunyi itu menjadi dasar timbulnya lapis kedua, yaitu lapis arti.

Lapis arti (*unitis of meaning*) berupa rangkaian fonem, suku kata, kata, frase, dan kalimat. Semuanya itu merupakan satuan-satuan arti. Rangkaian kalimat menjadi alinea, bab, dan keseluruhan cerita ataupun keseluruhan sajak. Rangkaian satuan-satuan arti ini menimbulkan lapis ketiga, yaitu berupa latar, pelaku, objek-objek yang dikemukakan, dan dunia pengarang yang berupa cerita atau lukisan.

Roman Ingarden masih menambahkan dua lapis norma lagi yang sesungguhnya menurut Weliek dapat dimasukkan dalam lapis yang ketiga. Lapis tersebut sebagai berikut.

a) Lapis "dunia" yang dipandang dari titik pandang tertentu yang tak perlu dinyatakan, tetapi terkandung dalamnya (*implied*). Sebuah peristiwa dalam sastra dapat dikemukakan atau dinyatakan "terdengar" atau "terlihat", bahkan peristiwa yang sama, misalnya suara jederan pintu, dapat memperlihatkan aspek "luar" atau "dalam" watak. Misalnya pintu berbunyi halus dapat memberi sugesti wanita atau watak dalam si pembuka itu hati-hati. Keadan sebuah kamar yang terlihat dapat memberikan sugesti watak orang yang tinggal dalamnya.

(b) Lapis metafisis, berupa sifat-sifat metafisis (yang sublim, yang tragis, mengherankan atau menakutkan, dan yang suci), dengan sifat-sifat ini seni dapat memberikan renungan (kontemplasi) kepada pembaca. Akan tetapi, tidak setiap karya sastra dalamnya terdapat lapis metafisis seperti itu.

Untuk lebih menjelaskan analisis strata norma tersebut dianalisis sajak Chairil Anwar (1959:44) sebagai berikut.

CINTAKU JAUH DI PULAU

Cintaku jauh di pulau,
gadis manis, sekarang iseng sendiri.

Perahu melancar, bulan memancar,
di leher kukalungkan ole-ole buat si pacar,
angin membantu, laut terang, tapi terasa
aku tidak 'kan sampai padanya.

Di air yang terang, di angin mendayu,
di perasaan penghabisan segala melaju
Ajak bertakhta, sambil berkata:
"Tunjukkan perahu ke pangkuanku saja."

Amboi! Jalan sudah berubah kutempuh!
Perahu yang bersama 'kan merapuh!
Mengapa Ajak memanggil dulu
Sebelum sempat berpeluk dengan cintaku?!

Manisku jauh di pulau
kalau 'ku mati, dia mati iseng sendiri.

Lapis Suara (sound stratum)

Sajak tersebut berupa satuan-satuan suara: suara suku kata, kata, dan berangkai merupakan seluruh bunyi (suara) sajak itu: suara frase dan suara kalimat. Jadi, lapis bunyi dalam sajak itu ialah semua satuan bunyi yang berdasarkan konvensi bahasa tertentu, di sini bahasa Indonesia. Hanya saja, dalam puisi pembicaraan lapis bunyi haruslah ditunjukkan pada bunyi-bunyi atau pola bunyi yang bersifat "istimewa" atau khusus, yaitu yang dipergunakan untuk mendapatkan efek puisi atau nilai seni. Misalnya dalam bait pertama baris pertama ada asonansi *a* dan *u*, di baris kedua ada aliterasi *s* yang berturut-turut: gadis manis, sekarang iseng sendiri. Begitu juga dalam bait kedua ada asonansi *a*: melancar-memancar-sipacar-terang-terasapadanya. Aliterasi *l* dan *r*: perahu melancar, bulan memancar; laut terang, tapi terasa. Pola sajak akhir bait ke-2, 3, 4: a a - b b yang

saling dipertentangkan. Memancar-sipacar dipertentangkan dengan terasa - padanya; kutempuh - merapuh dipertentangkan dengan dulu - cintaku. Pada umumnya dalam sajak itu bunyi-bunyi yang dominan adalah vokal bersuara berat *a* dan *u*, seperti kalibratan dalam bait ke-3 dan ke-4, yang dipergunakan sebagai lambang rasa (*klankymboliek*).

Lapis Arti (*units of meaning*)

Satuan terkecil berupa fonem. Satuan fonem berupa suku kata dan kata. Kata bergabung menjadi kelompok kata, kalimat, alinea, bait, bab, dan seluruh cerita. Itu semua merupakan satuan arti.

Dalam bait pertama, 'cintaku jauh di pulau' berarti: kekasihku berada di pulau yang jauh. 'Gadis manis, sekarang iseng sendiri': kekasih si aku masih gadis dan manis. Karena si aku tidak ada, ia berbuat iseng menghabiskan waktu sendirian. Dapat juga berarti bahwa si gadis dengan sangat menantikan si aku.

Dalam bait kedua: untuk menuju kekasihnya itu si aku naik perahu dcangan lancar pada waktu terang bulan dan ia membawa buah tangan untuk pacarnya (ole-ole). Angin pun membantu (angin buritan), laut terang: tidak berakut. Meskipun demikian, si aku merasa tidak akan sampai kepada pacarnya.

Bait ketiga: Di air laut yang terang dan di angin yang bertiuip kencang itu, menurut perasaannya secara sepenuhnya (diperasaan penghabisan) semuanya serba cepat, laju tanpa halangan (baris ke-1, 2), namun ajal (kematian) telah memberi isyarat akar mengakhiri hidup si aku.

Bait keempat menunjukkan bahwa si aku putus asa. Meskipun ia sudah bertahun-tahun berlayar sehingga perahu yang dinaiki akan rapuh kena air garam (baris ke-1, 2), namun kematian telah menghadang dan mengakhiri hidupnya sebelum ia sempat bertemu, berchitaaan dengan kekasihnya.

Bait kelima. Karena itu, kekasih si aku yang berada di pulau yang jauh itu akan sia-sia menanti si aku dan mati menghabiskan waktu sendiri.

Sesungguhnya sajak itu berupa kiasan. Pacar si aku, gadis manis itu, adalah kiasan cita-cita si aku yang menarik, tetapi sukar dicapai, harus melalui laut yang melambungkan perjuangan yang penuh rintangan, bahkan menentang maut. Karena itu, sebelum si aku mencapai cita-citanya, ia telah meninggal.

Lapis Ketiga

Lapis satuan arti menimbulkan lapis yang ketiga, berupa objek-objek yang dikemukakan, latar, pelaku, dan dunia pengarang.

Objek-objek yang dikemukakan: cintaku, gadis manis, laut, pulau, perahu, angin, bulan, air laut, dan ajal.

Pelaku atau tokoh: si aku. Latar waktu: waktu malam terang bulan. Latar tempat: laut yang terang (tidak berkabut), berangin yang kencang (angin buritan).

Dunia pengarang adalah ceritanya, yang merupakan dunia yang diciptakan oleh si pengarang. Ini merupakan gabungan dan jalinan antara objek-objek yang dikemukakan, latar, pelaku, serta struktur ceritanya (alur); seperti berikut.

Gadis manis, kekasih si aku berada sendirian di sebuah pulau yang jauh. Si aku ingin memenuhinya, ia naik perahu dengan laju pada waktu malam terang bulan. Laut tak berkabut, angin buritan menutup dengan kencang. Akan tetapi, dalam keadaan serba lancar itu, si aku merasa bahwa ia tidak akan sampai pada kekasihnya karena maut yang lebih dahulu menghadang. Bahkan setelah bertahun-tahun berlayar hingga perahu yang dinaiki pun akan rapuh (rusak) kena air laut bertahun-tahun. Karena itu, kalau si aku tidak sampai ke tempat kekasihnya karena sudah meninggal sebelum sampai, maka gadis kekasihnya akan mati sia-sia menghabis-habiskan waktu sendirian.

Lapis Keempat

Lapis "dunia" yang tak usah dinyatakan, tetapi sudah implisit,

(sajuk sebagai berikut).

Dipandang dari sudut pandang tertentu kekasih si aku itu menarik, kelihatan dari kata-kata: gadis manis (bait pertama). Pada bait kedua, baris kesatu dan kedua menyatakan suasana yang menyenangkan dan si aku penuh kegembiraan berlayar di laut yang terang pada waktu terang bulan. Baris keempat menyatakan kegelisahan si aku yang merasa bahwa usahanya sia-sia.

Bait ketiga, baris ke-1, 2 menyatakan segalanya berjalan dengan baik, perahu berlayar dengan laju. Baris ke-3, 4 menyatakan si aku telah dihadang kematiannya.

Bait keempat dan kelima menyatakan kegagalan si aku untuk mencapai gadisnya (cita-citanya) meskipun segala daya upaya telah dilakukan (sudah bertahun-tahun ditempuh dan perahu pun hampir hancur: kan merapuh). Sebelum mencapai cita-citanya (gadisnya) si aku sudah mati.

Lapis kelima

Lapis kelima adalah lapis metafisis yang menyebabkan pembaca berkontemplasi. Dalam sajak ini lapis itu berupa keragisan hidup manusia; yaitu meskipun segala usaha telah dilakukan, disertai sarana yang cukup, bahkan segalanya telah berjalan dengan lancar, tetapi (sering kali) manusia tak dapat mencapai apa yang didam-idamkannya (yang dicita-citakannya) karena maut telah lebih dahulu menghadang. Dengan demikian, cita-cita yang hebat, mengagratkan, akan sia-sia saja.

Analisis strata norma Roman Ingarden itu dapat dikatakan hanya analisis puisi secara formal saja, menganalisis fenomena-fenomena saja. Roman Ingarden tidak mengemukakan nilai seni puisi yang dianalisis. Dengan hal yang demikian ini, analisis Roman Ingarden ini dikritik Rene Wellek (1968:156) bahwa analisisnya yang maju itu menjadi berkurang nilainya karena tidak dihubungkan dengan penilaian. Hal ini disebabkan bahwa puisi itu merupakan karya imajinatif bermedium bahasa yang unsur seni (estetik)-nya dominan

(Wellek, 1968:25). Orang tak dapat memahami dan menganalisis karya seni tanpa menunjukkan penilaian. Analisis yang tanpa menghubungkan dengan penilaian ini merupakan kesalahan analisis fenomenologis, begitu kata Wellek (1968:156).

Analisis strata norma dimaksudkan untuk mengetahui semua unsur (fenomena) karya sastra yang ada. Dengan demikian, akan dapat diketahui unsur-unsur pembentuknya dengan jelas. Namun, analisis yang hanya memecah-mecah demikian, dapat berakibat mengosongkan makna karya sastra (T.S. Eliot via Sansom, 1960:155). Karena itu, analisis strata norma harus ditingkatkan ke analisis semiotik, karya sastra sebagai sistem tanda yang bermakna. Tiap-tiap fenomena (unsur) karya sastra itu mempunyai makna (arti). Di samping itu, juga analisis ditingkatkan kepada fungsi estetik setiap fenomena atau unsur-unsur karya sastra.

Dengan analisis strata norma dan semiotik itu, maka karya sastra (puisi) akan dapat didapatkan makna sepenuhnya dan dapat dipahami sebagai karya seni yang bernilai puisi (estetis), yaitu dengan mengingat fungsi estetik setiap fenomena atau unsur-unsur karya sastra (puisi).

Lebih lanjut analisis strata norma yang dihubungkan dengan semiotik dan fungsi estetik itu sebagai yang berikut.

Bunyi

Orkestrasi bunyi: efonim dan kakofoni; kombinasi vokal dan konsonan tertentu: aliterasi dan asonansi.

Simbol bunyi: onomatope, kiasan suara, lambang rasa.

Sajak: awal, tengah, dalam, dan akhir.

Termasuk pembicaraan bunyi juga adalah irama: metrum dan ritme.

Kata

Pembicaraan kata meliputi: kosa kata, unsur atau aspek ketatabahasa; masalah denotatif dan konotatif; pilihan kata (diksi); bahasa kiasan; citraan; sarana retorika; dan gaya kalimat, serta gaya sajak.

III BUNYI

Dalam puisi bunyi bersifat estetik, merupakan unsur puisi untuk mendapatkan keindahan dan tenaga ekspresif. Bunyi ini erat hubungannya dengan anasir-anasir musik, misalnya: lagu, melodi, irama, dan sebagainya. Bunyi di samping hiasan dalam puisi, juga mempunyai tugas yang lebih penting lagi, yaitu untuk memperdalam ucapan, menimbulkan rasa, dan menimbulkan bayangan angan yang jelas, menimbulkan suasana yang khusus, dan sebagainya.

Karena pentingnya peranan bunyi ini dalam kesusastraan, maka bunyi ini pernah menjadi unsur keputisan yang utama dalam sastra romanik, yang timbul sekitar abad ke-18, 19 di Eropa Barat (Slametmuljana, 1956:56). Lebih-lebih lagi aliran simbolisme yang dipelopori oleh Charles Baudelaire (1821—1867). Salah seorang simbolis, Paul Verlaine (1844—1896) berkata bahwa musiklah yang paling utama dalam puisi (*De la musique avant toute chose*). Para penyair romanik dan simbolis ingin menciptakan puisi yang mendekati musik: merdu bunyinya dan berirama kuat. Mereka ingin merubah kata menjadi gaya suara, bahkan mereka menginginkan agar kata-kata puisi adalah suara belaka.

Menurut teori simbolisme (Slametmuljana, 1956:57) tiap kata itu menimbulkan asosiasi dan menciptakan tanggapan di luar arti yang sebenarnya. Hal ini dapat diusahakan dengan gaya bahasa. Jalannya ialah mengarahkan puisi sedekat-dekatnya kepada rasa saja. Apa pun yang dapat ditangkap panca indera ini hanyalah lambang atau bayangan kenyataan yang sebenarnya. Kenyataan sebenarnya ini tidak dapat ditangkap panca indera. Barang-barang ini hanya dapat

memberi saran kepada kita tentang kenyataan yang sebenarnya. Misalnya dapat dilihat dalam sajak Toto Sudarto Bachtiar yang mempergunakan lambang-lambang, yang memberi sugesti kepada kenyataan hidup (di Indonesia) yang sebenarnya.

PUSAT

Serasa apa hidup yang terbering mati
Memandang musim yang mengandung luka
Serasa apa kisah sebuah dunia terhenti
Padaku, tanpa bicara.

Diri mengeras dalam kehidupan
Kehidupan mengeras dalam diri
Dataran pandang meluaskan padang senja
Hidupku dalam tiupan usia.

Tinggal seluruh hidup tersekat
Dalam tangan dan jari-jari ini
Kata-kata yang bersayap bisa menari
Kata-kata yang pejuang tak mau mati.

(*Elsa*, 1957:7)

Kita tak dapat menangkap kenyataan hidup sebenarnya kecuali hanya sugesti-sugesti tentang kehidupan yang menyedihkan, penuh kesukaran dan keburukan, tanpa perubahan: hidup yang terbering mati - musim yang mengandung luka.

Menurut teori simbolisme, tugas puisi adalah mendekati kenyataan ini, dengan cara tak usah memikirkan arti katanya, melainkan mengutamakan suara, lagu, irama, dan rasa yang timbul karenanya dan tanggapan-tanggapan yang mungkin dibangkitkannya. Baik dalam aliran simbolisme maupun romanik arti kata terdesak oleh bunyi atau suaranya. Dengan begitu, kesusastraan telah memasukkan aliran seni musik (Slametmuljana, 1956:59).

Di bawah ini contoh sajak yang hanya berupa rangkaian suara, yaitu sajak Jean Cocteau (Slametmuljana, 1956:60).

LA MUSIQUE DES ÉTOILES

Au fil du bol

eol

ieu oé ié

mon doigt mouillé

éveillé

un astre

co té iu ié

é é ié io ié

ui ui io ié

aeoé iaocé

io io io iu

aéiouiu

iuat ui ui uo ué

oé o

aé oé

oé aé ié oa

ieaoua ieanu iéua

oa oa iéua

ié ié é é

écoute

la musique des étoiles

Dalam puisi tersebut hanya ada enam kata yang ada artinya. Dengan huruf-huruf suara (bunyi vokal) itu Jean Cocteau hendak menjiliskan keagumannya kepada keindahan alam bintang. Bunyi-bunyi vokal itu merupakan tiruan bunyi alat musik (misalnya saja biola). Dalam musik segala sesuatu itu digambarkan sebagai bunyi. Begitu juga kerlip-kerlip bintang yang berderet-deret, bergugus-gugus, dan yang berada terpisah di langit malam, digambarkan dengan bunyi-bunyi vokal yang merupakan kiasan bunyi alat musik (misal biola). Tentu saja tiruan bunyi itu berdasarkan persepsi si penyair. Dengan demikian, sajak itu diberi judul "Musik Bintang-bintang" (*La Musique des étoiles*). Keterangan sajak tersebut sebagai berikut. Di atas dawai mangkuk (maksudnya biola berbentuk seperti mangkuk) berbunyi suara musik: eol - ieu oé ié, jariku basah (*mon doigt mouillé*) dibangunkan (*éveillé*) sebuah bintang (*un astre*). (Maksudnya jariku menari-nari di atas dawai biola dilhami suara bintang). Kemudian

terdengarlah suara musik itu (suara biola berdenging-denging) yang menggambarkan bintang-bintang berkelip-kelip di langit malam disimbolkan bunyi-bunyi vokal: co ié iu ié - ui ui io ié ié ié é é — dengarlah (*écoute*) musik bintang-bintang (*la musique des étoiles*).

Sajak Hugo Ball yang berikut ini hanya berupa rangkaian bunyi saja: "kata-kata" tanpa arti.

RATAPAN MATTI

ombala

take

biti

sotunkola

tabla tokta tokta takabala

taka tak

tabubu m'balam

tak tru-u

wo-um

biba bimbel

o kia o auw

kia o auwa

kia - auma

klinga inga Miao-Auwa

omba dij omuff powo-auwa

tru -u

tro uu o-a-o

mo-auwa

gunum guma zanga ga gago blaazaga

szagaglugi m ba-o-auma

szaga szlgo

szaga lam'blama

bschigi bschigo

bschigo bschigi

bshigo bschigo

gogo gogo

og

goggo a-o-a

o

(Ajip Rosidi, 1964 : 60)

Dengan kata-kata tanpa ari itu Hugo Ball ingin mengekspresikan keharuannya (kengeriannya) terhadap bencana kematian dengan tiruan bunyi musik. Bunyi-bunyi itu berupa tiruan suara alat-alat musik (dapat ditafsirkan demikian), seperti ketipung, bonggo, simbal, drum, dan sebagainya. Bunyi musik yang gemuruh itu untuk menggambarkan letupan dan dentuman senjata dalam peperangan yang dahsyat! Senjata-senjata meletus, meledak, berdentum bersaut-saut: bunyi bedil, granat, mortar, kanon, bom, dan sebagainya: tar-tar-tar-dor-dor-buummm! Bunyi demikian itu digambarkan dengan bunyi musik yang gemuruh: ombala take biti - solunkola - tabla tokta tokta takabala -taka tak - tabubu m'balam (dan sebagainya). Tentu saja letusan alat-alat perang itu menyebabkan kehancuran dan kematian yang hebat. Seperti misalnya terjadi dalam pertempuran di Libanon atau pertempuran Irak-Iran yang membawa banyak korban dan kematian. Dengan demikian, sajak itu diberi judul "Ratapian Mati". Dengan tiruan bunyi musik yang gemuruh itu, yang merupakan tiruan suara letusan senapan dan dentuman alat-alat perang lainnya, si penyair meratapi kematian, atau bunyi yang dahsyat itu merupakan ratapan kematian.

Dalam sajak-sajak penyair simbolist kebanyakan karena memeningkan suara, irama, maka kata-katanya sudah melupakan tugasnya sebagai tanda yang mewakili pengertian (Slametmujana, 1956:60) karena dalam puisi ini pengertian tidak lagi diutamakan.

Dalam kesusastraan Indonesia pernah dimasukkan aliran romantik, lewat Gerakan '80 negeri Belanda, yaitu Pujangga Baru. Tampak dalam sajak-sajak Pujangga Baru rapi, susaranya merdu, berirama karena terjadi ulangan-ulangan bunyi, ulangan kata, dan ulangan-ulangan kalimat. Tampaknya para penyair Pujangga Baru ingin mendekati suara musik.

Pada akhir-akhir ini dalam dunia persajakan Indonesia, para penyair muda yang dipelopori Sutardji Calzoum Bachri memeningkan peranan bunyi dalam puisi-puisinya. Sutardji dalam kredo puisinya (1981:13—14) menyatakan ingin kembali kepada mantra, ingin membacakan kata dari jajahan pengertian. Terlihat dalam sajak-sajak Sutardji ulangan-ulangan bunyi seperti dalam mantra. Misalnya

yang berikut ini (1981:87).

SEPISAUPI

sepisau luka sepisau dari
sepikul dosa sepikul sepi
sepisau duka serisau diri
sepisau sepi sepisau nyanyi
sepisaua sepisaupi
sepisapannya sepikul sepi
sepisaua sepisaupi
sepikul diri keranjang dari
sepisaua sepisaupi
sepisaua sepisaupi
sepisaua sepisaupi
sampa pisauNya kedalam nyanyi
1973

Di Indonesia aliran simbolisme tidak dianut secara nyata. Hanya unsur-unsur memeningkan bunyi dan lambang-lambang atau simbolik-simbolik dipergunakan oleh para penyair dalam sajak-sajaknya. Dalam puisi bunyi dipergunakan sebagai orkestrasi, ialah untuk menimbulkan bunyi musik. Bunyi konsonan dan vokal disusun begitu rupa sehingga menimbulkan bunyi yang merdu dan berirama seperti bunyi musik. Dari bunyi musik muru ini dapatlah mengalir perasaan, imaji-imaji dalam pikiran atau pengalaman-pengalaman jiwa pendengarnya (gembiranya). Seperti misalnya bila kita mendengar bunyi musik instrumental, bunyi yang merdu itu menimbulkan perasaan-perasaan, pikiran-pikiran, dan gambaran-gambaran angan, pendek kata, menimbulkan pengalaman jiwa yang mengagumkan. Begitulah maksud para penyair yang mengutamakan bunyi musik dalam sajak-sajaknya.

Kombinasi-kombinasi bunyi yang merdu itu biasanya disebut ofoni (*euphony*), bunyi yang indah. Orkestrasi bunyi yang merdu ini biasanya dapat atau untuk menggambarkan perasaan mesra, kasih

sayang atau cinta, serta hal-hal yang menggembarakan. Misalnya terlihat dalam sajak W.S. Rendra yang berikut.

ADA TILGRAM TIBA SENJA

Ada tilgram tiba senja
dari pusat kota yang gila
diseinat di dada bunda.

(BUNDA LETIHKU TANDAS KE TULANG
ANAKDA KEMBALI PULANG)

Kapak randu! Kapak randu!
Selembut tudung cendawan
kuncup-kuncup di hatiku
pada mengembang bermekahan.

Dulu ketika pamit mengembara
kuberi ia kuda bapanya
berwarna sawo muda
cepat larinya
jaah perginya.

Dulu masanya rontok asam Jawa
untuk apa kurontokkan air mata?
cepat larinya
jaah perginya.

Lelaki yang kuat biarlah menuruti darahnya
menghujam ke rimba dan pusar kota
Tinggal bunda di rumah menepuki dada
melepas hari tua, melepas doa-doa—
Cepat larinya
jaah perginya.

Elang yang gugur tergetetak
Elang yang gugur teretabah
satu harapku pada anak
ingat *kan pulang pabila lelah
Kecilnya dulu meremasi susuku
kini letih pulang ke ibu
hatiku tersedu
hatiku tersedu.

Bunga randu! Bunga randu!
anakku lanang kembali kupangku.

Darah, o, darah
ia pun lelah
dan mengerti artinya rumah.

Rumah mungil berjendela dua
serta bunga di bendulnya
bukankah itu mesra?

Ada podang pulang ke sarang
tembangnya panjang berulang-ulang,
—Pulang, ya pulang, hai perualangi!

Ketapang. Ketapang yang kembang
berumpun di perigi tua
anakku datang anak pulang
kembali kucing, kembali kuriba.

(*Ballada Orang-orang Tertinta*, 1959:26—27)

Kombinasi bunyi-bunyi vokal (asonansi): a,e,i,o,u, bunyi-bunyi konsonan bersuara (*voiced*): b,d,g,j, bunyi liquida: r,l, dan bunyi sengau: m,n,ŋ,ny menimbulkan bunyi merdu dan berirama (*efoni*). Bunyi yang merdu itu dapat mendukung suasana yang mesra, kasih sayang, gembira, dan bahagia. Hal ini terlihat dalam sajak "Ada Tilgram Tiba Senja" di atas. Bunyi-bunyi merdu dalam sajak ini memperkuat efek perasaan kasih sayang, kemesraan, kegembiraan, dan kebahagiaan seorang ibu yang sangat senang mendapat tilgram dari anaknya yang dirindukan. Bait pertama menceritakan seorang ibu yang menerima tilgram anaknya yang berada di kota yang gila (ramai, penuh perjuangan kehidupan). Bait kedua merupakan bunyi tilgram anaknya itu (dicetak dengan huruf kapital semua). Bait ketiga sampai akhir menggambarkan curahan perasaan ibu itu kepada alam sekitarnya: Kapak randu, bunga randu, dan ketapang. Dapat dikatakan seluruh bunyi dalam sajak ini merupakan kombinasi bunyi yang merdu. Dalam bait pertama asonansi bunyi a berkombinasi dengan bunyi sengau serta konsonan bersuara dan bunyi liquida r, l menimbulkan bunyi yang merdu; begitu juga asonansi dalam

bait-bait ke-3, 4, 5, 6, 8, 11. Begitu juga kombinasi bunyi vokal (asonansi) dengan bunyi sengau dalam bait ke-3, 9, 11, 13 menimbulkan bunyi yang merdu. Juga kombinasi bunyi-bunyi konsonan bersuara (*voiced*) dengan bunyi sengau seperti dalam bait ke-3, 9, 11, 12, 13 menimbulkan orkestrasi bunyi yang merdu (*cfoni/euphony*). Puncak rasa gembira, kasih sayang, dan bahagia terpancar dalam bait-bait terakhir (ke-11, 12, 13) dengan bunyi yang (sangat) merdu berirama dan liris (kombinasi asonansi, konsonan bersuara, bunyi liquida r, l dan bunyi sengau m, n, ng), penubahan perasaan.

Rumah mungil berjendela dua
serta bunga di bendulnya
bukankah itu mesra?

Ada podang pulang ke sarang
tembangnya panjang berulang-ulang,
— Pulang, ya pulang, hai petualang!

Ketapang. Ketapang yang kembang
berumpun di dekat perigi tua
anakku datang anaku pulang
kembali kucing kembali kurba.

Sebaliknya, kombinasi bunyi yang tidak merdu, parau, penuh bunyi k.p.t.s, ini disebut kakofoni (*cacophony*)! Kakofoni ini cocok dan dapat untuk memperkuat suasana yang tidak menyenangkan, kacau balau, serba tak teratur, bahkan memuakkan. Misalnya tampak dalam sajak Subagio Sasrowardoyo berikut ini.

SODOM DAN GOMORRHA

Tuhan
terimbun
di balik surat pajak
berita politik
pembagian untung
dan keluh tangga kurang air.

Kita mengikat sebuah all-night-ball
kertas berserak
terompet berteriak
muka pucat mengantuk
asap asbak menyaput mata
Tak terdengar pintu diketuk.

Kau?
Yippeei!
Rock-rock-rock.
Jani menunjuk tiga.

(*Symphoni*, 1975:28)

Menurut cerita, kota Sodom dan Gomorha itu dihancurkan Tuhan karena penduduknya sangat buruk budi pekertinya, tidak percaya kepada Tuhan, berbuat maksiat, hanya distubuki kehidupan yang bersifat keduniawian saja, dan suka berhura-hura pesta-pesta. Oleh penyair, kota-kota di Indonesia diasosiasikan dengan kota Sodom dan Gomorha yang penduduknya sudah tidak bermoral dan tidak ingat lagi kepada Tuhan itu. Dalam sajak "Sodom dan Gomorha" ini digambarkan bahwa penduduk (warga negara) sudah melupakan Tuhan (Tuhan tertimbun) disibukkan oleh urusan pajak, politik, pembagian untung, dan masalah-masalah sosial dan kemelaratan yang lain, kelihatan dalam bait pertama. Dalam bait kedua, digambarkan kehidupan orang-orang di kota Sodom dan Gomorha itu hanya berhura-hura, berpesta dansa semalam suntuk dengan bunyi musik yang memekakkan, asal berbunyi keras, tidak merdu lagi, hanya berteriak-teriak. Orang-orang merokok terus-menerus hingga asapnya membuat pengap dan menyakitkan mata. Karena keributan dan kebisingan seperti itu, mereka tidak mendengarkan peringatan-peringatan, dan tidak mendengar peringatan Tuhan. Mereka terus berdansa semalam suntuk dengan musik rock. Teriakan-teriakan kegembiraannya pun sok asing: yippeei! bukan hore atau hurai! Mereka sok modern, sok asing.

Jadi, suasana yang tergambar itu suasana yang kacau balau suasana yang buruk, dan tidak menyenangkan. Suasana ini digam-

barikan atau diperkuat dengan bunyi-bunyi yang parau, tidak merdu, penuh dengan bunyi k, p, t, s (bunyi konsonan tidak bersuara atau *unvoiced*) dari awal sajak sampai akhir. Dengan kombinasi bunyi kakofoni, parau, maka suasana yang kacau-balau, tidak menyenangkan itu menjadi intenc. Bait pertama: Tuhan terimbun di balik surat pajak, berita politik.... Bait kedua memuncak dalam kombinasi bunyi p, t, s dan k tutup yang dominan: kerias berserak / terompet bertentak / muka pucat mengantuk / asap asbak menyaput mata / Tak terdengar pintu diketuk. Ditambah dengan: Yippeeti! Rock-rock-rock.

Begitulah, unsur bunyi musik dapat untuk memperdalam arti, memperjelas tanggapan, dan memperdalam perasaan. Akan tetapi, seperti dikemukakan Slametmuljana (1956:61) bagaimanapun pentingnya anasir bunyi/musik dalam puisi, puisi tetap berbeda dengan musik. Bunyi kata tidak sanggup menimbulkan perasaan girang, sedih, gundah, murung seperti suara musik. Bunyi kata hanya dapat digunakan untuk memberi sugesti tentang suasana riang dan sedih. Bunyi kata lepas dari artinya tidak dapat memberikan suasana sedih dan gembira seperti suara musik.

Di dalam puisi bunyi kata itu di samping tugasnya yang pertama sebagai simbol arti dan juga untuk orkestrasi, digunakan juga sebagai:

- 1) peniru bunyi atau onomatope;
- 2) lambang suara (*klank-symboleek*); dan
- 3) kiasan suara (*klankmetaphoor*) (Slametmuljana, 1956:61).

Peniru bunyi dalam puisi kebanyakan hanya memberikan saran tentang suara sebenarnya. Onomatope menimbulkan tanggapan yang jelas dari kata-kata yang tidak menunjukkan adanya hubungan dengan hal yang ditunjuk. Di dalam puisi diperlukan kejelasan. Misalnya bait sajak Amir Hamzah berikut ini.

Sunyi sepi pitunang poyang
Tidak meretak dendang damnbaku
Layang lagu tiada melangsing
Haram gemereng genta rebana

("'Karena Kasihmu")

Kiasan suara (*klankmetaphoor*) rupanya tidak begitu banyak dipergunakan dalam puisi. Misalnya bunyi r dalam sajak Chairil Anwar "Senja Di Pelabuhan Kecil" bait ke-2. Bunyi r yang berturut-turut mengiaskan gerak riak air laut yang mengalir.

desir hari lari berenang
memenu bujuk pangkal akanan.

Dalam bait sajak W.S. Rendra "Ballada Terbunuhnya Armo Karpo" bunyi kuda lari: gedebuk-gedebug—dikiaskan dengan kombinasi bunyi g-d-b:

Dengan kuku-kuku besi kuda menebah perut bumi
dan

Berberita ringkik kuda muncullah Joko Pandan
Segala menyioak bagi decrapnya kuda hitam
rida dada bagi derunya dendam yang tiba.

Di antara ketiga itu, lambang rasalah yang paling banyak dipergunakan oleh penyair dalam sajak-sajaknya. Lambang rasa dihubungkan dengan suasana hati (Slametmuljana, 1956:72). Suasana hati yang riang, riang, ditukiskan dengan bunyi vokal e dan i yang terasa ringan, tinggi, kecil. Begitu juga bunyi k-p-t-s-f lebih ringan dari bunyi konsonan b-d-g-z-v-w yang berat. Bunyi vokal a, o, dan u terasa berat dan rendah. Perasaan yang sedih, gundah, murung itu cocok dan ekspresif ditukiskan dengan bunyi-bunyi yang berat tersebut.

Contoh kata-kata yang mengandung rasa ringan, kecil, dan tinggi: sepi, kering, seni, pektik, perih, detik, rintik, gerimis, iris, kecil, renk, terk. Kata-kata itu mengandung bunyi vokal e-i dan konsonan k-p-t-s.

Kata-kata yang mengandung rasa berat, besar, gundah, dan murung, muram: gajah, gunung, guluh, salung, guruh, aduh, seru, debur, gaung, raung.

Di bawah ini contoh bait-bait sajak yang mengandung bunyi i yang dominan, yang memberikan suasana girang, kasih, ataupun keucian.

Tinggal seluruh hidup tersekat
 Dalam tangan dan jari-jari ini
 Kata-kata yang bersyap bisa menari
 Kata-kata yang pejuang tak mau mati

(Toto S. Bachtiar: "Pusat")

Dalam mimpi berulang kali
 Kulihat tangammu melambai
 Bersuara serak kau memanggil-manggil
 Begitu hebatkah hubungan kita adikku kecil

(Toto S. Bachtiar: "Mimpi")

Akan bicarakah ia di malam sepi
 Kala salju jatuh dan burung puth-puth?
 Sekali-sekali ingin menyerah hati
 Dalam lindungan sembahyang bersih

(Sitor Situmorang: "Cathedrale de Chartres")

Yang di bawah ini sajak yang bersuana berat dan sedih
 dalamnya mengandung bunyi a dan u yang dominan.

Chairil Anwar

ISA

Iru tubuh
 mengucur darah
 mengucur darah
 rubuh
 patah
 mendampar tanya: aku salah?

Kulihat Tubuh mengucur darah
 aku berkaca dalam darah
 terbayang terang di mata masa
 bertukar rupa ini segera

mengatup luka
 aku bersuka
 Iru Tubuh
 mengucur darah
 mengucur darah.

(1959:14)

Di bawah ini sajak Amir Hamzah yang menggambarkan
 kehebatan banjir pada zaman Nabi Nuh. Kehebatan itu tereksprosi
 dengan bunyi vokal a-o-u yang dominan.

HANYA SATU

Timbul niat dalam kalbumu
 Terban hujan, ungkai badai
 Terendam karam
 Runtu riuk tamammu rampak.
 Manusia kecil lintang pukang
 Lari terbang jatuh duduk
 Air naik tetap terus
 Tumbang bongkar pokok purba
 Teriak riuh redam terbelam
 Dalam gagap gempia guruh
 Kilau kilat membelah gelap
 Lidah api menjulang tinggi
 Terapung naik jung bertudung
 Tempat bereduh ruh kekasihmu
 Bebas lepas lelang lapsang
 Di tengah gelisah, swara sentosa.

(Nyanyi Sunyi, 1959:7)

Bila pemakaian bunyi tidak disesuaikan atau dihubungkan
 dengan peniru bunyi, kiasan bunyi, dan lambang rasa, hanya sebagai
 hiasan dan permainan bunyi saja, tidak untuk mengintensifkan arti,
 maka tidak mempunyai atau kurang mempunyai daya ekspresi. Bahkan
 yang seperti itu akan mengurangi atau menghilangkan keputusannya.
 Hal seperti itu dapat kita jumpai dalam sajak-sajak S. Wakijan dalam

kumpulan sajaknya *Pira Biru*. Di dalamnya permainan bunyi dan persajakan kurang memberi keputihan. Misalnya seperti yang berikut ini (1962:36).

DARI CATATAN SEORANG MUSAFIR

Tangkap teratak tua terbuncang topan
Topan tepian timur yang beraturan

Kedamaian memang sumber segala cerah
mengapa bosan bolak-balik singgah?

Pada bocah berbinar lalu lincah
meriah.

Dan Tuhan benoi hari yang terus gelisah
Kedamaian memang sumber segala cerah.

Permainan bunyi dalam sajak itu tidak dapat mengatasi kegelapan yang disebabkan oleh tidak adanya keatusan citraan, di samping secara struktural antara bait-baitnya kelihatan terpisah-pisah, saling tidak berhubungan hingga menimbulkan kegelapan dan tidak memuaskan.

Unsur keputihan bunyi yang Jain ialah sajak. Apakah sebenarnya sajak? Menurut Slametmuljana (1956:75) sajak ialah pola estetika bahasa yang berdasarkan ulangan suara yang diusahakan dan dialami dengan kesadaran. Sajak disebut pola estetika karena timbulnya dalam puisi ada hubungannya dengan soal keindahan. Sajak bukan semata-mata untuk hiasan saja, melainkan untuk mempertinggi mutu bila mempunyai daya *evokasi*, yaitu daya kuat untuk menimbulkan pengertian.

Sajak itu berupa ulangan suara, tetapi bila tidak diusahakan dengan kesadaran dan tidak diadatkan dasar ciptaan, maka ulangan itu bukan sajak. Misalnya diberi contoh Slametmuljana sebagai berikut, bait yang berupa terjemahan dari *Negara Kerragama*.

Dari pantai kentara sepanjang *Jalan*
Sangat sempit rukar amat dijalan
lumutnya licin karena *Hyjan*
banyak kereta rusak sebab berlanggar

Jalan dan *Hyjan* itu bukan sajak (tidak bersajak) karena dalam kakawin sajak tidak menjadi dasar ciptaan, persamaan tersebut hanya keberbalan saja.

Ada bermacam-macam sajak (rima) yang banyak dipergunakan sebagai unsur keputihan dalam puisi Indonesia adalah sajak akhir, sajak dalam, sajak tengah, aliterasi, dan asonansi. Asonansi dan aliterasi berfungsi untuk memperdalam rasa, selain untuk orkestrasi dan memperlebar ucapan. Yang banyak dipergunakan di antara penyair Indonesia ialah Anut Hamzah.

Sajak akhir mempunyai alat puisi bisa sajak itu mengandung hoklai ekspresi, yaitu bila turut memberi bantuan melahirkan dan melancarkan pelaksanaan dan penjiwaan angan. Begitu juga sajak-sajak lain. Kalau tidak demikian, sajak launya akan menjadi beban yang memberatkan saja.

Jadi, di mana pun letaknya, sajak akan memberikan dan memperkuat keputihan bila mengandung hoklai ekspresi dan daya evokasi.

Betapapun pentingnya sajak, namun dengan munculnya aliran ekspresionisme, sajak sebagai sarana estetika jadi terdesak.

Hal ini disebabkan oleh anggapan kaum ekspresionis bahwa sajak itu menghalangi penjiwaan angan yang harus timbul oleh ucapan yang spontan keluar dan lepas. Mereka tidak menyukai usaha penyair yang memperdewa sajak (Slametmuljana, 1956:93).

Aliran ekspresionisme masuk ke Indonesia dipelopori oleh Chairil Anwar, mengakibatkan timbulnya sajak-sajak bebas yang tak mementingkan pola sajak (akhir). Namun, serudah tahun 1950 pemakaian bunyi dan persajakan dihidupkan kembali, tetapi bukan semata-mata pembuatan pola-pola bunyi yang teratur. Bunyi dipergunakan sebagai orkestrasi, untuk menimbulkan bunyi musik yang merdu, tetapi dilaksanakan dengan anasir-anasir keputihan yang lain. Namun, bila bunyi menghalangi ekspresi yang langsung ditinggalkan hingga tidak merupakan pendewaan bunyi dan sajak sebagai pola estetika yang utama. Penyair-penyair seperti Arsal Sani, Sitor Situmorang, Toto Sudarto Bachtiar, W.S. Rendra mempergunakan unsur bunyi dengan berhasil hingga sajak-sajaknya kedengaran merdu, kaya

orkestrasi, melodius. Hal ini menyebabkan berirama dan lirih, mempunyai daya kuat untuk mengalirkan dan mencurahkan perasaan.

Sitor Situmorang bahkan mempergunakan pola-pola bunyi sajak syair dan pantun, tetapi dengan variasi baru. Juga ia mempergunakan pola bunyi/sajak yang teratur. Sedangkan Toto Sudarto Bachtiar dan W.S. Rendra meskipun tidak mengutamakan pola bunyi yang teratur, terdengar sajaknya merdu, berirama, dan lirih karena mempergunakan kombinasi-kombinasi bunyi konsonan dan vokal yang mudah diucapkan dan berirama. Mereka ini banyak mempergunakan eponi. Sayangnya bunyi-bunyi itu sama baiknya, hanya saja bunyi sengau: m, n, ng, ny dan bunyi likuida r, l dan bunyi bersuara (*voiced*) seperti b, d, g dan bunyi aspiran s, h serta bunyi palatal ç, j, kombinasinya menghasilkan orkestrasi yang merdu dan menyebabkan lirih.

Di bawah ini sajak Sitor Situmorang yang mempergunakan pola pantun dikombinasi dengan persajakan syair.

LAGU GADIS ITALI

buat Silvana Maccari

Kerling danau di pagi hari

Lonceng gereja bukit Itali

Jika musimmu tiba nanti

Jemputlah abang di teluk Napoli

Kerling danau di pagi hari

Lonceng gereja bukit Itali

Sedari abang lalu pergi

Adik rindu setiap hari

Kerling danau di pagi hari

Lonceng gereja bukit Itali

Andai abang tak kembali

Adik menunggu sampai mati

Matu tandus di kebun anggur
Pasir teduh di bawah nyiur
Abang lenyap hatiku hancur
Mengejar bayang di salju gugur

(*Dalam Sajak*, 1955:9)

Hartojo Andangdjaja

PANTUN TIDAK BERNAMA

1

Tak seorang mau melempar pandang
bunga mekar di selala lalang
Tak seorang tahu di sebuah ladang
cinta berpendar di siang lantang

2

Ada layar putih kemilau
menuju ke pulau bernyir hijau
Ada debar kasih menghimbau
ke hari lampau di sebuah dangau
Ada mendung tergantung tebal
di ujung selatan di batas tapal
Ada untung sudah diramal
di ujung penghabisan: selamat tinggal

3

Ada pantai di ujung Passaman
ada bukit melingkar hutan
Ada sangsai di ujung angan
ada sakit dilingkar rawan
Ada bunga meratap di ladang
tertinggal jauh nun di seberang
Ada mata menatap berlinang
tertinggal jauh di balik kenang

(*Buku Puisi*, 1973:15)

IV IRAMA

Hal yang masih erat berhubungan dengan pembicaraan bunyi adalah irama. Bunyi-bunyi yang berulang, pergantian yang teratur, dan variasi-variasi bunyi menimbulkan suatu gerak yang hidup, seperti gerak air yang mengalir turun tak putus-putus. Gerak yang teratur itulah yang disebut irama. Irama dalam bahasa asingnya *rhythm* (Ing.), *rhythme* (Pr.), berasal dari kata Yunani *reo*, yang berarti riak air. Gerakan-gerakan air, riak air adalah gerakan yang teratur, terus-menerus tidak putus-putus. Itulah barangkali setiap gerak yang teratur disebut *reo* (gerakan air yang mengalir), menjadi *ritmos*, *rhythmus* (L), kemudian menjadi *rhythm*, *rhythme*, *ritme* (Ind.).

Irama dalam bahasa adalah pergantian turun naik, panjang pendek, keras lembut ucapan bunyi bahasa dengan teratur. Secara umum dapat disimpulkan bahwa irama itu pergantian berturut-turut secara teratur. Irama ini tidak terbatas hanya pada kesusastran saja, melainkan juga dalam seni rupa: lukis, patung, bangunan, dan sebagainya. Lebih-lebih dalam seni musik (nyanyian). Bahkan semua yang teratur itu disebut irama atau berirama.

Sesungguhnya, irama itu dapat dibagi menjadi dua macam, yaitu *metrum* dan *ritme*. Metrum adalah irama yang tetap, artinya pergantiannya sudah tetap menurut pola tertentu. Hal ini disebabkan oleh jumlah suku kata yang sudah tetap dan tekannya yang tetap hingga alun suara yang menaik dan menurun itu tetap saja. Ritme adalah irama yang disebakan pertentangan atau pergantian bunyi tinggi rendah secara teratur, tetapi tidak merupakan jumlah suku kata yang tetap, melainkan hanya menjadi gema dendang sukma penyair-

nya.

Pada umumnya puisi Eropa mempergunakan dasar metrum. Metrum itu banyak macamnya. Misalnya metrum *iambis*. Tiap kaki sajaknya terdiri dari sebuah suku kata tak bertekanan diikuti suku kata yang bertekanan (v -). Misalnya yang berikut ini.

/ v - / v - / v - / v - / v - /
 My heart is like a sing-ing bird
 / v - / v - / v - / v - /
 Whose nest is in a watered shoot (Altenbernd, 1970:36).

Metrum *anapest*, tiap kaki sajaknya terdiri dari tiga suku kata yang tak bertekanan diikuti suku kata yang tak bertekanan, kemudian diikuti suku kata yang bertekanan (v v -).

v v - / v v - / v v - / v v - / v v -
 For the moon never beams without bringing me dreams
 v v - / v v - / v v -
 Of the beauti-ful An-na - bel Lee
 v v - / v v - / v v - / v v -
 And the stars never rise but I feel the bright eyes
 v v - / v v - / v v -
 Of the beau-ti-ful An-na - bel Lee (Altenbernd, 1970:38)

Metrum *trochee* atau *trocheus*, tiap kaki sajaknya terdiri dari suku kata yang bertekanan diikuti suku kata yang tidak bertekanan.

- v / - v / - v / - v / - v / - v /
 There they are my fif-ty men and wo-men
 - v / - v / - v / - v / - v / - v /
 Na-ming me the fif-ty poems finished
 (Altenbernd, 1970:38)

Dalam kesusastran Jawa Kuno, *kakawin*, kita kenal sajak-sajak yang bermetrum. Kita kenal kaki sajaknya terdiri dari kombinasi dua macam suku yang panjang atau berat disebut *guru*, sedang suku kata yang bertekanan ringan atau pendek disebut *laghu*.

Dalam puisi timbulnya irama itu karena perjuangan bunyi berturut-turut dan bervariasi, misalnya sajak akhir, asonansi, dan aliterasi. Begitu juga karena adanya paralelisme-paralelisme, ulangan-ulangan kata, ulangan-ulangan bait. Juga disebabkan oleh tekanan-tekanan kata yang bergantian keras lemah, disebabkan oleh sifat-sifat konsonan dan vokalnya atau panjang-pendek kata, juga disebabkan oleh kelompok-kelompok sintaksis: gatra atau kelompok kata.

Untuk menyelidiki irama ini agak sukar sebab dalam puisi tidak tampak jelas seperti pada musik, disebabkan kata-kata yang jumlah suku kata serta tekanannya tidak pasti. Namun, irama puisi dapat kita rasakan dengan hal-hal yang telah disebutkan tadi. Dalam puisi Indonesia, puisi dengan metrum tertentu dapat dikatakan tidak ada. Kalau ada metrum itu bersifat individual, artinya metrum-metrum itu buatan-buatan penyair-penyair pribadi yang saling berbeda, tanpa aturan dan patokan tertentu. Yang terasa seperti mempunyai metrum ialah syair dan pantun. Hal ini disebabkan oleh jumlah suku kata yang agak tetap dalam tiap baris baitnya dan oleh pola persajakan (tergah atau akhir) yang tetap.

Pantun:

Berakit-rakit ke hulu
 Berenang-renang ke tepian
 Bersakit-sakit dahulu
 Bersenang-senang kemudian

Syair:

Apakah dosa salaku ini?
 Maka mendapat siksa begini
 Badan yang hidup berasa fani
 Seorang pun tiada mengashani
 (Siti NurDaya, hlm. 174)

Begitu juga dalam sajak-sajak Pujangga Baru kelihatan seperti mempunyai metrum karena bentuknya yang teratur rapi dan jumlah suku kata yang tetap (agak tetap). Misalnya sajak "Doa Poyangku"

Amir Hamzah ini.

DOA POYANGKU

Poyangku rata meminta sama
 Semoga sekali aku diberi
 Memelik kecapi, kecapi Firdusi
 Menampar rebana, rebana swarga
 Poyangku rata semua semata
 Penuh bunyian turun-temurun
 Leka mereka karena suara
 Suara sunyi suling keramat
 Kini rebana di celah jariku
 Tari tampilkan membangkit rindu
 Kucoba serentak genta genderang
 Memuji kekasihku di mercu lagu
 Aduh, kasihan hatiku sayang
 Alahai hatiku tiada bahagia
 Jari mencari doa semata
 Tapi hatiku bercabang dua.

(Nyanji Sunyi, 1959:20)

Oleh para penyair yang lebih diperhatikan, secara sadar atau tidak, adalah *ritmenya*. Ritme ini disadari oleh penyair, misalnya dengan mempertentangkan bunyi, membuat perulangan, juga untuk membuat irama itu penyair menyingkat kata (Rustam Effendi, dari dir, hendak - nak), (manusia - nusia), memilih kata yang cocok bunyinya: pitunang poyang, habis kitis, atau selaras dengan kata yang dikombinasikan itu, dan sebagainya. Misalnya sajak Sutardji Calzoum Bachri yang berikut.

MARI

mari pecahkan botol-botol
ambil lukanya
 jadikan bunga
mari pecahkan tik-tok jam
ambil jarumnya
 jadikan diam
mari pecahkan pelita
ambil apinya
 jadikan terang
mari patahkan roda
kembalikan asalnya:
 jadikan jalan
mari kembali

 pada Adam
 sepi pertama
 dan duduk memandang
 diri kita
 yang telah kita punahkan
 ada dan tiada
 yang disediakan Adam
 pada kita

(O, *Amuk, Kapak*, 1981:25)

Subagio Sasitwardjo:

KEHARUAN

Aku tak terharu lagi
sejak bapak tak menciumku di ubun
Aku tak terharu lagi
sejak persesihan tak selesai dengan ampun.
Keharuan menawan
Ketika Bung Karno bersama rakyat
teriak "Merdeka" 17 kali

Keharuan menawan
ketika pasukan gerilya masuk Jokja
sudah kita rebur kembali.

Aku rindu keharuan
waktu hujan membasah bumi
 sehabis kering sebulan

Aku rindu keharuan
waktu bendera diwarnai
 berkibar di makam pahlawan.

Aku ingin terharu
melihat garis lengkung bertemu di ujung
Aku ingin terharu
melihat dua tangan damai terhubung.

Kita manusia perasa yang lekas terharu.

(*Symphoni*, hlm. 33)

Dengan adanya irama itu, selain puteri terdengar merdu, mudah dibaca, juga hal ini menyebabkan aliran perasaan ataupun pikiran tak terputus dan terkonsentrasi sehingga menimbulkan bayangan angan (imaji-imaji) yang jelas dan hidup. Hal ini menimbulkan juga adanya persona atau daya magis hingga melibat para pembaca atau pendengar ke dalam keadaan *extrase* (bersatu diri dengan objeknya) dan menyebabkan berkontemplasi hingga sajak itu dan apa yang dikemukakan meresap dalam hati, jiwa si pembaca atau pendengar.

Puisi yang merdu bunyinya dikatakan melodius: berlagu seolah-olah seperti nyanyian yang mempunyai melodi. Misalnya seperti sajak Harjojo Andangdja ini.

NYANYIAN KEMBANG LALANG

Putih di padang-padang
putih kembang-kembang lalang
putih rindu yang memanggil-manggil dalam dendang
orang di dangau orang di ladang
putih jalan yang panjang

kabut di puncak Singgalang
sepi yang menyayup di ujung pandang
putih bermata sayang
wajah rawan tanah Minang

(*Buku Puisi*, h. 21)

Melodi adalah paduan susunan deret suara yang teratur dan berirama (Kusbini, 1953:62). Melodi itu timbul karena pergantian nada kata-katanya, tinggi rendah bunyi yang berturut-turut. Makin kuat melodi nyanyian kian liris sajak itu. Bedanya melodi nyanyian dengan puisi ialah terletak pada macam bunyi (nada) yang terdapat pada sajak itu tak seberapa banyaknya dan intervalnya (jarak nada) itu juga terbatas.

Irama, metrum, dan melodi itu bekerja sama dalam sajak hingga menghasilkan (merupakan) kesatuan yang indah padu.

Dalam berdeklamasi, irama puisi ini dapat tercipta dengan tekanan-tekanan, jeda (waktu yang dipergunakan deklamator untuk perhentian suara). Deklamator/tris harus memperhatikan irama puisi itu sebab tiap-tiap puisi membawa iramanya sendiri-sendiri. Dalam membuat lagu (melodisasi) untuk puisi, irama puisi itu pun sudah menentukan lagunya.

Dalam berdeklamasi irama dan ketepatan ekspresi didapatkan dengan mempergunakan tekanan-tekanan pada kata. Ada tiga jenis tekanan, yaitu tekanan dinamik, tekanan nada, dan tekanan tempo.

Tekanan dinamik ialah tekanan pada kata yang terpenting, menjadi sari kalimat dan bait sajak.

Tekanan nada ialah tekanan tinggi (rendah). Perasaan girang dan gembira, perasaan marah, keheranan sering memainkan suara, sedang perasaan sedih merendahkan suara. (untuk menyatakan tinggi rendahnya nada (bunyi) dipergunakan titilaras: do, re, mi, fa, so, la, si, do).

Tekanan tempo ialah lambat cepatnya pengucapan suku kata atau kata (atau kalimat).

Dalam berdeklamasi perlu diperhatikan *diksi*, yaitu cara mengucapkan sajak (pidato, dan sebagainya) atau teknik pengucapannya supaya dapat mengucapakan setepat-tepatnya.

Deklamator perlu juga memperhatikan *timbre* (warna bunyi) suaranya, yaitu corak bunyi, keadaan pembawaan atau sifat-sifat suara deklamator/tris yang tertentu, atau bunyi alat musik yang tertentu, yang satu dengan yang lain sangat berbeda.

V KATA

Satuan arti yang menentukan struktur formal linguistik karya sastra adalah kata. Dalil seni sastra J. Elema menyatakan bahwa puisi mempunyai nilai seni, bila pengalaman jiwa yang menjadi dasarnya dapat dijumlahkan ke dalam kata (Slametmuljana, 1956:25). Untuk mencapai ini pengarang mempergunakan berbagai cara. Terutama alatnya yang terpenting adalah kata.

Dalam pembicaraan ini akan ditinjau arti kata dan efek yang ditimbulkannya. Di antaranya arti denotatif dan konotatif, perbendaharaan kata (kosa kata), pemilihan kata (diksi), bahasa kiasan, citraan, sarana retorika, faktor ketatabahasaan, dan hal-hal yang berhubungan dengan struktur kata-kata atau kalimat puisi, yang semuanya itu dipergunakan oleh penyair untuk melahirkan pengalaman jiwanya dalam sajak-sajaknya.

Kata-kata yang telah dipergunakan oleh penyair, oleh Slametmuljana disebut *kata berjiva* (1956:4), yang tidak sama (artinya) dengan kata dalam kamus, yang masih menunggu pengolahan. Dalam kata berjiva ini sudah dimasukkan perasaan-perasaan penyair, sikapnya terhadap sesuatu. Singkatnya, kata berjiva sudah diberi suasana tertentu. Pengetahuan tentang kata berjiva disebut *stilistika*. Sedangkan pengetahuan tentang kata-kata sebagai kesatuan yang satu lepas dari yang lain disebut *leksikografi*. Kata berjiva sudah tetap artinya, sudah mengandung jumlah rasa dan cita penciptanya (Slametmuljana, 1956:5). Pencapaian kata yang mengaktifkan gaya kalimat di samping ketepatan pemilihan kata, memegang peranan penting dalam penciptaan sastra. Gramatika yang membicarakan efek

dan kesan yang ditimbulkan oleh pemilihan kata dan penyusunan (penempatan) kata disebut tata bahasa *stilistika*, sedang yang lain yang membicarakan kaidah-kaidah bahasa disebut tata bahasa *normatif*.

Penyair tampaknya mempergunakan bahasa yang berbeda dengan bahasa sehari-hari. Hal ini disebabkan bahasa sehari-hari belum cukup dapat melukiskan apa yang dialami jiwanya (Slametmuljana, 1956:5). Dalam puisi belum cukup bila hanya dikemukakan maknanya saja, yang dikehendaki penyair ialah supaya siapa yang membaca dapat turut merasakan dan mengalami seperti apa yang dirasakan dan dialami penyair. Misalnya seperti yang tampak dalam sajak Toto Sudarto Bachtiar ini (1977:50):

PAHLAWAN TAK DIKENAL

Sepuluh tahun yang lalu dia terbaring
Tetapi bukan tidur, sayang
Sebuah lubang peluru bundar di dadanya
Senyum bekunya mau berkata, kita sedang perang.

Tidak cukup hanya dikatakan bahwa pahlawan itu sepuluh tahun yang lalu mati tersembak di dadanya, pada waktu pertempuran di Surabaya pada tanggal 10 November 1945. Dalam bait sajak tersebut terpancar sikap dan rasa hormat, serta rasa intim penyair. Bila dikatakan ia mati tersembak rasanya rasa intim itu tidak ada, bahkan rasanya kurang hormat meskipun hakikatnya sama saja artinya dengan: dia terbaring, tetapi bukan tidur. Orang yang baik hatinya baik/indah. Hal ini dinyatakan bahwa di dada pahlawan itu ada sebuah lubang peluru bundar. Padahal kenyataannya tentu bukan hanya itu saja, tentu ada darah yang berlepotan merah tua mengeringkan, tetapi untuk menyatakan rasa hormat, yang buruk itu tak dikemukakan. Juga, orang yang meninggal tersembak tentu tak akan tersenyum, melainkan menyeringai kesakitan. Akan tetapi, oleh penyair tak dikatakan demikian, melainkan dikatakan: *senyum bekunya* mau berkata. Seolah-olah ia tersenyum abadi untuk menyatakan kekhlasan kematiannya dalam membela nusa dan

bangsa.

Berkas usaha penyair itu kata-kata dalam sajaknya berupa kepribadian, yaitu pengekspressiannya bersifat pribadi atau individual. Tiap-tiap penyair mempunyai cara sendiri untuk menyampaikan pengalaman jiwanya, misalnya yang berikut ini.

Chairil Anwar:

LAOU SIUL

I

Laron pada mati
Terbakar di sumbu lampu
Aku juga menemu
Ajal di cerlang caya matamu
Herani ini badan yang selama berjaga
Habis hangus di api matamu
'Ku kayak tidak tahu saja.
(1959:25)

Untuk menyatakan bahwa penyair menderita karena pikatan mata indah kekasihnya yang kemudian meninggalkannya, supaya terasa *konkret*, dan perasaan kesakitan itu terasa, dipergunakan kata-kata: habis hangus di api matamu. Rasa kesakitannya seperti terbakar api (bahkan membunuh seperti laron yang masuk lampu), lebih nyata dari pada kata "menderita" saja.

W.S. Rendra dalam mengkonkretkan hal yang sesungguhnya tak tampak, ia mempergunakan ungkapan sebagai berikut:

Tiada mawar-mawar di jalanan
Tiada daun-daun palma
domba putih *menyeret azab dan dera*

Kata "menyeret" itu mengkonkretkan tanggapan, seolah-olah "azab" dan "dera" itu dapat dilihat dengan mata biasa dan terasa betapa beratnya.

1. Kosa Kata

Alat untuk menyampaikan perasaan dan pikiran sastrawan adalah bahasa. Baik tidaknya tergantung pada kecakapan sastrawan dalam mempergunakan kata-kata. Dan segala kemungkinan di luar kata tak dapat dipergunakan (Slametmujana, 1956:7), misalnya melirik, gerak, dan sebagainya. Ketelusan perasaan sastrawan dalam mempergunakan kata-kata sangat diperlukan. Juga perbedaan arti dan rasa sekecil-kecilnya pun harus dikuasai pemakainya. Sebab itu penge-tahuan tentang leksikografi sastrawan syarat mutlak. Pernah dalam salah satu ceramahnya W.S. Rendra menganjurkan para penyair untuk selalu melihat arti kata dalam kamus, seperti ia sendiri selalu melihat kamus bahasa Indonesia dengan tekun untuk mendapatkan arti yang tepat-tepatnya. Dengan demikian, tak berarti bahwa bahasa serta kata-katanya berbeda dengan bahasa masyarakat. Bahkan puisi akan mempunyai nilai abadi bila dalamnya sastrawan berhasil mempergunakan kata-kata sehari-hari yang umum. Sehingga sesuatu anggapan salah bahwa para penyair mempunyai bahasa khusus hanya untuk sastrawan saja terlepas dari perbendaharaan bahasa umum.

Seorang penyair dapat juga mempergunakan kata-kata kuno yang sudah mati, seperti ditunjukkan oleh Slametmujana (1956:9), tetapi harus dapat menghidupkannya kembali. Misalnya sajak Amir Hamzah mempergunakan kata-kata *marak* dan *leka* yang tak pernah kedengaran lagi dalam kata-kata sehari-hari, yang artinya *cahaya* dan *lena* atau *lalai*, dalam sajaknya "Berdiri Aku":

Benang raja mencelup ujung
Naik marak menyentak corak
Elang leka sayap tergulung
Dimabuk warna berarak-arak

Pengarang sering mempergunakan kata-kata bahasa daerah, misalnya sastrawan Jawa dengan kata-kata Jawa seperti W.S. Rendra, Subagio Sastrowardjo, Sapardi Djoko Damono, dsb., tetapi sastrawan dari Sumatera pun banyak yang mempergunakan kata-kata Jawa,

seperti M. Yamin, Amir Hamzah, dan sebagainya. Juga sastrawan menyisipkan kata-kata Sunda, Minangkabau, Bali, dan sebagainya. Pemakaian kata daerah ini secara cietis harus juga dapat menimbulkan efek gungjawaban, artinya penggunaannya harus dapat menimbulkan efek puitis, atau memang dalam bahasa Indonesia kata-kata itu tidak ada. Seringkali ada sastrawan yang mempergunakan kata-kata daerah tidak tepat artinya (karena bukan kata daerahnya sendiri) atau hanya untuk "gagah-gagahan", maka hal ini dapat mempergelap arti atau mengurangi keputisannya. Begitu juga halnya, penggunaan kata-kata asing harus dapat menimbulkan efek puitis. Kata-kata asing seperti itu terdapat dalam sajak-sajak Chairil Anwar, namun tidak banyak, di samping itu, sajak-sajak Darmanto Jt dalam kumpulannya *Bangsar*.

Dari uraian tadi nyatalah bahwa dasar bahasa yang dipergunakan sastrawan adalah bahasa umum. Bahasa/kata-kata yang kuna, yang sudah mati, yang tak dimengerti oleh masyarakat bila dipakai oleh sastrawan, maka dapat menyebabkan sajaknya menjadi mati, tak berjiwa. Misalnya penggunaan kata-kata kawi dalam kesusastraan Jawa. Juga kata-kata kuna dalam kesusastraan Melayu kuna.

Penyair sering mempergunakan istilah-istilah asing atau perbandingan-perbandingan asing atau kalimat-kalimat bahasa asing. Hal ini pun haruslah dapat memberi efek puitis. Maksud penyair agar dapat dimengerti oleh kalangan luas dan memberi efek universal. Sebab itu, pemakaian kata atau perbandingan itu harus sudah dikenal umum, atau sudah populer. Misalnya: *patung Mesir* sifatnya tenang, seperti yang dipergunakan oleh Subagio Sastrowardjo dalam sajaknya: "Hari Nataj".

Manusia berdiri dingin sebagai patung-patung mesir
dengan mata termangu ke satu arah.

(1982:28)

Juga Chairil Anwar mempergunakan perbandingan *Ahasveros* dan *Eros*, nama-nama dari mite Yahudi dan Yunani: petualang dan dewi cinta. Di bawah ini sajak Chairil Anwar yang memakai kata-kata sehari-hari:

LAGU SIUL II

Aku kira:

Beginilah nanti jadinya

Kau kawin, beranak dan berbahagia

Sedang aku mengembara serupa *Ahasveros*

Dikutuk sumpahi *Eros*

Aku merangkai dinding buta

Tak satu juga pintu terbuka

Jadi baik kita padami

Unggunan api ini

Karena kau tidak 'kan apa-apa

Aku terpengang tinggal rangka.

(1959:26)

TAMAN

Taman punya kita berdua

tak lebar luas, kecil saja

satu tak kehilangan lain dalamnya.

Bagi kau dan aku cukuplah

Taman kembangnya tak berpuluh warna

Padang rumputnya tak berbanding permadani

halus lembut dipijak kaki.

Bagi kita itu bukan halangan.

Karena

dalam taman punya berdua

Kau kembang, aku kumbang

aku kumbang, kau kembang.

Kecil penuh surya taman kita

tempat merenggut dari dunia dan 'nusia.

Maret 1943 (1978:17)

Penggunaan kata-kata bahasa sehari-hari dapat memberi efek gaya yang realistik, sedang penggunaan bahasa/kata-kata nan indah dapat memberi efek romantis.

2. Pemilihan Kata

Penyair hendak mencurahkan perasaan dan isi pikirannya dengan secepat-tepatnya seperti yang dialami hatinya. Selain itu, juga ia ingin mengekspresikannya dengan ekspresi yang dapat menjilamkan pengalaman jiwanya tersebut, untuk itu haruslah dipilih kata setepatnya. Pemilihan kata dalam sajak disebut *diksi*.

Barfield mengemukakan bahwa bila kata-kata dipilih dan disusun dengan cara yang sedemikian rupa hingga artinya menimbulkan atau dimaksudkan untuk menimbulkan imajinasi estetik, maka hasilnya itu disebut *diksi puisi* (1952:41). Jadi, diksi itu untuk mendapatkan kepuhitan, untuk mendapatkan nilai estetik.

Penyair ingin mengekspresikan pengalaman jiwanya secara padat dan intens. Untuk hal ini ia memilih kata yang secepat-tepatnya yang dapat menjilamkan pengalaman jiwanya. Untuk mendapatkan kepadatan dan intensitas serta supaya selaras dengan sarana komunikasi puisi yang lain, maka Penyair memilih kata-kata dengan secermat-cermatnya (Allenbernd, 1970:9). Penyair mempertimbangkan perbedaan arti yang sekecil-kecilnya dengan sangat cermat.

Untuk ketepatan pemilihan kata seringkali penyair menggunakan kata yang dipergunakan berkali-kali, yang dirasa belum tepat, bahkan meskipun sajaknya telah diartikan (dimuat dalam majalah), sering masih juga diubah kata-katanya untuk ketepatan dan kepadatannya. Bahkan ada baris atau kalimat yang diubah susunannya atau dihilangkan. Seperti misalnya Chairil Anwar, begitu cermat ia memilih kata-kata dan kalimatnya. Misalnya sajaknya "Aku" yang terkenal itu, dalam *Kerikil Tajam* judulnya "Semangat", dalam *Deru Campur Debu* (yang disertakan lebih kemudian kepada pencribit, Cf. HBJ, *Chairil Anwar*, (1978:12) berjudul "Aku". Juga kata "Ku tahu" pada baris kedua bait pertama, diganti "Ku mau", sebagai berikut.

SEMANGAT

Kalau sampai waktuku
 'Ku tahu tak seorang 'kan merayu
 Tidak juga kau

Tak perlu sedu sedan itu!

....
 (*Kerikil Tajam*, h. 15)

AKU

Kalau sampai waktuku
 'Ku mau tak seorang 'kan merayu
 Tidak juga kau

Tak perlu sedu sedan itu

....

(*Deru Campur Debu*, h. 7)

Mengapakah Chairil mengganti kata-kata itu? Kalau dirasa-rasa-kau, dalam kata 'semangat' itu terkandung arti perasaan yang menyala-nyala, dan terasa ada sifat propagandis ataupun rasa yang agak bombastis, berlebih-lebihan, 'semangat-semangatan'. Sedangkan dalam kata 'aku' itu, terkandung perasaan yang menunjukkan kepribadian penyair dan semangat individualistisnya. Kalau ditinjau dari sudut ini, maka kata 'aku' lebih tepat dari 'semangat' untuk judulnya. Adapun judul "Semangat" itu sesungguhnya duhu untuk mengelaborasi sensor yang keras pada zaman Jepang sehingga dengan kata yang berbau propagandis atau sloganis itu, sajak yang sesungguhnya individualistis yang terlarang di zaman Jepang itu, dapat lolos dari sensor. Sedangkan kata "Ku tahu" ini menunjukkan (mengandung) perasaan pesimis, rasa kececepcion. Bila sajak itu dideklamasikan, maka nadanya rendah dan melankolik. Hal ini tidak sesuai dengan bait-bait selanjutnya yang penuh semangat dan rasa vitalitas yang menyala. Maka dirasa kata itu tidak tepat dan diganti oleh penyair dengan kata "Ku mau" yang lebih menunjukkan kemauan pribadi yang kuat. Ia mau orang lain tidak bersedih, tidak merayu

atas kematiannya. Dengan demikian, kata itu sesuai dengan keseluruhan sajak itu. Cara mendeklamasikannya pun dengan penuh vitalitas, tidak melankolik lagi.

* Dalam sajaknya "Derai-derai Cemara" bait ketiga baris kedua, juga diubah salah satu katanya, dalam *Kerikil Tajam* sebagai berikut:

Hidup hanya menunda kekalahan
tambah terasing dari cinta sekolah rendah

(h. 54)

dalam versi lain sebagai berikut:

hidup hanya menunda kekalahan
tambah jauh dari cinta sekolah rendah

(Jassin, 1978:79)

Kata 'terasing' mengandung rasa terencil, menunjukkan rasa keterasingan, sedangkan kata 'jauh' menunjukkan jarak. Yaitu pikiran, angan-angan, atau cita-cita sekolah rendah (masa kanak-kanak) itu begitu cemerlang mengangankan hidup yang akan datang, penuh harapan yang gemilang. Tetapi, kenyataannya tidak begitu, hidup ini penuh penderitaan—jadi, hidup ini 'tambah jauh' dari cinta sekolah rendah', hanya menunda kekalahan saja. Jadi, kata 'jauh' lebih tepat daripada kata 'terasing'.

Dalam sajaknya "Selamat Tinggal" ada kalimat/baris yang dihilangkan:

SELAMAT TINGGAL

Aku berkaca
Bukan buat ke pesta
Ini muka penuh luka
Siapa punya?

.....

(KRT, h. 32)

Versi yang lain:

SELAMAT TINGGAL

Aku berkaca
Ini muka penuh luka
Siapa punya?

.....

(DCD, h. 9)

'Bukan buat ke pesta' dihilangkan karena dirasa hanya membebani saja karena tidak berfungsi dan malah menghilangkan daya ekspresivitasnya karena tidak padat. Yang paling penting, menjadi intinya adalah perbuatan 'Aku berkaca' itu sendiri, sedangkan buat apa itu tidak penting hingga tidak perlu kalimat 'Bukan buat ke pesta'. Dengan dihilangkan baris kedua itu, membuat kalimat pertama menjadi lebih berarti dan ekspresif dan lebih luas jangkauannya.

Sajak Chairil Anwar yang lain, di antaranya yang diubah susunannya, ditambah kata-katanya, dan diganti kata-katanya ialah "Hampa". Coba bandingkan kedua kutipan di bawah ini, yang pertama dari *Kerikil Tajam*, yang kedua dari *Deru Campur Debu*.

HAMPA

Kepada Sri yang selalu sangsi

Sepi di luar, sepi menekan-mendesak
Lurus-kaku pohonan. Tak bergerak
Sampai ke puncak
Sepi memagut
Tak suatu kuasa-berani melepas diri
Segala menanti. Menanti-menanti.
Sepi.
Dan ini menanti penghabisan mencelik
Membelat-mencekung punda
Udara bertuba

Rontok-gugur segala. Setan berempik
Ini sepi terus ada. Menanti. Menanti.

Maret 1943

(KRT, h. 24)

HAMPA

kepada sri

Sepi di luar. Sepi menekan-mendesak.

Lurus kaku pohonan. Tak bergerak

Sampai ke puncak. Sepi memagut,

Tak satu kuasa melepas-renggut

Segala menanti.. Menanti. Menanti

Sepi

Tambah ini menanti jadi mencekik

Memberat-mencengkung punda

Sampai binasa segala. Belum apa-apa

Udara bertuba. Setan bertempik

Ini sepi terus ada. Dan menanti.

(DCCD, h. 8)

3. Denotasi dan Konotasi

Termasuk pembicaraan diksi ialah tentang denotasi dan konotasi. Dalam memilih kata-kata supaya tepat dan menimbulkan gambaran yang jelas dan padat itu penyair mesti mengerti denotasi dan konotasi sebuah kata.

Sebuah kata itu mempunyai dua aspek arti, yaitu denotasi, ialah artinya yang menunjuk, dan konotasi, yaitu arti tambahannya. Denotasi sebuah kata adalah definisi kamusnya, yaitu pengertian yang menunjuk benda atau hal yang diberi nama dengan kata itu, disebutkan, atau diceritakan (Altenbernd, 1970:9). Bahasa yang denotatif adalah bahasa yang menuju kepada korespondensi satu lawan satu antara tanda (Kata itu) dengan (hal) yang ditunjuk (Welck,

1968:22). Jadi, satu kata itu menunjuk satu hal saja. Yang seperti ini ialah ideal bahasa ilmiah. Dalam membaca sajak orang harus mengerti arti kamusnya, arti denotatif, orang harus mengerti apa yang ditunjuk oleh tiap-tiap kata yang dipergunakan.

Namun dalam puisi (karya sastra pada umumnya), sebuah kata tidak hanya mengandung aspek denotasinya saja. Bukan hanya berisi arti yang ditunjuk saja, masih ada arti tambahannya, yang ditimbulkan oleh asosiasi-asosiasi yang keluar dari denotasinya. Misalnya sajak W. S. Rendra ini:

DI MEJA MAKAN

Ya makan nasi dan isi hati

pada mulut terkunyah duka

latapan matanya pada lain isi meja

lelaki muda yang dirasa

tidak lagi dimilikinya.

Ruang dirubahi jeri dada

Sambal tomat pada mata

meleleh air racun dosa

....

(BOOT, h. 34)

Sambal tomat pada mata; sambal tomat, sambal yang terbuat dari bahan tomat. Sambal itu rasanya pedas, tomat warnanya merah. Kalau dibayangkan sambal tomat ada di mata, maka rasanya pedas, pedih, sakit dan berwarna merah, serta berair mata, seperti kalau mata kena sambal tomat.

Kumpulan asosiasi-asosiasi perasaan yang terkumpul dalam sebuah kata diperoleh dari setting yang dilukiskan itu disebut *konotasi*. Konotasi menambah denotasi dengan menunjukkan sikap-sikap dan nilai-nilai, dengan memberi daging (menyempurnakan) tulang-tulang arti yang telanjang dengan perasaan atau akal, begitu dikemukakan oleh Altenbernd (1970:10).

Sebuah contoh lagi sajak Sutardji Calzoum Bachri ini:

SOLITUDE

yang paling mawar
 yang paling duri
 yang paling sayap
 yang paling bumi
 yang paling pisau
 yang paling risau
 yang paling nancap
 yang paling dekap
 samping yang paling
 Kaul

(1981:37)

'yang paling mawar', artinya yang paling mempunyai sifat-sifat seperti mawar, yaitu biasanya warnanya merah cemerlang, menarik, indah, dan harum. Jadi, kesunyian (*solitude*) itu mempunyai sifat yang paling menarik, indah, serta harum. 'yang paling duri', artinya paling menusuk, menyakitkan, menghalangi, seperti duri. 'yang paling dekap', ialah yang paling mestra, seperti orang mendekap. Begitulah kesunyian itu! Dan di samping sifat yang paling itu adalah Kaul yaitu Tuhan. Jadi, bila orang dalam keadaan yang paling itu, orang akan teringat atau 'melihat' Tuhan.

Dikemukakan oleh Rene Wehck (1962:23) bahwa bahasa sastra itu penuh ari ganda, penuh homonim, kategori-kategori *arbitraire*, atau irrasional, menyerap peristiwa-peristiwa sejarah, ingatan-ingatan, dan asosiasi-asosiasi. Pendeknya, bahasa sastra itu sangat konotatif (lebih-lebih bahasa puisi). Lagi pula bahasa sastra jauh dari hanya menerangkan saja. Bahasa sastra mempunyai segi ekspresifnya, membawa nada dan sikap si pembicara atau penulis. Misalnya untuk contoh bait sajak Toro Sudarto Bachtiar ini kita ambil lagi.

PAHLAWAN TAK DIKENAL

Sepuluh tahun yang lalu dia terbaring
 Tapi bukan tidur, sayang
 Sebuah lubang peluru bundar di dadanya
 Senyum bekunya mau berkata, kita sedang perang.

(Sawara, 1977:50)

Sajak itu ditulis tahun 1955; sepuluh tahun yang lalu itu 1945, pada waktu Hari Pahlawan 10 November 1945, banyak pahlawan yang gugur dan banyak yang tak dikenal, namun mereka meninggal dengan ablah. Hal ini digambarkan penyair dengan 'senyum bekunya', ini memberi sugesti keikhlasan. Dalam menggambarkan pahlawan yang meninggal dengan ikhlas itu penyair menunjukkan sikapnya yang hormat. Ia tidak menyatakan 'ia mati', melainkan 'ia terbaring', tetapi bukan tidur', yang artinya sama dengan 'mati'. Juga menunjukkan karena tertembak, digambarkan ada lubang peluru bundar di dadanya, hingga tampaknya indah: lubang bundar di dada! Darahnya yang memancar dan dadanya yang pecah itu tidak digambarkan secara naturalis untuk menunjukkan rasa hormat. Juga, orang yang meninggal itu, betapapun ikhlasnya, tentu menunjukkan kesakitan, tetapi kalau hal itu digambarkan secara naturalis, tentu hal ini menunjukkan sikap yang tidak menghormati. Itulah yang dimaksudkan bahwa bahasa puisi itu membawa nada dan sikap si penulis.

Jadi, kesimpulannya dalam membaca sajak, selain harus dimengerti arti kamusnya atau arti denotatifnya, juga harus diperhatikan konotasi, atau arti konotatifnya yang timbul dari asosiasi-asosiasi arti denotatifnya.

4. Bahasa Kiasan

Unsur keputrisan yang lain, untuk mendapatkan keputrisan ialah bahasa kiasan (*figurative language*). Adanya bahasa kiasan ini

menyebabkan sajak menjadi menarik perhatian, menimbulkan kesegaran, hidup, dan terutama menimbulkan kejelasan gambaran angan. Bahasa kiasan ini mengilaskan atau mempersamakan sesuatu hal dengan hal lain supaya gambaran menjadi jelas, lebih menarik, dan hidup.

Bahasa kiasan ada bermacam-macam, namun meskipun bermacam-macam, mempunyai sesuatu hal (sifat) yang umum, yaitu bahasa-bahasa kiasan tersebut mempertahankan sesuatu dengan cara menghubungkannya dengan sesuatu yang lain (Allenbernd, 1970:15).

Jenis-jenis bahasa kiasan tersebut adalah:

- a. perbandingan (*simile*)
- b. metafora,
- c. perumpamaan epos (*epic simile*)
- d. personifikasi,
- e. metonimi
- f. sinekdoki (*synecdoche*)
- g. allegori.

a. Perbandingan

Perbandingan atau perumpamaan atau *simile*, ialah bahasa kiasan yang menyamakan satu hal dengan hal lain dengan mempergunakan kata-kata perbandingan seperti: *bagai, sebagai, bak, seperti, semisal, seumpama, laksana, sepantun, penaka, se, dan kata-kata perbandingan yang lain.*

Perumpamaan atau perbandingan ini dapat dikatakan bahasa kiasan yang paling sederhana dan paling banyak dipergunakan dalam sajak. Namun sesungguhnya perumpamaan ini ada bermacam-macam corak pula. Di bawah ini beberapa contoh:

Sebagai kilat 'nyinar di kalbu
Sebanyak itu curahan duka
Sesering itu pilu menyayat.

(St. Takdir Alisjahbana, "Bertemu", Jassin, 1963:57)

Tersenyum beta laksana arca (Jassin, 1963:67)

Amir Hamzah:

Nanar aku, gila sasar
sayang berulang padamu jua
Engkau pelik menarik ingin
Serupa dara di balik tirai

("Padamu Jua", 1959:5)

J.E. Tatengkeng:

PERASAAN SENI

Bagaikan banjir gulung-menggulung
Bagaikan topan seruh-menderuh,
Demikian Rasa

datang semasa,
Mengalir, menimbu, mendesak, menggepung,
Memenuhi sukma, menawan tubuh.

Serasa manis sejuknya embun,
Selagu merduh dersiknya angin,
Demikian Rasa
datang semasa,
Membisik, mengajak, aku berpantun,
Mengayung jiwa ke tempat diingin.

Jika Kau datang sekuat raksasa
Atau Kau menjilma secantik juita,
Kusedia hati
Akan berbakti.
Dalam tubuh Kau berkuasa,
Dalam dada Kau bertakhta!

(1974:32)

Chairil Anwar:

Laron pada mati
Terbakar di sumbu lampu
Aku juga menemu

Ajal di cerlang caya matamu

("Lagu siul I", 1959:25)

Sedang aku mengembara serupe Ahasveros

("Lagu Siul II", h. 26)

Kurahu kau bukan yang dulu lagi
Bak kembang sari sudah terbagi

(Penerimaan", 1959:36)

W. S. Rendra:

BLUES UNTUK BONNIE

...

mengepulkan asap rokok kelabu,
seperti tungku-tungku yang menjengkelkan.

...

Maka dalam blingsatan
ia bertingkah bagai gorilla.

...

Bagai ikan hiram
ia menggelepar dalam jala.

...

Bagai batu lumutan
wajahnya kotor, basah dan tua.

Maka waktu bagaikan air bath
melanda sukmanya yang lelah.

(1976:14—16)

RICK DARI CORONA

...

Besnyku bersih dan putih sekali
lunak dan halus bagaikan karet busa.

Rambunnya merah tergerai

bagai berkas benang-benang rayon warna emas.

Dan kakinya sempurna.

singsat dan licin

bagaikan ikan salmon.

...

Betsy bagai lampu-lampu Broadway.

Betsy terbang dengan indah.

Bau minyak wanginya mendurkan New York.

...

Pejamkan matamu.

Dan bagaikan banyo

mainkanlah aku.

(1976:18—21)

Subagio Sastrowardjojo:

AFRIKA SELATAN

...

Tetapi isteriku terus berbiak
seperti rumput di pekarangan mereka

seperti lumut di tembok mereka

seperti cendawan di roti mereka.

Sebab bumi hitam milik kami.

Tambang intan milik kami.

Gunung natal milik kami.

(1975:27)

b. Metafora

Metafora ini bahasa kiasan seperti perbandingan, hanya tidak mempergunakan kata-kata perbandingan, seperti bagai, laksana, seperti, dan sebagainya. Metafora itu melihat sesuatu dengan perantaraan benda yang lain (Becker, 1978:317).

Metafora ini menyatakan sesuatu sebagai hal yang sama atau seharga dengan hal lain, yang sesungguhnya tidak sama (Allenbernd, 1970:15).

Misalnya: Bumi ini perempuan jalang.

(Subagio, "Dewa Telah Mati", 1975:9)

Tuhan adalah warganegara yang paling modern
(Subagio, "Katekhusasi", 1975:29)

Surga hanya permainan sebentar.

...

Cinta adalah bahaya yang lekas jadi pudar

(Chairil Anwar, "Tuli Artie", 1959:41)

Dalam sajak Subagio, bumi dipersamakan dengan perempuan jalang, dan Tuhan dipersamakan dengan warganegara yang paling modern. Dalam sajak Chairil Anwar tersebut, surga dipersamakan dengan permainan sebentar, sedangkan cinta dipersamakan dengan bahaya.

Metafora terdiri dari dua *term* atau dua bagian, yaitu term pokok (*principal term*) dan term kedua (*secondary term*). Term pokok disebut juga *tenor*, term kedua disebut juga *vehicle*. Term pokok atau *tenor* menyebutkan hal yang dibandingkan, sedang term kedua atau *vehicle* adalah hal yang untuk dibandingkan. Misalnya 'Bumi' adalah perempuan jalang'; 'Bumi' adalah term pokok, sedang 'perempuan jalang' term kedua atau *vehicle*.

Seringkali penyair langsung menyebutkan term kedua tanpa menyebutkan term pokok atau *tenor*. Metafora semacam ini disebut *metafora implisit (implied metaphor)*. Misalnya:

Hidup ini mengikat dan mengurung

(Subagio, "Sajak", 1975:15)

Hidup diumpamakan sebagai tali yang mengikat dan juga sebagai kurungan yang mengurung. Di situ yang disebutkan bukan perbandingannya, tetapi sifat perbandingannya.

Bumi ini perempuan jalang
yang menarik laki-laki jantan dan pertapa
ke rawa-rawa mesum ini

("Dewa Telah Mati", 1975:9)

'Rawa-rawa mesum' adalah kiasan kehidupan yang kotor, yang mesum, kehidupan yang penuh percabulan, merupakan *vehicle* atau term kedua.

Di samping itu ada metafora yang disebut *metafora mati (dead metaphor)*, yaitu metafora yang sudah klise hingga orang sudah lupa bahwa itu metafora, misalnya kaki gunung, lengan kursi, dan sebagainya.

Di bawah ini beberapa contoh metafora:

Amir Hamzah:

Kupangku di lengan lagu

Kudaduhkan di selendang dendang

("Barangkali", 1959:6)

Buka mata-mutiara-Mu

Berangkali mati di pantai hati

Oelombang kenang membanting diri

("Barangkali")

Aku boneka angkau boneka

Penghubur dalam mengatur tembang

Di layar kembar bertukar pandang

Hanya selagu, sepanjang dendang

("Sebab Dikau", 1959:11)

W.S. Rendra:

KUPANGGILI NAMAMU

Sambil menyeberangi sepi
kumpangeli namamu, wanitaku

...
Angin pemberontakan
menyering langit dan bumi
Dan dua belas ekor serigala
muncul dari masa silam
merobek-robek hari yang luka

...
Seribu jari dari masa silam
menuding kepadaku

....
Keheningan sesudah itu
sebagai telaga besar yang beku
dan aku pun beku di tepinya
Wajahku. Lihatlah, wajahku.
Terkaca di keheningan
Berdarah dan luka-luka
dicakar masa silamku.

(BB, h. 7)

Subagio Sastrowardjo:

AFRIKA SELATAN

Tapi kulitku hitam
Dan sorga bukan tempatku berdiam.
bumi hitam

Iblis hitam
dosa hitam
Karena itu:
aku bumi lata
aku iblis laknat
aku dosa melekat
aku sempah di tengah jalan.

(S. h. 26)

4. Perumpamaan Epos

Perumpamaan atau perbandingan epos (*epic simile*) ialah perbandingan yang dilanjutkan, atau diperpanjang, yaitu dibentuk dengan cara melanjutkan sifat-sifat perbandingannya lebih lanjut dalam kalimat kalimat atau frase-frase yang berturut-turut. Kadang-kadang lanjutan ini sangat panjang. Perbandingan epos ini ada bermacam-macam variasi juga. Contoh-contohnya sebagai berikut:

Musium Effendi:

DI TENGAH SUNYI

Di tengah sunyi menderu rinduku,
Seperti topan. Meranguskan dahan,
mencabutkan akar, meranguskan kembang kaibuku.

Aoh Kartahadimadja:

SEBAGAI DAHULU

Laksana bintang berkilat cahya,
Di atas langit hitam kelam,
Sinar berkilau cahya matamu,
Menembus aku ke jiwa dalam.

Ah, tersedar aku,

Dahulu.....
Telah terpasang lentera harapan,
Tertutup angin gelap keliling.

Laksana bintang di langit atas,
Bintangku Kejora
Segera lenyap beredar pula,
Bersama zaman terus berputar.

(Jassin, 1959, h. 51)

Mahatmanito:

KEPADA PUJANGGA DUNIA

Seperti burung laut, dengan lurnya
dibuatnya sarang permai
di gua, di tubir pantai
tempat diam terletak telurnya
tempat pecah merekahnya, melahirkan isinya
tempat anaknya menclap-clap: berharap,
datang orang mengambil sarang,
untuk obat, khasiat mereka

Demikianlah, Pujangga Dunia,
engkau, dengan perkataamu,
kau gubah ciptaan indah,
tempat tersemat perasaan hatimu
membual, membersit, mekar kembang
diterima orang, dirangkum, dipegang
untuk pedoman, teladan mereka.

(Jassin, 1959, h. 189)

Walujati:

ENGGKAU

Engkau 'lbarat kolam di tengah-tengah belukar.
Berlak-riak tenang.
Membiarkan nyiur sepassang
bercerminkan diri ke dalam
airmu

Kupandang dari kiri
terlihat sinar matahari
di muka air berseri.

Kupandang dari kanan
Hanyalah rumput panjang
Di muka air terbayang.

Ah!
Berkeiling aku melangkah cepat,
Hanya pohon, rumput, awan yang padat.
Sinar gemerlap yang dapat kuhai,

Tapi
Mengapa, mengapa dasarmu
tak kunjung menampak?

(Jassin, 1959:235)

Guna perbandingan epos ini seperti perbandingan juga, yaitu untuk memberi gambaran yang jelas, hanya saja perbandingan epos dimaksudkan untuk lebih memperdalam dan menaandaskan sifat-sifat perbandingnya, bukan sekedar memberikan persamaannya saja.

4. Alegori

Alegori ialah cerita kiasan ataupun lukisan kiasan. Cerita kiasan atau lukisan kiasan ini mengiaskan hal lain atau kejadian lain. Alegori ini banyak terdapat dalam sajak-sajak Pujangga Baru. Namun pada waktu sekarang banyak juga terdapat dalam sajak-sajak Indonesia modern yang kemudian. Alegori ini sesungguhnya metafora yang dilanjutkan. Misalnya "Menuju ke Laut", sajak Susan Takdir Aljajhbara. Sajak itu melambangkan angkatan baru yang berjuang ke arah kemajuan. Angkatan baru ini dikisahkan sebagai air danau yang menuju ke laut dengan melalui rintangan-rintangan. Laut penuh gelombang, mengiaskan hidup yang penuh dinamika perjuangan, penuh pergolakan. Jadi, sajak tersebut mengiaskan angkatan muda yang penuh semangat menuju kehidupan baru yang dinamis, meninggalkan adat yang statis, kehidupan lama yang beku, tidak mengalir.

MENUJU KE LAUT

Angkatan Baru

Kami telah meninggalkan engkau,
tasik yang tenang, tiada beriak,
diteduhi gunung yang rimbun
dari angin dan topan,
Sebab sekali kami terbangun
dari mimpi yang nikmat:

"Ombak ria berkejar-kejaran
di gelanggang biru bertepi langit.
Pasir rata berulang dikecup,
tebing curam ditantang diserang,
dalam bergurau bersama angin,
dalam bertomba bersama mega".

Sejak itu jiwa gelisah.
Selalu berjuang, tiada reda.
Ketenangan lama rasa beku,
gunung pelindung rasa pengalang.
Berontak hati hendak bebas,
menyerang segala apa mengadang.

Gemuruh berderau kami jatuh,
terhempas berderai mutiara bercahaya.
Gegap gempita suara mengering,
dahsyat bahana suara menang.
Keluh dan gelak silih berganti
pekik dan tempik sambut menyambut.

Tetapi betapa sukarnya jalan,
badan terhempas, kepala tertumbuk,
hari hancur, pikiran kusut,
namun kembali tiadalah ingin,
ketenangan lama tiada diratap.

.....

Kami telah meninggalkan engkau,
tasik yang tenang, tiada beriak,
diteduhi gunung yang rimbun
dari angin dan topan.

Sebab sekali kami terbangun
dari mimpi yang nikmat.

(Jassin, 1963:70)

Sajak Sanusi Pane "Teratai" menyimpulkan Ki Hajar Dewantara yang menjaga bumi Indonesia dengan ajarannya yang bersifat kebangsaan, dengan semangat keindonesiaan asli.

TERATAI

Kepada Ki Hajar Dewantara

Dalam kebun di tanah airku
Tumbuh sekuntum bunga teratai;
Tersembunyi kembang indah pertama,
Tidak terlihat orang yang lalu.

Akarnya tumbuh di hati dunia,
Daun bersemi Laksmi mengarang,
Biarpun ia diabaikan orang,
Serodja kembang gemilang muha.

Terustlah, o Teratai Bahagia,
Bersemi di kebun Indonesia,
Biar sedikit penjaga taman.

Biarpun engkau tidak dilihat,
Biarpun engkau tidak diminati,
Engkau pun turut menjaga Zaman.

(Jassin, 1963:273)

Contoh allegori yang lain:

Ashar, Munir Samsuli:

BUNGLON

Untuk "Pahlawan"ku

Melayang gagah, meluncur rampis,

Mementang tenang, 'alam samadi,
Tiada sedar marabahaya;
'Alam semesta memberi senjata.

Selayang terbang ke rumpun bambu,
Pindah meluncur ke padi masak,
Bermain mesra di balik dahan,
Tiada satu dapat mengganggu.

Ah, sungguh puas berwarna aneka,
Gampang menyamar mudah menjelma,
Asalkan diri menurut suasana.

O, TuhanKu, biarlah daku hidup sengsara,
Biar lahirku diancam derita,
Tidak daku sudi serupa.

(Jassin, 1959:25)

Subagio Sastrowardjo:

KAPAL NUH

Sekali akan turun lagi
kapal Nuh di pelayahan malam
tampa kapten
hanya Suara yang berseru ke setiap hati:
"Mari!"

Kita berangkat
berkelamin, laki-isteri,
untuk berbiak di tanah baru yang berseri,
juga mahluk yang merangkak
di darat di langit terbang
masuk sejodoh-sejodoh. Masing-masing
mendapat ruang

di haluan, di buritan, di timbaruang.
Kita semua. Sebab Kasih itu murah,
bahkan bunga, emas dan perak
itu batu mulia
yang memancarkan api rahmat
turut termuat.

Kalau bahtera mulai bertolak
dekat kita dengar bumi retak
bumi, yang telah tua
oleh usia dan derita.

(*Symphoni*, 1975, h. 23)

Harjadi Djoko Damono

DI KEBON BINATANG

Seorang wanita muda berdiri terpijak memandang ular yang
melilit sebatang pohon sambil menjulur-julurkan hidungnya,
katanya kepada suaminya, "Alangkah indahnya kulit ular
itu untuk tas dan sepatu!"

Lelaki muda itu seperti teringat sesuatu, cepat-cepat menarik
lengan istrinya meninggalkan tempat terkunuk itu.

(*Akuarium*, 1974, h. 17)

4. Personifikasi

Klasik ini mempersamakan benda dengan manusia, benda-benda
mali dibuat dapat berbuat, berpikir, dan sebagainya seperti manusia.
Personifikasi ini banyak dipergunakan para penyair dari dahulu
hingga sekarang.

Personifikasi ini membuat hidup luktan, di samping itu
memberi kejelasan bebratan, memberikan bayangan angan yang
konkrit.

Personifikasi pun ada bermacam-macam variasi juga, di bawah
ini beberapa contoh.

Muham Effendi:

ANAK MOLEK V

Malas dan malu nyala pelita

seperti meratap mencucuri mata
Sesi kamar berduka cita,
seperti takui, gentar berkata.

(Jassin, 1963:177)

Amir Hamzah:

PADAMU JUA

Kaulah kandil kemerlap
Pelita jendela di malam gelap
Melambai pulang perlahan
Sabar, setia selalu

(NS, 1959, h. 5)

Chairil Anwar:

SAJAK PUTIH

Sepi menyanyi, malam dalam mendoa tiba
meriak muka air kolam jiwa
Dan dalam dadaku pemerdu lagu
menarik menari seluruh aku

(DCD, 1959, h. 19)

SEBUAH KAMAR

Sebuah jendela menyeraikan kamar ini
pada dunia. Bulan yang menyinar ke dalam
mau lebih banyak tahu.

(DCD, 1959, h. 23)

Sapardi Djoko Damono:

PERCAKAPAN DALAM KAMAR

Puntung rokok dan kursi bercakap tentang seorang yang tiba-
tiba menghebat nafas panjang lalu berdiri.
Bunga plastik dan lukisan dinding bercakap tentang seorang yang
berdiri seperti bertahan terhadap sesuatu yang akan
menghancurkannya.
Jari dinding dan penanggalan bercakap tentang seorang yang
mendadak membuka pintu lalu cepat-cepat pergi tanpa
menutupkannya kembali.
Tepeng yang tergantung di dinding itu, yang mirip wajah
pembuatnya, tak berani mengucapkan sepatah kata pun; ia
merasa bayangan orang itu masih bergerak dari dinding ke
dinding; ia semakin mirip pembuatnya karena sedang
menahan kata-kata.

(*Aktarium*, 1974, h. 31)

f. Metonimia

Bahasa kiasan yang lebih jarang dijumpai penakaitannya
dibanding metafora, perbandingan, dan personifikasi ialah metonimia
dan sinekdoki.

Metonimi ini dalam bahasa Indonesia sering disebut kiasan peng-
ganti nama. Bahasa ini berupa penggunaan sebuah atribut sebuah objek
atau penggunaan sesuatu yang sangat dekat berhubungan dengannya un-
tuk menggantikan objek tersebut (Allenbernd, 1970:21). Sebuah contoh
yang dikemukakan oleh Allenbernd sebagai berikut.

There is no armour against Fate;
Death lays his icy hand on kings;
Sceptre and crown
Must tumble down,
And in the dust be equal made
With the poor crooked scythe the and spade

(Tak ada perisai terhadap Nasib;
Kematiian meletakkan tangannya yang dingin pada raja-raja:

Tongkat kerajaan dan mahkota.

Harus runtuh

Dan di debu disamaratakan

Dengan sabit dan sekop miskin bengkok)

Tongkat kerajaan dan mahkota untuk menggantikan pemerintah (raja-raja), sedang sabit dan sekop untuk menggantikan (menggantikan) orang kebanyakan.

Penggunaan metonimia ini efeknya ialah pertama untuk membuat lebih hidup dengan menunjukkan hal yang konkret itu. Penggunaan hal tersebut lebih dapat menghasilkan imaji-Imaji yang nyata. Kedua, pertentangan benda-benda tersebut menekankan permasalahan status sosial antara bangsawan dan orang kebanyakan. Benda-benda tersebut merupakan tanda pangkat atau tingkatan (Altenbernd, 1970:21).

Salah sebuah contoh sajak Toto Sudarto Bachtiar dalam "Ibu Kota Senja":

Klackson dan lonceng bunyi bergiliran

.....

Dan perempuan mendaki tepi sungai kesayangan

Di bawah bayangan samar istana kejang

O, kota kekasih setelah senja

Klackson dan lonceng, dapat menggantikan orang-orang atau partai-partai yang bersaing adu keras suaranya. Sungai kesayangan mengganti Sungai Ciliwung. Istana mengganti kaum kaya yang memiliki rumah-rumah seperti istana. Kota kekasih adalah Jakarta.

g. Sinekdoeki (*synecdoche*)

Sinekdoeki adalah bahasa kiasan yang menyebutkan suatu bagian yang penting suatu benda (hal) untuk benda atau hal itu sendiri. (Altenbernd, 1970:22).

Sinekdoeki ini ada dua macam:

1. *pars pro toto*: sebagian untuk keseluruhan

1. *totum pro parte*: keseluruhan untuk sebagian.

Pars pro toto ini banyak terdapat dalam sajak-sajak Toto Sudarto Bachtiar. Misal:

KEPADA SI MISKIN

Terasa aneh dan aneh

Sepasang-sepasang mata memandangku

Menimpakan dosa

Terus terderikankah pandang begini?

IBU KOTA SENJA

Gedung-gedung dan kepala mengabur dalam senja

.....

Dan tangan serta kata menahan napas lepas bebas

Menunggu waktu mengangkur maut.

Maor Siumorang:

Kujelajah buni dan alis kekasih

buni itu *totum pro parte*, sedang alis kekasih itu *pars pro toto*.

Alip Rosidi:

Kupanjat dinding dan hati wanita

Keduanya itu adalah *pars pro toto*.

h. Citraan (Gambaran-gambaran Angan)

Dalam puisi, untuk memberi gambaran yang jelas, untuk menimbulkan suasana yang khusus, untuk membuat (lebih) hidup gambaran dalam pikiran dan penginderaan dan juga untuk menarik perhatian, penyair juga menggunakan gambaran-gambaran angan (pikiran), di samping alat kepuifisan yang lain. Gambaran-gambaran angan dalam sajak itu disebut citraan (*imagery*). Citraan ini ialah gambar-gambar dalam pikiran dan bahasa yang menggambarkannya

(Altenbernd, 1970:12), sedang setiap gambar pikiran disebut citra atau imaji (*image*). Gambaran pikiran ini adalah sebuah efek dalam pikiran yang sangat menyerupai (gambaran) yang dihasilkan oleh penanapan kita terhadap sebuah objek yang dapat dilihat oleh mata, saraf penglihatan, dan daerah-daerah otak yang berhubungan (yang bersangkutan). Berhubung dengan hal ini arti kata harus diketahui, dan dalam hubungannya ini, mungkin juga berarti bahwa orang harus dapat mengingat sebuah pengalaman indera atas objek-objek yang disebutkan atau diterangkan (Altenbernd, 1970:12). Tanpa itu, maka akan tercap gelaplah gambaran itu. Juga pembuatan gambaran, seperti dikemukakan Coombes (1980:42), hendaknya jangan berada di luar pengalaman kita, misalnya sebuah imaji: hitam seperti rongga tenggorokan serigala! Orang belum pernah mengalami berada di rongga atau bagian dalam tenggorokan serigala. Jadi, pertumpamaan ini tidak dapat menghidupkan gambaran.

Juga imaji klise atau konvensional tidak dapat memberi efek puitis dan tidak menghidupkan gambaran, misalnya "seputih kertas", bahkan akan lebih efektif kalau dikatakan "Ya sangat pucat" (h. 42). Coombes (1980:42—43) mengemukakan bahwa dalam tangan seorang penyair yang bagus, imaji itu segar dan hidup, berada dalam puncak keindahannya untuk mengintensifkan, menjerihkan, memperkaya; sebuah imaji yang berhasil menolong orang merasakan pengalaman penulis terhadap objek dan situasi yang dialaminya, memberi gambaran yang secepatnya, hidup, kuat, ekonomis, dan segera dapat kita rasakan dan dekat dengan hidup kita sendiri.

Dengan hal itu orang harus mengerti arti kata-kata, yang dalam hubungannya ini juga harus dapat mengingat sebuah pengalaman indera objek-objek yang disebutkan atau diterangkan, atau secara imajinatif membangun semacam pengalaman di luar hal-hal yang berhubungan sehingga kata-kata akan secara sungguh-sungguh berarti kepada kita (Altenbernd, 1970:12). Ciriannya biasanya lebih mengingatkan kembali daripada membuat baru kesan pikiran, sehingga pembaca terlibat dalam kreasi puitis (Altenbernd, 1970:13). Pembaca akan mudah menangkap hal-hal yang dalam pengalamannya telah tersedia simpanan imaji-imaji yang kaya.

Jenis-jenis Imaji

Gambaran-gambaran angan itu ada bermacam-macam, dihasilkan oleh indera penglihatan, pendengaran, perasaan, pencapaian, dan penemuan. Bahkan juga diciptakan oleh pemikiran dan gerakan.

Citraan yang timbul oleh penglihatan disebut citra penglihatan (*visual imagery*), yang ditimbulkan oleh pendengaran disebut citra pendengaran (*auditory imagery*) dan sebagainya. Gambaran-gambaran angan yang bermacam-macam itu tidak dipergunakan secara terpisah-pisah oleh penyair dalam sajaknya, melainkan dipergunakan bersama-sama, saling memperkuat dan saling menambah keputusannya.

Citra penglihatan adalah jenis yang paling sering dipergunakan oleh penyair dibandingkan dengan citraan yang lain. Citra penglihatan memberi rangsangan kepada indera penglihatan, hingga sering hal-hal yang tak terlihat jadi seolah-olah terlihat. Misalnya banyak kita lihat dalam sajak-sajak W.S. Rendra, seperti ini:

Kuang dirubuti jerit dada (: pendengaran)
Sambil tomar pada mata
meleleh air racun dosa
(1957:34)

Amir Hamzah:
Nantar aku gila sasar
Sayang berulang padamu jua
Engkau pelik menarik ingih
Serupa dara di balik tirai
(1939:5)

Chairil Anwar:
Bersandar pada tari warna pelangi
Kau depanku bertuding sutra senja
Di hitam matamu kembang mawar dan melati
Harum rambutmu mengalun bergelut senda.
(1959:19)

Penyair yang banyak menggunakan citra penglihatan disebut penyair visual. Misalnya W.S. Rendra.

Citra pendengaran (*auditory imagery*), juga sangat sering dipergunakan oleh penyair. Citraan itu dihasilkan dengan menyebutkan atau menguraikan bunyi suara (Allenbernd, 1970:13). Penyair yang banyak menggunakannya disebut penyair auditorif, misalnya Toto Sudarto Bachtiar. Sangat sering citraan pendengaran itu berupa onomatope.

Misalnya yang berikut ini.

Amir Hamzah:

SEBAB DIKAU

Aku boncka engkau boncka
Penghibur dalam mengatur *tembang*
Di layar kembang bertukar pandang
Hanya *selagu*, sepanjang *dendang*
(1959:11)

KARENA KASIHMU

Sunyi sepi pitungang poyang
Tidak meretak dendang dambaku
Layang lagu tiada melangsing
Haram gemerencing genia rebana.
(1959:10)

W.S. Rendra:

ADA TILGRAM TIBA SENJA

Ada podang pulang ke sarang
tembangnya panjang berulang-ulang:
— Pulang ya pulang, hai petualangi!
(1957:26)

Toto S. Bachtiar:

KESAN

Jenis suara peri mengiang
Hanya lagu orang-orang malang
dalam pengembaraan di bawah bintang
mengalir dari tiap sempai celah cendela
(1957:11)

WAJAH

kalau semua sudah jauh, sehabis memperdua malam
sepi meraja di mana saja, sayup-sayup hanya kudengar
hatiku berdetak kepadamu, menurun denyut desah jam tua
sampai ke lapang dengan remuknya sedan penghabisan
.....
alangkah pilu siuran angin menderai
mesti berjuang menghabiskan lagu sedih.
kala aku terpeluk dalam lengan-lengannu
sebab keinginan saar ini mesti tewas dekat usia.
(1957:25).

Meskipun tak sering dipakai seperti citra penglihatan dan pendengaran, citra perabaan (*tactile/thermal imagery*) banyak dipakai oleh para penyair juga. Misalnya kita dapat dalam sajak-sajak Subagio Sastrowardjo dan W.S. Rendra.

W.S. Rendra:

BLUES UNTUK BONNIE

Maka dalam bingsatan
ia bertingkah bagai gorilla
Gorilla tua yang bongkok
meraug-raung.

Sembari jari-jari galak di gitaranya
mencakar dan mencakar
menggaruki rasa gatal di sukmanya
(1976:15)

ADA TILGRAM TIBA SENJA

Kapuk randu. Kapuk randu!
Selembut tudung cendawan
kuncup-kuncup di hatiku
pada mengembang bermerkahan
(1957:26)

Subagio Sastrawardojo:

HARI NATAL

Ketika Keristos lahir
Dunia jadi putih
Juga langit yang semula gelap oleh darah dan jinah
jadi lembut seperti tangan bayi sepuluh hari
Manusia berdiri dingin sebagai patung-patung mesir
dengan mata termangu ke satu arah.
(1982:28)

SALJU

Kukumu tajam, pacar
Tikankan dalam-dalam ke kulitku
Biar titik darah
Dan sakit terasa,
Akhirnya bukan tubuh atau nyawa
Melainkan kesadaran harus dibebaskan dari binasa
Cubiti biar sakit
Dan hidup menggelora.
(1982:42)

Citraan yang tak begitu sering dipergunakan ialah citraan
penciuman dan pencicipan.

Penciuman:

W.S. Rendra

NYANYIAN SUTO UNTUK FATIMA

Dua puluh tiga matahari
bangkit dari pundakmu
Tubuhmu menguarkan bau tanah
(1976:12)

Subagio Sastrawardojo

PUTERI GUNUNG NAGA

puteri manis! di daerah asing
udara berbau tembaga, dan di awan putih
berkuasa ular naga
bermata bengis.
(1982:60)

Pencicipan:

Subagio Sastrawardojo

PEMBICARAAN

Hari mekar dan bercahaya:
yang ada hanya sorga. Neraka
adalah rasa pahit di mulut
waktu bangun pagi
(1982:58)

Rendra

Ia makan nasi dan isi hati
pada mulut terkunyah duka

(1957:34)

BALLADA KASAN DAN PATIMA

Bini Kasan ludahnya air kelapa

....

Dan kini ia lari karena bini bau melati
lezat ludahnya air kelapa

Kasan tinggalkan daku, meronta paksaku
terbawa bibirnya lapis daging segar menah,
penghisap kuat kembang gula perawan.

(1957:8)

Citraan dapat dihasilkan dengan asosiasi-asosiasi intelektual
(Altenbernd, 1970:14), misalnya: *The music, yearning like a God in
pain.*

Rendra:

BALLADA TERBUNJHNYA ATMOKARPO

Bedah perutnya tapi masih setan ia
menggerak kuda, di tiap ayun menungging kepala

(1957:16)

Chairil Anwar:

FRAGMENT

Aku sudah saksikan
senja kecewa dan putus asa yang bikin tuhan

juga turut tersedu
membekukan berpuluh nabi, hilang mimpi dalam kuburnya.

(1978:42)

Ada juga citraan gerak (*movement imagery* atau *kinesthetic
imagery*). Imagery ini menggambarkan sesuatu yang sesungguhnya
tidak bergerak, tetapi dilukiskan sebagai dapat bergerak, ataupun
gambaran gerak pada umumnya. Citraan gerak ini membuat hidup
dan gambaran jadi dinamis.

Misalnya sejak Abdulhadi yang berikut.

SARANGAN

Pohon-pohon cemara di kaki gunung
pohon-pohon cemara
menyerbu kampung-kampung
bulan di atasnya
menceburkan dirinya kedalam kolam
membasuh luka-lukanya
dan selusin dua sejoli
mengajaknya tidur

(1971:4)

PRELUDE

I

Di atas laut. Bulan perak bergetar
Suhu pun melompat
Di bandar kecil itu. Aku pun dapat
menerka. Seorang pelaut mengurusi jangkar

(1971:3)

Chairil Anwar:

SENJA DI PELABUHAN KECIL

.....
Gerimis mempercepat kelam. Ada juga kelepak elang
menyungung muram, desir hari lari berenang
menemu bujuk pangkal akanan. Tidak bergerak
dan kini, tanah, air tidur, hilang ombak.

(1959:39)

Di bawah ini penyair mempergunakan bermacam-macam citraan secara bersama-sama:

W.S. Rendra:

TEROMPET

Terompet diengkingkan napas nestapa
bagai pelek elang tua
membuat garis di pasir pantai
Bau pandangan di sepi malam
duri-durinya menyuruk di daging.
Amboi, aroma daun pandan!
Nestapa! amir darah dari daging!
Nestapa!
Maha dukai!
Didambakannya dahlia dua tangkai,
burung-burung dua pasang,
emas fajar yang pertama.
Nestapa! Maha dukai!
Menyepak-nyepak dalam dada
buyar napas isi rasa
lepas lewat kerongkongan tembaga.
Terompet diengkingkan napas nestapa.
Arwah leluhur mencekik malam dena

(*Empat Kumpulan Sajak*, 1978:117)

Allenbernd (1970:14) mengemukakan bahwa citraan adalah salah satu alat kepuitisan yang terutama yang dengan itu kesusastraan mencapai sifat-sifat konkret, khusus, mengharukan, dan menyanan. Untuk memberi suasana khusus, kejelasan, dan memberi warna selengkap (*local colour*) yang kuat penyair mempergunakan kesatuan citra-citra (gambaran-gambaran) yang selingkungan. Misalnya Rendra mempergunakan imaji-imaji pedesaan, alam, dalam kumpulan *Ballada tentang-orang Terhinta*. Dalam *Blues untuk Bonnie* ia mempergunakan citra-citra kekotaan dan kehidupan modern. Misalnya citra-citra kehidupan seperti berikut ini.

BALLADA KASAN DAN PATIMA

Bila bulan *limau* retak
merataplah Patima perawan tua.
Lari ke makam tanah mati
buyar rambunya sukur rimba
di tangan bara dan kemenyan.
.....
Duh, bulan limau emas
desak-desakan wajahmu ke dadaku rindu
biar pupus dendam yang kukandung
pernas bagi lahar, bagi ludah mentari
.....
Bini kasan ludahnya air kelapa
.....
Dan mata tiada nyala guna-guna
.....
Anaknyanya tiga putih-putih bagai ubi yang subur
.....
Dan kini ia lari kerna bini bau melati
lezat ludahnya air kelapa.
(1957: 7—9)

BALLADA LAKILAKI TANAH KAPUR

Mendarang derap kuda

dan angin bernyanyi:

—'Kan Kusadap darah lelaki
terbuka guci-guci dada baja
bagai pedegang anggur dermawan

Lelaki-lelaki rebah di jalanan
lambung terbuka dengan geram serigala!
O, bulu dada yang riapi!
Kebun anggur yang sedapi!

Lurah Kudo Seto
bagai trembesi bergetah
dengan tenang menapak
seluruh tubuhnya merah

(1957:10—19)

Imaji-imaji kekotaan dan kehidupan dunia modern:

NYANYIAN SUTO UNTUK FATIMA

Langit bagai kain tetoron yang biru
terpentang
berkilat dan berkliawan

....
rohku dan rohamu
bagaikan proton dan elektron
bergolak

(1976:20)

RICK DARI CORONA

Bersyuk bersih dan putih sekali
lutak dan halus bagaikan karet busa.
Rambunnya merah tergerai
bagai berkas bembang-bembang rayon warna emas.
Dan kakinya sempurna
Singat dan licin
bagaikan ikan salmon.

Betsy gemerlapan bagai lampu-lampu Broadway
Betsy terbang dengan indah.

Bau minyak wanginya mendurkan New York
Dan selalu sesudah itu
aku dislamutinya
dengan kain katun
yang diennunnya sendiri
Betsy, di mana engkau, Betsy.

....
Sebab irama combo, sebab buaian saxophone....

....
Pejamkan matamu.
Dan bagaikan banjo
mulunkanlah aku.

(1976:16, 17, 19)

Sajak yang menunjukkan adanya kesatuan citraan membuat
jelas dan memberi suasana khusus. Yang berikut ini sajak Kuntowijaya,
citra-citranya menunjukkan citraan kesedihan:

DUKA CITA

Yang memucat wajahnya
merenungi kelabu dinding kamar
yang ditinggal mati penghuninya
sedang di luar
anjing terdian
tak melihat kupu terbang
menjatuhkan madu di lidahnya
yang terasa getir

Angin tidak bekerja
ranting pohonan merunduk
menyerasi daun kering yang terlepas
waktu percumuan berkerudung hitam
melangkah di atas daunan

berisik, menyayat hati burung
yang peccah telurnya

Tangan-tangan gadis
yang pucat mukanya
diam-diam meronce melati
sambil mengusap air mata

Di ujung desa
jenazah sedang di sucikan.

(*Lsyarat*, 1976:51)

Begitu juga sajak Goenawan Mohamad, semua citranya memud-
jukkan akhir hidup manusia (menuju kematian).

HARI TERAKHIR SEORANG PENYAIR, SUATU SIANG

Di siang suram bertup angin. Kuhlutung pohon satu-satu
Tak ada bumi yang jadi lain: daun pun luruh, lebih bisu
Ada matahari lewat mengendap, jam memberat dan hari
menunggu

Segala akan lengkap, segala akan lengkap, Tuhanku
Kemudian Engkau pun tiba, menjemput sajak yang tak tersua
Kemudian hari pun rembang dan tanpa cuaca
Siang akan jadi dingin, Tuhan, dan angin telah sedia
biarkan aku sibuk dan cinta berangkat dalam rasia

1964

(*Pariksit*, 1971:9)

Sajak-sajak yang tidak menunjukkan kesatuan citraan menyeb-
babkan gelap, seperti tidak ada saling hubungan antara kata yang satu
dengan kata yang lain atau antara kalimat yang satu dengan kalimat
yang lain. Hal ini seperti ditunjukkan oleh Sutisna Adji dalam esainya
(*Indonesia*, No. 1, Th XV, Juli 1965, hlm. 28) "Pengertian Yang
Salah terhadap Metode Analitik dalam Kritik Puisi" bahwa banyak
sajak Indonesia sekitar tahun 1955 bercorak demikian, misalnya
bait-bait yang berikut ini yang dikutip dari majalah *Kisah*.

Merpati sepiasang di sangkar peti
bisa kembali di kehabisan wajah matahari
pinggir-pinggir tonggak gonggongan anjing har
penumbuh rasa kalbu digerak sadar

(hlm. 32)

(Contoh lain:

Tengadah dada garis mati putih tertegun-tegun pergi
kemuar meniti sunyi bergayut tonggak-tonggak usia
Seberang senja tepian pamit terbenang

(hlm. 32)

6. Gaya Bahasa dan Sarana Retorika

Cara menyampaikan pikiran atau perasaan ataupun maksud-
maksud lain menimbulkan gaya bahasa. Gaya bahasa ialah susunan
perkataan yang terjadi karena perasaan yang timbul atau hidup
dalam hati penulis, yang menimbulkan suatu perasaan tertentu dalam
hati pembaca, begitu kata Siametmuljana (Ti:20).

Gaya bahasa itu menghidupkan kalimat dan memberi gerak pada
kalimat. Gaya bahasa itu untuk menimbulkan reaksi tertentu, untuk
menimbulkan tanggapan pikiran kepada pembaca.

Tiap pengarang itu mempunyai gaya bahasa sendiri. Hal ini
sejalan dengan sifat dan kegemaran masing-masing pengarang. Gaya
itu termasuk gaya bahasa) merupakan cap seorang pengarang. Gaya itu
merupakan *idiosyncrasy* (keistimewaan, kekhususan) seorang penulis
kata Middleton Murry, begitu juga kata Burfon gaya itu adalah
punya sendiri (Lodge, 1969:49). Meskipun tiap pengarang mem-
punyai gaya dan cara sendiri dalam melahirkan pikiran, namun ada
sejumlah bentuk atau beberapa macam bentuk yang biasa
dipergunakan. Jenis-jenis bentuk ini biasa disebut sarana retorika
(*rhetorical devices*).

Sarana retorika merupakan sarana kepuitisan yang berupa
muslihat pikiran (Altenbernd, 1970:22). Dengan muslihat itu para

penyair berusaha menarik perhatian, pikiran, hingga pembaca berkontemplasi atas apa yang dikemukakan penyair. Pada umumnya sarana retorika ini menimbulkan ketegangan puisi karena pembaca harus memikirkan efek apa yang ditimbulkan dan dimaksudkan oleh penyairnya.

Sarana retorika itu bermacam-macam, namun setiap periode atau angkatan sastra itu mempunyai jenis-jenis sarana retorika yang digemari, bahkan setiap penyair itu mempunyai kekhususan dalam menggunakan dan memilih sarana retorika dalam sajak-sajaknya.

Corak-corak atau jenis-jenis sarana retorika tiap periode itu ditentukan atau sesuai dengan gaya sajaknya, aliran, paham, serta konvensi dan konsepsi estetikanya. Demikian pula corak-corak sarana retorika dalam kesusastraan Indonesia. Sarana retorika yang penting (dominan) dalam puisi Pujangga Baru lain dengan sarana retorika Angkatan 45 dan angkatan-angkatan lain.

Sarana retorika Pujangga Baru sesuai dengan konsepsi estetikanya yang menghendaki keseimbangan yang simetris dan juga aliran romantik yang penuh curahan perasaan. Maka sarana retorika yang dominan ialah tautologi, pleonasme, keseimbangan, retorik retisense, paralelisme, dan penjumlahan (enumerasi). Yang lain ada juga, tetapi tidak banyak dipergunakan.

Sarana-sarana retorika yang tidak banyak dipergunakan dalam puisi-puisi Pujangga Baru, di antaranya: paradoks, hiperbola, pertanyaan retorik, klimaks, kiasmus.

Angkatan 45, sesuai dengan aliran realisme dan ekspresionisme, banyak mempergunakan sarana retorika yang bertujuan intensitas dan ekspresivitas. Di antaranya hiperbola, hiotis, tautologi, dan penjumlahan.

Sajak-sajak yang berisi pemikiran atau filsafat banyak mempergunakan sarana retorika paradoks dan kiasmus. Sajak bergaya mantra banyak mempergunakan sarana retorika repetisi atau ulangan, misalnya Sajak Sutanji.

Dalam contoh sajak yang berikut kelihatan sarana retorika tautologi dikombinasi dengan pleonasme, keseimbangan, paralelisme dan penjumlahan.

Si Takdir Alisjahbana

DALAM GELOMBANG

Alun bergulung naik meninggi,
Turun melembah jauh ke bawah,
Lidah ombak menyercak buih,
Surut kembali di air gemuruh.

Kami mengalun di samud'ra-Mu,
Bersorak gembira tinggi membukit,
Sedih mengaduh jatuh ke bawah,
Silih berganti tiada berhenti.

Di dalam suka di dalam duka,
Waktu bah'gia waktu merana,
Masa terawa masa kecewa.

Kami berbuat dalam nafasmu,
Tiada kuasa tiada berdaya,
Turun naik dalam 'rama-Mu.

(1984:4)

Dalam sajak tersebut tampak segalanya selalu berimbang dan simetris, berupa persamaan atau pertentangan: silih berganti—tiada berhenti; suka-duka; bah'gia-merana; terawa-kecewa. Keseimbangan ini disebabkan baik oleh tautologi, pleonasme, keseimbangan (*balance*), maupun paralelisme.

Tautologi ialah sarana retorika yang menyatakan hal atau keadaan dua kali; maksudnya supaya arti kata atau keadaan itu lebih mendalam bagi pembaca atau pendengar. Sering kata yang dipergunakan untuk mengulang itu tidak sama, tetapi artinya sama atau hampir sama. Misalnya: Silih berganti tiada berhenti; tiada kuasa tiada berdaya.

Pleonasme (keterangan berulang) ialah sarana retorika yang sepertias lalu seperti tautologi, tetapi kata yang kedua sebenarnya telah tersimpul dalam kata yang pertama. Dengan cara demikian, sifat atau hal yang dimaksudkan itu lebih terang bagi pembaca atau pendengar.

Misalnya dalam sajak tersebut: naik meninggi, turun melembah jauh ke bawah, tinggi membukit, jatuh ke bawah.

Enumerasi ialah sarana retorika yang berupa pemecahan suatu hal atau keadaan menjadi beberapa bagian dengan tujuan agar hal atau keadaan itu lebih jelas dan nyata bagi pembaca atau pendengar (Slametmujana, Tt:25). Dengan demikian, juga menggunakan suatu pernyataan atau keadaan, memberi intensitas.

Di dalam suka di dalam duka
Waktu bahagia waktu merana,
Masa tertawa masa kecewa,

Kami berbuat dalam nafasmu.

Di situ keadaan itu: Dalam keadaan apa pun kami berbuat dalam nafasmu. Untuk menerangkan lebih jelas lagi dikutip berikut ini.

St. Takdir Alisjahbana:

SEGALA, SEGALA

Ani, ya Aniku, Ani,
Mengapa kamus engkau tinggalkan?
Lengang sepi rasanya rumah,
Lapang meruang tiada tentu.
Buka lemari pakaian berkata,
Di tempat tidur engkau berbaring,
Di atas kursi engkau duduk,
Pergi ke dapur engkau sibuk.

Segala kulihat segala membayang,
Segala kupegang segala mengengah.

Sekalian ruang rasa mengingat,
Sebanyak itu cita melenyap.

Pilu pedih menyayat di kalbu,
Pelbagai rasa datang merusak.

(1984:7)

hal kedua itu merupakan enumerasi (penjumlahan): di mana pun aku berada selalu melihat bayanganmu. Sarana ini dikombinasi dengan paralelisme dalam bait ketiga.

Paralelisme (persenjajaran) ialah mengulang isi kalimat yang maksud tujuannya serupa. Kalimat yang berikut hanya dalam satu atau dua kata berlainan dari kalimat yang mendahului (Slametmujana, Tt:29).

Segala kulihat segala membayang,
Segala kupegang segala mengengah.

Retorik reitensense sarana ini mempergunakan titik-titik banyak untuk mengganti perasaan yang tak terungkapkan. Penyair romantik banyak mempergunakan sarana retorika ini, lebih-lebih sajak romantik remaja banyak menggunakannya.

Kupandang bayang melompat-lompat,
Di padang rumput;
Kulihat daun bergerak cepat
O, kusuka sebul.....

Apalah warta mainan gerak,
Dan bisikan angin sayup gelak;
Tapi sukma masih ngeram
Dan diam di dalam.....

Oh, jangan kau paksa
Melahirkan rasa!
Biarlah aku menderita
Menanti Kerika.....

(J.E. Tarengkeng "Kusuka Karakan", 1974:19)

Sajak-sajak Angkatan 45 banyak mempergunakan sarana retorika *hyperbola*. Misalnya sajak Chairil Anwar berikut.

KEPADA PEMINTA-MINTA

Baik-baik, aku akan menghadap Dia

Menyerahkan diri dan segala dosa
Tapi jangan tentang lagi aku
Nanti darahku jadi beku.

Jangan lagi kau bercerita
Sudah tercacar semua di muka
Namah meleleh dari muka
Sambil berjalan kau usap juga.

Bersuara tiap kau melangkah
Mengerang tiap kau memandang
Menetes dari suasana kau datang
Sembarang kau merebah.

Mengganggu dalam mimpi
Menghempas aku di bumi keras
Di bibirku terasa pedas
Menggaum di telingaku.

Baik, baik, aku akan menghadap Dia
Menyerahkan diri dan segala dosa
Tapi jangan tentang lagi aku
Nanti darahku jadi beku.

(1959:17)

Dalam sajak tersebut sarana retorika yang dominan adalah *hiperbola*, yaitu sarana yang melebih-lebihkan suatu hal atau keadaan. Maksudnya di sini untuk menyangatkan, untuk intensitas dan ekspresivitas. Seperti: jangan tentang lagi aku / nanti darahku jadi beku. Juga tampak dalam bait ke-2, 3, 4. Di sini hiperbola dikombinasikan dengan penjumlahan (bait ke-2, 3, 4) maksudnya untuk lebih mengintensifikan pernyataan. Dengan demikian, lukisan menjadi sangat mengerikan dan menakutkan, perasaan dosa itu menjadi sangat teras. Begitu juga ulangan-ulangan bentuk kata kerja itu memberi intensitas mengganggu-menghempas-menggaum.

Sajak-sajak yang berisi pemikiran atau bersifat pemikiran dan filosofis pada umumnya mempergunakan sarana retorika paradoks, oksimoron, dan kiasmus, seperti sajak-sajak Toto Sudarto Bachtiar yang berikut.

PUSAT

serasa apa hidup yang terbaring mati
memandang musim yang mengandung luka
serasa apa kisah sebuah dunia terhenti
putaku, tanpa bicara

aku mengeras dalam kehidupan
kehidupan mengeras dalam diri
darurat pandang meluaskan padang senja
hidupku dalam tiupan usia

tinggal seluruh hidup tersikat
dalam tangan dan jari-jari ini
kata-kata yang bersayap bisa menari
kata-kata yang pejuang tak mau mati

(Elsa, 1957:7)

KEPADA ORANG MATI

kalau aku kumaafkan, karena maaf baik,
kau tak pernah mengerti dirimu
kalau kau kumaafkan, karena maaf baik,
kau tak mengerti dirimu

begitu banyak maaf, buat begitu banyak dosa
begitu banyak dosa, buat begitu banyak maaf
banyakah tersedia buat da'wah mati
tanpa hawa, tanpa kemauan baik?

tapi kau tak kumaafkan juga, sangat sayang
tanpa mengerti dirimu
tanpa mengerti dirimu
sedang aku tak mau mati muda sekarang

(Elsa, 1957:32)

Paradoks adalah sarana retorika yang menyatakan sesuatu secara bertentangan, tetapi sebenarnya tidak bila sungguh-sungguh dipikirkan dan dirasakan. Seperti: hidup yang terbaring mati, ini sebuah kiasan yang artinya hidup yang tanpa ada pergerakan, tanpa ada

perubahan ke arah yang baik. Paradoks yang menggunakan penjabaran kata yang berlawanan itu: hidup - mati disebut *oksimoron*. Musim yang mengandung luka, ini juga sebuah paradoks: musim bersuasana menyenangkan (dalam sajak ini) luka bersuasana menyedihkan. Begitu juga dalam sajak "Kepada Orang Mati" bait pertama berisi pernyataan yang paradoks: kalau dimaafkan menjadi tak tahu diri.

Dalam kedua sajak itu paradoks dikombinasi dengan *kiasmu*. Kiasmus ialah sarana retorika yang menyatakan sesuatu diulang, dan salah satu bagian kalimatnya dibalik posisinya: *diri* mengeras dalam *kehidupan* - *kehidupan* mengeras dalam *diri*. Hal ini untuk membuat pernyataan lebih intensif dan menimbulkan pemikiran. Begitu banyak maaf, buat begitu banyak dosa! Kalimat itu dibalik menjadi: begitu banyak dosa, buat begitu banyak maaf. Dalam kedua sajak itu unta mengintensifkan pernyataan juga dipergunakan paralelisme: kata-kata yang bersayap bisa menari / kata-kata yang pejuang tak mau mati. Dalam sajak kedua paralelisme itu juga berbentuk kiasmus: begitu banyak maaf, buat begitu banyak dosa / begitu banyak dosa, buat begitu banyak maaf; begitu juga perulangan pada bait pertama berupa paralelisme: juga bait terakhir: tanpa mengerti diriku / tanpa mengerti dirimu—ini merupakan paralelisme yang mungkin juga kiasmus diriku dan dirimu dibalik: kau tak mengerti diriku / aku tak mengerti dirimu.

7. Faktor Ketatabahasaan

Penggunaan bahasa seseorang (*parole*) merupakan penerapan sistem bahasa (*langue*) yang ada (Culler, 1977:8), dan penggunaan bahasa penyair sekaligus penerapan konvensi puisi yang ada (Culler, 1977:116). Namun penerapan ini tidak selalu sesuai dengan sistem bahasa maupun konvensi puisi yang ada sebab hal ini dipengaruhi situasi penggunaan. Setiap penulis melaksanakan "tandatangan"nya sendiri yang khusus dalam cara penggunaan bahasanya, yang membedakannya dari karya penulis lain (Lodge, 1967:50). Maka hal

ini sering menyebabkan adanya penyimpangan-penyimpangan dari sistem norma bahasa yang umum. Dalam puisi penyimpangan dari sistem tata bahasa normatif itu sering terjadi. Maksudnya untuk mendapatkan efek puisi, untuk mendapatkan ekspresivitas. Begitu terjadi penyimpangan-penyimpangan dari tata bahasa normatif yang dilakukan oleh Chairil Anwar. Untuk mendapatkan kepuhisan atau efek puisi, yaitu untuk mendapatkan irama yang liris dan membuat kepadatan, keagasan, serta ekspresivitas yang lain, Chairil Anwar banyak membuat penyimpangan dari tata bahasa normatif dalam sajak-sajaknya. Penyimpangan itu berupa penyinkretan atau pemecahan kata, penghilangan imbuhan, penyimpangan struktur sintaksis.

7.1 Faktor Ketatabahasaan Chairil Anwar

Pemendekan Kata

Pemendekan kata dalam sajak-sajak Chairil Anwar pada umumnya untuk kelancaran ucapan, untuk mendapatkan irama yang menyebabkan liris. Pemendekan kata pada umumnya mengenai kata-kata yang lazim dipendekkan seperti: "kan dari akan. "ku dari aku. Misalnya:

kalau sampai wakruku

"Ku mau tak seorang "kan merayu

("Aku", h. 7)

Sebelum Ajal mendekati dan mengkhianat
mencengkam dari belakang "luka kita tidak melihat

Ajal yang menarik kita, "kan merasa angkasa sepi

("Kepada Kawan", h. 22)

kata "luka dari ketika. Namun, pemendekan kata seperti itu hanya beberapa saja dan terbatas pada kata-kata tersebut.

Penghilangan Imbuan

Selain pemendekan kata, untuk melancarkan ucapan, untuk membuat berirama, Chairil Anwar sering menghilangkan imbuan lebih-lebih awalan seperti 'ngomong', 'ngonggong', 'bicara':

Aku tak bisa tidur
Orang ngomong anjing ngonggong

....
Aku hendak bicara

(*'Kecabaran'*, h. 18)

katau 'ku habis-habis kata

(*'Kepada Pelukis Affandi'*, h. 18)

"Habis-habis" dari 'berhabis-habis'.

Awalan dan akhiran dihilangkan:

mendampar tanya: aku salah?

(*'Isa'*, h. 14)

Bentuk 'tanya' dari 'pertanyaan'; Jadi, mestinya secara normatif 'mendampar pertanyaan: aku salah?'

Penghilangan imbuan di samping untuk mendapatkan irama, juga dipergunakan untuk mendapatkan tenaga ekspresivitas dengan hanya mengucapkan yang inti saja. Kadang-kadang penghilangan imbuan itu disertai penyingkatan kata ulang sebagai berikut.

Sesudah itu kita sama temangu

(*'Sia-sia'*, h. 12)

Kami sama pejalan larut

(*'Kawanaku dan Aku'*, h. 21)

Bentuk 'sama-sama' disingkat menjadi 'sama'.

Pertistiwa bahasa seperti tersebut ada beberapa terdapat dalam sajak sajak Chairil Anwar.

Pertistiwa bahasa seperti di atas adalah peristiwa peniadatan, seringkali untuk peniadatan itu Chairil Anwar membentuk analogi baru, seperti 'pejalan larut'. 'Sutra senja'. Bahkan seringkali membuat bentuk 'aneh', menyalahi konvensi yang umum, misalnya terdapat dalam *Kerikil Tajam*:

Terbaring di rangkuman pagi

- hati baru jadi -

Ini Mia mencari

hati impi

(*'Ira Mia'*, h. 49)

Cabungan kata 'hati impi' itu tidak biasa. Ini bentuk peniadatan, hanya yang inti saja dikemukakan. Mungkin bentuk yang biasa 'hati impi' itu 'hati yang bermimpi'.

Ada penghilangan imbuan untuk langsung membentuk kata keaduan atau kata kerja:

Ini *menanti* jadi mencekik

....
Ini *sepi* terus ada (*'Hampa'*, h. 8)

Sepi menyanji, malam mendoa tiba

(*'Sajak Putih'*, h. 19)

Penyimpangan Struktur Sintaktis

Untuk mendapatkan irama yang liris, kepadatan, dan ekspresi-irama para penyair sering membuat penyimpangan-penyimpangan dari struktur sintaktis yang normatif. Begitu juga Chairil Anwar, bahkan ia pelopor dalam hal ini. Selain itu, penyimpangan dari struktur sintaktis normatif ini sering membuat bahasa segar dan menarik karena kebaruanannya.

Penyimpangan struktur sintaktis yang dilakukan oleh Chairil

Anwar itu dapat berupa susunan kelompok kata ataupun susunan kalimat seluruhnya.

Pada umumnya susunan kelompok kata dalam bahasa mengikuti hukum DM, yaitu kata yang berposisi di depan itu diterangkan oleh kata yang berposisi di belakang. Misalnya: Rumah besar atau rumah ini, rumah itu. 'Rumah' diterangkan oleh 'besar', 'ini', atau 'itu'.

Contoh-contohnya:

Udara bertuba. Setan bertempik
Ini sepi terus ada. Dan menanti

(‘Hampa’, h. 8)

Susunan yang biasa: ‘sepi ini’. bukan ‘ini sepi’.

Penghabisan kali itu kau datang
membawa karangan kembang

(‘Sia-sia’, h. 12)

Susunan yang biasa ‘kali penghabisan’, bukan ‘penghabisan kali’.

Biar susah sungguh
Mengingat kau penuh seluruh

(‘Doa’, h. 13)

Demi untuk irama dan intensitas, disesuaikan dengan irama, tidak disusun seperti susun biasa sebagai berikut:

Biar sungguh susah
Mengingat Kau seluruh(nya) penuh

Untuk membentuk kepuhisan, susunan kalimat diubah, misalnya seperti berikut:

Aku berkaca
Ini muka penuh luka
Siapa punya?

(‘Selamat Tinggal’, h. 9)

Bila diucapkan menurut struktur tata bahasa normatif akan seperti berikut:

Aku berkaca
Siapakah (yang) mempunyai
muka (yang) penuh luka (ini)?

Tetapi, bila diucapkan seperti itu, maka sajak tersebut kehilangan ekspresivitasnya. Contoh lain sebagai berikut:

Silpa mendekati
Tiga kali menyebut beta punya nama

(‘Ceria Buat Dien Tamaela’, h. 34, 35)

Susunan biasa akan sebagai berikut.

Siapa mendekati (harus) tiga kali menyebut nama beta, atau
Siapa mendekati (harus) tiga kali menyebut nama kepunyaan beta.
Bila demikian, susunan ini akan kehilangan sifat liris dan ekspresivitasnya.

Sering juga, meskipun bukan suatu penyimpangan khusus untuk mendapatkan efek puitis, penyair membuat inversi, yaitu membalik susun ‘Subjek-Predikat’ menjadi ‘Predikat-Subjek’.

Di hitam matamu kembang mawar dan melati
Harum rambukmu mengalun bergelut senda
Sepi menyanyi, malam dalam mendoa tiba
meriak muka air kolam jiwa

(‘Sajak Putih’, h. 19)

Susunan biasa: Di hitam matamu mawar dan melati (ber)kembang
muka air kolam jiwa meriak

Selain hal yang tersebut di atas untuk mendapatkan kepadatan dan ekspresivitas, Chairil Anwar membuat kalimat tidak biasa, cintah karena penghilangan kata penghubung ataupun pembalikan susunan biasa, seperti:

Hidup dari hidupku, pintu terbuka
 Selama matamu bagiku menengadiah
 Selama kau darah mengalir dari luka
 Antara kita Mati darang tidak membelah.....

("Sajak Putih", h. 19)

Susunan yang biasa seperti berikut.

Hidup dari hidupku (akan sebagai) pintu terbuka
 Selama matamu menengadiah bagiku

Selama darahmu mengalir dari luka

Antara kita tidak membelah (sampai) Kemalian datang

Tentu saja bila disusun yang demikian itu, akan hilang ekspresivitasnya.

7.2 Faktor Ketatabahasaan Sutardji

Sutardji Calzoum Bachri banyak (sekali) mempergunakan penyimpangan-penyimpangan dari tata bahasa normatif dalam sajak-sajaknya untuk mendapatkan arti baru dan ekspresivitas karena kepadatan atau "keanehan"-nya, yang pada umumnya belum pernah dicoba secara intensif oleh penyair-penyair sebelumnya. Penyimpangan itu di antaranya berupa penghapusan tanda baca, pemunsian kata, pembalikan kata, penggantian dua kata atau lebih, penghilangan imbuhan, pembentukan jenis kata dari jenis kata lain tanpa mengubah bentuk morfologinya. Hampir dapat dikatakan pada setiap sajaknya terdapat penyimpangan tata bahasa normatif ini.

Penghapusan Tanda Baca

Dalam sajak-sajak Sutardji kelihatan bahwa tanda baca hanya dipergunakan bila sangat perlu. Di samping itu, banyak penghapusan tanda baca yang dilakukan dengan sengaja, yang efeknya memberikan

kegandaan tafsir ataupun efek *stream of consciousness* arus pikiran yang mengalir tak terkendalikan dari bawah sadar. Sebuah kalimat yang sangat panjang, yang terdiri dari ulangan-ulangan, berderet-deret tanpa koma, baru pada akhir kalimat yang sangat panjang itu ditutup dengan tanda seru atau tanda tanya. Ulangan itu dapat berupa frase ataupun kalimat, misalnya yang berikut ini.

rasa yang dalam

rasa dari segala risau sepi dari segala nabi tanya
 dari segala nyata sebab dari segala abad sungang
 dari segala sampai duri dari segala rindu luka dari
 segala laku igau dari segala risau kubu dari segala
 buku resah dari segala rasa rusuh dari segala guruh
 sia dari segala saya duka dari segala daku lina dari
 segala Anu puteri pesonaku!
 datang kau padaku!

.....

siapa sungai yang paling derai siapa langit yang paling runit siapa laut yang paling larut siapa tanah yang paling pijak siapa burung yang paling sayap siapa ayah yang paling tunggal siapa tahu yang paling tidak siapa Kau yang paling aku kalau tak aku yang paling rindu?

("Ah", h. 16)

Di samping hal seperti itu, banyak juga sajak yang sama sekali tidak mempergunakan tanda baca, atau hanya menggunakan satu tanda baca di akhir bait. Sajak yang tanpa tanda baca ini di antaranya "Colomnes Sans Fins", "Pot", "Biarakan", "Tragedi Winka & Mikka", "Sculpture", "Hilang (Keremu)", dan "Kakek-kakek & bocahbocah". Pada umumnya sajak tersebut berupa ulangan yang berturut-turut. Contohnya di bawah ini.

COLONNES SANS FIN

tiang tanpa akhir tanpa apa di masnya

sih

sih

sih

sih

sih

ka

Ku

(h. 38)

Sajak tersebut hanya terdiri dari dua kata 'kawin' dan 'kasih', yang dipotong-potong menjadi suku kata-suku kata, juga dibalik menjadi 'winka' dan 'sihka'. Pada awalnya kata kawin masih penuh, artinya masih penuh. Kawin memberi konotasi begitu indahnya perkawinan. Orang yang hendak kawin mesti berangan-angan yang indah bahwa sesudah kawin akan hidup berbahagia, ada suami atau istri, dan kemudian akan ada anak, hidup akan bahagia dengan kasih sayang anak isteri-suami. Tetapi, melalui perjalanan waktu kata kawin terpotong menjadi *ka* dan *win*, artinya tidak penuh lagi. Angan-angan perkawinan semula terpotong, ternyata kenyataan setelah kawin berubah. Dalam perkawinan orang harus memberi nafkah, ada kewajiban-kewajiban. Ada anak yang harus dibiayai, bahkan sering terjadi pertengkaran suami-isteri, harus membiayai makan, pakaian, dan sekolah anak-anak. Ternyata perkawinan itu tidak seperti diharapkan yang penuh dengan kebahagiaan, segala berjalan lancar, tetapi penuh kesukaran. Terbalik artinya, kawin jadi winka, Kasih pun terpotong-potong menjadi *ka* dan *sih*, yang kehilangan artinya menjadi: *sih-sih-sih-sih-sih* saja, bahkan mungkin isteri atau suami menyeweweng, terjadilah perceraian. Nah, terjadilah tragedi *winka & sihka*, pembalikan dari angan-angan kawin dan kasih, yang pada mulanya dianggarkan akan penuh kebahagiaan.

Teknik Persajakan seperti di atas dengan memotong-motong kata dan membalikkan suku kata kata seperti itu belum pernah terjadi dalam perpuisian Indonesia modern sebelumnya.

Pembentukan Jenis Kata

Untuk ekspresivitas Sutardi membentuk kata-kata benda atau kata kerja langsung menjadi kata keadaan atau kata sifat dengan mengawalnya kata *yang* atau *yang paling*, dan tanpa mengubah bentuk morfologinya. Misalnya, 'apa yang sehab?', 'siapa tanah yang paling pijak siapa burung yang paling sayap' (''Ah'', h. 17) 'Orang yang tuhan' (''Orang Yang Tuhan'', h. 52). Begitu juga yang berikut.

SOLITUDE

yang paling mawar
yang paling duri
yang paling sayap
yang paling bumi
yang paling pisanu
yang paling risau
yang paling nancap
yang paling dekcap
samping yang paling
Kaul

(h. 37)

Mawar, duri, sayap, bumi, pisanu, adalah jenis kata benda. Nancap dan dekcap adalah jenis kata kerja. Dengan diawali kata *yang paling* jenis kata kerja dan benda tersebut menjadi kata sifat. Ucapan biasa akan berupa: yang paling bersifat mawar, yang paling bersifat duri, yang paling bersifat sayap. Bila mengikuti tata bahasa normatif seperti itu akan tidak padat dan kehilangan kebaruan atau kesegarannya, juga akan kehilangan kegandaan artinya, pendek kata akan kehilangan ekspresivitasnya.

Kata benda langsung dibentuk dari kata seru dan kata keadaan tanpa mengubah bentuk morfologinya. Kata seru dan kata keadaan tersebut dalam kalimat fungsinya dijadikan objek penderita sehingga menjadi kata benda, misalnya:

aku telah mengucup luka
 aku telah membelai aduhai
 aku telah tiarap harap
 aku telah mencium aumi!
 aku telah dipukau aui!

....
 bulan di jendela kasikan remaja! daging di atas paha
 berikan bosan!

(*"Ah"*, h. 16)

Kata 'aduhai, au' adalah kata seru. Kata 'bosan' adalah kata sifat atau keadaan. Juga yang berikut ini:

siapa dapat meneduh rusuh

....

siapa dapat membalut lutuh

....

siapa dapat membalut lusuh

(*"Apa Kaurahu"*, h. 40)

Rusuh, lutuh, dan lusuh adalah jenis kata keadaan, karena dijadikan objek maka menjadi kata benda.

Dengan ucapan seperti di atas, semua itu menjadi baru, segar, dan ekspresif.

BAGIAN II

ANALISIS STRUKTURAL
 DAN SEMIOTIK

I ANALISIS STRUKTURAL DAN SEMIOTIK

1. Pendahuluan

Dalam Bagian I telah dianalisis puisi berdasarkan lapis-lapis normanya. Meskipun demikian, itu juga merupakan analisis struktur intrinsik puisi. Namun, dalam analisis tersebut sengaja sajak dianalisis ke dalam unsur-unsurnya secara merenik dan terpisah (analitik). Tiap unsur dibicarakan sendiri secara teoretis, yang maksudnya untuk meneliti setiap unsurnya secara mendalam mengenai guna dan efek berdaranya. Akan tetapi, unsur-unsur kepuitisan tersebut dibicarakan berdasarkan konteksnya juga, tidak sebagai hal yang sama sekali terpisah dan berdiri sendiri.

Sebuah sajak merupakan kesatuan yang utuh. Dengan demikian, tidak cukuplah bila unsur-unsurnya dibicarakan terpisah-pisah. Oleh karena itu, analisis seperti dalam Bagian I yang memisahkan unsur-unsur puisi yang berupa lapis-lapis norma secara sendiri-sendiri, haruslah dilanjutkan kepada tinjauan puisi secara menyeluruh. Dengan demikian, dapatlah diketahui hubungan antarunsur-unsur, norma-normanya, dan hubungan keseluruhannya sebagai sebuah kesatuan yang utuh. Analisis dalam Bagian II ini merupakan lanjutan analisis Bagian I. Lapis-lapis norma puisi dalam Bagian II ini dilihat hubungan keseluruhannya dalam sebuah sajak yang utuh. Hal ini disebabkan norma-norma puisi itu saling berhubungan erat, saling menentukan maknanya. Dengan dianalisis secara menyeluruh dan dalam keutuhannya yang erat, maka makna sajak dapat ditangkap dan

dipahami secara seutuhnya (maksudnya, seutuh sajak itu).

Norma-norma puisi atau unsur-unsur sajak berjalan secara erat atau berkoherensi secara padu. Makna sajak ditentukan koherensi norma-norma atau unsur-unsur sajak. Untuk memahami makna secara keseluruhan perlulah sajak dianalisis secara struktural. Analisis struktural adalah analisis yang melihat bahwa unsur-unsur struktur sajak itu saling berhubungan secara erat, saling menentukan artinya. Sebuah unsur tidak mempunyai makna dengan sendirinya terlepas dari unsur-unsur lainnya. Di samping itu, karena sajak itu merupakan struktur tanda-tanda yang bermakna dan beristem, maka analisis juga disatukan dengan analisis semiotik.

Sesungguhnya, untuk mendapatkan makna sajak sepenuhnya, di samping analisis secara struktural dan semiotik, maka analisis sajak tidak dapat dipisahkan dari kerangka sejarah sastranya. Karena itu, selain sajak dianalisis secara struktural dan semiotik, perlu juga sajak dianalisis secara intertekstual, yaitu dilihat hubungan antartekstual dengan sajak-sajak yang terbit sebelumnya yang menunjukkan adanya hubungan antarteks dengannya. Begitu pula latar belakang sosial budaya sajak tidak dapat ditinggalkan pula untuk memberikan makna sajak yang dianalisis. Analisis struktural, semiotik, intertekstual, dan latar sosial budaya dibiarkan sehabis demi sehabis sebagai subbab-subbab yang berikut.

Sebagai contoh analisis dalam kajian puisi ini, terutama dipergunakan sajak-sajak Amir Hamzah dan Chairil Anwar, mengingat bahwa sajak-sajak kedua penyair tersebut merupakan puncak-puncak puisi Indonesia modern.

2. Analisis Struktural

Sajak (karya sastra) merupakan sebuah struktur. Struktur di sini dalam arti bahwa karya sastra itu merupakan susunan unsur-unsur yang beristem, yang antara unsur-unsurnya terjadi hubungan yang timbal baik, saling menentukan. Jadi, kesatuan unsur-unsur dalam sastra bukan hanya berupa kumpulan atau tumpukan hal-hal atau benda-benda yang berdiri sendiri-sendiri, melainkan hal-hal itu saling

terkait, saling berkaitan, dan saling bergantung.

Dalam pengertian struktur ini (Piaget via Hawkes, 1 terlihat adanya rangkaian kesatuan yang meliputi tiga ide dasar, ide kesatuan, ide transformasi, dan ide pengaturan diri sendiri (*self-regulation*).

Pertama, struktur itu merupakan keseluruhan yang bulat, yaitu bagian-bagian yang membentuknya tidak dapat berdiri sendiri di luar struktur itu. Kedua, struktur itu berisi gagasan transformasi dalam arti bahwa struktur itu tidak statis. Struktur itu mampu melakukan prosedur-prosedur transformasional, dalam arti bahan-bahan baru diproses dengan prosedur dan melalui prosedur itu. Misalnya struktur kalimat: *la memetik bunga*. Strukturnya: subjek - predikat - objek. Dari struktur itu dapat diproses: Saya (Siman, Tini, Tuti) memetik bunga. Dapat juga diproses dengan struktur itu: la memetik buah (daun, mawar, melati), atau: la merangkai (memasang, memotong, menanam) bunga; begitu seterusnya. Ketiga, struktur itu mengatur diri sendiri, dalam arti struktur itu tidak memerlukan pertolongan bantuan dari luar dirinya untuk mensahkan prosedur transformasinya. Misalnya dalam proses menyusun kalimat: *Saya memetik bunga*, tidaklah diperlukan keterangan dari dunia nyata, melainkan di proses atas dasar aturan di dalamnya dan yang mencukupi dirinya sendiri. Bunga itu berfungsi sebagai objek dalam kalimat bukan karena menunjukkan bunga yang nyata ada di luar kalimat itu, melainkan berdasarkan tempatnya dalam struktur itu, maka *bunga* berfungsi sebagai objek (karena terletak langsung di belakang kata kerja transitif aktif). Jadi, setiap unsur itu mempunyai fungsi tertentu berdasarkan aturan dalam struktur itu. Setiap unsur mempunyai fungsi tertentu berdasarkan letaknya dalam struktur itu.

Strukturalisme itu pada dasarnya merupakan cara berfikir tentang dunia yang terutama berhubungan dengan tanggapan dan deskripsi struktur-struktur seperti tersebut di atas. Menurut pikiran strukturalisme, dunia (karya sastra merupakan dunia yang diciptakan pengarang) lebih merupakan susunan hubungan daripada susunan benda-benda. Oleh karena itu, kodrat tiap unsur dalam struktur itu tidak mempunyai makna dengan sendirinya, melainkan maknanya

ditentukan oleh hubungannya dengan semua unsur lainnya yang terkandung dalam struktur itu (Hawkes, 1978:17—18).

Dengan pengertian seperti itu, maka analisis struktural sajak adalah analisis sajak ke dalam unsur-unsurnya dan fungsinya dalam struktur sajak dan penguraian bahwa tiap unsur itu mempunyai makna hanya dalam kaitannya dengan unsur-unsur lainnya, bahkan juga berdasarkan tempatnya dalam struktur.

Karya sastra merupakan sebuah struktur yang kompleks. Karena itu, untuk memahami karya sastra (sajak) haruslah karya sastra (sajak) dianalisis (Hill, 1966:6). Namun, sebuah analisis yang tidak tepat hanya akan menghasilkan kumpulan fragmen yang tidak saling berhubungan. Unsur-unsur sebuah koleksi bukanlah bagian-bagian yang sesungguhnya. Maka dalam analisis sajak, bagian itu haruslah dapat dipahaminya sebagai bagian dari keseluruhan. Hal ini seperti dikemukakan oleh T.S. Eliot (via Sansom, 1960:155) bahwa bila kritikus terlahu memecah-mecah sajak dan tidak mengambil sikap yang dimaksudkan penyairnya (yaitu sarana-sarana keputisan itu dimaksudkan untuk mendapatkan jaringan efek puisi), maka kritikus cenderung mengosongkan arti sajak. Seperti pengertian yang telah dikemukakan di atas, sajak itu merupakan susunan keseluruhan yang utuh, yang bagian-bagian atau unsur-unsurnya saling erat berkaitan dan saling menentukan maknanya. Antara unsur-unsur struktur sajak itu ada koherensi atau pertautan erat; unsur-unsur itu tidak oronom, melainkan merupakan bagian dari situasi yang runut dan dari hubungannya dengan bagian lain, unsur-unsur itu mendapatkan artinya (Culler, 1977:170-1). Jadi, untuk memahami sajak, haruslah diperhatikan jalanan atau pertautan unsur-unsurnya sebagai bagian dari keseluruhan.

3. Analisis Semiotik

Menganalisis sajak itu bertujuan memahami makna sajak. Menganalisis sajak adalah usaha menangkap dan memberi makna kepada teks sajak. Karya sastra itu merupakan struktur yang

bermakna. Hal ini mengingat bahwa karya sastra itu merupakan sistem tanda yang mempunyai makna yang mempergunakan medium bahasa.

Bahasa sebagai medium karya sastra sudah merupakan sistem semiotik atau ketandaan, yaitu sistem ketandaan yang mempunyai arti. Medium karya sastra bukanlah bahan yang bebas (netral) seperti bunyi pada seni musik ataupun warna pada lukisan. Warna cat sebelum dipergunakan dalam lukisan masih bersifat netral, belum mempunyai arti apa-apa; sedangkan kata-kata (bahasa) sebelum dipergunakan dalam karya sastra sudah merupakan lambang yang mempunyai arti yang ditentukan oleh perjanjian masyarakat (bahasa) atau ditentukan oleh konvensi masyarakat. Lambang-lambang atau tanda-tanda kebahasaan itu berupa satuan-satuan bunyi yang mempunyai arti oleh konvensi masyarakat. Bahasa itu merupakan sistem ketandaan yang berdasarkan atau ditentukan oleh konvensi (perjanjian) masyarakat. Sistem ketandaan itu disebut semiotik. Begitu juga lain yang mempelajari sistem tanda-tanda itu disebut *semiotik(a)* atau *semiotologi*.

Pertama kali yang penting dalam lapangan semiotik, lapangan sistem tanda, adalah pengertian tanda itu sendiri. Dalam pengertian, tanda ada dua prinsip, yaitu penanda (*signifier*) atau yang menandai, yang merupakan bentuk tanda, dan petanda (*signified*) atau yang diandai, yang merupakan arti tanda. Berdasarkan hubungan antara penanda dan petanda, ada tiga jenis tanda yang pokok, yaitu *ikon*, *indeks*, dan *simbol*. Ikon adalah tanda hubungan antara petanda dan petandanya bersifat persamaan bentuk alamiah, misalnya potret orang menandai orang yang dipotret (berarti orang yang dipotret), gambar kuda itu menandai kuda yang nyata. Indeks adalah tanda yang menunjukkan adanya hubungan alamiah antara tanda dan petanda yang bersifat kausal atau hubungan sebab-akibat. Misalnya asap itu menandai api, suara itu menandai orang atau sesuatu yang mengeluarkan suara. Simbol itu tanda yang tidak menunjukkan hubungan alamiah antara penanda dan petandanya. Hubungan antaranya bersifat arbitrer atau semau-maunya, hubungannya berdasarkan konvensi (perjanjian) masyarakat. Sebuah sistem tanda yang

utama yang menggunakan lambang adalah bahasa. Arti simbol ditentukan oleh masyarakat. Misalnya kata *ibu* berarti "orang yang melahirkan kita" itu terjadinya atas konvensi atau perjanjian masyarakat bahasa Indonesia, masyarakat bahasa Inggris menyebutnya *mother*, Perancis: *la mère*.

Bahasa yang merupakan sistem tanda yang kemudian dalam karya sastra menjadi mediumnya itu adalah sistem tanda tingkat pertama. Dalam ilmu tanda-tanda atau semiotik, arti bahasa sebagai sistem tanda tingkat pertama itu disebut *meaning* (arti). Karya sastra itu juga merupakan sistem tanda yang berdasarkan konvensi masyarakat (sastra). Karena sastra (karya sastra) merupakan sistem tanda yang lebih tinggi (aras) kedudukannya dari bahasa, maka disebut sistem semiotik tingkat kedua. Bahasa tertentu itu mempunyai konvensi tertentu pula, dalam sastra konvensi bahasa itu disesuaikan dengan konvensi sastra. Dalam karya sastra, arti kata-kata (bahasa) ditentukan oleh konvensi sastra. Dengan demikian, timbulah arti baru yaitu arti sastra itu. Jadi, arti sastra itu merupakan arti dari arti (*meaning of meaning*). Untuk membedakannya (dari arti bahasa), arti sastra itu disebut *makna* (*significance*).

Perlu diterangkan di sini, apa yang dimaksud makna sajak (karya sastra) itu bukan semata-mata arti bahasanya, melainkan arti bahasa dan suasana, perasaan, intensitas arti, arti tambahan (Konotasif), daya liris, pengerdian yang menimbulkan tanda-tanda kebahasaan atau tanda-tanda lain yang dimunculkan oleh konvensi sastra, misalnya tipografi, *enjambement*, sajak, baris sajak, ulangan, dan yang lainnya lagi.

Meskipun sastra itu dalam sistem semiotik tingkatannya lebih tinggi daripada bahasa, namun sastra tidak dapat lepas pula dari sistem bahasa; dalam arti, sastra tidak dapat lepas sama sekali dari sistem bahasa atau konvensi bahasa. Hal ini disebabkan oleh apa yang telah dikemukakan, yaitu bahasa itu sudah merupakan sistem tanda yang mempunyai artinya berdasarkan konvensi tertentu. Sastrawan dalam membentuk sistem dan maknanya dalam karya sastranya harus mempertimbangkan juga konvensi bahasanya sebab bila ia sama sekali mengingalkannya, maka karyanya tidak dapat dimengerti dan dipa-

hami oleh pembaca sebab sudah berada di luar perjanjian yang telah dipakati secara konvensional.

Karena hal-hal yang telah diuraikan itu, mengkaji dan memahami puisi tidak lepas dari analisis semiotik. Puisi (sajak) secara semiotik seperti telah dikemukakan merupakan struktur tanda-tanda yang beresistem dan bermakna ditentukan oleh konvensi. Memahami sajak tidak lain dari memahami makna sajak. Menganalisis sajak adalah usaha menangkap makna sajak. Makna sajak adalah arti yang timbul oleh bahasa yang disusun berdasarkan struktur sastra menurut konvensinya, yaitu arti yang bukan semata-mata hanya arti bahasa, melainkan berisi arti tambahan berdasarkan konvensi sastra yang bersangkutan. Dengan demikian, teranglah bahwa untuk mengkaji puisi (sajak) perlulah analisis struktural dan semiotik mengingat bahwa sajak itu merupakan struktur tanda-tanda yang bermakna.

Lebih lanjut diuraikan di sini bahwa studi sastra bersifat semiotik adalah usaha untuk menganalisis karya sastra, di sini sajak khususnya, sebagai suatu sistem tanda-tanda dan menentukan konvensi-konvensi apa yang memungkinkan karya sastra mempunyai makna. Dengan melihat variasi-variasi di dalam struktur sajak atau hubungan dalam (inter-nal) antarunsur-unsurnya akan dihasilkan bermacam-macam makna. Kritikus menyendirikan satuan-satuan berfungsi dan konvensi-konvensi sastra yang berlaku (Preminger dkk., 1974:981). Satuan-satuan berfungsi itu misalnya alur, *setting*, penokohan, satuan-satuan bunyi, kelompok kata, kalimat (gaya bahasa), satuan visual seperti tipografi, *enjambement*, satuan baris (batu), dan sebagainya. Lebih lanjut dikemukakan oleh Preminger bahwa bahasa sebagai sistem semiotik tingkat pertama diorganisasikan sesuai dengan konvensi-konvensi tambahan yang memberikan makna dan efek-efek lain dari arti yang diberikan oleh penggunaan bahasa biasa. Yang dimaksudkan konvensi tambahan adalah konvensi sastra di luar konvensi kebahasaan; misalnya saja tipografi, *enjambement*, persajakan, dan konvensi-konvensi yang lain yang ada dalam sastra. Oleh karena memberi makna sajak itu adalah mencari tanda-tanda yang memungkinkan timbulnya makna sajak,

maka menganalisis sastra (sajak) itu tidak lain adalah memburu tanda-tanda (*pursuit of signs*) begitu dikemukakan oleh Culler dalam bukunya *The Pursuit of Signs* (1981).

Bagaimanapun juga, karena sastra itu karya (imajinatif) yang bermedium bahasa, maka tanda-tanda yang utama dalam karya sastra itu adalah tanda-tanda kebahasaan meskipun ada konvensi ketandaan sastra yang lain yang merupakan konvensi tambahan. Konvensi tambahan itu di antaranya: perulangan, persajakan, tipografi, pembagian baris sajak, pembagian, persejajaran, makna kiasan karena konteks dalam struktur, yang semuanya itu menimbulkan makna dalam karya sastra. Tentu saja tanda-tanda tersebut erat hubungannya dengan tanda kebahasaan. Misalnya saja ulangan tidak terpisahkan dengan kata-kata yang diulang-ulang atau kalimat yang diulang, yang semuanya menimbulkan ulangan bunyi dan menimbulkan efek intensitas atau efek liric atau efek yang lain.

Dengan uraian itu, maka dalam analisis sajak terutama dicari tanda-tanda kebahasaan dan baru sesudah itu dicari (dianalisis) tanda-tanda (tambahan) yang lain yang merupakan konvensi tambahan dalam puisi.

4. Latar Belakang Sejarah dan Sosial Budaya Sastra

Teori analisis struktural seperti telah diterangkan di depan merupakan teori analisis strukturalisme murni. Menurut teori strukturalisme murni, karya sastra (di sini sajak) haruslah dianalisis struktur intrinsiknya saja. Unsur-unsurnya dilihat kaitannya dengan unsur lainnya yang terjamin dalam struktur itu sendiri. Jadi, analisis struktural murni tidak menghubungkan unsur-unsur struktur dengan sesuatu yang berada di luar strukturnya karena makna setiap unsur karya sastra itu hanya ditentukan oleh kaitannya dengan unsur lainnya dalam struktur itu sendiri. Setiap karya itu berdiri otonom, merupakan kesatuan yang utuh, bulat, dan mencukupi dirinya sendiri. Maknanya dicukupi oleh hubungan antarunsur yang terjamin dalam

struktur sajak itu sendiri.

Dengan anggapan seperti terpapar itu, sebuah karya (sajak) dilepaskan hubungannya dengan sajak atau karya sastra sezaman atau sebelumnya. Di samping itu, sajak juga dilepaskan hubungannya dengan penyair dan masyarakatnya. Padahal, pada kenyataannya sebuah sajak (karya sastra) tidak hadir atau tidak dicipta dalam keadaan kekosongan budaya (Teuw, 1981:11). Sebuah karya sastra tidak terlepas dari pengarang yang menuliskannya. Pengarang tidak terlepas dari paham-paham, pikiran-pikiran, atau pandangan dunia pada zamannya ataupun sebelumnya. Juga ia tidak lepas dari kondisi sosial budayanya. Semuanya itu tercermin dalam karyanya, tercermin dalam tanda-tanda kebahasaan dan lainnya. Sebuah karya sastra tidak lahir dalam kekosongan karya sastra, tidak lepas dari hubungannya dengan karya-karya sastra sebelumnya. Semua hubungan itu sangat menentukan makna dan pemahaman sebuah karya sastra (sajak). Oleh karena itu, analisis struktural murni mempunyai keberatan-keberatan, yaitu di antaranya mengasingkan karya sastra dari kerangka keajarannya dan latar belakang sosial budayanya (Teuw, 1983:61).

Bagaimanapun keberatannya, analisis struktural ini merupakan prioritas pertama sebelum yang lain-lain (Teuw, 1983:61). Tanpa analisis yang demikian, kebulatan makna intrinsik yang hanya dapat digali dari karya sastra itu sendiri tidak akan tertangkap. Makna unsur-unsur karya sastra hanya dapat dipahami dan dinilai sepenuhnya atas dasar pemahaman tempat dan fungsi unsur itu dalam keseluruhan karya sastra. Oleh karena itu, ada usaha untuk mengatasinya yaitu dengan strukturalisme dinamik (Teuw, 1983:62). Strukturalisme dinamik adalah strukturalisme dalam rangka semiotik, yaitu dengan memperhatikan karya sastra sebagai sistem tanda. Sebagai sistem tanda karya sastra tidak terlepas dari konvensi masyarakat, baik masyarakat bahasa maupun masyarakat sastra, dan masyarakat pada umumnya yang menentukan konvensi itu. Konvensi merupakan perjanjian yang disepakati masyarakat baik tertulis maupun tidak tertulis. Di samping itu, untuk mendapatkan makna sajak secara sepenuhnya, maka analisis sajak tidak dapat dilepaskan dari kerangka sejarah sastranya. Seperti telah dikemukakan, sebuah

Karya sastra tidak lahir dalam kekosongan sastra. Sebuah karya sastra dapat dikatakan meneruskan tradisi sastra sebelumnya ataupun juga menyimpanginya, ataupun kedua-duanya, meneruskan sebagian dan menyimpanginya sebagian. Hal ini mengingat bahwa karya sastra itu hasil kreativitas, para pengarang selalu ingin menciptakan kebaruan-kebaruan. Dengan hal tersebut perlulah dibicarakan hubungan intertekstual antarsajak seperti dapat dilihat dalam bab 5 (hlm. 224).

Begitu juga, karya sastra tidak dapat dilepaskan dari kerangka sosial-budaya masyarakat di tempat karya sastra itu dituliskan. Maka untuk mendapatkan makna penuh karya sastra, latar belakang sosial-budaya yang melatarinya yang tercermin dalam sistem tanda-landa sastra dalam karya sastra (sajak) yang dianalisis haruslah diberi pertimbangan. Analisis latar sosial budaya sebuah sajak yang dimaksudkan dipaparkan dalam bab 6 (hlm. 255).

II ANALISIS STRUKTURAL DAN SEMIOTIK SAJAK- SAJAK AMIR HAMZAH

Strukturalisme dapat paling tuntas dilaksanakan bila yang dianalisis adalah sajak yang merupakan keseluruhan, yang unsur-unsur atau bagian-bagiannya saling erat berjalanan (Hawkes, 1978:18). Dengan demikian, dalam bab ini sajak-sajak masing-masing dianalisis secara khusus, secara struktural dan semiotik.

Sajak merupakan kesatuan yang utuh atau bulat, maka perlu dipahami secara utuh dan bulat pula. Untuk memudahkan pemahaman seperti itu, maka perlulah di sini diberikan parafrase setiap sajak sebelum dianalisis secara nyata lebih lanjut. Hal ini juga disebabkan oleh sajak menyatakan sesuatu secara tak langsung, maka diharapkan parafrase ini dapat lebih memudahkan pemahaman dan mengikutii analisis sajak. Sesungguhnya parafrase baru dapat dibuat sesudah sajak dianalisis, ditafsirkan, dan diterangkan mengenai ambiguitas bahasanya dan jalinan unsur-unsur lainnya. Akan tetapi, di sini sengaja diberikan parafrase sajak-sajak sebelum dianalisis secara eksplisit dengan alasan tersebut itu. Parafrase di sini diberikan berdasarkan analisis implisit, maksudnya analisis dalam pikiran yang belum dieksplicitkan dalam uraian. Baru sesudah ini, analisis yang sesungguhnya dipaparkan. Hanya dengan cara analisis, parafrase dapat dibuat meskipun tidak selalu harus berupa analisis eksplisit-tajid, parafrase yang dibuat sebelum analisis secara eksplisit tidak dibuat semena-mena. Proses analisis yang sesungguhnya tampak dalam uraian selanjutnya. Proses analisis ini menuju kepada penafsir-

an makna keseluruhan sajak. Di samping itu, parafrase yang dikemukakan bukanlah satu-satunya tafsiran yang benar. Hal ini mengingat bahwa sajak itu bersifat banyak tafsir oleh bahasanya yang ambigu. Tafsiran di sini didasarkan pada hubungan struktural tiap-tiap unsur sajak dalam jalanan keseluruhan sajak ataupun didasarkan pada kemungkinan-kemungkinan yang lain. Parafrase di sini dimaksudkan untuk memberi ancar-ancar makna sajak. Jadi, parafrase di sini bukanlah makna mutlak setiap sajak yang dianalisis. Parafrase yang diberikan di sini hanyalah merupakan salah satu kemungkinan tafsiran mengingat bahwa sajak itu bersifat *polyvalent* atau tafsir ganda.

Sajak-sajak yang dianalisis secara khusus di sini: Padamu Jua, Barangkali, Hanya Satu, Tetapi Aku, Sebab Dikau, Turun Kembali, Insaf, dan Astana Rela. Dipilih sajak itu untuk dianalisis karena dirasa dapat memberikan corak-corak masalah analisis sajak secara struktural dan semiotik.

1. Padamu Jua

PADAMU JUA

Habis kikis
Segala cintaku hilang terbang
Pulang kembali aku padamu
Seperti dahulu
Kaulah kandil kemertap
Pelita jendela di malam gelap
Melambai pulang perlahan
Sabar, setia selalu
Satu kekasihku
Aku manusia
Rindu rasa
Rindu rupa

Di mana engkau
Rupa tiada
Suara sayup
Hanya kata merangkai hati
Engkau cemburu
Engkau ganas
Mangsa aku dalam cakarmu
Berukur tangkap dengan lepas
Manur aku, gila sasar
bayang berulang padamu jua
Engkau pelik menarik ingin
Serupa dara di balik tirai
Kasihmu sunyi
Memunggu seorang diri
Lalu waktu—bukan giliranku
Mati hari—bukan kawanku.....

(NS, 1959:5)

Sajak ini merupakan monolog si aku kepada kekasihnya. Parfrasanya sebagai berikut.

Begala cinta si aku (kepada kekasihnya yang baru) habis terkikis, tak berisa, hilang terbang sebagai halnya burung yang lepas. Maka si aku pulang kembali kepada kekasihnya yang lama seperti dahulu, sebagai sebelum mempunyai kekasih yang baru. Kata "pulang" (bait 1-3) memberi saran bahwa si aku kembali dari pengembaraan mencari cinta yang lain. Padahal di rumah kekasih lamanya tetap menungguinya.

Kebah yang lama itu sesungguhnya sangat menarik bagaikan lilin yang menyala gemerlapan, dapat menerangi hati si aku, seperti pelita di jendela memberi penerangan di malam yang gelap, juga sebagai tanda bahwa di rumahnya ada penerangan. Dengan kesabaran dan kesetiaan ia memanggil si aku. Si aku pun pulang.

Hanya saja ada satu hal yang perlu dinyatakan kepada kekasihnya itu, yaitu si aku sebagai manusia yang wajar yang terdiri dari tulang, daging, dan darah, dan dilengkapinya dengan panca indera, maka ia merindukan rasa yang dapat diraba, diindra, merindukan

rupa: wujud yang dapat dilihat dengan mata kepala. Sedangkan si engkau, kekasihnya itu, tiada berupa, gaib dari penglihatan, suaranya sayup-sayup sampai. Yang dapat dialami secara nyata si aku hanya kata-kata yang merangkai hati, yang menyenangkan atau mengharukan hati, atau malah hanya bersifat verbal saja, tanpa wujud. (Kalau si engkau yang gaib ini perumpamaan wujud Tuhan, maka "kata yang merangkai hati" itu adalah nama Tuhan ataupun kata-kata dalam kitab suci sebagai firman Tuhan (bandingkan Takdir Alisjahbana, 1979:34).

Kalau dipikirkan bahwa si engkau ini memisahkan si aku dengan kekasihnya yang baru (mengikis habis cintanya), maka si engkau, kekasih yang lama ini cemburu dan ganas, seperti halnya binatang buas yang menangsa si aku dengan cakarannya. Dipermainkannya si aku dengan berulang-ulang bergantian ditangkap dan dilepaskan. Karena itu, si aku menjadi namar dan seperti orang gila penasaran. Namun rasa sayang (cinta) si aku akhirnya kembali juga kepada kekasihnya itu, karena si engkau, kekasihnya itu begitu pelek, penuh kerahasaan, selalu menarik keinginan si aku, seperti gadis yang berada di balik tirai menimbulkan keinginan untuk melihatnya, untuk mengenalnya dengan jelas. Segala sesuatu yang penuh rahasia tetapi menyenangkan, seperti halnya gadis di balik tirai itu, selalu menarik perhatian dan menimbulkan kegairahan kepada pemuda seperti si aku.

Cinta kasih kekasihnya itu sunyi, menunggu kedatangan si aku seorang diri. "Kasihmu sunyi/Menunggu seorang diri", ini merupakan gambaran seorang kekasih (gadis) yang sangat sabar menanti kekasihnya (si aku) dalam kesunyiannya, tanpa pamrih demi cintanya. Hal ini pun menimbulkan kegarahan si aku. Namun, meskipun waktu berlalu, bukanlah giliran si aku untuk menemui kekasihnya itu. Meskipun hari telah mati, bukanlah kawan si aku, dalam arti si aku masih tetap hidup. Jadi, si aku tetap tak dapat bertemu dengan kekasihnya sebab kekasihnya itu bukan kekasih dunia, tak dapat ditemui dengan badan jasmaniahnya. Yang dimaksud dengan kekasih itu ialah Tuhan. Berdasarkan hal itu, rupanya menurut si aku orang hanya dapat menemui Tuhan secara langsung bila sudah mati. Si aku tetap tak dapat menemui Tuhan karena masih hidup.

Secara semiotik, secara sistem ketandaan, hubungan antara aku dengan engkau dalam sajak ini digambarkan sebagai hubungan antara pasangan kekasih, antara pemuda dan pemudi gadisnya. Tanda-tanda hubungan percintaan itu berupa kata-kata yang mesa memenuhi sajak ini: aku, engkau (dengan huruf kecil), cintaku, padamu, kau, melambui pulang, sabar, setia selalu, kekasihku, rindu rasa, rindu mesra, (bahkan juga "cemburu"), kasihmu, menunggu seorang diri. Sebab itu, secara struktural, ketika si aku mempunyai kekasih baru, maka "si dara di balik tirai" itu cemburu dan ganas (bait 5) dan sebagai seekor singa menangsa si aku dengan cakarannya untuk permainan. Maksudnya, supaya si aku hanya menyintai dia saja. Dengan demikian, cinta si aku kepada kekasih barunya jadi "habis habis" (bait 1) dan si aku pulang kembali kepadanya seperti semula. Tentu saja si aku marah dan jengkel ("namar aku gila sasar"). Walau demikian, si aku kembali juga cintanya kepada kekasihnya yang berupa dara di balik tirai itu (bait 6), yang masih tetap menunggunya dengan penuh kasih, sunyi seorang diri.

Engkau yang digambarkan sebagai dara dibalik tirai itu, dalam sajak Amir Hamzah "Hany.. Satu" pada bait terakhir (h.7), adalah kekasih yang ingin dilihat dan dirasanya dekat rapat serupa pada suatu pertemuan dengan Nabi Musa di puncak Bukit Tursina. Menurut cerita, Nabi Musa dapat berhadapan muka dengan Tuhan Allah di puncak Bukit Tursina.

Mahan dianthropomorfkan, diwujudkan sebagai manusia, dikiaskan sebagai dara, sebagai kekasih, adalah salah satu cara untuk membuat *pathos*, yaitu menimbulkan simpati dan empati kepada pembaca hingga ia bersatu mesra dengan objeknya (Budi Darma, 1982:112), hingga pembaca dapat turut merasakan apa yang dirasa penyairnya. Hal ini disebabkan bahwa hubungan percintaan antara kekasih, pemuda dan dara itu, adalah hubungan yang pada umumnya dianggap paling mesra dan menimbulkan rangsangan indera yang kuat. Begitu juga pengiasan-pengiasan lain untuk menimbulkan *pathos* kelihatan dalam sajak itu, seperti berikut.

Metatiora: Segala cintaku hilang terbang. Di sini cinta itu dikiaskan sebagai burung yang lepas terbang, dengan demikian, cinta yang abstrak

tidak bertokoh itu menjadi konkret.

Kaulah kandil kemerlap
Pelita jendela di malam gelap
Melambai pulang perlahan
Sabar, setia selalu

Engkau diklaskan sebagai lilin yang terang, pelita yang berla di malam gelap, memberi gambaran yang konkret, selain gambaran terang juga memperjelas gambaran si engkau yang menanti siapa kepada si aku. Maka si engkau lebih menarik lagi, dan dengan dikombinasikan dengan personifikasi: Melambai pulang perlahan Sabar, setia selalau, hal ini tambah menimbulkan kerinduan si aku.

Begitu pula metafora yang mengiaskan "engkau cemburu" seperti binatang buas yang mengganas, memangsa si aku dalam cakarunya, sambil mempermainkan si aku: menangkap—melepaskan—menangkap—melepaskan (bait 5), memberikan gambaran yang hidup di depan mata pembaca.

Perbandingan (*simile*) yang mengiaskan engkau pelik menanti (ke)ingin(an) serupa dara di balik tirai (bait 6) ini sangat merangsang emosi. Dara di balik tirai itu selalu menarik pemuda/lelaki, penuh rahasia tetapi menyaran, menimbulkan keinginan untuk melhat dan mengenalnya lebih terang, membangkitkan kegaifahan.

Personifikasi: Kasihmu sunyi/Menunggu seorang diri (bait 7), memberi gambaran secara nyata, visual, akan kesetiaan engkau terhadap si aku meskipun si aku sering melupakan karena mencari cinta yang lain. Hal ini menggambarkan bahwa sesungguhnya Tuhan itu selalu menantikan manusia dengan penuh kecinnaan meskipun manusia sering melupakan dan meninggalkannya seperti si aku itu.

Dalam sajak "Padamu Jua" ini, secara struktural dipergunakan sarana-sarana keputisan untuk mendapatkan dan memperkuat efek secara bersama-sama, seperti dikemukakan Allenbernd (1970:45) bahwa puisi mempergunakan sarana-sarana keputisan secara bersama sama untuk mendapatkan jaringan efek sebanyak-banyaknya. Dalam sajak ini dipergunakan sarana-sarana keputisan di antaranya bahasa kiasan seperti yang telah terurai di atas dan dikombinasikan dengan corak kosa kata, citraan, sarana retorika, dan keselarasan bunyi yang

semuanya itu seperti dikemukakan oleh Jakobson (1978:358) bahwa bahasa puisi itu memproyeksikan prinsip ekuivalensi dari poros penulisan (parataksis) ke poros kombinasi (sintaksis). Perulangan bunyi seperti: habis kikis (bait 1), perulangan vokal hi memberi efek menjadi sedikit atau habis, sedang aliterasi s-s menambah intensitas arti habis itu. Begitu juga: Aku manusia/Rindu rupa/Rindu rasa (bait 4), ulangan-ulangan vokal a dan aliterasi r-r membuat iris, begitu pula dalam: Nantar aku, gila sasar.

Penggunaan citraan yang berhubungan erat dengan bahasa kiasan, dalam sajak ini dipergunakan untuk membuat gambaran segar dan hidup, dipergunakan secara sepenuhnya untuk memperjelas dan memperkaya, seperti dikemukakan oleh Coombes (1980:43), yaitu situasi yang berhasil memolong kita untuk merasakan apa yang diwujudkan penyair terhadap objek atau situasi yang dialaminya dengan tepat, hidup, dan ekonomis.

Citra gerak (*kinesthetic image*): Segala cintaku hilang terbang/pulang kembali aku padamu/Seperti dahu; gerak itu ditandai dengan bunyi konsonan l diperkuat bunyi r, seolah tampak gerak burung terbang yang mengiaskan cinta yang hilang, begitu pula tampak gerak si aku yang tunglai. Begitu juga efek gerak yang digambarkan dengan bunyi l diperkuat bunyi r tampak jelas dalam: Kaulah kandil kemerlap/Pelita jendela di malam gelap/Melambai pulang perlahan. Di sini kelibatan gerak nyata lilin yang nampak seperti tangan yang melambai-lambai gemulai dalam kesunyian. Citra gerak itu dikombinasikan dengan citra penglihatan: kandil kemerlap, pelita di malam gelap, membuat yang abstrak menjadi kelihatan. Begitu juga dalam bait 5, citra gerak dikombinasikan dengan citra visual: Engkau ganas/Mangsa aku dalam cakamu/bertukar tangkap dengan lepas. Keganasan engkau itu kelihatan dalam wujud: menangkap dengan cakar dan melepaskannya dan menangkapnya lagi, gerakannya dinyatakan dengan bunyi r-l.

Citra rabaan (*tactile/thermal image*) dan penglihatan yang merangsang indera dipergunakan dalam: Aku manusia/Rindu rasa/Rindu rupa (bait 4). Untuk merangsang pendengaran dipergunakan citra pendengaran (*sound image*) Suara sayup/Hanya kata merangkai

hati.

Penggunaan citraan itu memuncak dalam bait 6 br. 3, 4: Engkau pelik menarik ingin/Serupa dara di balik tirai. Citraan gerak yang diandai dengan bunyi r-1 dikombinasikan dengan citra visual, tampak dalam mata pembaca: gadis yang secara samar-samar kelihatan di balik tirai, tak tampak seluruhnya tetapi terasa keindahan dan keromantisannya sehingga merangsang, mengagairahkan. Tambah menimbulkan rasa cinta kasih karena gadis/dara ini digambarkan menanti sendirian, menunggu kekasihnya, si aku manusia: Kasihmu sunyi/Menunggu seorang diri (bait 7, br. 1, 2).

Sarana-sarana retorika (*rhetorical devices*) yang dikombinasikan untuk memperkuat efek dalam sajak ini pada umumnya untuk mempertegas atau untuk penandasan, di samping membuat lirih karena iramanya yang mengaton oleh ulangan-ulangan bunyi yang teratur. Dipergunakan hiperbola, paralelisme, dan penjumlahan (enumerasi) yang saling dikombinasikan.

Hiperbola yang mempertegas:

Habis kiris

Segala cintaku hilang terbang

.....

Engkau ganas

Mangsa aku dalam cakarmu

Bertukar tangkap dengan lepas

Ulangan memperjelas:

Kaulah kandi kemerlap

Pelita jendela di malam gelap

.....

Aku manusia

Rindu rasa

Rindu rupa

.....

Kasihmu sunyi

Menunggu seorang diri

Lalu waktu—bukan giliran ku
mel hari—bukan kawanku.....

Penjumlahan untuk pengegasan, untuk intensi itu sebagai berikut:

Di mana engkau

Rupa tiada

Suara sayup

Hanya kata merangkai hari

Di situ digambarkan bahwa wujud engkau itu begitu susah untuk ditangkap oleh si aku.

Kekonkretan sajak "Padamu Jua" juga tampak dalam penggunaan kata-kata yang biasa dalam percakapan sehari-hari, merupakan kata-kata perbendaharaan dasar, hingga menjadi abadi, dalam arti dapat dipahami sepanjang masa, tidak hilang atau menjadi kabur maknanya. Bahkan, kata-kata seperti kandi: liris, lampu (mungkin dari *candle*, kata Inggris, atau *konelaar*, bhs. Belanda); pelita, nanar, sasar, pelik, dan dara.

Unsur-unsur ketatabahasaan dipergunakan dalam sajak ini untuk ekspresivitas, membuat hidup, dan lirih karena kepadatan dan kejelasan/keselarsan bunyi dan arti meski sering menyimpang dari kaidah tata bahasa normatif. Seperti berikut: habis kiris (habis terkiris), hilang terbang, rindu rasa (merindukan rasa), rindu rupa (merindukan rupa), (bertukar) tangkap dengan lepas, gila sasar (gila pemsasaran), lalu waktu (waktu yang bertalu), mati hari (hari yang mati), menarik ingin (menarik keinginan). Bahkan juga kombinasi ini: Aku manusia (Aku adalah manusia) rupa tiada (tidak berupa), suara sayup (hanya suara yang sayup-sayup), engkau cemburu, engkau ganas, mangsa aku (memangsa aku).

Kombinasi: rupa tiada, lalu waktu, mati hari, sesungguhnya merupakan inversi, inversi semacam itu selain membuat hidup dan lirih, juga menjadikan padat membuat lebih ekspresif.

Begitu juga untuk pematatan terjadilah kalimat-kalimat yang "aneh", seperti:

Bertukar tangkap dengan lepas: Berganti-ganti antara menang-

kap dan melepaskan.

(Tapi) sayang (aku kembali) berulang (ke)padamu jua, itu merupakan pertentangan tajam dengan kalimat di atasnya: Nanar aku gila sasar; atau dapat juga ditafsirkan: Rasa sayangkan kembali berulang kepadamu jua (karena) engkau pelik menarik ingih.

Jadi, "Bertukar tangkap dengan lepas" dan "Sayang berulang padamu jua" merupakan pematangan yang menimbulkan ekspresi vital. Ternyata dari analisis di atas bahwa sarana-sarana keputihan bahasa "Padamu Jua" sangat kompleks, jalin menjalin membentuk jaringan efek yang kaya, memberikan gambaran yang hidup dan segar.

2. Barangkali

BARANGKALI

Engkau yang lena dalam hatiku
Akasa swarga nipis-tipis
yang besar terangkum dunia
Kecil terindung alis

Kujunjung di atas hulu
Kupuji di pucuk lidah

Kupangku di lengan lagu
Kudaduhkan di selendang dendang

Bangkit Gunung
Buka mata-mutara-mu
Sentuh kecapi firdusi
Dengan jarimu menrus halus

Biar siuman dewi-nyanyi
Gambuh asmara lurus lampai
Lemah ramping melidah api
Halus harum mengasapi keramat

Mari menari dara asmara
Biar terdengar swara swarna

Barangkali mati di pantai hati
(selombang kenang membanting diri.

(NS, 1959:6)

Engkau yang terasa berliduran dalam hati si aku adalah sesuatu yang indah, amat halus (akasa swarga: langit sorga, yaitu sesuatu yang nipis-tipis: sangat halus, sangat kecil). Sesuatu yang indah dan yang itu kalau besar dapat menguasai dunia, bila kecil dapat menyembunyi di balik alis. Dalam hal ini berarti bahwa yang gaib itu selalu terasa ada, meliputi segalanya: meliputi dunia si aku, namun tak terlihat karena dapat menyembunyi di balik alis.

Yang gaib itu selalu dijunjung di atas kepala si aku: selalu dimulakan, selalu dipuji-puji dengan kata-kata, tak pernah tertupa dalam setiap pembicaraan. Ia selalu dinyanyikan dengan senang dan selalu dinabobokkan dengan dendang sayang. Jadi, yang gaib itu selalu dibawa kian kemari: selalu diingat, dipuji-puji, dinyanyikan, gara didendangkan dengan tak jemu-jemu.

Perasaan gaib yang terasa dalam hati si aku itu diimpamakan sebagai gunung besarnya. Maksudnya sangat dimulakan, dipuja-puja. Ia disuruh bangkit dan membuka matanya yang sangat indah, disuruh memetik kecapi sorga (yang sangat merdu bunyinya) dengan jarinya yang sangat indah: panjang halus meruncing ke ujung.

Dengan demikian itu, maka dewi-nyanyi akan siuman dan menari dengan tubuhnya yang lurus lampai, ramping lemah genulai seperti lidah api yang meluk-luk, serta baunya harum seperti asap senangi yang keramat wangl memabukkan. Dewi-nyanyi ini sesungguhnya kiasan rasa senang, rasa gembira si aku, begitu juga penari itu mengiaskan rasa riang gembira si aku. Rasa senang itu biasanya dikapresikan dengan nyanyian dan tarian. Jadi, bila kekasih si aku itu memetik kecapi yang sangat merdu bunyinya, maka rasa senang dan kegembiraan si aku akan sampai puncaknya: menyanyi-nyanyi dan menari-nari semerdu-merdunya dan indah-indahnya.

Diajaknya gadis kekasihnya menari dan menyanyi supaya si aku mendengar suaranya yang sangat merdu dan indah seperti emas. Dengan demikian, barangkali bila percintaan itu mati, tidak

berlangsung terus, maka dalam hati si aku akan tetap ada kenangan yang hebat sebagai gelombang yang menghempas di pantai. Dalam arti si aku akan selalu mempunyai kenangan indah terhadap kekasihnya.

Siapakah sesungguhnya yang lena dalam hati si aku itu, sesuatu yang indah dan amat halus yang menguasai dunia si aku? (Bait 1) Bila dilihat dalam bait 3 dan 5, ia itu adalah citra seorang gadis yang cantik, yang sangat dimulainya dan dicintai: Bangkit Gunung/Buka mata-mutiara-mu ...// Mari menari dara asmara / biar terdengar swara swarna. Jadi, si engkau dalam bait 1 itu tak lain citra gadis kekasih si aku, yang selalu menguasai diri si aku, dipuji-puji dan dimulainya. Dimintanya untuk bangkit dan membukakan matanya yang sangat indah diperlukan seperti mutiara. Dimintanya untuk memetik kecapi yang sangat indah dan merdu bunyinya dengan jarinya yang juga indah: panjang halus meruncing ke ujung. Dengan demikian, menimbulkan puncak kegembiraan dalam hati si aku, yang dikisahkan sebagai dewi-nyanyi yang stunan dari nyenyaknya, menyanyi merdu dan menari lemah gemulai, dan baunya harum memabukkan tidak sadar dalam kegembiraan yang memuncak.

Jadi, bila si aku mengalami kegembiraan yang memuncak oleh keindahan mata gadis kekasihnya, oleh bunyi kecapi yang sangat merdu yang dipeliknya, maka meskipun percintaannya mati, barangkali nanti si aku akan selalu mempunyai kenangan yang indah dan hebat bagi gelombang yang bergulung-gulung menghempas pantai.

Ide percintaan tersebut secara semiotik sesuai dengan pilihan kata-katanya yang menimbulkan suasana romantis. Secara semiotik yang mempelajari sistem-sistem, aturan-aturan, dan konvensi-konvensi yang memungkinkan bahasa sebagai tanda mempunyai arti (Prenniger, 1974:980), pilihan kata-katanya dalam sajak ini menandai suasana percintaan yang romantis, sesuai dengan khayalan si aku tentang kekasihnya. Kata-kata tersebut: yang lena dalam hatiku, akasa, swarga, nipsis-tipis, hulu, kupangku, lengan lagu, kudaduhkan (= kududurkan), selendang dandang, mata-mutiara-mu, kecapi firdusi, menirus halus, dewi-nyanyi, gambuh asmara, lurus lampai, harum, dara-asmara, swara swarna, pantai hati, gelombang kenang.

Dengan pilihan kata-kata demikian, secara struktural terdiallah tekompakan, koherensi (Culter, 1977:170-1), dan integrasi kata-kata yang sesuai dengan arti serta suasana romantis yang dimulainya. Begitu juga untuk menyatakan betapa sangatnya cinta si aku kepada gadisnya, dipergunakan sarana retorika ulangan (parallelisme) digabungkan dengan penjumlahan (enumerasi):

Kujunjung di atas hulu
Kupuji di pucuk lidah
Kupangku di lengan lagu
Kudaduhkan di selendang dandang

Lukisannya terasa lebih-lebihkan, maka digabungkan dengan sarana retorika hiperbola:

Yang besar terangku dunia
Kecil terlindung alis
Bangkit Gunung
Huka mata-mutiara-mu
Mari menari dara asmara
Biar terdengar swara swarna

Si engkau yang lena dalam hati si aku itu sesuatu yang gah, maka citraannya pun bersifat pemikiran: citraan intelektual. Tampak dalam bait 1, 2:

Akasa swarga nipsis-tipis
Yang besar terangku dunia
Kecil terlindung alis
Kupangku di lengan lagu
Kudaduhkan di selendang dandang

Akasa swarga itu memberikan gambaran atau kiasan sesuatu yang besar dan luas, ini sejajar dengan arti: Yang besar terangku dunia. Sedangkan nipsis-tipis memberikan gambaran sesuatu yang kecil dan lembut, ini sejajar dengan arti: Kecil terlindung alis.

Untuk membuat konkret maka tampak pada bait 3, 4 citra visual, maka gadis kekasih itu kelihatan nyata:

Bangkit Gunung
Buka mata-mutiara-mu
Sentuh kecap firdusi
Dengan jarimu menirus-halus

.....
Gambuh asmara lurus lampai
Lemah ramping melidah api

Juga untuk mengkonkretkan tanggapan dalam sajak ini banyak dipergunakan metafora:

Engkau yang lena dalam hatiku
Akasa swarga nipis-tipis

.....
Kupangku di lengan lagu
Kudaduhkan di selendang dendang

Bangkit gunung
Buka mata-mutiara-mu

.....
Mari menari dara asmara
Biar terdengar swara swarna

..... di pantai hati
Celombang kenang membanting diri

Metafora dalam sajak ini selain untuk membuat konkret tanggapan, juga dipergunakan untuk kesejajaran bunyi yang membuat ritmis: akasa swarga; nipis-tipis; di lengan lagu; selendang dendang; mata-mutiara-mu; dara asmara; swara swarna; pantai hati; gelombang kenang. Selain membuat ritmis dan liris metafora tersebut juga membuat penadatan hingga menjadi ekspresif.

Engkau yang lena dalam hatiku itu dikisahkan sebagai anak / kekasih tersayang yang dipangku di lengan lagu, di ayun-ayun dengan lagu seolah-olah lagu itu mempunyai tangan, dan ditidurkan di selendang dendang, seperti anak yang digendong dengan selendang

dan dikelendangkan. Hal ini membuat gambaran jadi visual, seolah-olahnya tampak mata. Juga mata yang dikisahkan sebagai mutiara itu tampak indah. Dara asmara adalah gadis yang menimbulkan rasa cinta. Celombang kenang mengisahkan kenangan yang begitu hebatnya yang terasa menghempas di pantai hati: di dasar hati, di sini ada perantara antara gelombang dan pantai.

Dalam sajak ini sarana-sarana kepuhitan yang telah terurai di atas dikombinasikan dengan fungsi bunyi. Irama dan ulangan-ulangan bunyi membuat liris dan menambah intensitas kegembrilan. Kegembrilan, yang dinyatakan dengan puji-pujian kepada gadisnya itu terakspresikan dengan bunyi a dan u, lebih-lebih pada bait 2, 3:

Kujunjung di atas hulu

.....
Kupangku di lengan lagu
Kudaduhkan di selendang dendang

Bangkit Gunung
Buka mata-mutiara-mu

.....
Dengan jarimu menirus halus

Kegembrilan itu memuncak dalam bait 4 dan 5, diekspresikan dengan bunyi ringan yang berturut-turut, yaitu bunyi vokal i:

Biar siuman dewi-nyanyi
Gambuh asmara lurus lampai
Lemah ramping melidah api

.....
Harangkai mati di pantai hati
Celombang kenang membanting diri

Yang berikut ini adalah bunyi-bunyi yang ekspresif, memperkuatkan, mempertegas arti yang terkandung dalam kata-katanya.

Akasa swarga Yang besar terangkum dunia, arti besar itu diperkuat oleh asonansi a dan u.

....nipsis-tipisKecil terlindung alis, arti kecil itu diperkuat oleh asonansi i.

Kombinasi bunyi a dan u yang berikut ini memperkuaui arti besar, berat: Kujunjung di atas hulu; Kupangku di lengan lugu Bangkit Gunung/Buka mata-muliera-mu; Biar terdengar swara swana; Gelombang kenang.

3. Hanya Satu

HANYA SATU

Timbul niat dalam kalbumu:
Terban hujan, ungkai badai
Terendam karam
Runtuh ripuk tamamu rampak
Manusia kecil lintang pukang
Lari terbang jatuh duduk
Air naik tetap terus
Tumbang bungkar pokok purba
Teriak riuh redam terbelam
Dalam gagap gempila guruh
Kilau kilat membelah gelap
Lidah api menjulang tinggi
Terapung naik jung bertudung
Tempat berteduh nuh kekasihmu
Bebas lepas lelang lapang
Di tengah gelsah, swara sentosa

+

Bersemayam sempana di jemala gembala
Jurat jelita hapaku iberahim
Keturunan intan dua cahaya
Pancaran putra bertelan bunda
Kini kami bertikai pangkai
Di antara dua, mana mutiara
Jauhari ahli lalai menilai
Lengah langsung melewat abad

Aduh kekashiku
Pedaku semua tiada berguna
Hanya satu kurunggu hasrat
Merasa dikau dekat rapat
Berupa musa di puncak tursina.

(NS, 1959:7)

Dalam sajak ini digambarkan betapa hebat kekuasaan Tuhan. Ia menurunkan hujan lebat dan membangkitkan badai untuk menenggelamkan bumi serta merusak, menghancurkan taman dunia yang indah, betapa dahsyat bencana yang ditimpakannya kepada dunia. Di tengah-tengah dan bencana yang dahsyat itu manusia hanya kecil saja, sia-sia tak berdaya menghadapinya. Teriak manusia yang riuh menjadi hilang secepat dalam suara guruh yang gegap gempita, dalam suasana yang menakutkan kilat sabung-menyabung melenyapkan kegelapan. Namun, Tuhan melepaskan umat manusia yang percaya kepada-Nya dari bencana itu. Mereka itu Nabi Nuh beserta pengikutnya yang setia dan percaya kepada Tuhan. Mereka terlepas dari bencana dengan naik jong di tengah kegelisahan manusia dan suara yang gemuruh dahsyat. Dengan demikian, kemudian selamatkan para nabi keturunannya secepat dengan keturunan Nabi Ibrahim yang jelita (dalam arti baik hati) perkertinya dan percaya kepada Tuhan). Mereka itu keturunan yang mulia, keturunan dua putera Nabi Ibrahim dari dua ibu: Sarah dan Hajar, yang beranak Isak dan Ismail. Isak menurunkan Nabi Isa, Ismail menurunkan Nabi Muhammad.

Namun, kini umat kedua nabi itu bertikai pangkai, saling berselelah, selama berabad-abad tak ada ahli permata (dalam arti orang yang sangat pandai membedakan antara yang benar dan tidak) yang dapat menilai mana yang benar dan yang lebih murni di antara keduanya itu.

Bagi si aku semua pertikaian itu tak ada gunanya. Yang paling penting bagi si aku ialah Allah sendiri, yang sangat diinginkan untuk dapat dijumpainya. Hanya satu saja yang ditunggu-tunggu, yang diharapkan, yaitu dapat berhadapan muka, berdekatan rapat dengan Tuhan Allah, seperti ketika Nabi Musa bertemu muka dengan Tuhan

Allah di puncak Bukit Tursima di Sinai.

Sajak "Hanya Satu" terdiri dari dua bagian, yaitu bagian I adalah bait 1—4, bagian II bait 5—7. Bagian I dipergunakan untuk menunjukkan badai, hujan, dan banjir besar yang menenggelamkan bumi, serta menghancurkan umat manusia yang tak percaya kepada-Nya. Dalam bagian I itu ditunjukkan tanda-tanda kebesaran Tuhan. Namun yang dikenal manusia hanya tanda-tanda kebesaran tersebut, yaitu bahwa Tuhan itu dapat menghancurkan manusia yang ia percaya kepada-Nya dalam sekejap dengan kehasyatan-Nya, dan menyelamatkan umat manusia yang percaya kepada-Nya: Nabi Nuh dan pengikutnya, tetapi manusia tak dapat mengenal wujud Tuhan secara konkret.

Pada bagian II ditunjukkan (secara tak langsung) bahwa Nabi Nuh yang selamat menurunkan Nabi Ibrahim, kemudian ia menurunkan dua keturunan yang sangat mulia: Keturunan intan dua cahaya yang masing-masing menyembah, mengagungkan Tuhan dengan caranya sendiri-sendiri. Meskipun umat mereka sama-sama menyembah Tuhan Allah, namun mereka beresistensi: bertikai-pangkal, mengaku lebih benar dari yang lain, bahkan saling kafir-mengkafirkan. Hal ini disebabkan bahwa mereka tidak melihat hakikatnya bahwa yang penting, yang hakiki itu adalah Tuhan Allah sendiri. Maka, bagi aku pertikaian itu tak ada gunanya. Cara ibadah mana yang benar, atau agama mana yang benar, Islam atau Kristen itu bukan masalah bagi si aku. Yang hakiki bagi si aku adalah pertemuan dengan Tuhan Allah sendiri, seperti Nabi Musa yang dapat bertemu, dapat melihat dengan mata kepala, dan langsung berhubungan dan bercakap-cakap dengan Tuhan. Itulah yang diharuskan si aku: merasa Tuhan Allah dekat rapat, seperti ketika Nabi Musa di puncak Bukit Tursima.

Secara ringkasnya oleh penyair ditunjukkan pada bagian I bahwa manusia hanya dapat mengetahui (mengenal) tanda-tanda kebesaran Tuhan. Karena itu, pada bagian II penyair mengemukakan ketiduanannya dan hasratnya untuk dapat dekat rapat dengan Tuhan seperti ketika Nabi Musa di puncak Bukit Tursima. Jadi, si aku ingin secara konkret bertemu dengan Tuhan sendiri, dengan mata kepalanya, tidak hanya mengenal Tuhan lewat tanda-tanda kebesaran

hanya saja, atau bukan hanya mendengar 'suaramu sayup, hanya kata yang merangkai hati' (bait 4, "Padamu Jua").

Dalam sajak ini, koherensi antara arti kata, suasana kegemuruh-an, ketakutan, kehasyatan itu tampak dalam bagian I, bait 1—4, ditunjukkan dengan kata-kata yang mengandung arti kehasyatan, yang berekuivalensi dengan bunyi berat vokal a dan u, serta o: *timbul, kalbunnu, terban hujan, ungkai badai, terendam karam, runtuh ripuk, jatuh duduk, tumbang bungkar, pokok purba, teriak riuh, redam terbelam, gagap gempita guruh, membelah gelap, swara sentosa.*

Bunyi vokal yang berat: a, o, u (Slametmuljana, 1956:72) sangat membantu dalam memberikan suasana kesedihan dan intensitas kehasyatan hujan deras, badai, dan banjir yang menenggelamkan bumi dan manusia: *Terban hujan, ungkai badai / Terendam karam / Runtuh ripuk tamammu rampak // ... lintang pukang / Lari terbang jatuh duduk / Air naik tetap terus / Tumbang bungkar pokok purba // (bait 1, 2) — dan memuncak dalam bait ketiga: Teriak riuh redam terbelam / Dalam gagap gempita guruh / Kilau kilat membelah gelap // ... Di tengah gelisah, swara sentosa (bait 4 br. 4). Namun dalam bait keempat tergambar kelegaan dari kehasyatan itu, yaitu terpasarnya Nuh dari bencana banjir yang maha dahsyat, dengan suara yang mengemuruh: swara sentosa. Gerak kelepasan itu diekspresikan dengan bunyi aiteriasi s yang memperkuat arti bebas dan bunyi l-l yang mengambarkan gerak lepas dari bahaya: Bebas lepas lelang lapang.*

Pada bagian I digambarkan kehasyatan yang menunjukkan tanda-tanda kebesaran Tuhan, maka citraan pun sesuai dengan itu, yaitu citra gerak, citra visual, dan audif (pendengaran). Citra-citra tersebut untuk memberikan kekonkretan. Ketiga citraan itu dijalin bersama.

Pada bait 1, 2, 3, dan 4 terlihat citra gerak, yang menggambarkan kehasyatan gerak keruntuhan, dan gerak kelepasan: *Terban hujan, ungkai badai / Runtuh ripuk tamammu rampak // Manusia kecil lintang pukang / Lari terbang jatuh duduk / Air naik tetap terus // Tumbang bungkar pokok purba // ... Kilau kilat membelah gelap / Lidah api menjulang tinggi // Terapung naik jung bertudung / / Bebas lepas lelang lapang.*

Kedahsyatan bunyi gemuruh banjir itu digambarkan dengan citraan pendengaran (auditi): Tumbang bungkar pokok purba // Teriak riuh redam terbelam / Dalam gagap gempita guruh / ... / Di tengah geisah suara senosa.

Sedangkan citra-citra visual untuk memperlihatkan kebesaran Tuhan itu ialah: terban hujan, unggai badai, runtuh ripuk tamannu rampak, manusia kecil, air naik tetap terus, tumbang bungkar pokok purba, kilau kilat membelah gelap, lidah api menjulang tinggi.

Pada bagian II, karena yang dikemukakan bersifat pemikiran, maka citra-citra yang dominan adalah citra-citra intelektual, yaitu hal-hal itu dapat dimengerti dengan berfikir: Jurial jefira bapaku iherahim / Keturunan intan dua cahaya / Pancaran putra berlainan bunda // ... / Jauhari ahli lalai menilai / Lengah langsung melewati abad // ... / Hanya satu kutunggu hasrat / Merasa dikau dekat rapar / Serupa musa di puncak tursina.

Bahasa puisi memproyeksikan prinsip ekivalensi dari poros pemilihan ke poros kombinasi (Jakobson, 1978:358). Dalam hal ini selain citraan, pemilihan kata, dan penggunaan bunyi yang ekspresif yang dipergunakan bersama-sama untuk menciptakan efek kedahsyatan, maka juga dipergunakan sarana retorika untuk menyangkatakan, yaitu hiperbola sarana retorika yang melebihi-lebihkan sesuatu hal (Slametmuljana, Tt:27) dikombinasikan dengan ulangan, terutama pleonasme (pengulangan arti).

Hiperbola yang memperkeras arti dan intensitas tersebut sebagai berikut: Terban hujan, unggai badaiRuntuh ripuk tamannu rampak // Manusia kecil lintang pukang / Lari terbang jatuh duduk / ... / Tumbang bungkar pokok purba // Teriak riuh redam terbelam / Dalam gagap gempita guruh / Kilau kilat membelah gelap.

Sedang pleonasme yang memperkeras arti tersebut sebagai berikut: Terendam karam, runtuh ripuk, jatuh duduk, tumbang bungkar, teriak riuh, redam terbelam, menjulang tinggi, bebas lepas kelang lapang. Semua itu dalam bagian I, sedang bagian II yang juga untuk menyangkatakan: bertikai-pangkai, lengah langsung melewati abad, dekat rapar.

Hiperbola dalam bagian II yang memperkuat efek tersebut:

jurial jefira, keturunan intan dua cahaya; Padaku semua tiada baguna / Hanya satu kutunggu hasrat / Merasa dikau dekat rapar.

4. Tetapi Aku

Dalam sajak "Tetapi Aku" dikemukakan oleh si aku bahwa iba-iba ia sekejap ditemui Tuhan, tetapi si aku tiada merasa, tiada sadar akan hal itu, meskipun mutiara-jawa si aku telah lama dipuji-carinya.

TETAPI AKU

Terlalu sutera pigura
 Dengan nilam hitam kelam
 Berpadaman lentera ahit
 Beratus ribu di atas langit
 Seketika sekejap mata
 Segala ada menekan dada
 Napas nipsis berlunggung guring
 Mati suara dunia cahaya
 Gugur badanku lemah
 Mati api di dalam hati
 Terhenti dawai pesawat diriku
 Tersungkuh sujud memcium tanah
 Cahaya suci riwarna pelangi
 Harum sekuntum bunga rahasia
 Menyinggung daku terhantar sunyi
 Seperti hauri dengan kepekanya
 Rupanya ia mutiara-jiwaku
 yang kuselami di lautan masa
 Gwang canggainya menyentuh rindu
 Tetapi aku tiada merasa.....

(NS, 1959:9)

Sajak tersebut dibuka dengan keadaan yang iba-iba, yaitu langit bagai sutra nilisan terlalu, terhapus oleh warna hitam kelam,

yaitu kegelapan yang pekat. Beratus ribu bintang yang bagi lampu-lampu kecil menjadi padam.

Seketika itu, sekejap mata, dada si aku terasa sesak tertekan oleh segala sesuatu yang ada. Ia hanya dapat bernapas sedikit-sedikit sambil berindung gulung. Maka rasanya segala suara di dunia ini tak terdengar dalam keadaan kesesakan napas demikian.

Badan si aku terasa lemah dan jatuh. Semangat dalam dirinya terasa hilang (mati). Alat-alat tubuhnya yang bagi pesawat itu menjadi terhenti. Si aku tersungkur sujud mencium tanah. Jadi, pada perasaannya si aku seketika itu mati.

Sejenak itu dilihatnya cahaya (Tuhan) yang suci yang bermacam-macam bagi warna pelangi dan diciumnya bau bunga harum yang penuh kerahasiaan. Semuanya itu mengenai/meliputi si aku yang terhantar sunyi. Singgungan yang halus itu bagaikan singgungan halus kepak sayap bidadari.

Rupanya yang tersebut itu adalah kehadiran Tuhan yang diumpamakan sebagai mutiara-jiwa si aku, yang telah bertahun-tahun dicarinya sebagai penyelim yang mencari mutiara di lautan. Digmabarkan bahwa Tuhan bagi gadis yang penuh kerinduan menyentuh si aku dengan kukunya yang halus dan bagaikan permata itu. Namun si aku tidak sadar akan kehadiran Tuhan yang diumpamakan bidadari itu.

Dalam sajak ini untuk membangkitkan perasaan dan tanggapan dipergunakan kiasan-kiasan berupa metafora yang juga berupa citraan. Langit yang indah dikiasakan sebagai 'sutra pigura'; lukisan sutera. Kegelapan yang pekat yang menutup langit itu dikiasakan sebagai permata yang hitam kelam. Bintang-bintang yang berkelip dipikiasakan bagi lampu-lampu kecil. Metafora-metafora tersebut berupa metafora implisit yang memberikan efek kepadatan, menjadi-kan ekspresif. Metafora-metafora tersebut sekaligus adalah citra-citra penglihatan yang memperjelas dan menghidupkan gambaran: sutera pigura, nilam hitam kelam, lentera alti.

Dalam bait kedua, untuk kepadatan dipergunakan sinekdoki *totum pro parte*: Segala ada menekan dada; Mati suara dunia cahaya. Dalam bait ketiga, semangar dalam hati dikiasakan sebagai api, yang juga circa visual sehingga tampak hadir di depan mata.

Organ-organ tubuh dikiasakan sebagai pesawat, atau sebagai biola yang mempunyai dawai/senar.

Ide abstrak, yaitu cinta kasih Tuhan dikiasakan sebagai cahaya suci yang bagi pelangi, dan cinta kasih itu digambarkan juga sebagai bau bunga yang harum penuh rahasia. Juga kasih sayang Tuhan diberi citra intelektual, tapi juga visual, yaitu singgungan / sentuhan bidadari dengan kepaknya, ini juga citra rabaan (*tactile image*).

Pada bait kelima, Tuhan dikiasakan dengan metafora 'mutiara-jiwa' yang diselami di lautan masa (dalam waktu bertahun-tahun). Di samping itu, juga dikiasakan sebagai gadis yang kuku-kuku jarinya menyentuh penuh kerinduan. Kiasan mutiara selain memberikan makna hal yang sangat berharga, sangat indah, juga memberikan citra secara visual sangat indah dan menarik, berkliaman.

Dalam sajak ini untuk *pathos*, yaitu rasa untuk meleburkan diri dengan obyeknya, dipergunakan citra-citra gadis, dara yang cantik bagi bidadari. Kiasan tersebut untuk mengiasakan Tuhan yang penuh kasih sayang itu sebagai gadis yang cantik yang membertakkan si aku. Ia menyingsung si aku dengan lembut (bait 4), menyentuh si aku dengan kukunya yang indah (bait 5).

Dalam sajak ini ekspresivitas dan intensitas arti dicapai selain dengan pilihan kata yang artinya sangat (menyangatkan) juga dengan unsur bunyinya yang selaras dengan pilihan katanya tersebut. Pada bait 1: Tersapu.... dengan nilam kelam; lentera alif—di atas langit; seketika sekejap mata / segala ada menekan dada; napas nipsis; Mati api di dalam hati / Terhenti dawai.....; Tersungkum sujud; Cahaya suci riwarna pelangi; Menyingsung daku terhantar sunyi; Mutiara-jiwa / Kuselami di lautan masa; menyentuh rindu.

Selain oleh kiasan-kiasannya, sajak ini menjadi romantis oleh pilihan kata-katanya, seperti: sutera pigura; nilam hitam kelam; lentera alif; napas nipsis; terhenti dawai; Tersungkum sujud mencium tanah; riwarna pelangi; harum sekuntum bunga; hauri dengan kepaknya; mutiara-jiwa; lautan masa; gembang-cangainya, menyentuh rindu.

Dalam sajak ini ada koherensi antara pilihan kata-katanya, kiasan, dan citraan, yang semuanya itu memberikan dan memperkuat suasana kegaiban pertemuan antara si aku dengan Tuhan yang terjadi

sekejap mata, namun si aku tak merasa (tak sadar) bahwa ia berinteraksi dengan 'mutiara-jiwaku' yang dicarinya bertahun-tahun. Kombinasi-kombinasi yang koheren tersebut sebagai berikut: sutera plegura; nilam hitam kelam; berpadaman lenca alif; mati suara dunia cahaya; Mati api di dalam hati / Terhenti dawai pesawat diriku / Tersungkur sujud; cahaya suci riwarna pelangi / Harum sekuntum bunga rahasia / Menyinggung daku terhantar sunyi / Seperti haori dengan kepaknyar; ia mutiara-jiwaku-; kuselani di lautan masa / Gewang canggainya menentuh rindu.

5. Sebab Dikau

SEBAB DIKAU

Kasihkan hidup sebab dikau
 Segala kuntum mengoyak kepak
 Membunga cinta dalam hatiku
 Mewangi sari dalam jantungku
 Hidup seperti mimpi
 Laku lakon di layar terkelar
 Aku pemimpi lagi penari
 Sedar siunan bertukar-tukar
 Maka merupa di datar layar
 Wayang warna menayang rasa
 Kalbu rindu turut mengikut
 Dua sukma esa - mera -
 Aku boneka engkau boneka
 Penghibur dalam mengatur tembong
 Di layar kembang bertukar pandang
 Hanya selagu, sepanjang dendang
 Golek gemilang ditukarnya pula
 Aku engkau di kotak terlelak
 Aku boneka engkau boneka
 Penyenang dalam mengarak sajak

(NS, 1959:11)

Si aku senang atau kasih akan hidup karena gadisnya, menyebabkan semua harapan menjadi mekar, terbuka, sebagai kuntum bunga yang mekar, membuka kelopaknyar. Dalam hati si aku tumbuh cinta dan mekar, dan dalam jantungnya tercium bau bunga yang wangi. Semuanya itu menandakan bahwa rasa senangnya memuncak, maka semuanya menjadi indah, seperti bunga yang mekar dan harum mewangi terasa di jantung dan hati.

Namun hidup bagi si aku terasa seperti mimpi, seperti para tokoh wayang dalam layar. Si aku tak ubahnya sebagai pemimpi dan penari, yaitu pelaku dalam permainan wayang, hidup cuma sebentar. Terasa hidup itu seperti mimpi dan kemudian sadar siunan bertukar-tukar.

Dengan demikian, terbeberlah dalam layar yang tergelar wayang yang menyenangkan, dua sukma bermain, yaitu si aku dan kekashinya yang saling bermesra mengikut hati yang rindu.

Pada hakikatnya si aku dan kekashinya (si engkau) adalah boneka yang menyenangkan hati dalam (kiasan Tuhan yang memainkan manusia sebagai wayang) dalam mengatur cerita di dunia ini. Lama hidup ini tak ubahnya tembong (oyanyian) yang hanya sebentar. Maka si aku dan kekashinya hanya sebentar, sepanjang lagu saja bertukar pandang, bercintaan. Sesudah itu (bait ke-5) si aku dan kekashinya dimasukkan ke dalam kotak (mati), diganti pelaku lain, sebab si aku dan si engkau itu hanya boneka yang harus mengikut kemauan si dalang yang membuat lakon. Jadi, boneka itu hanya untuk menurut kesenangan si dalang.

Begitulah sajak itu bahwa meskipun manusia hidup senang dengan kasih duniannya, namun sesungguhnya manusia ini tak ubahnya hanyalah boneka yang dipertainkan oleh Tuhan sebagai dalangnya. Manusia hidup ini hanya untuk menurut kesenangan Tuhan saja dalam mengatur lakon (nasib) manusia yang hanya sebentar saja. Maka semuanya terserah kepada kesenangan Tuhan yang menjadi dalangnya. Bila renungan ini diteruskan lagi, hidup itu sesungguhnya tak ada artinya bagi manusia sendiri. Hidup ini adalah sia-sia!

Untuk mengkonkretkan tanggapan, sajak ini mempergunakan

bahasa kiasan. Pada bait pertama dipergunakan metafora-metafora implisit. Perasaan senang atau harapan-harapan si aku digambarkan sebagai bunga yang mekar, harum baunya. Metafora-metafora ini adalah metafora implisit, yaitu term kedua atau *vehicle* (term perbandingan) yang disebutkan. Term perbandingan (*vehicle*) ini juga berupa citraan visual dan penciuman. Dengan citraan bunga-bunga, itu lekas merangsang tanggapan indera, lekas membangkitkan rasa riang gembira. Di samping itu, citra bunga itu menimbulkan suasana romantik: Segala kuntum mengoyak kepak, membunga cinta, mewangi sari.

Bait ke-2, -3, -4, dan -5 merupakan perbandingan epos (*epic simile*), yaitu perbandingan yang diteruskan secara panjang lebar. Di sini hidup manusia (si aku) diumpamakan lakon yang dimainkan di layar. Hidup si aku seperti mimpi, seperti lakon di layar yang diberlakukan. Si aku dan kekasihnya seperti boneka yang dimainkan oleh dalang, yang hanya untuk menyenangkan dalang saja: Aku boneka engkau boneka / Penghibur dalang mengatur tembang. Boneka merupakan kiasan manusia. Dalang kiasan Tuhan yang berkuasa atas hidup mati manusia. Lakon kiasan hidup manusia, begitu juga sajak. Panjang hidup manusia itu hanya selagu, sepanjang dendang sajak, yaitu sangat singkat, hanya tiga atau lima meni. Boneka, dalang, lakon, tembang, dan sajak merupakan term perbandingan (*vehicle*) metafora. Dengan perbandingan dan citra-citra tersebut gambaran menjadi jelas. Di sini tampak bahwa hidup manusia itu tidak berarti bagi manusia sendiri karena hanya untuk permainan saja. Semua ini merupakan ironi, yaitu kelihatannya hidup ini begitu menyenangkan, begitu penting, tetapi sebetulnya hanya permainan saja.

Bahwa hidup ini sebagai permainan ditekankan dalam dua bait yang sejajar artinya, yaitu bait ke-4 dan ke-5. Bait ke-5 merupakan ulangan bait ke-4 dengan variasi. Inti pernyataan itu dalam bait ke-4 br. 1, 2, adalah:

Aku boneka engkau boneka
Penghibur dalang mengatur tembang

Dalam bait ke-5 br. 3, 4, diulang dengan variasi:

Aku boneka engkau boneka
Penyenang dalang mengarak sajak

Bait ke-5 menjadi mengeras artinya, menjadi memperjelas sifat ironi, hal ini disebatkan juga oleh bunyi kakofoni, bunyi yang jelek, yang terdapat pada baris ke-2, 3, 4, yaitu bunyi k berturut-turut. Kakofoni memberi asosiasi hal yang buruk, jelek, atau tak menyenangkan, (dalam sajak ini:

Aku engkau di kotak terletak
Aku boneka engkau boneka
Penyenang dalang mengarak sajak

Dalam bait ke-4 terjadi ironi juga dengan dipergunakan eponi (*epiphony*) (bunyi merdu). Bunyi merdu itu ditimbulkan oleh bunyi sengau yang berulang-ulang:

Aku boneka engkau boneka
Penghibur dalang mengatur tembang
Di layar kembang bertukar pandang
Hanya selagu, sepanjang dendang

Ironi ini memberikan efek suasana yang menyenangkan, namun ironisnya kesenangan itu hanyalah kesenangan semu, yang hakikatnya kelesuan. Ini merupakan ketragisan hidup manusia. Ketragisan ini diperkeras oleh bunyi kakofoni bar terakhir, seperti telah disitir di atas.

Citra-citra yang menunjukkan bahwa hidup ini hanya sebagai permainan (wayang): Hidup seperti mimpi, laku lakon di layar tekelar, Aku pemimpi lagi penari; di datar layar, wayang warna mewangi rasi; aku boneka engkau boneka / Penghibur dalang mengatur tembang; di layar kembang, sepanjang dendang; golek gendang, aku engkau di kotak terletak / Aku boneka engkau boneka / Penyenang dalang mengarak sajak.

Adanya kesatuan citraan seperti tersebut di atas menyebabkan kejelasan dan konkretan tanggapan, di samping memberikan koherensi kepada sajak tersebut.

6. Turun Kembali

TURUN KEMBALI

Kalau aku dalam engkau
Dan engkau dalam aku
Adakah begini jadinya
Aku hamba engkau penghulu?

Aku dan engkau berlainan
Engkau raja, maha raja
Cahaya halus tinggi mengawang
Pohon rindang menaung dunia

Di bawah teduh engkau kembangkan
Aku berhenti memati hari
Pada bayang engkau mainkan
Aku melipur meriang hati

Diterangi cahaya engkau sinarakan
Aku menaki tangga mengawan
Kecapi firdusi melena telinga
Menyentuh gambuh dalam hariku

Terlihat ke bawah,
Kandil kemertlap
Melambai cempaka ramai tertawa
Hati duniawi melambung tinggi
Berpaling aku turun kembali

(NS, 1959:21)

Dalam sajak ini dikemukakan ide bahwa manusia itu tidak bersatu dengan Tuhan. Manusia itu hamba, sedangkan Tuhan itu penghulu, maharaja. Manusia itu hidup di bawah lindungan Tuhan. Manusia itu dapat hidup senang berkat karunia Tuhan. Ide ini merupakan sanggahan terhadap pendapat kaum sufi yang menyatukan manusia dengan Tuhan. Hal ini tidak sesuai dengan kenyataan menurut pendapat si aku sebab kenyataannya si aku itu selalu di bawah kekuasaan Tuhan: Aku hamba engkau penghulu.

Pada bait pertama dikemukakan bahwa bila si aku dalam Tuhan

dan Tuhan dalam diri si aku, pastilah kedudukannya sama. Kenyataannya si aku itu hamba, sedang Tuhan itu penghulu, yang menguasai.

Pada bait kedua gagasan pada bait pertama ditegaskan, yaitu bahwa si aku dan engkau (Tuhan) itu tidak sama, berlainan, karena Tuhan itu adalah maharaja. Tempatnya (kedudukannya) jauh tinggi di atas manusia (si aku) sebagai cahaya halus yang menerangi dunia. Juga, Tuhan itu sebagai pohon yang rindang menaungi dunia: melindungi manusia.

Pada bait ketiga dikemukakan bahwa di bawah keteduhan yang diberikan Tuhan itu si aku hidup tidak mengikuti gerak hari, memantikan hari, nikmat dalam lindungan Tuhan, tidak mau pergi dari keteduhan (ketenteraman) yang diberikan Tuhan kepadanya: Aku berhenti memati hari. Di bawah bayangan yang dimainkan Tuhan, maksudnya, di bawah lindungan Tuhan, yaitu di dalam kenikmatan yang diberikan Tuhan, si aku menghibur dirinya, mempersenanginya.

Pada bait keempat, atas penerangan Tuhan si aku dapat berkhayal naik ke langit sampai ke awan, mendengarkan kecapi sorga yang sangat merdu, rasa dalam hatinya pun menari menurukkan bunyi kecapi yang sangat merdu itu. Seperti dalam sajak "Doa Poyangku", kecapi itu adalah kiasan ayat-ayat suci atau doa yang merdu bunyinya, yang mendekatkan si aku dengan Tuhan.

Pada bait kelima, namun ketika si aku melihat ke bawah, ia melihat kandil kemertlap: hlin dunia yang terang. (Namun di sini dapat diartikan bahwa bait kelima ini merupakan dialog si aku kepada "engkau" (Tuhan), seperti pada sajak "Padamu Jua": Kaulah kandil kemertlap.....). Jadi, si aku mengesankan kepada Tuhan bahwa setelah si aku melihat ke bawah, ia melihat cempaka ramai melambai si aku, yang mengisahkan keindahan isi dunia yang menyenangkan, yang memikat hati. Dengan demikian, hati si aku yang masih menikirkan keduniawian itu berpaling dari suara kecapi sorga yang merdu, yang mengisahkan hubungan si aku dengan Tuhan; si aku turun kembali ke alam dunia.

Dalam sajak ini penyair menggunakan bahasa-bahasa kiasan

untuk mengkonkretkan ide yang abstrak, di samping untuk membuat ucapannya hidup dan menarik. Di samping itu, dipergunakan sarana retorika untuk membuat orang berfikir sehingga apa yang dikemukakan lebih mengesankan.

Pada bait pertama dipergunakan kiasmus (*chiasmus*) untuk penegasan: Kalau aku dalam engkau / Dan engkau dalam aku kemudian diikuti kontras untuk menegaskan: Aku hamba engkau penghulu. Sekaligus digabungkan dengan pertanyaan retorik yang lebih mempertegas pernyataan itu: Adakah begini jadinya / Aku hamba engkau penghulu?

Secara semiotik untuk menyatakan ide bahwa Tuhan (engkau) itu mahakuasa, sedangkan si aku itu makhluk lemah, dinyatakan dengan tanda (bahasa) yang artinya bertawanan. Untuk Tuhan dipergunakan kiasan: engkau penghulu, engkau raja, maharaja, (engkau) cahaya halus tinggi mengawang, pohon rindang menaungi dunia; Di bawah teduh engkau kembangkan....(Pada) bayang engkau mankau; diterangi cahaya engkau sinarakan; kandi kemerlap; tempatnya di atas; tinggi mengawang. Sebaliknya si aku makhluk yang lemah itu dinyatakan sebagai hamba dan di bawah teduh dan terangMu: Aku berhenti memati hari, melipur meriang hati, menaiki tangga mengawan untuk melena telinga pada kecapi firdusi, yang menyentuh gambuh dalam hatiku. Tempat si aku pun di bawah: Aku menaiki tangga mengawan; Berpaling aku turun kembali.

Kiasan-kiasan dalam sajak ini pada umumnya berupa metafora, yang *vehiclenya* (term perbandingan) sekaligus merupakan citraan.

Metafora untuk mengiasakan Tuhan adalah penghulu, maharaja, cahaya halus tinggi mengawang, pohon rindang menaungi dunia, engkau yang mengembangkan teduh, engkau yang memainkan bayangan, engkau yang menyinarakan cahaya, dan kandi kemerlap. Semuanya itu memberi gambaran bahwa Tuhan itu mahakuasa, mahamelindungi, mahamengaturna, mahapengasih. Adapun manusia: si aku dikiasakan sebagai hamba yang hanya dapat hidup, bergerak, dan berfikir atas kemurahan dan kelimpahan Tuhan: Di bawah teduh engkau kembangkan / Aku berhenti memati hari; Pada bayang engkau mainkan / Aku melipur meriang hati; Aku menaiki tangga

mengawan, melena telinga.

Dengan kiasan-kiasan itu tampak dengan jelas kontras antara Tuhan yang mahakuasa dan manusia yang lemah di bawah kekuasaannya.

Di samping itu, dibuat kontras antara kehidupan sorgawi dengan duniawi. Pada bait keempat dikemukakan kegaitan hidup sorgawi, yang cerahang penuh kegaitan: si aku naik tangga mengawan dengan diterangi cahaya yang dipancarkan oleh Tuhan. Di sana si aku dapat mendengarkan kemerduan kecapi sorga yang menyebabkan ia menari-nari dalam hati karena senangnya. Ini dikiasakan dengan si aku naik tangga mengawan melenakan telinga mendengarkan kecapi firdusi, kecapi yang sangat merdu bunyinya, hingga karena senangnya dan gairahnya si aku menari-nari dalam hatinya.

Dalam bait terakhir (kelima) sebaliknya, digambarkan kegaitan di hidup duniawi yang dikiasakan dengan cempaka yang ramai tertawa menambai si aku untuk turun ke dunia kembali, dari "khayalan"nya yang melambung tinggi. Sebagai manusia biasa, akhirnya si aku turun kembali ke dunia untuk merasakan hidup keduniaan yang penuh kegaitan dan kegirangan: cempaka ramai tertawa.

7. Insyaf

INSYAF

Segala kupinta tiada kauberi
 Segala kutanya tiada kausahuti
 Butalah aku terdiri sendiri
 Penuntun tiada memimpin jari
 Maju mundur tiada terdaya
 Sempih bumi dunta raya
 Runtuh ripuk astana cuaca
 Kureka gembira di lapangan dada
 Bura tuli bisa kelu
 Terlahan aku di muka dewala

Tertegun aku di jalan buntu
 Terlepas putus sutera sempana
 Besar benar salah arahku
 hampir terahan tumpah berkahmu
 Hampir tertutup pintu restu
 Capura rahasia jalan bertemu
 Insyaf diriku dera durhaka
 Gagur tersungkur merentang mata:
 Samar terdengar suwara suwari
 Sapur melipur merindu temu.

(NS, 1959:27)

Dalam sajak ini dikemukakan bahwa si aku mendapati jalan buntu karena semua permintaan dan pertanyaan tidak dijawab oleh Tuhan. Tetapi, kemudian ia (si aku) merasa salah arah hingga hancur segala harapannya. Si aku kemudian insyaf akan kedurhakaannya terhadap Tuhan. Dengan demikian, ia mendengar suara merdu yang samar-samar (yaitu suara Tuhan yang terasa di hatinya) yang menghiburnya, yang menyebabkan si aku rindu bertemu dengan Tuhan.

Seperi sajak-sajak yang lain, misalnya "Padamu Jua", "hanya Satu", "Karena Kasihmu", sajak "Insyaf" ini adalah dialog si aku dengan engkau, kekasihnya, yaitu Tuhan. Maka hubungan mereka terasa intim, mesra. Si aku menyebut Tuhan dengan kau (engkau). Si aku mengeluh bahwa yang dimintanya tiada diberikan oleh si engkau, juga segala pertanyaannya tak dijawab. Karena itu, si aku merasa buntu hanya berdiri (hidup) sendiri, tak ada yang membimbingnya. Maksudnya di sini, si aku tiada tahu jalan yang hendak ditempuh dalam hidup di dunia ini (bait ke-1). Karena itu (bait ke-2), ia tak dapat bergerak maju dan mundur, tak mempunyai kekuatan untuk melakukan aktivitas kehidupan. Bumi kehidupan dan dunia luas ini rasanya menjadi sempit. Asatana cuaca (harapan-harapan) yang dianggakan dalam dadanya, dalam hatinya dan angannya, menjadi jatuh hancur (bait ke-2).

Rasanya si aku seperti buta (tak melihat jalan kehidupan), tuli (tak bisa mendengar suara-suara kehidupan), dan bisu kelu (tak dapat berkata, tak dapat berbuat apa-apa). Si aku tak dapat keluar/pergi, terahan di depan dinding (penghalang yang kuat). Harapan yang telah (sutera sempana) pun terpotong putus. Jadi, si aku tak dapat melihat, mendengar, berkata: tak dapat berbuat apa pun karena terahan oleh penghalang. Harapannya putus, yaitu tak mempunyai pengharapan lagi (bait ke-3).

Si aku merasa betapa besar kesalahan arahnya (arah hidupnya). Hampir tak dapat menerima berkah Tuhan. Pintu restu Tuhan hampir tertutup, pintu yang merupakan gerbang rahasia jalan untuk bertemu dengan Tuhan (bait ke-4).

Karena itu, si aku insyaf bahwa sesungguhnya ia menderita itu karena durhaknya sendiri kepada Tuhan. Jadi, penderitaannya (dera) bukan berasal dari Tuhan. Si aku jatuh tersungkur dan menatngis (mentanya merentang, berliang air mata). Karena keinsyafannya itu, si aku dapat mendengar suara yang indah merdu (suara panggilan Tuhan) secara samar-samar, melenyapkan sapurnya (dukannya), menyebabkan timbulnya kerinduan untuk bertemu dengan Tuhan (bait ke-5).

Dalam sajak ini penyair mempergunakan kata-kata yang tidak biasa lagi dipergunakan pada waktu sekarang: astana = istana, ripuk: pecah-pecah (remuk), hancur, dewala: dinding, tembok; sempana: restu; sapur: kesedihan (kesamaran?); melipur: melenyap.

Penggunaan kata-kata lama itu dalam sajak ini memberi efek romantis, rasa keasingan. Pemilihan kata tersebut terutama untuk menciptakan kepuitisan menurut konvensi kepuitisan lama dan puitangga Baru, di samping untuk memproyeksikan kombinasi (simbolis) seperti dikemukakan Jakobson (1978:358), seperti berikut.

Runtuah ripuk astana cuaca

 Tertahan aku di muka dewala

 Terlepas putus sutera sempana

.....
Samar terdengar suara suwarni
Sapur melipur merindu temu.

Dalam kutipan tersebut terlihat adanya equivalensi bunyi (persejajaran bunyi), baik asonansi maupun sajak akhir.

Dalam sajak ini untuk kepadatan yang memberikan ekspresivitas sebagai konvensi puisi, banyak dipergunakan gabungan kata (kata majemuk) yang berupa kata-kata dasar: Maju mundur tiada terdaya / Sempih bumi dunia raya. Runtuh ripuk astana cuaca; buta tuli hisu kelu; dera durhaka.

Untuk mendapatkan kepuhitan banyak dipergunakan inversi dari susunan sintaksis biasa: Butalah aku terdiri sendiri (aku buta); sempih bumi (bumi sempih); Runtuh ripuk astana cuaca (astana cuaca runtuh ripuk); Terahan aku di muka dewala (Aku terahan di muka dewala); Terlepas putus sutera sempana (Di jalan buntu aku terlepas); Terlepas putus sutera sempana (Sempana sutera terlepas putus); Besar benar salah arahku (Arahku salah besar benar); Hampir terahan tumpah berkahmu (Tumpah berkahmu hampir terahan); Hampir tertutup pintu restu (pintu restu hampir tertutup); Insyaf diriku dera durhaka (Diriku insyaf dera durhaka); Samar terdengar suara suwarni (Suwara suwarni terdengar samar).

Mendapatkan kepuhitan dengan inversi ini merupakan konvensi Pujangga Baru. Inversi seperti tersebut itu banyak dipergunakan oleh Amir Hamzah.

Dalam sajak ini juga terdapat penyimpangan tata bahasa normatif untuk mendapatkan ekspresivitas dengan kepadatan, yaitu hanya intinya saja yang diucapkan.

Insyaf diriku dera durhaka / Gugur tersungkur merentang mara.
Menurut hubungan kalimatnya bila diuraikan seperti berikut: Diriku insyaf bahwa dera (penderitaan) itu disebabkan oleh (ke)durhakaan (sendiri), (aku) gugur tersungkur (dan) merentang mara.

Sapur melipur merindu temu, 'Merindu temu' bukan susunan biasa, bukan morfologi biasa, lengkapnya: menimbulkan kerinduan untuk bertemu (dengan Tuhan).

Pada bait ke-2, baris 3, 4, juga merupakan pemadatan dengan penyimpangan ketatabahasaan: Runtuh ripuk astana cuaca (yang kutaka (untuk) (ber)gembira di lapangan dada. Pemadatan ini selain memberikan ekspresivitas juga memberikan ketegangan pemikiran.

Untuk kepuhitan dalam sajak ini digunakan serana-serana terukha yang pada umumnya berfungsi untuk menyangkal atau mengintensifikan arti, berupa wangsan-wangsan, baik paralelisme yang berturut-turut maupun pleonasme. Terutama paralelisme yang berturut-turut mengintensifikan rasa duka dan putus asa:

Segala kupinia tiada kauberl
Segala kutanya tiada kausahuti

Paralelisme bait pertama baris 1, 2 ini diintensifikan lagi oleh pleonasme beris 3, 4:

Butalah aku terdiri sendiri
Penuntun tiada menimpin jari

Arti baris kedua itu sesungguhnya sudah terkandung dalam baris pertama: terdiri sendiri—penuntun tiada, lebih diintensifikan lagi oleh sajak akhir yang memperkeras arti: menimpin jari. Perulangan arti ini dimaksudkan untuk lebih memperterang arti bagi pembaca.

Pada bait kedua bahkan paradoks juga memperkeras arti digabungkan dengan pleonasme:

Sempih bumi dunia raya
Runtuh ripuk astana cuaca

Pada bait ketiga penjumlahan yang terdapat dalam satu baris pertama sangat padat memberikan ekspresivitas yang penuh: Buta tuli bisu kelu. Segala penderitaan menjadi satu disebabkan oleh jalan buntu yang sama sekali tak mungkin ditembus dalam bentuk paralelisme:

Terahan aku di muka dewala
Terlepas aku di jalan buntu

Arti paralelisme itu diperkeras oleh asonansi bunyi u dan a, diperkeras lagi oleh gabungan kata baris ketiga:

Terlepas putus sutera sempana

Pada bait ke-4 terdapat juga paralelisme yang memperkaya makna. Hampir tertahan tumpah berkahmu
 Hampir tertutup pintu restu
 Gapura rahasia jalan bertemu

Dalam sajak ini asonansi bunyi u yang berkombinasi dengan asonansi a sangat menambah suasana kedukaan dan keputusasaan. Hal ini masih dikemukakan lagi oleh bunyi kakofoni, yaitu bunyi yang tidak merdu, berupa gabungan konsonan k, p, t, dan s, yang memberi rasa yang tidak enak:

Butalah aku (bait ke-1, baris 3); Sempit bumi....
 Runtuh ripuk astana gembira (bait ke-2); Bura tuli bisu kelu /
 Tertahan aku.... / Tertegun aku.... / Tertebas putus (bait ke-3); Hampir tertahan tumpah berkahmu / Hampir tertutup pintu restu (bait ke-4);dera durhaka / Gugur tersungkur.... / Samar terdengar / Sapur melipur (bait ke-5).

Pada umumnya baik paralelisme, pleonasmе, atau kombinasi kata yang lain, dalam sajak ini berupa hiperbola, yaitu sarana retorika yang melebihi-lebihkan sesuatu hal atau keadaan. Maka, hal ini ditambah memberikan intensitas rasa kedukaan dan keputusasaan tersebut di atas, yaitu terlihat seperti berikut.

Segala kupinta tiada kauberi
 Segala kurnanya tiada kausahuri
 Butalah aku....
 Sempit bumi dunia raya
 Runtuh ripuk astana cuaca
 Bura tuli bisu kelu

 Tertebas putus sutera sempana
 Besar benar salah arahku
 Hampir tertahan tumpah berkahmu
 Hampir tertutup pintu restu
 Gugur tersungkur merentang mata.

Dari uraian tersebut kelihatan bahwa secara semiotik tanda-tanda kebahasaan tersebut memberikan makna kedukaan dan keputusasaan yang intensif. Sedangkan secara struktural kelihatan adanya koherensi di antara tanda-tanda kebahasaan tersebut, saling memperkaya jalinan artinya.

4. Astana Kela

ASTANA RELA

Tiada bersua dalam dunia
 Tiada mengapa hatiku sayang
 Tiada dunia tempat selama
 Layangkan angan meninggi awan
 Jangan percaya hembusan cedera
 Berkata tiada hanya dunia
 Tilikkan tajam mata kepala
 Sungkumkan sujud hati sanubari
 Mula segala tiada ada
 Pertengahan masa kita bersua
 Ketika tiga bercerai ramai
 Di waktu tertentu berpandang terang
 Kalau kekasihmu hasratkan dikau
 Restu sempana memangku daku
 Tiha masa kita berdua
 Berkaca bahagia di air mengalir
 Bersama kita mematah buah
 Sempana kerja di muka dunia
 Bunga cerca melayu lipu
 Hanya bahagia tersenyum harum
 Di situ baru kita berdua
 Sama merasa, sama membaca
 Tuisan cuaca rangkaian mutiara
 Di mahkota gapura astana rela

Pokok pikiran sajak ini ialah bahwa tiadalah mengapa si aku dengan kekasihnya tidak berjumpa (hidup bersama) di dunia sebab si aku yakin bahwa nanti mereka akan bersua di sorga (di istana rela). Pokok pikiran tersebut dijalin dalam untaian-untaian berikut ini:

Si aku menyatakan kekasihnya bahwa tidak selamanya mereka hidup di dunia. Si aku minta kepada kekasihnya untuk melayangkan pikiran setinggi-tingginya. Maksudnya, supaya kekasihnya mendekatkan pikiran kepada Tuhan (bait ke-1).

Si aku menyatakan atau meminta kepada kekasihnya supaya jangan mempercayai hembusan (maksudnya pergunjungan atau fitnah) yang membuat cedera (perselisihan atau pertengkaran). Sesungguhnya yang dapat menentukan baik buruk itu bukan hanya orang-orang di dunia saja. Maka tajam-tajamlah melihat dengan mata kepala Maksudnya, jangan hanya percaya saja kepada kata orang, melainkan pikirkanlah sungguh-sungguh dengan melihat kenyataan dan sujudkanlah hati sanubari. Maksudnya, dekatkan hati kepada Tuhan (bait ke-2).

Si aku berkata bahwa pada mulanya segala sesuatu itu tidak ada (termasuk mereka berdua). Kemudian mereka ada diciptakan oleh Tuhan dan mereka berdua pada pertengahan masa berjumpa (yaitu setelah mereka dewasa), dan pada masa ketiga mereka berpisah dengan orang banyak. Hal ini dihitung demikian: masa pertama mereka dilahirkan, masa kedua mereka dewasa, dan masa ketiga mereka mati. Dan pada saat tertentu mereka akan saling berpendangan dengan terang (yaitu di akhirat). Mereka akan saling berpendangan (di sorga) (bait ke-3).

Andakata "kekasihmu" (Tuhan) menghendaki "dirimu" (keshahib atau gadis si aku), si aku akan sangat merasa bahagia sebah tibalah masanya mereka berdua bertemu dan mereka berdua sangat berbahagia dapat hidup bersama (bait ke-4). Mereka bersama memetik buah kerja mereka yang direstui (amal baik mereka) ketika di dunia dahulu. Ceraan-ceraan atau celaan akan hilang. Kemudian, hanya kebahagiaan saja yang menyambut mereka (bait ke-3).

Barulah di akhirat itu si aku dengan kekasihnya dapat bersama-sama merasakan dan dapat membaca (yaitu memahami,

dapat mengerti makna perlambang), dapat memahami keadaan yang sangat indah, yaitu di gerbang yang indah dari istana rela (istana yang menyenangkan, yang direlai oleh Tuhan) (bait ke-6).

Dalam sajak ini tergambar adanya pertentangan antara dua hal, yaitu dunia dan akhirat. Hidup di dunia penuh kesedihan, kekecewaan, cedera, cerca, dan tidak abadi. Sedangkan hidup di akhirat penuh kepuasan, kebahagiaan, kedamaian, dan keabadian. Pertentangan-pertentangan tersebut meliputi seluruh sajak, tergambar dalam kata-kata (kalimat) yang saling dipertentangkan dalam persejajaran yang paradoksal. Hal ini tampak dalam bait ke-1:

Tiada bersua dalam dunia
Tiada mengapa hatiku sayang
Tiada dunia tempat selama

Kemudian keadaan dunia yang penuh cedera digambarkan dalam bait-bait berikut:

Jangan percaya hembusan cedera
Berkata tiada hanya dunia

Hidup di dunia ini bermula dari tidak ada, kemudian mereka lahir, berwar dan bersua, kemudian berpisah karena mati. Semuanya itu hanya sementara.

Mula segala tiada ada
Pertengahan masa kita bersua
Ketika tiga bercerai ramai

Bahkan kematian itu membuat si aku bahagia:

Kalau kasihmu hasratkan diku
Restu sempurna memangku daku

Bagian pertama (baris 1 dan 1) bait ke-1, 2, 3, 4 merupakan lukisan keadaan dan kehidupan di dunia. Semua ini dipertentangkan dengan angan-angan di luar hidup keduniawian, yang merupakan bagian kedua (baris 3 dan 4) dari bait ke-1, 2, 3, 4:

Layangkan angan meninggi awan

Tiikkan tajam mata kepala
Sungkumkan sujud hati sanubari

Di waktu terrentu berpandang terang

Tiba masa kita berdua

Berkaca bahagia di air mengalir

Dalam bait ke-5, 6 diungkapkan bahwa sesudah mereka mati, mereka (si aku dan kekasih dunianya) dapat berjumpa dan merasakan buah amalan baik ketika hidup di dunia. Cereasan di dunia pun tak ada lagi, yang ada kebahagiaan di pertentangkan sebagai berikut:

Bunga cerca melayu lipu

Hanya bahagia tersenyum harum

Dan baru di sorgalah (di akhiratlah) mereka dapat merasakan segala kebahagiaan yang tak ada batasnya itu, yang dikisahkan sebagai "cuaca rangkaian mutiara".

Gambaran hidup sorgawi itu penuh angan-angan, melambun-tinggi, digambarkan dengan metafora-metafora berikut: menunggangi awan, berpandang terang; Berkaca bahagia di air mengalir (bait ke-4); Bersama kita memarah buah/.... / Hanya bahagia tersenyum harum; Tuisan cuaca rangkaian mutiara / Di mahkota gapura asrana rela (bait ke-5, 6).

Sarana-sarana keputisan dalam sajak ini terutama berupa metafora dan citraan (*imagery*), seperti telah tersebut di atas. Hal ini sangat cocok dengan sifat angan-angan yang abstrak, maka perlu dikonkretkan dengan gambaran-gambaran. Dengan demikian, seolah-olah semua itu hadir di depan pembaca, dapat diindra dengan mata kepala dan segala rasa. Semuanya menjadi dapat dihayati oleh pembaca. Begitu juga perimbangan hidup dunia ini: hembusan cedera, bunga cerca melayu lipu.

Di samping itu citraan kinetik (gerak) membuat hidupnya lukisan:

Layangkan angan meninggi awan; Tiikkan tajam mata kepala /
Sungkumkan sujud hati sanubari; Ketika tiga berceraai ramai /

....berpandang terang; restu sempana memangu daku / /
Berkaca bahagia di air mengalir; Bunga cerca melayu lipu.

Pada umumnya ekspresivitas, menimbulkan kegandaan tafsir yang harus diisi oleh pembaca. Menurut Iser (Segers, 1980:39) yang seperti ini merupakan *open plek*, tempat terbuka yang harus diisi oleh pembaca sendiri. Maksudnya, si pembaca untuk merebut makna sajak harus memberi tafsiran sendiri sesuai dengan saran-saran yang memancar dari simbol-simbol atau kiasan-kiasan yang dipergunakan. Seperti misalnya 'Tuisan cuaca rangkaian mutiara' dapat ditafsirkan sebagai tanda-tanda (tuisan) suasana (cuaca) yang penuh kegembiraan yang sangat indah (rangkaihan mutiara). Rangkaian mutiara memberi gambaran kejadian-kejadian yang sangat indah, peristiwa-peristiwa yang sangat menarik, hal-hal yang sangat berharga, yang tak ternilai, dan sebangsanya itu. Iser (Segers, 1980:39) berpendapat bahwa makin besar jumlah tempat terbuka dalam teks yang fungsional, maka nilai seni teks itu juga semakin besar.

Di samping pematatan yang disebabkan kombinasi metaforis seperti tersebut di atas, juga dipergunakan hubungan kaimat implisit hingga tak usah disebutkan secara lengkap, maka pembaca dapat mengisi sendiri kelengkapannya, seperti: 'hembusan cedera' / (berkata tiada hanya dunia). Ini dapat ditafsirkan sebagai pergunjangan atau tinjau yang menyebabkan percederaan, persejisan. Sedangkan 'berkata tiada hanya dunia' dapat dibaca sebagai inversi 'Tiada hanya dunia berkata'. 'Dunia' merupakan *rotum pro parte* untuk sebagian orang di dunia, yaitu beberapa orang saja di antara kerabat si aku yang membuat pertimbangan atau ketentuan (bahwa si aku tidak boleh kawin dengan kekasihnya). Maksudnya, mempertimbangkan, memperbincangkan hubungan si aku dengan kekasihnya.

Dalam hal bunyi pun kelihatan ekspresivitas yang memperkuat makna. Kombinasi-kombinasi bunyi yang rimis membuat ekspresif, yaitu sajak dalam, dikombinasikan dengan asonansi serta aliterasi yang membuat liris, membuat perasaan mengalir lancar:

Tiada bersua dalam dunia

.....

Tiada dunia tempat selama

Jangan percaya hembusan cedera
Berkata tiada hanya dunia

Mula segala tiada ada

Pertengahan masa kita bersua

Semana kerja di muka dunia

Di situ baru kita berdua

Sama merasa, sama membaca

Tulisan cuaca rangkaian mutiara

Di mahkota gapura istana rela.

Asonansi a yang berturut-turut dan terbuka itu memberikan perasaan yang lepas, lancar. Di samping itu, kombinasi-kombinasi bunyi yang berikut memperdalam makna, memberikan gambaran angangan yang kuat: 'Layangkan angan meninggi awan'. Kombinasi bunyi sengau itu membangkitkan lajunya angan-angan.

'Sungkumkan sujud': aliterasi s dan asonansi u itu memperjelas gambaran gerakan bersujud.

'Ketika tiga bercerai ramai; ulangan ai itu memperjelas gambaran percepatan.

'Berpandang terang': ulangan sengau itu memberikan gambaran pandangan yang penuh kegembiraan.

'Berkaca bahagia di air mengalir', ulangan bunyi a dan ir itu memberikan gambaran kegembiraan yang mengalir seperti air.

'Melayu lipu', gerak layu itu tampak jelas oleh ulangan bunyi u.

'Tersenyum harum', senyum yang penuh kegembiraan itu terasa begitu sempurnanya oleh ulangan um yang memperkuat (memperjelas) maknanya.

Begitu juga ulangan bunyi a terbuka pada bait terakhir memperkuat rasa lekasnya perasaan yang penuh kebahagiaan: 'Di situ kita berdua / Sama merasa, sama membaca / Tulisan cuaca rangkaian mutiara / Di mahkota gapura astana rela.

III ANALISIS STRUKTURAL DAN SEMIOTIK SAJAK- SAJAK CHAIRIL ANWAR

Proses analisis dan parafrase sajak-sajak Chairil Anwar adalah seperti analisis dan parafrase sajak-sajak Amir Hamzah dalam bab 2, sebagai berikut.

I. Aku

AKU

Kalau sampai waktuku

'Ku mau tak seorang 'kan merayu

Tidak juga kau

Tak perlu sedu sedan itu

Aku ini binatang jalang

Dari kumpulannya terbang

Ibu peluru menembus kulitku

Aku tetap meradang menerjang

Luka dan bisa kubawa berlari

Berlari

Hingga hilang pedih peri

Dan aku akan lebih tidak perduli

Aku mau hidup seribu tahun lagi

(DCD, 1959:7)

Kalau si aku meninggal, ia menginginkan jangan ada seorang pun yang bersehid ("merayu"), bahkan juga kekasih atau isterinya.

Tidak perlu juga ada sedu sedan yang meratapi kematian si aku sebab tidak ada gunanya. Si aku ini adalah binatang jalang yang lepas bebas, yang terbang dari kelompoknya: Ia merdeka tidak mau terikat oleh aturan-aturan yang mengikat, bahkan meskipun ia ditentang peluru menembus kulitnya, si aku tetap berang dan membertolak terhadap aturan-aturan yang mengikat tersebut. Segala rasa sakit dan penderitaan akan ditanggungkan, ditahan, diatasinya, hingga rasa sakit dan penderitaan itu pada akhirnya akan hilang sendiri.

Si aku akan makin tidak peduli pada segala aturan dan ikatan, halangan, serta penderitaan. Si aku mau hidup seribu tahun lagi. Maksudnya, secara kiasan, si aku menginginkan semangatnya, pikirannya, karya-karyanya akan hidup selamanya-lamanya.

Secara struktural, dengan melihat hubungan antarunsur-unsur dan keseluruhannya, juga berdasarkan kiasan-kiasan yang terdapat di dalamnya, maka dapat ditafsirkan bahwa dalam sajak ini dikemukakan ide kepribadian bahwa orang itu harus bertanggung jawab terhadap dirinya sendiri: "Ku mau tak seorang kan merayu (bersehid)". Orang lain hendaknya jangan campur tangan akan nasibnya, baik dalam suka maupun duka, maka "tak perlu sedu sedan itu". Semua masalah pribadi itu urusan sendiri. Dikemukakan secara ekstrim bahwa si aku itu orang yang bebas-bebasnya (sebagai "binatang jalang"), tak mau dibatasi oleh aturan-aturan yang mengikat. Dengan penuh semangat si aku akan menghadapi segala rintangan ("tembusan peluru", "bisa dan luka") dengan kebebasannya yang mutlak itu. Makin banyak rintangan makin tak memperdulikannya sebab hanya dengan demikian, ia akan dapat berkarya yang bermutu sehingga pikiran dan semangatnya itu dapat hidup selamanya, jauh melebihi umur manusia. "Aku mau hidup seribu tahun lagi", berdasar konteksnya kalimat itu harus ditafsirkan sebagai kiasan bahwa yang hidup seribu tahun adalah semangatnya bukan fisiknya.

Dalam kumpulan sajak Chairil Anwar yang lain (KRT), sajak "Aku" ini berjudul "Semangat". Sesungguhnya untuk menyatakan

pernyataan sikap kepribadian lebih cocok judul "Aku", sedang "Semangat" dapat memberi efek bombastis; semangat-semangat-sikap penonjolan kepribadian ini ditandai dengan penyebutan "aku" yang berulang-ulang: waktuku, "ku mau, aku ini, menembus kulitku, aku tetap meradang, kubawa berlari, aku akan lebih tidak peduli, aku mau hidup.... Dalam KRT (1959) bait ke-1 br. 2: "Kutahu tak seorang kan merayu". Kata *kutahu* mengandung makna dan efek bahwa si aku ini sudah tahu orang lain tak akan memperdulikan dia hingga tak ada orang yang akan bersehid atas kematiannya, bahkan si engkau (Kekasih, isterinya) pun tak akan meratapinya. Jadi, ia merasa terasing. Hal ini memberi efek pesimisme dan melankolik. Kalau sajak itu dideklamasikan akan bernada sedih, tak bersemangat. Hal ini berlawanan dengan judulnya "semangat". Maka, dalam *Deru Campur* perlu diganti dengan *Ku mau*. Di sini si penyair secara sadar berdasar kemauannya tak ingin orang lain bersehid atas nasib dirinya. Jadi, bila dideklamasikan sajak itu penuh semangat, bergelora, tidak bersehid. Maka penggantian *kutahu* menjadi *Ku mau* ini secara struktural sangat tepat, memberikan koherensi pada seluruh baris-baris sajak ini, ada keselarasan suasana, sikap, dan semangatnya.

Dalam sajak ini kemandapan pikiran dan semangat selain ditandai dengan pemilihan kata yang menunjukkan ketegasan seperti: "ku mau, tak perlu sedu sedan itu, aku tetap meradang, aku akan lebih tidak peduli, dan aku mau hidup seribu tahun lagi; juga ditandai oleh bunyi vokal yang berat: a dan u yang dominan. Pernyataan diri sebagai binatang jalang adalah kejujuran yang besar, berani melihat diri sendiri dari segi buruknya. Efeknya membuat orang tidak sombong terhadap kebaratan diri sendiri sebab selain orang mempunyai kebaratan juga ada cacatnya, ada segi jeleknya dalam dirinya.

Sikap ini dapat dikatakan bertentangan dengan apa yang dikemukakan oleh Amir Hamzah dalam "Padamu Jua". Amir Hamzah melemparkan kesalahan pada tokoh lain, kesal pada tokoh lain. Tokoh lainlah yang binatang, yang cemburu, yang ganas:

Engkau cemburu
Engkau ganas
Mangsa aku dalam cakarmu
Bertukar tangkap dengan lepas

Nanar aku, gila sasar.

(bar ke-4, -5)

Sedang Chairil Anwar:

Aku ini binatang jalang

Dari kumpulannya terbangun

Biar peluru menembus kulitku

Aku tetap meradang menerjang

La sendriah yang menganggap dirinya binatang jalang, bukan tokoh lain.

Si aku Chairil ini adalah manusia yang terasing, keterasingannya ini memang disengaja oleh dirinya sendiri sebagai pertanggungjawaban pribadi: 'Kau mau tak seorang 'kan merayu / Tidak juga kau'. Hal ini karena si aku adalah manusia bebas yang tak mau terikat kepada orang lain: 'Aku ini binatang jalang / Dari kumpulannya terbangun'. Dan si aku ini menentukan "nasibnya" sendiri, tak mau terikat oleh kekuasaan lain: 'Aku mau hidup seribu tahun lagi!'

Pengakuan dirinya sebagai binatang jalang dan penentuan nasib sendiri: 'aku mau hidup seribu tahun lagi' adalah merupakan sikap revolusioner terhadap paham dan sikap atau pandangan para penyair yang mendahulunya (Pujangga Baru).

Dalam sajak ini intensitas pernyataan dinyatakan dengan sarana retorika yang berupa hiperbola, dikombinasi dengan ulangan (tautologi), serta diperkuat oleh ulangan bunyi vokal a dan u ulangan bunyi lain serta persajakan akhir seperti telah dibicarakan di atas.

Hiperbola tersebut:

Aku ini binatang jalang

Dari kumpulannya terbangun

Biar peluru menembus kulitku

Aku tetap meradang menerjang

.....

Aku mau hidup seribu tahun lagi

(baya tersebut disertai ulangan bunyi -i- yang lebih menambah intensitas:

Luka dan bisa kubawa berlari

Merlari

Hingga hilang pedih peri

.....perduhi

.....lagi

Dengan hiperbola tersebut penonjolan pribadi tampak makin nyata.

Sajak "Aku" ini menimbulkan banyak tafsir, bersifat ambigu, hal ini disebabkan oleh ketangkungan ucapan dengan cara bermacam-macam. Semuanya itu untuk menarik perhatian, untuk menimbulkan pemikiran, dan untuk memproyeksikan prinsip ekuitas-besi dari poros pemikiran, dan untuk kombinasi (Jakobson, 1978:363). (1) sini dipergunakan penyimpangan arti (*disorting*) (Riffaterre, 1978:2): 'kalau sampai waktuku' dapat berarti 'kalau aku mati'; 'tak perlu sedu sedan itu' dapat berarti 'Tak ada gunanya kesedihan itu'. 'Tidak juga kau' dapat berarti 'Tidak juga engkau anakku, isteriku, atau kekasihku'. Semua ini menurut konteksnya. Jadi, ambiguitas arti ini memperkaya arti sajak itu. Ambiguitas arti itu juga disebabkan oleh penggantian arti (*displacement*), yaitu dalam sajak ini banyak dipergunakan bahasa kiasan, di sini dipergunakan metafora, baik metafora penuh maupun implisit. Metafora penuh seperti: 'Aku ini binatang jalang.' Maksudnya, si aku itu seperti binatang jalang yang bebas lepas tidak terikat oleh ikatan apa pun.

Metafora implisit di sini: peluru, luka dan bisa, pedih peri. 'Peluru' untuk mengiasakan serangan, siksaan, halangan, ataupun rintangan. Meskipun si aku tertembus peluru: mendapat siksaan, rintangan, serangan, ataupun halangan-halangan, ia tetap akan meradang, menerjang: melawan dengan keras, berbuat nekat demi kebenarannya. 'Luka dan bisa' untuk mengiasakan penderitaan yang didapati, yang menimpa. 'Pedih peri' mengiasakan kesakitan, kesedihan, ataupun penderitaan akibat tembusan peluru di kulit si aku (halangan, rintangan, serangan, ataupun siksaan). Dengan kiasan-kiasan itu gambaran menjadi konkret, berupa citra-citra yang dapat diindra, gambaran menjadi nyata, seolah dapat dilihat, dirasakan

sakinnya. Di samping itu, kiasan-kiasan tersebut menyebabkan kepadatan sajak.

Untuk menyatakan semangat yang bernyala-nyala untuk meraikan hidup yang sebanyak-banyaknya dipergunakan kiasan: 'Aku mau hidup seribu tahun lagi'. Jadi, di sini kelihatan gambaran bahwa si aku penuh vitalitas mau mereguk hidup ini selama-lamanya.

Penyimpangan arti (*distorting*) dan penggantian arti (*displacing*) itu menyebabkan sajak "Aku" ini dapat diartikan bermacam-macam sesuai dengan saran kata-kata dan kalimatnya. Hal ini menyebabkan sajak ini selalu "baru" setiap dibaca dengan tafsiran-tafsiran baru yang memperkaya arti sajak ini, yang ditimbulkan oleh kemampuan struktur sajak ini, yang menjadi dinamis oleh ambiguitasnya, oleh poliynterpretabilitasnya.

2. Selamat Tinggal

SELAMAT TINGGAL

Aku berkaca

Ini muka penuh luka
Siapa punya?

Kodengar seru menderu
- dalam hatiku? -

Apa hanya angin lalu?

Lagu lain pula

Mengelepar tengah malam buta

Ah.....!!

Segala menabal, segala mengental

Segala tak kukenal.....!!

Selamat Tinggal.....!!

(DCCD, 1959:9)

Sajak ini merupakan introspeksi kepada diri sendiri. Si aku melihat dirinya sendiri di depan cermin. Ternyata mukanya penuh luka, yaitu cacat-cacat, keburukan-keburukan, atau kekurangan-kekurangan pribadi. Karena banyaknya cacat itu (yang semula tak disadari, tidak terlihat), setelah berkaca si aku sendiri terkejut dan menyayukan kepada dirinya maka siapakah itu, benarkah mukanya sendiri yang penuh cacat itu, benarkah mukanya penuh cacat dan jelekkan itu.

Kemudian (tiba-tiba) terdengar suara yang menderu, suara gemuruh dalam dirinya, yaitu gemuruh persoalan dalam dirinya, gemuruh pemikiran, angan-angan, cita-cita, harapan, dan sebagainya. (Banyakin dalam hatinya) itu. Persoalan itu persoalan dirinya sendiri? Benarkah itu suara hatinya? Adakah suara itu penting diperhatikan, atau hanya suara iseng-iseng saja, seperti angin lalu yang tak ada artinya?

Dalam kegelapan hatinya yang penuh persoalan itu, yang tak dapat diselesaikan, terdengar pula persoalan yang lain yang mendesak, yang konkret tak dapat dihindari. Semuanya itu membuat si aku putus asa. Ia hanya dapat mengeluh menghadapi segala persoalan itu.

Segala persoalan itu menjadi bertumpuk, menjadi konkret, menjadi sangat jelas. Namun semuanya itu tak dikenal si aku, dalam arti si aku tak dapat memecahkan segala persoalan dan permasalahan itu karena sangat membingungkan. Maka, ia hanya mengucap: selamat tinggal!; ia membiarkan semua persoalan itu seperti adanya tak terpecahkan. Persoalan itu dihadapkan saja kepada diri masing-masing individu, masing-masing pembaca diminta untuk memecahkan-nya sendiri-sendiri. Si aku tidak berusaha untuk menggarui bagaimana memecahkan masing-masing persoalan itu.

Sajak ini merupakan penggalan masalah pribadi dan kesadaran kepada kejelekan dan kekurangan diri manusia sebagai pribadi. Di samping itu, si aku juga mengemukakan bahwa dalam diri manusia itu banyak sekali persoalan yang dihadapi, yang semuanya itu tidak disadari. Bila dirasakan sungguh-sungguh, maka seolah-olah suaranya menderu, gemuruh seperti topan. Tetapi, si aku tidak berusaha merumuskan persoalan apakah itu atau kekurangan-kekurangan dan

cacat-cacat apakah itu. Itu semua adalah masalah umum, yang universal, yang dihadapi oleh masing-masing pribadi. Maka semuanya itu dirumuskan secara umum: muka penuh luka, siapa punya (muka siapa), suara seru menderu, lagu lain. Semua itu dihadapkan kepada masing-masing pembaca, maka diwujudkan dalam bentuk pertanyaan: Siapa punya? Dalam hatiku? Hanya angin lalu? Juga kemudian ditinggalkannya saja persoalan-persoalan yang bertumpuk dan menjadi konkret, bertokoh di depan pembaca untuk dipecahkan sendiri.

'Segala menabal, mengental, tak kukenal.... dan selamat tinggal!'

Dalam KRT (1978:32) sajak ini ada perbedaannya dengan yang ada di DCD, yaitu bait pertama ada dua baris:

Aku berkaca
Bukan buat ke pesia

Dalam DCD baris 'Bukan buat ke pesia' dihapuskan. Hal ini membuat lebih padat karena rasanya kalimat 'Bukan buat ke pesia' itu hanya membentangi saja, kepentingannya kurang. Yang penting adalah perbuatan berkaca sendiri, entah tak peduli untuk apa sebab yang penting adalah dengan berkaca orang dapat melihat mukanya sendiri, melihat keadaan diri sendiri, melihat cacat diri sendiri. Jadi, dalam DCD kalimat 'Aku berkaca' tanpa 'Bukan buat ke pesia' lebih ekspresif dari versi KRT sebab lebih padat dan lebih bersifat umum, jangkauannya lebih luas.

Sesungguhnya kata-kata dalam sajak ini adalah kata-kata biasa. Hanya saja karena konvensi puisi seperti dikemukakan oleh Preminger (1974:980-2), yaitu konvensi ekstrapolasi simbolik (mencari makna simbolik) dan konvensi makna, yaitu lirik yang kosong sebagai sesuatu yang mulia, maka kata-kata tersebut mempunyai kemampuan untuk diartikan sebagai kata-kata kiasan yang luas artinya.

'Berkaca' berarti melihat muka sendiri, dapat berarti lebih luas, yaitu melihat keadaan diri sendiri, melihat masalah-masalah sendiri, melihat cacat-cacat, kejelekan, dan kekurangan diri sendiri.

'Muka penuh luka' berarti keadaan diri yang penuh cacat, dapat berarti lebih luas: keadaan diri yang penuh kejelekan, kekurangan, kesalahan, bahkan juga dosa-dosa.

'Kudengar seru menderu', di sini ada *ellipsis*, yaitu *suara* yang seru menderu, kata '*suara*' dihilangkan demi kepadatan untuk lebih mendapatkan ekspresivitas. 'Seru menderu' sudah menyarankan adanya suara. 'Suara seru menderu' ini merupakan citra pendengaran, memberi efek menggerakkan, menakutkan, yaitu suara dalam batin yang seru menderu itu begitu menakutkan. Yang bersuara seru menderu dalam batin itu adalah persoalan-persoalan, atau mungkin juga rasa bersalah, kegelisahan, dan sebagainya yang menggerakkan.

'Angin lalu' ialah sesuatu yang tidak berarti, tidak bermanfaat, atau hanya remeh saja.

'Lagu lain' adalah suara-suara lain, pendapat-pendapat yang lain, atau persoalan-persoalan yang lain. Diumpamakan sebagai ikan atau binatang yang mengelepar-gelepar kesaktian. Jadi, sesuatu yang minta diperhatikan, sesuatu yang konkret kehadirannya.

'Tengah malam bura' ialah di tengah kegelapan yang pekat, yaitu di tengah persoalan-persoalan yang membingungkan, di tengah kecurahan-kecurahan dan penderitaan.

'Segala menabal': segala persoalan itu menjadi tebal, bertimbun-timbun, menjadi lebih konkret.

'Segala mengental' segala persoalan yang tadinya samar-samar itu setelah dirasa-rasakan, diperhatikan sungguh-sungguh, menjadi kenal, bertokoh, menjadi keras.

'Selamat tinggal': si aku membiarkan persoalan-persoalan, meninggalkan seperti adanya untuk dipecahkan sendiri oleh para pembaca, atau oleh para pribadi yang mempunyai persoalan, sesuai dengan situasinya masing-masing.

Jadi, kata-kata tersebut merupakan kiasan metafora implisit. Di samping itu, si aku menghadirkan persoalan dalam bentuk citraan (*imagery*) hingga semuanya menjadi konkret di depan pembaca, dapat diindera dengan jelas hal-hal yang sebenarnya abstrak.

Si aku yang melihat keadaan dirinya itu diberi bentuk citra visual: Aku berkaca. Juga kekurangan-kekurangan diri sendiri itu diberi citra visual. Dengan demikian, aktivitas berfikir kepada diri sendiri itu menjadi tampak jelas dan kekurangan diri sendiri yang abstrak itu seolah-olah dapat dilihat secara konkret.

Apa yang terasa dalam batin, atau apa yang dipikirkan, diwujudkan dalam citra pendengaran: 'Kudengar seru menderu'. Hal yang sepele diberi citra perasaan (*tactile image*): 'angin lalu'. Persoalan diberi citra pendengaran: 'lagu lain' dan diberi citra visual: 'Mengegepar di tengah malam buta'.

Segala persoalan yang tak teraba itu diberi citra *thermal* dan *visual*: 'Segala menebal, segala mengental'. Kemudian ditinggalkan teronggok atau terhantar. Segala persoalan dan masalah yang menjadi tertumpuk itu diberi citra gerak ditandai dengan ulangan bunyi l (*ai*) yang memberi intensitas kekonkretan dan gerakanya: 'Segala menebal, segala mengental / Segala tak kukenal / Selamat Tinggal.....!'

Kalimat 'Ini muka penuh luka / Siapa punya?' merupakan penyimpangan dari tata bahasa normatif. Hal ini dilakukan untuk ekspresivitas dan untuk mendapatkan irama yang merdu liris, menjadikan padat. Bila diucapkan secara biasa, menukarkan tata bahasa normatif: Siapakah yang mempunyai muka yang penuh dengan luka ini? Bila diucapkan demikian, keputusannya menjadi hilang, ekspresivitasnya hilang, selain menjadi tidak padat dan merusak irama yang padu dengan bars di atasnya: 'Aku berkaca'. Dengan dibuat susunan dan bentuk seperti dalam sajak itu, maka terpenuhi prinsip proyeksi ekuivalensi dari poros pilihan ke poros kombinasi sehingga pilihan kata, bunyi, dan iramanya jadi padu.

3. Doa

DOA

kepada pemeluk teguh

TuhanKu

Dalam termangu

Aku masih menyebut namaMu

Biar susah sungguh

mengingat Kau penuh seluruh

cayaMu panas suci
tinggal kerlip lilin di kelam sunyi

TuhanKu

aku hilang bentuk

remuk

TuhanKu

aku mengembara di negeri asing

TuhanKu

di pintuMu aku mengutuk

aku tidak bisa berpaling

(DCD, 1959:13)

Sebelum menganalisis sajak "Doa", perlulah lebih dahulu menafsirkannya secara parafrase untuk memudahkan analisisnya.

Sesungguhnya aneh, doa dibuka dengan keragu-raguan. Dalam termangu, dalam keragu-raguanNya, antara percaya dan tidak, atau antara perlu dan tidaknya menghadap Tuhan, si aku masih menyebut-nyebut nama Tuhan, masih ingat Tuhan, atau masih juga ia berdo'a kepada Tuhan untuk mengadakan nasibNya yang malang. Berdo'a adalah memuji dan mengagungkan nama Tuhan, juga mengadakan nasib kepada Tuhan.

Sesungguhnya bagi si aku, berdo'a atau menyebut-nyebut nama Tuhan sesuatu hal yang sangat susah, sangat sukar untuk dilakukan, sebab si aku ragu-ragu ataupun termangu-mangu akan perlunya menghadap Tuhan. Masih perlukah si aku menghadap Tuhan, adakah gunanya menghadap dan berharap kepada Tuhan? Rupanya si aku sajak Chairil Anwar ini tak bisa selegas Sartre, yang berpendapat bahwa Tuhan itu meskipun barangkali ada, tetapi tidak ada pengaruh dan campur tanganNya apa pun atas nasib dan keberadaan manusia di dunia ini. Jadi, tak perlu menyebut-nyebut nama Tuhan. Tetapi tak sedemikian atheis itulah si aku Chairil, betapapun sukarnya untuk melakukannya, akhirnya ia menghadap Tuhan juga. Hal ini mengingat bahwa Kau: Tuhan, penuh seluruh: sungguh ada, maha ada, *solid*, *shomad* (*Allahussomad*). Efek kebulatan atau kepenuhan dalam

se'ak ini diperkuat oleh bunyi vokal u yang berulang dan dimensifikasi bunyi h akhir (tutup): 'penuh seluruh'.

Bagi si aku, dalam keermangannya itu, cahaya Tuhan yang panas suci, yang memancar dengan penuh kesucian menerangi hati manusia yang kegelapan, yang memanasakan orang yang kedunguan (kiasan orang yang menderita), kini dalam hati si aku tinggal sekawil keripikan lilin dalam kegelapan di tempat yang sunyi. Jadi, tak cukup memberi pencerangan, padahal si aku ini sangat membutuhkan pencerangan, membutuhkan tumpuan untuk mengadakan nasibnya, karena si aku ini 'hilang bentuk' dan 'remuk', si aku sudah tidak berwujud lagi yaitu, si aku dalam puncak kemalangannya, seolah-olah bentuk dirinya sudah hilang, dirinya remuk, tak dapat berbuat apa-apa lagi, bahkan tak merasa hidup lagi. Penderitaannya tak diceritakan lagi karena hebatnya, sampai kepuncaknya.

Dalam hidupnya ini, si aku merasa bahwa ia mengembara di negeri asing, kebingungan tak tahu arah, tak ada kawan, sendirian, sebatang kara, tak tahu apa yang akan dikerjakan. Si aku ini adalah "aku yang terlempar", kata Sartre, tokoh filsafat eksistensialisme. Maka, satu-satunya teman, penolong, atau penyelamat hanyalah Tuhan. Tak ada lagi! Maka ketika si aku mengesetuk pinu rumah Tuhan, dalam arti ketika menghadap Tuhan (berdoa, sembahyang, atau dikir) tak bisa berpaling lagi, tak dapat meninggalkan kelimpahan Tuhan lagi.

Dari tafsiran di atas ternyata kata-kata, baris sajak, ataupun kalimat "Doa" Chairil Anwar dapat difafsirkan bermacam-macam, dan tafsiran itu saling melengkapi, itu pun kadang-kadang belum mencakupi sepenuhnya. Jadi, kata-kata, frase, ataupun kalimat-kalimat sajak tersebut, ambigu atau *polyinterpretable*, mengandung banyak tafsir, dapat difafsirkan banyak. Hal ini disebabkan Chairil Anwar dalam "Doa" ini menggunakan penggantian arti (*displacement*) dan penyimpangan arti kata (*distorting*) yang menciptakan ketelangsungan ucapan (Riffaterre, 1978:1—2). Penggantian arti kata (*displacement*) di sini disebabkan oleh terutama penggunaan metafora, penyimpangan arti (*distorting*) disebabkan menggunakan kalimat, frase, dan kata-kata yang ambigu. Chairil menggunakan pengertian

dengan citra-citra, bahkan dengan lukisan yang berupa kata atau rangkaian kata yang artinya tidak hanya menunjuk atau denotatif saja, melainkan mengandung bermacam-macam arti yang asosiatif.

Pada bait pertama, kata termangu memberi gambaran orang yang termangu-mangu, antara ya atau tidak, ragu-ragu, akan berbuat atau tidak, maju atau mundur, tidak ada kepastian: 'Dalam termangu / Aku masih menyebui namaMu'. Jadi, gambaran tentang kebingungannya lebih nyata, dapat dilihat mata, daripada kalau hanya dinyatakan "ragu-ragu". 'Menyebui namaMu' memberi gambaran yang lebih nyata dari berdoa, ataupun di sini dapat juga berarti si aku masih mengenal nama Tuhan (masih ingat), masih percaya juga akan ada dan kekuasaannya. Bunyi sajak akhir u yang berturut-turut: 'Tuhanku - termangu - namaMu, sangat memperkuat efek keermanguan atau keragu-raguananya.

Baris pertama bait ke-2: 'Biar susah sungguh', sesungguhnya erat hubungannya dengan baris ketiga bait pertama. Baris ini dipisahkan maksudnya untuk memberikan intensitas akan kesusahannya, untuk lebih menonjolkan, untuk lebih mendapatkan ekspresivitas. Bersama-sama dengan baris kedua: 'mengingat Kau penuh seluruh', menjadi kesatuan irama yang kuat, liris, maka menjadi ekspresif.

Untuk menggambarkan kemahadaan Tuhan, Chairil menggunakan kata-kata 'penuh seluruh' hingga gambaran menjadi konkret sebab pembaca telah mempunyai gambaran tentang sesuatu yang bersifat penuh, buiat, dan tidak kurang sedikit pun. Ditambah lagi efek kepenuhan itu diperkuat oleh bunyi vokal u yang berturut-turut. Hal ini sesuai dengan sifat bunyi u yang berat, yang menyatakan besar dan berat (Stamminujana, 1956:69).

Pada bait kedua, untuk menyatakan sifat Tuhan yang maharahman, yang menerangi hati manusia untuk dapat teguh hati, dipergunakan ucapan: 'cayamu panas suci'. Di sini dipergunakan citra penglihatan: 'caya' dan citra perabaan (*thermal image*): 'panas' untuk lebih mengkonkretkan tanggapan indera. Tetapi, di hati si aku, karena ia ragu, termangu, cahaya yang menyala terang dan panas itu tinggal seperti nyala lilin yang berkedip-kedip, yang tidak dapat, tidak

cukup dapat menerangi kegelapan dalam keadaan yang sunyi (kiasan keadaan kekosongan, tak ada sesuatu, tak seseorang yang menemani keterasingannya). Jadi, aku yang termangu-mangu akan adanya daya kerahmatan Tuhan tersebut, dalam kegelapan hatinya, dalam penderitaan hidupnya ia hanya mendapat penerangan yang sedikit saja. Ia tak dapat tawakal menghadapi kegelapan hidup yang dideritanya. Kekeliruan atau kesediktian keadaan tersebut diperkuat lagi oleh asonansi yang berturut-turut, yang memperkuat efeknya: 'tinggal kerlip lilin di kelam sunyi.'

Bait kelima: 'aku hilang bentuk / remuk' menggambarkan keadaan kebingungan jiwa, seolah-olah dirinya tak ada wujudnya lagi, karena tak bisa berpikir lagi, kebingungan, tak bisa berbuat apa-apa pikirannya remuk, perasaannya remuk, kacau balau tak terlukiskan. Keadaan ini diperkuat lagi oleh kakofoni: 'bentuk - remuk'. Bunyi akhir k berbunyi parau, serak, tidak merdu, dikombinasi asonansi u, di situ lebih nyata menandakan gambaran perasaan tidak enak, pahit, kacau, dan kebingungan.

'Aku mengembara di negeri asing', lukisan ini menggambarkan yang nyata, visual, dan dramatis melebihi bila hanya dipergunakan kata kebingungan saja meskipun hakikatnya demikian. Dengan kalimat di atas lebih banyak ditampilkan segi-segi kebingungan yang bermacam-macam: tidak tahu arah, tak tahu apa yang harus dipertuat, sendiri, terpencil, terasing, tak ada komunikasi, dan sebagainya. Begitulah hal-hal yang dialami orang yang terlempar mengembara di negeri asing yang tak dikenalnya.

Akhirnya, untuk memberi gambaran yang dapat dilindera dengan panca indera, pengertian berdoa, memuji Tuhan, sembahyang, ataupun komunikasi yang lain dengan Tuhan, digambarkan dengan dramatisasi: si aku mengetuk pintu rumah Tuhan. Dengan itu tampak wujudnya, perbuatan, dan suara ketukannya. Si aku tak bisa berpaling, mutlak menghadap Tuhan, menengok atau berpaling pun tak bisa.

Dalam sajak itu tampak Chairil Anwar menyatakan pengertian itu dengan cara yang tak langsung, dengan kiasan, dan gambaran gambaran yang artinya membias, yaitu arti katanya terurai, seperti

halnya cahaya masuk prisma terurai menjadi warna pelangi. Makna kiasa menjadi warna pelangi makna: 'aku hilang bentuk / remuk - aku mengembara di negeri asing. 'Dengan demikian itu, sajak Chairil Anwar disebut bergaya *prismatis* atau sajak *prismatis*.

Penggunaan pengertian dengan citra-citra atau gambaran-gambaran itu mengingatkan puisi *imagism*. Kiasan-kiasannya bukan semata-mata mengalihsebutkan saja. Metafora-metaforanya penuh ambiguitas: 'Kau penuh seluruh - cayaMu panas suci - tinggal kerlip lilin di kelam sunyi - aku hilang bentuk / remuk - aku mengembara di negeri asing - di pintumu aku mengetuk / aku tidak bisa berpaling'.

Dalam "Doa", hubungan aku dengan Tuhan itu menjadi intim. Hal ini tergambar dengan ulangan-ulangan kata aku, ku, dengan penyebutan Tuhan berulang-ulang yang memberikan impenstias keimanan tersebut diperkuat dengan ulangan vokal u: 'Tuhanku, Aku....menyebut namamu, Kau penuh seluruh, cayaMu, Tuhanku, aku hilang bentuk, Tuhanku aku mengembara, Tuhanku - di pintumu aku mengetuk - aku....'

Secara semiotik, dalam sajak ini dikonstraskan bunyi vokal u yang dominan dengan bunyi i yang juga berturut-turut. Bunyi u ini memberi tanda kekhusukan dan kesungguh-sungguhan, sedang dalam kekhusukan itu tercermin rasa keterasingan dan keterpencilan si aku: 'cayaMu....suci / tinggal kerlip lilin di kelam sunyi; aku mengembara di negeri asing; aku tidak bisa berpaling'.

Pengulangan kata 'Tuhanku' yang berupa penyebutan atau seruan yang berulang-ulang (empat kali) dalam sajak itu sesuai dengan sifat sajak itu sebagai doa. Dalam doa biasa orang menyeru Tuhan berkali-kali. Namun dalam sajak "Doa" ini penyeruan Tuhan yang berkali-kali itu dapat memperkuat efek kebingungan si aku, bahkan menunjukkan keputusasaannya.

Dalam sajak "Doa" tampak adanya pertentangan-pertentangan, seperti antara keraguan dan kepercayaan, seperti relah terurai di atas. Hal ini secara semiotik tergambar dalam penggunaan bahasanya: pemilihan kata serta bunyinya. Hal ini tampak jelas pertentangan susana dan arti dalam bait kedua yang menyatakan kepenuhan Tuhan dipertentangkan dengan bait ketiga yang mengandung arti dan

suasana kecil: 'Biar susah sungguh / mengingat Kau penuh seluruh' dipertentangkan dengan: 'tinggal Kerdip hlin di kelam sunyi' 'Persejajaran bentuk pun (pilihan kata dan bunyi) untuk memperperhatikan ari dan suasana:

Aku hilang bentuk / remuk

.....

aku mengembara di negeri asing

dipertentangkan dengan:

di pintu/Mu aku mengetuk

aku tidak bisa berpaling

karena 'aku hilang bentuk-remuk' maka 'aku mengetuk' pintu Tuhan, dan karena 'aku di negeri asing' maka 'aku tidak bisa berpaling' dari Tuhan.

4. Kepada Peminta-minta

KEPADA PEMINTA-MINTA

Baik, baik, aku akan menghadap Dia

Menyerahkan diri dan segala dosa

Tapi jangan tentang lagi aku

Nanti darahku jadi beku.

Jangan lagi kau bercerita

Sudah tercaer semua di muka

Nanah meleleh dari muka

Sambil berjalan kau usap juga.

Bersuara tiap kau melangkah

Mengertang tiap kau memandang

Mencetes dari suasana kau datang

Sembarang kau merubah.

Mengganggu dalam mimpiku

Menghempas aku di bumi keras

Di bibirku terasa pedas

Mengaum di telinga

Baik, baik, aku akan menghadap Dia

Menyerahkan diri dan segala dosa

Tapi jangan tentang lagi aku

Nanti darahku jadi beku.

(DCD, 1959:17)

Si aku merasa terkejar-kejar oleh rasa dosa karena ada seorang "peminta-minta" yang selalu memandangnya, yang selalu menatapnya. Si aku sudah sadar akan dosanya kepada Dia (Tuhan). Sebab itu, ia merasa sangat tersiksa, bahkan darahnya rasanya menjadi beku bila selalu ditatap oleh si peminta-minta. Maka si aku meminta jangan ditentang lagi olehnya, supaya ia tidak mati ketakutan ('darahku menjadi beku').

Si aku merasakan rasa dosanya itu begitu mencekam. Maka, si aku meminta kepada peminta-minta itu jangan bercerita tentang dosa-dosa manusia (si aku). Rasanya dosa si aku itu sudah tercermin dalam muka si peminta-minta itu yang seperti kena cacar dan bernanah, selalu meleleh, dan selalu diusap oleh si peminta-minta sambil berjalan. Seolah-olah si peminta-minta itu selalu mengingatkan rasa dosa si aku di mana pun ia berada.

Rasa dosa itu begitu hebatnya sehingga mengganggu sampai ke mimpi si aku. Rasanya si aku seperti dihempaskan di bumi yang keras oleh rasa dosa yang selalu mencengkamnya, selalu mengertang-gejanya. Hal itu membuat bibirnya pedas dan telinganya mengaum karena sakitnya.

Si aku berjanji akan selalu mengingat Tuhan, menyembah, dan menyerahkan segala dosanya kepada Tuhan dan menyerahkan dirinya. Ia sudah sadar dan merasa betul-betul, maka ia akan sangat tersiksa bila ditentang lagi (diperingatkan akan dosa-dosanya). Maka si aku meminta jangan ditentang lagi sebab tentangan mata itu membuat darahnya beku: membuat ia mati ketakutan karena rasa dosa tersebut. Hal pertama diulang pada bait terakhir itu untuk lebih menekankan masalah dan memberikan intensitas renungan terhadap masalah tersebut, yaitu masalah dosa manusia.

Mengenai arti kata 'peminta-minta', kata ini dapat berarti peminta-minta dalam arti harfiah, arti kamusnya, yaitu orang yang meminta sedekah atau pengemis. Melihat pengemis itu si aku merasa berdosa karena ia turut menyia-nyikan nasib si peminta-minta itu, tak mau memperjuangkan nasibnya. Dengan demikian, setiap peminta-minta itu memandangnya dirasanya sebagai tuntutan, maka si aku selalu merasa tersiksa akan dosa-dosanya. Dosa itu ialah dosa manusia yang telah membiarkan, menyia-nyikan sesamanya mendertita nasib yang buruk: miskin, badannya penuh borok dan cacar. Rasa dosanya itu selalu mengejar si aku sampai pun ke dalam mimpinya. Rasa solidaritas kemanusiaan itu begitu tingginya dalam diri si aku sehingga ia selalu gelisah merasa dosa melihat penderitaan sesamanya.

Bahasa puisi adalah *polyinterpretable* (banyak tafsir) dan sangat konotatif (penuh arti tambahan) (Welck, 1968:25), maka kata 'peminta-minta' dapat berarti kiasan, yaitu orang yang meminta si aku untuk ingat kepada Tuhan, untuk menyembah Tuhan (Dia), sehabis manusia itu ciptaan dan hamba Tuhan. Seruan peminta-minta tersebut diterima oleh si aku sehingga si aku akan menghadap Dia dan menyerahkan segala dosanya. Ia sudah sangat sadar akan segala dosanya itu sehingga si aku jangan selalu diperingatkan saja (diciptang). Hal ini akan membuat darah si aku beku oleh rasa dosa yang sangat hebat, oleh ketakutan akan dosanya.

Ide atau pengertian sifatnya abstrak, maka untuk memahaminya, supaya dapat dirasakan oleh pembaca, ide atau pengertian tersebut dikonkretkan dengan kiasan-kiasan dan citra-citra.

Dosa yang abstrak dikonkretkan seolah-olah dapat dipegang dengan diberi kata kerja 'menyerahkan': 'menyerahkan dosa'. Dosa menjadi tampak visual dan dapat dipegang - menjadi konkret.

Untuk menyatakan pengertian bahwa si aku merasa sangat berdosa, supaya menjadi konkret diberi citra perabaan (*thermal image*): '.....darahku menjadi beku' Begitu juga peringatan atau seruan dikonkretkan dengan divisualkan: 'jangan tentang lagi aku'. Mencegah atau memandang lebih konkret, dramatis dari 'memberi peringatan', aktivitas 'mencentang' itu kelihatan.

Peringatan tentang dosa itu abstrak, lebih konkret cacar yang

tampak di muka yang bermanah. Dosa itu seolah-olah cacar yang bermanah di muka si peminta-minta yang adalah dosa si aku yang telah membiarkannya meminta-minta. Dapat juga berarti bahwa peringatan dosa kepada si aku itu tampak di muka si peminta-minta yang bercacar dan melelehkan nanah: mengerikan dan menjijikkan si aku, membuat si aku tersiksa, gelisah tak dapat tidur dan membuat si aku mumpi negeri.

Rasa dosa itu telah tercacar di muka si peminta-minta, peringatannya terdengar dalam setiap langkahnya. Untuk mengkonkretkan betapa tersiksanya si aku oleh rasa dosa itu, maka ia dilukiskan seperti dihempaskan di bumi yang keras - tentu saja sangat sakit, bibirnya pedas, dan telinganya sampai mengaum. Semuanya itu menyatakan ide betapa sakinya, diberi citra perabaan.

Selain dikonkretkan dengan citra-citra serta kiasan seperti di atas, untuk menyatakan betapa tersiksanya si aku juga dipergunakan dalam sajak tersebut sarana retorika hiperbola. Hiperbola ini adalah sarana retorika yang melebih-lebihkan sesuatu supaya terasa dan menimbulkan tanggapan yang konkret kepada pembaca, sebagai berikut.

Tapi jangan tentang lagi aku
Nanti darahku jadi beku

.....
Sudah tercacar semua di muka
Nanah meleleh dari muka

.....
Bersuara tiap kau melangkah
Mengerang tiap aku memandang
Mengganggu dalam mimpiku
Menghempas aku di bumi keras
Di bibirku terasa pedas
Mengaum di telingaku.

Di samping yang tersebut di atas, juga dipergunakan sarana retorika enumerasi atau penjumlahan, yaitu penjumlahan rasa sakit

itu, terutama tampak dalam bait ketiga dan keempat: 'Bersuara tiup kau melangkah / Mengering tiap kau memandang / Menetes dari susana kau datang / Sembarang kau merubah // Mengganggu dalam mimpi / Menghempas aku di bumi keras / Di bibirku terasa pedas / Mengaum di telingaku.

Secara struktural pemilihan katanya berupa citraan kesakitan yang menunjukkan koherensi yang kuat, sebagai berikut: darahku jadi beku, sudah teracar, nanah meleleh, kau usap juga, mengering, menetes, merubah, mengganggu, menghempas di bumi keras, bibirku terasa pedas, mengaum di telingaku, segala dosa, darahku jadi beku. Semua itu menunjukkan bahwa orang yang sadar kepada dosa-dosanya itu rasanya sangat sakit dan sangat menderita dan tersiksa.

Dari segi ketatabahasaan, bukanlah tak ada tujuan dan fungsinya penyair mempergunakan awalan me- untuk semua kata kerja bentuk aktifnya. Semuanya itu untuk lebih memberikan aktivitas yang penuh, yang konkret, bersungguh-sungguh: menghadap Dia, menyerahkan diri dan dosa, nanah meleleh, kau melangkah, mengerang tiap kau memandang, menetes, kau merubah, mengganggu dalam mimpi, menghempas aku, mengaum di telingaku.

Dalam hal bunyi, yang dominan dalam sajak itu bunyi vokal a dan u yang semuanya memberi gambaran suasana yang berat dan sedih, sesuai dengan suasana kesakitan dan penderitaan seperti telah tersebut di atas. Begitu juga persajakan atau rima akhir, selain untuk kemerdekaan dan kelancaran ekspresi yang membuat liris, juga untuk memperkeras arti.

Tapi jangan tentang aku
Nanti darahku jadi beku

Sudah teracar semua di muka
Nanah meleleh dari muka

Bersuara tiup kau melangkah

.....
Sembarang kau merubah

Menghempas aku di bumi keras
Di bibirku terasa pedas

8. Sajak Putih

SAJAK PUTIH

Bersandar pada tari warna pelangi

Kau depanku bertudung sutra senja

Di hitam matamu kembang mawar dan melai

Harum rambutmu mengalun bergelut senda

Sepi menyanyi, malam dalam mendoa tiba

Meriak muka air kolam jiwa

Dan dalam dadaku memerdus lagu

Menarik menari seturuh aku

Hidup dari hidupku, pintu terbuka

Selama matamu bagiku menengadiah

Selama kau darah mengalir dari luka

Antara kita Mati datang tidak membelah.....

(DCD, 1959:19)

Gadis si aku pada suatu senja yang indah duduk di depan si aku. Ia bersandar pada latar belakang yang penuh dengan warna-warna pelangi, yaitu langit senja yang indah penuh dengan bermacam warna. Si gadis bertudung sutra di waktu senja itu. 'Sutra senja' ini dapat diartikan juga langit pada waktu senja yang sangat indah seperti sutra: cemilang-berkilau-kilauan. Sedang rambut si dara yang harum diuap angin mengalun tampaknya seperti sedang bergelutan bersenda gurau. Sedang dalam mata si gadis yang hitam itu kelihatan bunga mawar dan melati yang mekar. Mawar dan melati ini mengiasakan sesuatu yang indah, menarik. Biasanya mawar itu berwarna merah, mengiasakan cinta, melati putih mengiasakan kesucian, ketulusan. Jadi, dalam mata si gadis itu tampak cinta yang tulus, menarik, dan mengikat. Jadi, suasana pada waktu itu sangat menyenangkan, menggaibahkan, menarik, penuh keindahan yang mengharukan si aku.

Dalam puncak keharuannya antara dua kekasih itu, tidak terjadi percakapan sehingga sepihah yang terasa, sunyi senyap, sepi menyanyi:

tiba-tiba suasana menjadi sepi, seperti halnya suasana malam yang kudus pada waktu tiba saat berdoa. Kesepian ini menyebabkan jiwa si aku bergerak seperti halnya permukaan kolam yang beriak diang angin. Maksudnya, timbul pikiran atau angan-angan dalam jiwa si aku. Jiwa si aku bergerak seperti memnung atau melamun. Jika orang diam tidak berbicara, maka jiwa atau pikirannya yang berbicara. Dalam keadaan tanpa kata itu, di dalam dada si aku terdengar lagu yang merdu. Ini mengiaskan kegembiraan. Begitu juga karena gembiranya memuncak, rasanya seluruh diri si aku; badan dan jiwanya menari, dari ujung rambut sampai ujung kaki. Untuk konkretnya, orang yang gembira digambarkan atau dikiaskan menari.

Dalam keadaan kegembiraan hati yang memuncak itu, si aku merasakan hidupnya penuh dengan kemungkinan, ada jalan keluar pintu terbuka, selama gadis kekasihnya masih menengadahkan muka kepada si aku. Ini merupakan kiasan bahwa si gadis itu mencintai si aku, mau memandang ke muka si aku, bahkan juga isyarat untuk meminta ciuman dari si aku. Jadi, mereka masih tetap bermesraan.

Begitu juga hidup si aku itu penuh harapan selama si gadis masih hidup wajar, dikiaskan dengan darahnya masih bisa mengalir dari luka, sampai pun kematian tiba si aku dan gadis kekasihnya tetap bersatu dalam cinta, tidak berpisah, tidak bercerai selamanya.

Sajak ini berjudul "sajak putih". Sajak merupakan kiasan suara hati si penyair, suara hati si aku. Putih mengiaskan ketulusan, kejujuran, atau keikhlasan. Jadi, "sajak putih" berarti suara hati si penyair, si aku, yang sebenar-benarnya, yang selulus-tulusnya, yang sejujur-jujurnya. Maksudnya, pujian kepada kekasih, harapan, dan cintianya kepada kekasih yang dinyatakan itu, diucapkan dengan sejujur-jujurnya, selulus-tulusnya - bukan bohong!

Tanda-tanda semioik untuk kegembiraan dan kebahagiaan di dalam sajak ini ialah kata: tari, warna pelangi, sutra senja, kembar mawar dan melati, harum mengalun bergelut senda, memerdu lagu, menarik menari, pintu terbuka, matamengadad. Jadi, sajak ini berurusanana gembira. Dapat dikatakan, ini lain dari sajak-sajak Chairil yang lain, yang pada umumnya berurusan murung, suram, dan sedih. Meskipun dalam sajak ini disebut-sebut juga kematian: Mati, dalam

hati terakhir, namun tidak dominan. Dalam sajak ini meskipun bunyi i tidak begitu dominan, namun bunyi i dalam bait pertama itu turut dengan kuat mendukung angan kegembiraan juga: tari warna pelangi, mawar dan melati. Hal ini terbawa oleh kata-kata yang pada umumnya menunjukkan kegembiraan seperti di atas itu. Begitu juga bunyi i dalam bait kedua turut mendukung suasana gembira 'sepi menyanyimenarik menari'.

Untuk ekspresivitas dan kepadatan, dipergunakan penyimpangan dari tata bahasa normatif:

Hidup dari hidupku, pintu terbuka

Selama matamu bagiku menengadad

Selama kau darah mengalir dari luka
Antara kita Mati datang tidak membelah.....

Puisi tidak hanya menyampaikan informasi saja. Diperlukan kepadatan dan ekspresivitas karena hanya inti pernyataan yang dikemukakan. Karena hal ini, maka sajak menyimpang dari tata bahasa normatif seperti di atas! Bila diucapkan secara tata bahasa normatif, maka ekspresivitasnya hilang karena tidak padat dan tidak berirama, seperti berikut:

"Pintu akan selalu terbuka bagi hidup dari hidupku. Selama matamu menengadad bagiku. Selama darah masih mengalir jika engkau terbuka. Antara kita sampai kematian datang kita tidak membelah (berpisah)....."

Dalam sajak ini pengertian-pengertian abstrak menjadi konkret karena dipergunakan citraan, seperti citra visual, pendengaran, penciuman, dan gerak yang digabung dengan metafora.

'Di hitam matamu kembang mawar dan melati'. Sesuatu yang indah digambarkan secara visual dengan metafora: mawar dan melati. Begitu juga citra-citra visual yang lain untuk menggambarkan keindahan 'tari warna pelangi, bertudung sutra senja'.

Dalam bait ke-1 baris keempat, citra penciuman digabungkan dengan citra gerak membuat lukisan hidup, memberi gambaran kegembiraan romantik: 'Harum rambutmu mengalun bergelut senda'.

Begitu juga citra visual untuk lebih mengkonkretkan tanggapan:

Hidup dari hidupku, pintu terbuka
Selama matamu bagiku menengadah.

Pintu terbuka untuk menggambarkan harapan, sedangkan untuk menggambarkan rasa cinta diberi gambaran visual: 'mata menengadah'.

Dalam bait kedua citraan yang dipergunakan adalah citraan pendengaran: 'Sepi menyanyi', seolah-olah sepi yang tiba-tiba muncul itu terdengar suaranya. Juga jiwa yang tiba-tiba bergerak itu seperti suara air yang meriak. Dikuti oleh lagu yang merdu dalam dada, untuk menggambarkan kegemilangan yang memuncak.

6. Sebuah Kamar

SEBUAH KAMAR

Sebuah jendela menyerahkan kamar ini
pada dunia. Bulan yang menyinar ke dalam
mau lebih banyak tahu.

'Sudah lima anak berayawa di sini,
Aku salah satu!'

Ibuku tertidur dalam tersedu,
Keramatan penjara sepi selalu,
Bapakku sendiri terbaring jemur
Matanya menatap orang terselip di batu!

Sekeliling dunia bunuh diri!

Aku minta adik lagi pada

Ibu dan bapakku, karena mereka berada
di luar hitungan: Kamar begini,
3 x 4m, terlalu sempit buat menampung nyawa!

(DCD, 1959:23)

Puisi itu menyatakan pengertian secara tak langsung (Riffaterre, 1978:1), yaitu menyatakan sesuatu hal dan berarti yang lain, kebidaklaksanaan itu di antaranya karena penggunaan bahasa kiasan, yang merupakan penukaran arti atau *displacement* (Riffaterre, 1978:2).

Ingatlah baris pertama sajak ini: 'Sebuah jendela menyerahkan kamar ini pada dunia'. Ini adalah personifikasi, yaitu jendela diibaratkan sebagai orang yang dapat bergerak: menyerahkan kamar, seolah-olah kamar itu dapat diangkat diberikan kepada dunia. Adanya aktivitas gerak itu menyebabkan gambaran menjadi hadir di depan pembaca. Dengan diserahkannya itu, maka dunia (ini kiasan juga: *shekdoki totum pro parte*, keseluruhan untuk sebagian orang) dapat melihat kamar itu. Jadi, sesungguhnya baris pertama itu berarti bahwa melalui jendela itu orang (luar) dapat melihat keadaan kamar itu. Hal ini ditambah lagi: 'Bulan yang menyinar ke dalam mau lebih banyak tahu'. Bulan mengiaskan orang luar, seolah-olah bulan menyorotkan suaranya menerangi kamar itu untuk lebih banyak mengetahui 'rahasia' kamar itu. Biasanya orang luar itu selalu ingin lebih banyak mengetahui keadaan atau rahasia orang lain. Berikutlah makna baris kedua, yang juga kiasan metafora (bulan) dan personifikasi: 'bulan mau lebih banyak tahu'. Dalam kamar itu ada lima orang anak, salah seorang di antaranya adalah si aku. Jadi, lewat jendela kamar itu orang luar dapat mengetahui isi kamar dan keadaannya. Dalam kamar itu sudah dilahirkan lima orang anak, salah seorang di antaranya si aku.

Kedua kamar itu sesungguhnya menyedihkan, mungkin karena keadaan ekonominya menyedihkan sekali. Keluarga yang tinggal dalam kamar itu dalam keadaan miskin, berkekurangan. Karena sedianya, si ibu tertidur masih dalam keadaan tersedu. Rasanya kamar itu seperti penjara, meskipun ramai tetapi pada hakikatnya sepi, dalam arti tak ada hiburan, tak ada barang-barang rumah tangga yang cukup, tidak cukup makan dan pakaian. Itulah amanat yang disampaikan paradoks itu: 'Keramatan penjara sepi selalu'. Ayah si aku sendiri tak dapat berbuat apa-apa, hanya terbaring saja dengan kelemahannya. Satu-satunya yang bisa dilakukan hanya berdoa, menatap orang terselip (terselip) di batu, yaitu gambar Kristus / patung Kristus dalam salib batu, yang bagi si aku dirasakan kererajaan, kelihatan dipergunakan untuk seru (!) di akhir baris.

Pada hakikatnya itu adalah bunuh diri bila orang dalam keadaan menderita masih menambah penderitaan lagi. Seperti halnya

keluarga si aku itu, lima orang anak ditambah ayah-ibu, jadi, semua tujuh orang, tinggal dalam kamar yang sangat sempit: 3 x 4 m. Jauh teranglah mereka itu dalam keadaan yang sangat menderita, sangat miskin, menyedihkan. Namun mereka akan menambah penderitaan lagi dengan akan ditambahnya seorang bayi. Dengan ironis si aku berkata bahwa si aku minta adik lagi kepada ayah-ibunya, yang telah mau memperhitungkan atau memikirkan bahwa mereka sudah dalam keadaan sangat miskin ('mereka berada di luar hitungan'). Sesungguhnya kamar 3 x 4 m itu sudah sangat sempit untuk dihuni tujuh orang, mengapa masih ditambah lagi. Hal ini sama saja dengan bunuh diri. Si aku bunuh diri, ayah-ibunya bunuh diri: 'Sekeliling dunia bunuh diri!', semua orang bunuh diri.

Dalam sajak ini penyair mengemukakan sebuah ironi kehidupan (di Indonesia), yaitu pertama orang luar itu selalu ingin mengetahui rahasia orang lain, atau mencampuri urusan orang lain, kedua, dalam keadaan sangat menderita orang berdoa, seperti ayah si aku ketiga, orang masih akan menambah anak lagi, padahal anaknya sudah banyak dan dalam keadaan yang sangat menderita.

Dalam sajak ini, ironi kehidupan tersebut dinyatakan dengan bahasa yang ironik-hiperbolik, yaitu sindiran yang lebih-lebihkan ironi itu dinyatakan dengan pertentangan keadaan dan paradoks. Kelihatan seperti pada bait pertama, orang ingin mengetahui rahasia rumah tangganya, maka si aku membukakannya sekali bahwa dalam kamarnya yang sempit itu didiami 5 orang anak, telah lahir lima orang anak di kamar sempit itu. Keterbatasan itu diperjelas lagi dengan tanda seru di akhir baris, akhir bait.

Paradoks pada bait kedua, menyatakan keadaan yang keliru itu: ibu si aku tertidur dalam keadaan menangis tersedu. Karena leihnya manangis ia tertidur, tetapi masih dalam keadaan tersedu sedu (oleh penderitaan). Baris kedua berupa paradoks yang diperkuat hiperbola: 'Keramaian penjara sepi selalu'. Kesedihan kamar itu lebih-lebihkan sebagai penjara. Paradoks dan ironis juga bila ayah si aku mengatasi persoalan cuma dengan berdoa yang tak langsung dapat memecahkannya, hanya berharap saja dalam arti juga bahwa si ayah dapatnya tinggal berdoa saja, sudah tak berdaya lagi untuk

mengatasi penderitaannya.

Paradoks atau pertentangan juga bait ketiga bahwa si ayah dan ibu menambah nyawa lagi (membuat anak lagi) dalam keadaan kemiskinan yang sangat. Begitu juga si aku berkata secara ironis: 'Aku minta adik lagi pada ibu dan bapakku', sesungguhnya si aku sudah tahu bahwa mereka menderita. Nah, itu semua sama saja dengan bunuh diri, begitu juga si aku (dan orang-orang lain): 'Sekeliling dunia bunuh diri'. Tulah ironi hidup yang dinyatakan secara paradoksial, yang merupakan kenyataan sebenarnya (di Indonesia).

Ironi tersebut juga dinyatakan dengan bahasa kiasan yang menyatakan sesuatu secara tak langsung, seperti terlihat pada bait pertama baris kesatu dan kedua. Juga bait kedua baris kedua: 'Keramaian penjara sepi selalu'. Begitu juga bait ketiga baris pertama: 'Sekeliling dunia bunuh diri!'

Ironi juga ditandai (diperkuat) dengan tanda seru di akhir baris: 'Aku salah satu!' Matanya menatap orang terselip di baris 'Sekeliling dunia bunuh diri' Kamar begini, 3, x 4 m, terlalu sempit buat menampung nyawa!'

Bila dirasakan lebih lanjut pembuatan kiasan yang aneh dan luhian yang menggelikan itu ironi juga, yaitu seperti yang berikut ini. 'Tandela menyebarkan Kamar ini' kiasan yang aneh: jendela yang tidak bertangan, tidak bergerak dapat menyebarkan sesuatu yang lebih besar, yaitu kamar. Ini suatu paradoks yang ironis. Begitu juga, 'bulan yang menyinar ke dalam mau lebih banyak tahu', ini tentu sesuatu yang menggelikan: humor ironis. Bulan tidak mempunyai kelengkapan; keinginan adalah aktivitas batiniah, jadi, sesungguhnya tidak sempat, maka kiasan ini menjadi aneh dan menggelikan.

Lukisan: 'Ibuku tertidur dalam tersedu' ini juga sesuatu yang menggelikan menimbulkan iba. Menggelikan karena dalam keadaan tidur tapi masih (sempit) menangis. Jadi, ini ironi. 'Kamar begini, 3 x 4 m, terlalu sempit buat menampung nyawa!'. Mempersamakan manusia membuat anak dengan penciptaan manusia adalah sebuah olok-olok yang ironis: 'menampung nyawa'. Dalam penciptaan, Tuhan menampung nyawa pada Adam yang dibuat dari tanah liat dan hidup! Sekarang

hadap si aku meniup nyawa untuk menambah jumlah anak!

Dari uraian tersebut tampak adanya koherensi yang kuat dalam sajak ini antara unsur-unsurnya: kiasan, gaya, lukisan, sampai pada tanda baca. Semuanya membentuk suasana ironis yang memprihatinkan.

7. Catatan Th. 1946

CATETAN TH. 1946

Ada tanganku, sekahi akan jemu terkulai,
Mainan cahya di air hilang bentuk dalam kabut,
Dan suara yang kucintai kan berhenti membelai.
Kupahat baru nisan sendiri dan kupagut.

Kita - anjing diburu - hanya melihat sebagian sandiwanya
Tidak tahu Romeo & Juliet berpeluk di kubur atau di ranjang
Lahir seorang besar dan tenggelam beratus ribu
Keduanya harus dicatet, keduanya dapat tempat.

Dan kita nanti tiada sawan lagi diburu
Jika bedil sudah disimpan, cunna kenangan berdebu
Kita memburu ari atau diserahkan kepada anak lahir sempat,
Karena itu jangan mengerdip, tetap dan penamu asah,
Tulis karena kertas gersang, tenggorokan kering sedikit mau
basah!

(DCD, 1959:28)

Judul tersebut Th 1946 tidak dapat tidak mengingatkan peristiwa dalam kesejarahan Indonesia, hal ini seperti dikemukakan Welit (1976:23) bahwa puisi itu diresapi peristiwa sejarah. Tahun 1946 Indonesia dalam konfrontasi dengan Belanda yang ingin menjajah Indonesia kembali. Indonesia dalam suasana perang dengan Belanda Lebih-lebih lagi Indonesia sehabis dijajah pemerintah militer Jepang. Keadaan serba sukar, tak ada istirahat, orang tak sempat memikirkan kedamaian, tak merasakan ketentraman. Yang ada hanyalah serba

kekutan dan kegelisahan. Dalam suasana seperti ini orang harus bergerak dan bertindak cepat, harus bekerja keras, dan mentangis mau. Semuanya itu terganbar dalam sajak tersebut di atas, sebagai berikut ini.

Pada suatu saat nanti si aku akan tak dapat berbuat apa-apa lagi: tangannya terkulai kejenuhan, pandangannya kabur, tak dapat melihat lagi segala yang menyenangkan, dan kekhilangan semua yang dinikmati. Si aku akan meninggal, dikubur, ditandai dengan batu nisan yang dibuatnya sendiri sebab orang lain tak akan mengengang dan memikirkannya. Di samping itu, harus diri sendiri yang mesti membuat peringatan bagi diri sendiri, yaitu dengan hasil karyanya sendiri.

Kita ini sebagai anjing yang diburu, tak ada kesempatan untuk beristirahat atau berlanjar-lambat, tidak dapat melihat seluruh peristiwa dan kejadian selengkapanya, tidak dapat melihat selesainya peristiwa-peristiwa secara lengkap. Hidup ini sama halnya dengan sandiwara. Kita tidak dapat menyaksikan kehidupan ini secara utuh, seperti halnya kita melihat drama Romeo & Juliet tidak sampai selesai sehingga tidak tahu apakah Romeo dan Juliet bertemu di ranjang atau di kuburan. Dalam keadaan yang serba kacau ini lahir atau muncul seorang yang besar, sebaliknya juga beratus ribu yang tenggelam, jatuh, atau mati. Biasanya juga timbulnya seorang besar membawa kuban matinya beratus ribu rakyat. Nah, semuanya harus dicatat, harus diperhatikan, harus diberi tempat dalam ingatan. Timbulnya seorang besar dan jatuhnya orang besar yang lain serta matinya rakyat yang beratus ribu haruslah diberi perhatian khusus.

Akhirnya kitananti tidak sedikit lagi, tak usah takut lagi diburu karena perang sudah selesai. Jika perang telah usai, maka yang tinggal cunna kenangan lama saja, kenangan yang mengertikan. Sudah usai perang itu segalanya terserah kepada kita, apakah kita akan sungguh-sungguh menggar arti hidup ini, memberi arti hidup, yaitu bekerja keras, berjuang demi pribadi dan marabat kemanusiaan, atau masa bodoh saja menyerahkan kesempatan kepada anak manusia jaman itu, yang sempat lahir di bumi, yang lahir secara kebetulan! Nah, karena itu bila tak mau terserah saja pada nasib yang ditentukan semau-maunya

oleh anak yang kebetulan lahir tersebut, maka jangan mengendokan perhatian, jangan bersantai-santai, pusatkan perhatian, bersungguh-sungguh, bekerja keraslah, seolah-olah tanpa mengerdipkan mata. Tulislah terus, asalah pena, dalam arti menulis sajak yang berarti, yang berarti pula menyelami kehidupan ini sepenuhnya. Bekerja (keras) karena kertas gersang, dalam arti kehidupan masih kosong belum ada isinya, maka hendaklah diisi sepenuhnya, dan bekerja demi kehidupan sendiri, bekerja untuk hidup di dalam kehidupan ini.

Dalam sajak ini, untuk mengemukakan ide abstrak dipergunakan bahasa-bahasa kiasan dan cirikan untuk mengkonkretkan tanggapan dan menarik karena memberikan gambaran yang jelas dan terpusat. Pada bait pertama baris pertama dipergunakan sinekdoke *paru pro toto* yaitu 'tangan' untuk menyatakan keseluruhan diri si aku. Tangan yang jemmu terkulai menyatakan diri si aku yang tak berdaya. Dipergunakan itu karena tangan itu merupakan pusat kekuatan untuk bekerja. Jika tangan terkulai berarti seluruh diri akan tak berdaya, dalam arti orang sudah tidak dapat bekerja dan bernasib lagi. Begitu juga suara (bait pertama baris ketiga) menyatakan orang yang memiliki suara itu, yaitu kekasih, steri, anak, atau orang-orang yang dicintai. Suara merupakan pusat perhatian yang paling memusat bagi si aku, maka itulah yang ditonjolkan. Lebih jauh lagi, suara yang dicintai itu dapat berarti suara-suara kehidupan sendiri yang dicium oleh si aku, suara-suara kehidupan yang membuatnya hidup.

Untuk menyatakan si aku tak dapat melihat lagi diberi citra visual yang konkret: 'mainan cahaya di air hilang bentuk dalam kabut'. Begitu juga untuk mengkonkretkan tanggapan bahwa si aku sendiri yang mesti membuat kenangan (peringatan) bagi dirinya sendiri, untuk menyatakan bahwa dirinya pernah ada, pernah hidup di dunia, diukiskan si aku memahat batu nisan sendiri dan dipagunnya dalam arti nisan itu di pasang di kuburannya seolah-olah dipaguri atau diidekap si aku, dengan citra termal ini gambaran menjadi jemu terbayang. Di samping itu, juga dapat berarti bahwa nanti tak ada orang yang akan memberi nisan padanya, maka si aku harus membuat nisan sendiri untuk menandai dirinya. Nisan bagi seorang ialah karyanya, yang membuat dia dikenang orang. Maka supaya selalu

dikenang orang harus berkarya (yang hebat).

Dalam hubungan dengan bait di atasnya kita dimetatorakan sebagai anjing yang diburu. Di samping berarti tak punya waktu istirahat, penuh ketakutan karena diburu, kata anjing juga menyatakan bahwa kita ini dalam jaman yang kacau, jaman yang penuh ketakutan itu hanya seperti anjing tidak mempunyai kehormatan, dipandang rendah. Dalam ketakutan seperti anjing itu yang kita lihat hanya sebagian peristiwa atau kejadian, sebagian kehidupan saja. Hal ini dikkonkretkan dengan citra visual: drama Romeo dan Juliet yang berintiaan, yang secara konkret digambarkan dengan citra rabaan: 'terpeluk di kubur atau di ranjang'! Begitu juga peristiwa pergantian pemerintahan digambarkan dengan visual: 'lahir seorang besar dan tenggelam beratus ribu'. Yang harus diperhatikan: 'dicair dan diberi tempat'.

Pada bait ketiga untuk mengkonkretkan bahwa perang selesai dipergunakan sinekdoke *paru pro toto*: 'Jika bedil sudah disimpan'. Bedil merupakan alat perang, bagian dari perang, dengan dipergunakan citra visual bedil, maka gambaran menjadi lebih nyata tampak mata daripada perang. Kenangan yang penuh kesedihan digambarkan metafora 'kenangan berdebu'. Kenangan itu benda abstrak, digabungkan dengan kata berdebu, maka seolah-olah kenangan itu dapat dilihat atau dipegang. Metafora 'kita memburu arti' untuk menyatakan pekerjaan mencari arti itu dilakukan secara sungguh-sungguh, secara intensif, yaitu dengan sungguh-sungguh memberi arti kehidupan (ini) dengan bekerja giat, berusaha dengan sungguh-sungguh, dan sebagainya. Sarana retorika hipertrofa 'jangan mengerdip' untuk menyatakan berusaha penuh perhatian dan terus-menerus sehingga mata pun tidak berkedip. Kehidupan yang kosong dicitra-visualkan dan dikiasan secara metaforik dan hipertrofik: 'kertas gersang'. Bedang kehausan akan hidup dicitra-rasakan (*taste image*) 'tenggokan kering sedikit mau basah!'. Ini lebih nyata daripada 'haus', menjadi lebih konkret.

Ditinjau dari persajakannya (rima), pada bait pertama baris ke-1, -3, rasa dan arti tak berdaya itu ditandai dengan semi vokal I dan digabungkan dengan sajak akhir ai: jemmu terkulai—berhenti

membelai. Semuanya itu memperkuat artikatanya yang sejajar: jemu berhenti, dan rasa yang sejajar: terkulai - membelai, yang menunjukkan arti lemah. Hal tersebut diperkuat oleh sajak akhir kabai kupagut yang memberikan kesejajaran suasana berat. Bunyi a-u-i itu mengingatkan dan menyarankan kata maut, sesuai dengan isi dan suasana kesedihan dan ingatan akan kematian pada bait tersebut, dan bait-bait selanjutnya.

Sajak akhir bait kedua baris kesatu dan kedua untuk membuat jris: 'sandiwara sekarang - di kubur atau diranjang'. Persejajaran bunyi (sajak dalam) baris keempat menandai dan memperkuat kesejajaran arti: 'keduanya harus dicatet, keduanya dapat tempat'.

Bunyi akhir baris pertama dan kedua bait ketiga: 'diburu berdebu', memperkuat suasana murung, sedih. Begitu juga bunyi akhir baris keempat dan kelima: 'penamu asah-mau basah' memperkuat arti usaha yang bersungguh-sungguh.

Sajak akhir semua bait yang mengandung vokal berat u - u, dikombinasikan dengan bunyi ai yang menyarankan ketakberdayaan pada bait pertama, semuanya itu memperkuat suasana murung, murung, dan sedih yang dikandung sajak tersebut. Semuanya itu sesuai dengan pilihan katanya yang menyarankan arti kematian, kesia-siaan, dan kesedihan: jemu terkulai, hilang bentuk dalam kabai, berhenti membelai, batu nisan, kupagut, anjing diburu, berpeluk dikubur, tenggelam beratus ribu, sawan diburu, kenangan berdebu, kertas gersang, dan tenggorokan kering.

Jadi, dalam sajak tersebut kelihatan koherensi yang kuat antara pokok yang dikemukakan kenangan akan Perang dan kematian, kesia-siaan, dengan suasana murung, pilihan kata, dan bunyinya yang berat; ada koherensi struktural antara unsur-unsurnya.

8. Cerita buat Dien Tamaela

CERITA BUAT DIEN TAMAEIA

Beta Patirajawane

Yang dijaga datu-datu

Cuma satu.

Beta Patirajawane

Kikisan laut

Berdarah laut.

Beta Patirajawane

Ketika lahir dibawakan

Datu dayung sampah.

Beta Patirajawane, menjaga hutan pala.

Beta api di pantai. Siapa mendekat

Tiga kali menyebut beta punya nama.

Dalam suyi malam ganggang menari

Menurut beta punya tifa,

Pohon pala, badan perawan jadi

Hidup sampai pagi tiba.

Mari menari!

mari berial

mari bertupal!

Awas jangan bikin beta marah

Beta bikin pala mati, gadis kaku

Beta kirim datu-datu!

Beta ada di malam, ada di siang

Irama ganggang dan api membakar pulau.....

Beta Patirajawane

Yang dijaga datu-datu

Cuma satu.

(DCD, 1959:34-5)

Yang paling menonjol dalam sajak ini adalah ulangan-ulangan, baik ulangan kata, kalimat, maupun ulangan bait. Ulangan-ulangan itu di antaranya berupa paralelisme, yaitu penajajaran kalimat-kalimat yang artinya sama atau hampir sama dengan mengganti sebagian katanya, seperti:

(Beta Patirajawane)
Kikisan laut
Berdarah laut.

.....
Mari menari!
Mari bernari!
Mari berlupal!

.....
Beta bikin pala mati, gadis kaku
Beta kirim datu-datu!

Ulangan-ulangan tersebut itu untuk memperkuat arti dan untuk membuat pikiran terkonsentrasi dalam berkontemplasi atau merenung, untuk menimbulkan 'kekuatan gaib', yaitu daya pesona. Ulangan-ulangan yang dipergunakan untuk memusatkan konsentrasi dan menimbulkan daya pesona ini merupakan muncunya kembali ciri-ciri sastra lama, yang oleh Subagio Sastrowardjo disebutnya *arawakme* (1971:9, 15). Jadi, dalam sajak ini tampak pemunculan ciri-ciri sastra lama, yaitu yang bergaya demikian ini ialah mantera. Sajak ini bergaya mantera. Si aku (beta) seolah-olah mengucapkan mantera supaya siapa pun yang mendekatinya harus memberi hormat kepadanya dan segan.

Si aku Patirajawane ini lahir dan besar di bumi keramat di jiga datu-datu yang berkekuatan gaib dan tak ada duanya. Si aku Patirajawane ini kikisan laut / berdarah laut, yakni keturunan nenek moyang pengarang lautan yang jaya. Bahkan ketika lahir pun oleh datunya dibawakan dayung dan sampian, lambang penguasa lautan. Begitulah Patirajawane ini raja lautan.

Di samping hal tersebut di atas, Patirajawane itu adalah pemilik kekayaan alam yang bukan main, pemilik hutan/pala. Ia adalah api di pantai yang n erupakan sumber penerangan dan kehidupan sebuah pulau! Karena kegagahan dan kekuasaannya ini, maka siapa yang mendekatinya, mendekati pulau dan kerajaannya harus tiga kali menyebut namanya, dalam arti orang harus menghormatinya, minta izin, dan bahkan harus memberikan upeti untuk penghormatan.

Patirajawane adalah pemilik kesenian yang tinggi, yang membuat semua makhluk menari menurutkan irama tifanya. Karena bunyi musik (tifa) yang merdu itu, maka pohon pala dan badan perawan pun menjadi hidup (yaitu menari dengan bagus) sampai pada jaja hari tiba. Patirajawane mengajak menari, bergembira, dan berlupa melupakan hal-hal yang membuat sedih) kepada siapa yang datang menuruti irama musiknya.

Meskipun demikian, Patirajawane memberi peringatan kepada siapa pun yang datang jangan menyebabkan dia marah, ia dapat membuat pala mati, begitu juga membuat gadis kaku ketakutan. Ia akan mengirimkan datu-datu (roh-roh keramat) yang menjaganya. Maksudnya, ia akan membasmi siapa pun yang membuat dia marah tanpa memandang bulu.

Patirajawane selalu berjaga, baik pada waktu siang maupun malam. Ia merupakan pemberi (yang membangkitkan) irama kepada ganggang dan pemberi api (semangat) kepada pulau (masyarakatnya). Ia yang menghidupi semua yang berada di pulau kawasannya. Tak ada yang menandingi keperkasannya di dunia, tak ada duanya di dunia. Ia adalah Patirajawane yang dijaga oleh datu-datu (roh-roh keramat dan sakti), satu-satunya di dunia.

Sajak ini sesungguhnya alegori, yaitu cerita kiasan yang mengiaskan bangsa Indonesia yang gagah berani dan mempunyai kekayaan jasmaniah dan rohaniyah yang melimpah tak terhitung. Penyair mengambil tokoh Patirajawane seorang tokoh dari Maluku. Tokoh ini merupakan *pars toto* bagi bangsa Indonesia seluruhnya. Penyair ingat kepada sejarah Indonesia jaman sekitar datangnya V.O.C. bahwa pada saat itu bangsa Indonesia masih jaya: berwisata, gagah berani, dan memiliki kekayaan yang tak ternilai harganya, yang ditinggikan dunia internasional, dikiasakan dengan 'hutan pala'. Ini sesuai dengan keadaan daerah Maluku. Dengan kiasan secara *pars pro toto* ini kejayaan bangsa Indonesia menjadi spektakuler, begitu juga kekayaan, kebudayaan, dan keseniannya menjadi nyata pula di depan mata.

Seperti telah dikemukakan di atas bahwa sajak ini bergaya mantera, maka ulangan-ulangannya yang dominan, seperti telah

tersebut di atas pula. Nama Patirajawane secara berturut-turut di ulang dari bait pertama baris pertama sampai bait keempat bait pertama. Di samping itu, ulangan tersebut untuk memberi gaya mantera, juga untuk menonjolkan tokoh Patirajawane. Begitu pula penonjolan ini untuk menampilkan tokoh yang mempunyai kepribadian kuat, mempunyai harga diri, dan kepercayaan kepada diri sendiri. Hal ini diperkuat lagi dengan bait terakhir yang merupakan ulangan seluruhnya bait pertama:

Beta Patirajawane
Yang dijaga datu-datu
Cuma satu.

Karena cirranya adalah pahlawan Indonesia dari daerah yang masih terpencil, yaitu Maluku, maka untuk kesatuan cirraan dipergunakan gaya mantera dengan cirra-cirra yang berhubungan 'datu-datu, laut, dayung sampian, hutan pala.' Alat musik pun khas daerah Maluku: 'tifa' (gendang khas Maluku). Di samping itu, semua serba gait, penuh magi: 'kikisan laut, berdarah laut, ganggang menari, beta api di pantai, pohon pala, badan perawan jadi hidup sampai pagi tiba. Beta bikin pala mati, gadis kaku / beta kirim datu-datu! // Beta ada di malam, ada di siang / Irama ganggang dan api membakar pulau.....'

Dalam hal pemaknaan bahasa dan segi ketatabahasannya pun dipergunakan dialek Maluku: 'beta' untuk aku. Kata 'cuma' kurang standard bersifat dialek dibandingkan dengan 'hanya'. Begitu juga kalimat: 'Siapa mendekat / Tiga kali menyebut *beta punya nama*', yang standard: 'Tiga kali menyebut nama beta'. Begitu juga: 'Menurut beta punya tifa' untuk: Menurut tifa beta. Juga pada bait berikut ini dipakai kata-kata tak standard:

Awas jangan *bikin* beta marah
Beta *bikin* pala mati, gadis kaku
Beta *kirim* datu-datu!

Kata yang lebih standard untuk 'bikin' adalah 'membuat', untuk bentuk 'beta kirim' adalah 'beta kirimkan'. Semuanya itu untuk memberi warna setempat (*local colour*).

Dalam hal bunyi pun dalam sajak ini tampak adanya kesejajaran dengan arti kata-kata dan kombinasi kata-katanya secara sintaktis. Bunyi vokal yang dominan adalah a dan u yang cocok untuk menggambarakan kebesaran dan kegagahan tokoh Patirajawane, seperti tampak dalam cuplikan ini, yang lebih-lebih ditandai dengan bunyi vokal akhir baris a dan u yang dominan:

Beta Patirajawane
Yang dijaga datu-datu
Cuma satu.
Beta Patirajawane
Kikisan laut
Berdarah laut.
Beta Patirajawane
Ketika lahir dibawakan
Datu dayung sampian

.....
Awas jangan bikin beta marah
Beta bikin pala mati, gadis kaku
Beta kirim datu-datu!

.....
Beta Patirajawane
Yang dijaga datu-datu
Cuma satu.

9. Tuti Artie

TUTI ARTIC

Antara bahagia sekarang dan nanti jurang terganggu,
Adikku yang lagi keenakan menjilat es artic;
Sore ini kau cintaku, kuhiasi dengan sus + coca cola.
Isertiku dalam lathian; kita hentikan jam berdetik.
Kau pintar benar bercium, ada goresan tinggal terasa
- ketika kita bersepeda kuantar kau pulang -

Panas darahimu, sungsuh lekas kau jadi' dara,
Mimpi tua bangka ke langit lagi menjulang.

Pilihannu saban hari menjemur, saban kali bertukar;
Besok kita berselisih jalan, tidak kenal tahu:
Sorga hanya permainan sebentar.

Aku juga seperti kau, semua lekas berlalu
Aku dan Tuti + Greet + Amoi hati terlantar,
Cinta adalah bahaya yang lekas jadi pudar.

(DCD, 1959:41)

Si aku berkata (mengemukakan pikirannya) kepada kekasihnya ('adikku') yang sedang menikmati es artic bahwa antara kebahagiaan waktu sekarang dengan kebahagiaan nanti (yang akan datang) ada jarak pemisah yang mengerikan ('jurang terganggu') yang tidak dapat dikerahui. Pada waktu sore ini kekasihnya menjadi orang yang dicintai (Kekasih si aku), diberi kemewahan berupa roti sus dan coca cola di sebuah restoran es cream artic. Kekasihnya itu merupakan isteri si aku dalam latihan. Si aku meminta kekasihnya untuk tidak ingat waktu ('kita hentikan jam berdetik') dalam saat kemestran dan kebahagiaan peremuannya itu.

Dikatakan oleh si aku bahwa kekasihnya itu pandai bercium, karena itu, tetapi ada goresan yang membekas, yang tetap terasa: tetapi ada kenangan indah tersisa dari ciumannya yang dilakukan pada waktu si aku mengantar kekasihnya pulang bersepeda. Terasa darah kekasihnya panas: mengairahkan, membalikan semangar. Dirasa kekasihnya itu cepat dewasa, menjadi dara yang pandai bercium. Karena kenikmatan bercium dengan gadisnya itu, maka impian (angan-angan) si aku yang sudah lama sekali berlalu ('mimpi tua bangka') kini bangkit lagi ('ke langit lagi menjulang'). Rupanya si aku pada waktu yang telah lama silam mempunyai angan-angan atau khayalan (impian) dapat bercintaan dengan seorang gadis dengan mesra. Sebab itu, ketika kini dia bertemu dengan gadisnya itu, angan-angannya itu bangkit kembali dengan kuat ('ke langit lagi menjulang'), yaitu ia berkhayal dapat bercintaan dengan gadisnya penuh kebahagiaan dan kemestran.

Rupanya gadis si aku itu banyak yang meminatinya sehingga pilihannya saban hari bertukar, saban kali bertukar yang menjemput-nyul. Begitu juga si aku dan gadisnya itu besok akan berpisah, tidak ming mengenal lagi. Ternyata sorga itu hanya permainan sebentar, dalam arti kebahagiaan bercinta itu tidak berlangsung lama.

Si aku keadaannya sama dengan gadisnya bahwa semua akan lekas berlalu, bertukar kekasih, bercintaan hanya sebentar. Karena itu, si aku dan Tuti (gadisnya), begitu juga Greet dan Amoi hatinya jadi terlantar, tidak ada yang dicintai lagi, jadi hambar. Karena itu, cinta itu merupakan bahaya, membuat hati terlantar, tetapi karena hanya berlangsung sebentar, dan akan bertukar dengan yang lain, maka bahaya cinta itu akan lekas jadi pudar, jadi hilang.

Sajak ini mengemukakan pokok pikiran bahwa orang itu tidak dapat mengetahui apa yang akan terjadi antara kebahagiaan sekarang dan nanti. Ketidaktahuan itu digambarkan sebagai jurang yang terganggu: penuh rahasia dan mengerikan. Maka, nikmatilah kebahagiaan itu sebanyak-banyaknya hari ini (*carpediem*). Di samping itu, segalanya itu hanya berlangsung sebentar, tak abadi, baik yang membahagiakan atau pun yang menyedihkan (Bait Ke-3, -4).

Pokok pikiran tersebut digambarkan / dikiaskan dengan percintaan si aku dengan gadisnya (Tuti Artic) yang hanya berlangsung sebentar. Hal ini disebabkan si gadis setiap kali ganti pilihan, yang menjemputnya bertukar-tukar. Dengan demikian, puncak kebahagiaan itu ('sorga itu') sebagai permainan yang hanya berlangsung sebentar. Hal ini membuat hati terlantar: kesedihan, penderitaan. Maka sesungguhnya cinta (percintaan) itu adalah bahaya, namun juga hanya berlangsung sebentar (karena akan terganti yang lain).

Kebahagiaan percintaan itu digambarkan dengan kemewahan makan di restoran, untuk ukuran waktu itu (1947) sus dan coca cola itu mewah, sebab itu, dipergunakan kata 'kuhiasi', yang berarti menikmati kemewahan, menghiasi pastilah dengan sesuatu yang indah, yang mewah. Di samping itu, kebahagiaan percintaan itu digambarkan dengan ciuman yang mengesankan ('ada goresan tinggal terasa') dan panas darah si gadis (dalam pelukan si aku). Semuanya itu menimbulkan mimpi indah, menimbulkan khayalan.

Suasana kegembiraan, kebahagiaan yang tergambar dalam bait ke-1, -2 itu dikontraskan dengan bait ke-3, -4, yaitu kegundahan disebabkan segalanya itu cuma berlangsung sebentar, segalanya lekas bertukar. Efek kesementaraan itu di samping ditunjukkan oleh arti kata-katanya, juga diperkuat dengan sajak akhir ar pada bait ke-1, -4 bertukar-sebentar - terlantar - pudar. Di samping itu, gerak perulangan itu digambarkan dengan bunyi l - r, yang merupakan citra gerak pada bait ke-3, -4, yaitu: saban kali bertukar, berselish jalan, tidak kenal tahu, permainan sebentar, lekas berlalu, hari terlantar, lekas jadi pudar.

Bentuk sajak itu sendiri adalah soneta, dengan persajakan akhir yang rapi: a b a b : a c a c ; d - e - d : e - d - d . Bait 1, 2 merupakan pembentukan kebahagiaan percintaan yang sebentar, bait ke-3, -4 merupakan akibat tragis percintaan yang hanya sebentar. Hal tersebut dapat diartikan bahwa pembentangan pikiran itu begitu terjalin rapi dalam bentuk formalnya.

Kiasan-kiasan yang diwujudkan dalam citra-citra menyebabkan transparannya pikiran yang dikemukakan, menjadikan yang abstrak jadi konkret. Metafora yang sekaligus berupa citra visual: 'Jurang tenganga', memberi gambaran / sugesi kerahasiaan dan kengerian Kemewahan dan kelelahan diberi citra thermal / rabaan dan visual: 'kecinaan menjilat es arlic', 'kuhiasi dengan sus + coca cola'. Kegairahan hidup diberi bentuk citra thermal juga: 'kau pintar benak bercahni, ada goresan tinggal terasa Panas darahmu, sungguh lekas kau jadi dara'.

Dari citra-citra indra yang konkret pada bait ke-1, -2, berubah menjadi citra intelektual, yang menggambarkan ketragisan hidup, yang harus dirasakan dengan kontemplasi dan perenungan. Jadi, perpindahan citra ini sangat cocok dengan kelogisan pemikiran. Namun citra intelektual ini disertai juga citra gerak seperti yang telah terurai. Tentu saja hal ini membuat transparan / kejernihan pikiran yang dikemukakan. Dapat dikatakan bait ke-3, -4 adalah citra-citra intelektual: 'Pilihannu saban hari menjemput, saban kali bertukar; berselish jalan, tidak kenal tahu; / Sorga hanya permukiman sebentar // Semua lekas berlalu /hati terlantar / Cima adalah bahaya yang lekas jadi pudar'.

IV KETIDAKLANGSUNGAN EKSPRESI PUISI

Analisis struktural yang digabungkan dengan semiotik disebut *strukturalisme dinamik* (Teeuw, 1983:62). Hal ini untuk mengatasi keterbatasan strukturalisme murni yang perspektif tujuannya sinkronis (sewaktu) yang tidak sepenuhnya dapat menangkap relevansi eksistensial (rangka sosial-budaya) dan makna historis (Seung, 1982:ix; Teeuw, 1983:61).

Di muka telah dikemukakan bahwa sastra (puisi) itu merupakan sistem tanda (semiotik) tingkat kedua yang menggunakan medium bahasa, semiotik tingkat pertama (lihat Bab 1). Sastra merupakan sistem tanda (tingkat kedua) yang menggunakan bahasa yang sudah merupakan sistem tanda sebelum dipergunakan dalam sastra. Oleh karena itu, dipandang dari sudut sastra, bahasa merupakan sistem tanda tingkat pertama dan sastra merupakan sistem tanda tingkat kedua. Bahasa adalah tanda (simbol) yang sudah mempunyai arti dan mempunyai konvensi sendiri karena bahasa merupakan lembaga masyarakat. Dengan demikian, sastra terkait arti bahasa dan konvensi bahasa. Meskipun demikian, bahasa itu disesuaikan dengan konvensi sastra sebab sastra juga merupakan lembaga masyarakat yang mempunyai konvensi sendiri. Dipandang dari konvensi bahasa, konvensi sastra itu merupakan konvensi tambahan, yaitu konvensi tambahan di samping atau di luar konvensi bahasa. Jadi, dalam sastra ada konvensi bahasa yang merupakan konvensi di luar sastra dan konvensi sastra sendiri yang disebut konvensi tambahan oleh Preminger (1974:981). Konvensi tambahan dalam sastra di antaranya konvensi bahasa kiasan, persajakan, pembagian bait, persajakan,

1. Penggantian Arti

Pada umumnya kata-kata kiasan menggantikan arti sesuatu yang lain, lebih-lebih metafora dan metonimi (Riffaterre: 1978:2). Dalam penggantian arti ini suatu kata (kiasan) berarti yang lain (tidak menurut arti sesungguhnya). Misalnya dalam sajak Chairil ini (1959:19).

SAJAK PUTIH

Bersandar pada tari warna pelangi
 Kau depanku bertudung sutra senja
 Di hitam matamu kembang mawar dan melati
 Harum rambutmu mengalun bergelut senda
 Sepi menyanyi, malam dalam mendoa tiba
 meriak muka air kolam jiwa
 Dan dalam dadaku memerdus lagu
 Menarik menari seluruh aku
 Hidup dari hidupku, pintu terbuka
 Selama matamu bagiku menengadah
 Selama kau darah mengalir dari luka
 Antara kita Mati datang tidak membelah.....

Di hitam matamu kembang mawar dan melati: *mawar* dan *melati* adalah metafora dalam baris ini, berarti yang lain: sesuatu yang indah, atau cinta yang murni. Jadi, dalam mata kekasih si aku itu tampak sesuatu (*cinta*) yang indah atau cinta yang menggairahkan dan murni seperti keindahan bunga mawar (yang merah) dan melati (putih) yang mekar. Metafora itu bahasa kiasan yang menyatakan sesuatu seharga dengan hal lain yang sesungguhnya tidak sama (Altenbernd, 1970:15). Secara umum dalam pembicaraan puisi, bahasa kiasan seperti perbandingan, personifikasi, sinekdoki, dan metonimi itu biasa disebut saja dengan metafora meskipun sesungguhnya metafora itu berbeda dengan kiasan lain, mempunyai sifat sendiri. Metafora itu melihat sesuatu dengan perantara hal atau benda lain.

Dalam bait kedua baris pertama "sepi menyanyi" adalah personifikasi, dalam keadaan yang mesra itu tiba-tiba terasa sepi; "sepilah yang menyanyi" karena mereka berdua tidak berkata-kata, suasana begitu hushuk seperti waktu malam untuk mendoa tiba. Maka dalam keadaan diam itu jiwa si akulah yang beriak seperti air kolam kena angin. Dalam baris ke-3 dan -4, "Dan dalam dadaku *memerdus lagu* / menarik *menari* seluruh aku." Kata *lagu* dan *menari* itu mengisahkan kegembiraan si aku karena bersanding (melihat) kekasihnya yang menggairahkan, yang bersandar tari warna pelangi, yaitu dalam keadaan yang sangat menyenangkan.

Dalam bait ketiga baris pertama: "Hidup dari hidupku, *pintu terbuka*," mengisahkan bahwa ada jalan, ada harapan-harapan selama kekasih si aku masih cinta padanya yang dikisahkan sebagai "Selama matamu bagiku menengadah". Kalau kekasih masih mau menengadah kepada si aku berarti masih cinta padanya. "Selama kau darah mengalir dari luka" ini berarti selama kau masih hidup, masih dapat merasa sakit dan sampai kematian datang antara si aku dan kekasihnya tidak membelah: tidak bercerai. Semuanya itu merupakan "sajak putih", yaitu pernyataan hati si penyair (yaitu sajak) yang diucapkan dengan talus ikhlas: dengan "putih".

2. Penyimpangan Arti

Dikemukakan Riffaterre (1978:2) penyimpangan arti terjadi bila dalam sajak ada ambiguitas, kontradiksi, ataupun *nonsense*.

Ambiguitas

Dalam puisi kata-kata, frase, dan kalimat sering mempunyai arti ganda, menimbulkan banyak tafsir atau ambigu. Misalnya dalam "Sajak Putih" Chairil Anwar bait ke-3 dan -4, baris-baris itu sesungguhnya ambigu: "Hidup dari hidupku, pintu terbuka / Selama matamu bagiku menengadah." Ini dapat ditafsirkan dengan arti ganda bahwa si aku akan selalu ada jalan keluar, ada harapan-harapan,

atau keagairahan selama kekasihannya masih suka memandangi dia, masih mencintainya, masih setia kepadanya, masih percaya kepadanya, masih mengahendakinya, masih membutuhkan si aku. "Selama kau darrah mengalir dari luka / Antara kita Mari datang tidak membelah...." Itu dapat diartikan bermacam-macam di sekitar arti kata-kata dan kalimat itu: Selama kau masih hidup, masih dapat merasakan sakinya hidup, antara si aku dan kekasihnya tidak berengkar, beresilih pendapat, dan juga tidak bercerai..... maka si aku akan hidup penuh harapan (haii 3). Sebuah contoh lagi sajak Suaradi Calzoum Bachri (1981:91).

TAPI

aku bawakan bunga padamu
tapi kau bilang masih
aku bawakan resahku padamu
tapi kau bilang hanya
aku bawakan darahku padamu
tapi kau bilang cuma
aku bawakan mimpiku padamu
tapi kau bilang meski
aku bawakan dukaku padamu
tapi kau bilang tapi
aku bawakan mayaku padamu
tapi kau bilang hampir
aku bawakan arwaku padamu
tapi kau bilang kalau
tampa apa aku datang padamu
wahi!

Aku bawakan bunga padamu, dapat diartikan: aku bawakan sesuatu yang indah, yang mengagumkan, yang menyenangkan—tapi kau bilang masih: belum cukup, belum memadai, ataupun masih belum berarti. "Aku bawakan resahku padamu": aku datang padamu dengan kegelisahan, kecemasan, dengan perasaan tak tenteram, dengan ketakutan, bahkan juga dengan rasa bercampur baur, penuh kegugupan—tapi kau bilang hanya seperti itu tidak cukup, tidak ada

artinya. "Aku bawakan darahku padamu": si aku datang menyerah-kan diri dan hidupnya... itu pun cuma hal yang tidak berarti bagi si kau! Bahkan segala apa pun yang dibawa si aku kepada si kau belum cukup, belum sempurna, belum seperti yang diharapkan si kau. Lebih-lebih lagi si aku datang tanpa membawa apa-apa, maka jawab si kau: "wahi!" keterlambatan, tak diterima kasih, tak tahu di untung, dan sebagainya. Jadi, si aku datang dengan segala apa pun belum cukup! Atau malah sebaliknya, jika si aku datang dalam kekosongan, tanpa merasa memiliki apa-apa, bahkan juga nyawanya pun tak dirasa sebagai miliknya, sebab manusia itu tidak memiliki apa-apa, segalanya milik Tuhan, maka jawab si kau: "wahi!" itulah yang diharapkan dalam arti manusia datang pada Kau (Tuhan) jangan membawa apa-apa, dalam arti jangan merasa memiliki apa pun, dalam keadaan kosong berserah seluruhnya kepada Kau.

Dengan ambiguitas seperti itu puisi memberi kesempatan kepada pembaca untuk memberikan arti sesuai dengan asosiasinya. Dengan demikian, setiap kali sajak ini dibaca selalu memberikan arti baru. Hal ini seperti yang dikemukakan oleh Julia Kristeva (tokoh semiotik terkenal) (Preminger dkk, 1974:982) bahwa dalam puisi arti tidak terletak "di balik" penanda (tanda bahasa: kata), seperti sesuatu yang "dipikirkan" oleh pengarang, melainkan tanda itu (kata-kata itu) menyajikan sebuah arti (arti-arti) yang harus diusahakan diproduksi oleh pembaca.

Kontradiksi

Dalam sajak modern banyak ironi, yaitu salah satu cara menyampaikan maksud secara berlawanan atau berbalikan. Ironi ini biasanya untuk mengejutkan sesuatu yang keterlaluan. Ironi ini menarik perhatian dengan cara membuat pembaca berpikir. Sering juga untuk membuat orang tersenyum atau membuat orang berbelaskasihan terhadap sesuatu yang menyedihkan. Dalam puisi Indonesia, penyair Subagio Sastrowardjo sering menulis ironi, misalnya yang terkenal "Afrika Selatan", yang lain, "Bulan Ruwah", "Katochissai", "Nyanyian Ladang".

AFRIKA SELATAN

Kristus pengasih putih wajah.

- kulihat dalam injil bergambar

dan arca-arca gereja dari marmar—

Orang putih bersorak: "Hosannah!"

dan ramai berarak ke sorga.

Tapi kulitku hitam.

Dan sorga bukan tempaku berdiam.

bumi hitam

iblis hitam

dosa hitam

Karena itu:

aku bumi lata

aku iblis laknat

aku dosa melekat

aku sampah di tengah jalan.

Mereka membuat rel dan sepur

hotel dan kapal terbang.

Mereka membuat sekolah dan kantor pos

gereja dan restoran.

Tapi tidak buatkan.

Tidak buatkan

Diamku di batu-batu pinggir kota

di gubug-gubug penuh nyamuk

di rawa-rawa berasap.

Mereka boleh memburu

Mereka boleh membakar

Mereka boleh menembak

Tetapi isteriku terus berbiak

seperti rumput di pekarangan mereka

seperti lumut di tembok mereka

seperti cendawan di roti mereka.

Sebab bumi hitam milik kami

Tambang intan milik kami

Gunung Natal milik kami.

Mereka boleh membunuh.

Mereka boleh membunuh.

Mereka boleh membunuh.

Sebab mereka kulit putih

dan kristos pengasih putih wajah.

(1975:26—27)

Dalam sajak itu Subagio menyatakan suatu hal atau maksud secara kontradiktoris atau berbalikan. Dalam sajak itu ia mengertik orang kulit putih, khususnya di Afrika Selatan atas kebiadabannya: merampok, membunuh bangsa kulit hitam. Secara implisit dikemukakan orang putih menyebarkan agama Kristen ke Afrika Selatan, mengajarkan ajaran cinta kasih Yesus Kristus. Sesuai dengan itu mestinya mereka berbelas-kasihan kepada sesama makhluk, termasuk orang kulit hitam, tetapi kenyataannya mereka melakukan ras diskriminasi dan melakukan kebiadaban: merampok dan membunuh. Hal ini tentu bertentangan dengan ajaran cinta kasih tersebut. Mestinya mereka, orang kulit putih, di Afrika Selatan itu masuk neraka, tetapi secara ironis dikatakan pada bait ke-1: "Hosannah!" / dan ramai berarak ke sorga." Sebaliknya untuk orang kulit hitam dikatakan: "Tetapi kulitku hitam.. / Dan sorga bukan tempaku berdiam. / / aku iblis laknat / aku dosa melekat / aku sampah di tengah jalan."

Seharusnya orang kulit putih memberikan cinta kasih kepada orang hitam, tetapi kenyataannya mereka egois, membangun gedung, rel dan kereta api, serta kapal terbang untuk mereka sendiri, sedang orang hitam, orang Afrika tetap tinggal di gubug-gubug penuh nyamuk. Klimaks ironi itu tampak dalam bait-bait berikut.

Mereka boleh memburu

Mereka boleh membakar

Mereka boleh menembak

.....

Sebab bumi hitam milik kami

Tambang intan milik kami.

Gunung Natal milik kami.

Mereka boleh membunuh.
Mereka boleh membunuh.
Mereka boleh membunuh.
Sebab mereka kulit putih
dan kristos pengasih putih wajah.

NYANYIAN LADANG

Kau akan cukup punya istirahat
Di hari siang. Setelah selesai menengerjakan sawah
Pak tani, jangan menangis
Kau akan cukup punya sandang
Buat menikah. Setelah selesai melunas hutang.
Pak tani, jangan menangis.
Kau akan cukup punya pangan
Buat si ujang. Setelah selesai pergi kondangan.
Pak tani, jangan menangis.
Kau akan cukup punya ladang
Buat bersawah. Setelah selesai mendirikan kandang.
Pak tani, jangan menangis.

(*Daerah Perbatasan, 1970:19*).

Dalam sajak tersebut si penyair seolah-olah menghibur pak tani, yang tampaknya serba kecukupan, tetapi sebenarnya hidupnya sangat sederhana dan sengsara. Seolah segala-galanya sudah cukup bagi pak tani: akan cukup istirahat, cukup punya kerja di sawah, cukup sandang, punya sandang setelah lunas hutang, cukup punya pangan sesudah kondangan (kenduri)!, cukup punya ladang buat bersawah.

Kehidupan petani sesungguhnya sangat sederhana, dan sengsara, semua serba: akan! Pak tani jangan menangis—itu sesungguhnya malah: Pak tani harus menangis dalam keadaan yang menderita itu, dalam keadaan melarat, hidup penuh hutang, hanya punya makan pun sehabis pergi kondangan, dan sawahnya hanya ladang, dalam arti tak cukup baik untuk menanam padi.

Nonsense

Nonsense merupakan bentuk kata-kata yang secara linguistik tidak mempunyai arti sebab tidak terdapat dalam kosakata, misalnya penggabungan dua kata atau lebih (sepisaupi, sepisau) menjadi bentuk baru, pengulangan suku kata dalam satu kata: terkekkkekkekkekkek. Nonsense ini menimbulkan asosiasi-asosiasi tertentu, menimbulkan arti dua segi, menimbulkan suasana aneh, suasana gair, maupun suasana lucu. Misalnya sajak-sajak Sutardji Calzoum Bachri banyak mengandung *nonsense* demikian itu. Misalnya dalam sajak "Pot" (1981:30): potapa potitu potkakah potaku?, dalam "Her-muu": tak bisa pegang di tangan takbisatakabisatakibisa..... dalam "Kakekkakek & Bocahbocah": dan bocah-bocah tertawa terkekkkekkekkekkek. Dalam sajak "Sepisaupi" (1981:87) sebagai berikut.

SEPISAUPI

sepisau luka sepisau duri
sepikul dosa sepikau sepi
sepisau duka scrisau diri
sepisau sepi sepisau nyanyi
sepisaupa sepisaupi
sepisapanya sepikau sepi
sepisaupa sepisaupi
sepikul diri keranjang duri
sepisaupa sepisaupi
sepisaupa sepisaupi
sepisaupa sepisaupi
sampaipisauNya kedalam nyanyi

Sutardji menggabungkan kata sepi dan pisau dan sapa menjadi sepisau, sepisaupi, dan sepisaupa, sepisapanya, maka sapaNya dalam sepi itu menyusuk seperti pisau. Di situ arti sepi dan pisau digabungkan hingga terjadi makna sepi seperti pisau yang menyusuk. Juga, sepi digabungkan dengan pikul, menjadi sepikul dosa: rasanya dosa itu betapa berat dan sepi memecam. Dalam sajak terkandung makna:

dosa itu menimbulkan derita seperti tusukan duri dan pisau dan membuat sepi terasing.

3. Penciptaan Arti

Terjadi penciptaan arti (Riffaterre, 1978:2) bila ruang teks (spasi teks) berlaku sebagai prinsip pengorganisasian untuk membuat tanda-tanda keluar dari hal-hal keratabahasaan yang sesungguhnya secara linguistik tidak ada artinya, misalnya simiri, rima, enjembement, atau ekivalensi-ekivalensi makna (semantik) di antara persamaan-persamaan posisi dalam bait (*homologies*). Dalam puisi sering terdapat keseimbangan (simiri) berupa persejajaran arti antara bait-bait atau antara baris-baris dalam bait.

Homologies (persamaan posisi) itu misalnya tampak dalam sajak pantun atau yang semacam pantun. Semua tanda di luar kebahasaan itu menciptakan makna di luar arti kebahasaan. Misalnya makna yang mengeras (intensitas arti) dan kejelasan yang diciptakan oleh ulangan bunyi dan paralelisme. Misalnya bait sajak Rendra ini.

Elang yang gugur tergelelak

Elang yang tergugur terebah

Satu harapku pada anak

Ingatkan pulang pabila lelah

Dalam bait sajak itu ada persejajaran bentuk menimbulkan persejajaran arti: bahwa bagaimanapun hebalnya elang, sekali-kali ia gugur tergelelak dan terebah, begitu juga si anak akan lelah juga dan ingatlah akan pulang. Di bawah ini sajak Suratdji (1981:25) yang penuh persejajaran bentuk dan arti. Oleh ulangan yang berturut-turut terjadilah orkestrasi (bunyi musik) dan irama. Orkestrasi ini menyebabkan liris dan konsentrasi. Ini adalah makna di luar kebahasaan.

MARI

mari pecahkan botolbotol
ambil lukanya

jadikan bunga

mari pecahkan tik-tok jam
ambil jarumnya
jadikan diam
mari pecahkan pelita
ambil apinya

jadikan terang
mari patahkan rodaroda
kembalikan asalnya:
jadikan jalan

mari kembali

pada Adam
sepi pertama
dan duduk memandang

diri kita
yang telah kita punahkan
ada dan tiada
yang disediakan Adam pada kita

dan

mari berlari

pada diri kita

dan kembali menyimak

dengan keheranan Adam pada perjumpaan

pertama dengan dunia

Sebuah contoh lagi sajak Subagio Sastrowardjo (1975:33).

KEHARUAN

Aku tak terharu lagi
sajak bapak tak menciumku di ubun.

Aku tak terharu lagi
sejak perselisihan tak selesai dengan ampun.

Keharuan menawan

Ketika Bung Karno bersama rakyat

teriak "Merdeka" 17 kali.

Keharuan menawan

Ketika pasukan gerilya masuk Jokja

sudah kita rebut kembali.

Aku rindu keharuan
Waktu hujan membasahi bumi
sehabis kering sebulan.

Aku rindu keharuan
waktu bendera dwiwarna
berkibar di taman pahlawan.

Aku ingin terharu
melihat garis lengkung bertemu di ujung
Aku ingin terharu
melihat dua tangan damai berthubung.

Kita manusia perasa yang lekas terharu.

Sajak Subagio itu penuh dengan keseimbangan (simetri), baik dalam hal rima akhirnya, baris-baris dalam baitnya, maupun antara bait yang satu dengan yang lain. Baris-baris dan bait itu merupakan paralelisme yang tersusun rapi, bahkan juga tipografinya dibuat seimbang. Hal ini menimbulkan intensitas arti dan penciptaan arti baru karena kesejajaran *homologues* (persamaan-persamaan posisi dalam bait itu). Karena ulangan-ulangan yang berturut-turut itu, timbul orkestrasi (bunyi musik) dan irama. Orkestrasi dan irama itu menyebabkan lirih. Ini merupakan makna di luar kebahasaan.

Karena sejajar, timbul makna baru seperti bait pertama "mencium di ubun" sejajar dengan "selesai dengan ampun", maka "mencium di ubun" itu selain bermakna kasih sayang juga bermakna maaf atau ampun. Jadi, bapak mencium ubun, itu tandanya ia memberi ampun kepada anaknya ataupun tanda kasih sayang.

Pada bait kedua dari bait terakhir ada persejajaran yang menciptakan arti baru: "melihat garis lengkung bertemu di ujung" menjadi bermakna baru karena disejajarkan dengan "melihat dua tangan damai berthubung". Baris yang kedua itu tak akan mempunyai makna "perdamaiannya" bila tak disejajarkan dengan baris yang keempat:

.....
melihat garis lengkung bertemu di ujung
.....
melihat dua tangan damai berthubung.

V HUBUNGAN INTERTEKSTUAL

Dalam bab I telah dikemukakan (hlm. 124—126) bahwa untuk mendapatkan makna sepenuhnya sebuah sajak, selain sajak harus diidentifikasi sebagai tanda (*sign*), tidak boleh pula dilupakan hubungan kesejarahannya. Hal ini mengingat bahwa karya sastra (di sini sajak) tidak ditulis dalam situasi kekosongan budaya (Teeuw, 1980:11). Ini berarti bahwa karya sastra itu sesungguhnya merupakan konvensi masyarakat. Karya sastra tidak begitu saja lahir, melainkan sebelumnya sudah ada karya sastra lain, yang terdapat berdasarkan konvensi dan tradisi sastra masyarakat yang bersangkutan. Misalnya sajak-sajak Indonesia lama (Melayu). Di samping itu, para penyair sajak-sajak Indonesia modern (sajak-sajak-sajak Indonesia modern) juga sajak-sajak Eropa, khususnya sajak Belanda dari Gerakan 80. Dengan demikian, karya sastra itu memerlukan konvensi yang sudah ada ataupun menyimpannya meskipun tidak seluruhnya. Hal ini mengingatkan bahwa karya sastra itu karya kreatif yang menghendaki adanya kebaruan, namun tentu tidak baru sama sekali sebab bila sama sekali menyimpang dari konvensi, maka ciptaan itu akan tidak dikenal ataupun tidak dapat dimengerti oleh masyarakatnya. Mengenai konvensi sastra yang disimpangi atau diteruskan, dapat berupa konvensi bentuk formalnya ataupun isi pikiran, masalah, dan tema yang terkandung di dalamnya.

Sebagai contoh, sebelum ada puisi Pujangga Baru sudah ada puisi Melayu, yang utama pantun dan syair. Pantun dan syair itu

ditulis berdasarkan konvensi dan aturan yang ketat.

Contoh *pantun*:

Pulau Pandan jauh di tengah,
Di baik pulau Angsa Dua;
Hancur badan dikandung tanah,
Budi baik dikenang jua.

Contoh *syair*: Syair Ken Tambuhan:

Lalulah berjalan Ken Tambuhan,
diringkan penghibur dengan tadahan;
lemah lembut berjalan perlahan-lahan,
lakunya manis memberi kasihan.

Wajah yang manis, pucat berseri,
laksana bulan kesiangian hari;
berjalan tunduk memikirkan diri,
tiada memandang kanan dan kiri.

Diringkan pelebaya dari belakang,
lakunya hebat bukan kepalang;
keris sempana hadir di pinggang,
memberi dahsyat segala yang memandang.

Ken Tambuhan pun sampai ke pintu kota,
segala yang tinggal menyapu air mata;
akan para putri jangan dikata,
rasanya hendak pergi beserta.

Aturan-aturan pantun yang ketat yang telah menjadi konvensi itu yang utama ialah (1) tiap bait terdiri atas 4 baris pada umumnya; (2) baris pertama dan kedua merupakan sampiran, baris ketiga dan keempat merupakan isinya; (3) sajak akhirnya berpolo *abab*; dan (4) tiap baris terdiri atas dua periodus, tiap periodus terdiri atas dua kata pada umumnya. Aturan syair yang utama adalah (1) tiap bait terdiri atas 4 baris; (2) keempat baris itu mengandung isinya; (3) syair untuk menguraikan cerita hingga biasanya tidak cukup hanya satu bait,

melainkan memerlukan beberapa bait; (4) pola sajak akhirnya a a a a; dan (5) tiap baris terdiri atas dua periodus seperti pantun dan terdiri atas dua kata pada umumnya. Konvensi isi pernyataan pantun dan syair biasanya berupa nasihat. Ketraturan yang ketat itu merupakan konvensi puisi lama yang menjadi salah satu dasar konsep metriknya.

Para penyair Pujangga Baru telah mengenal konvensi pantun dan syair itu. Ketika mereka berniat membuat puisi baru setelah mengenal puisi Eropa, mereka menentang aturan dan konvensi pantun dan syair itu, baik mengenai konvensi bentuk formal maupun konvensi isi pikiran yang dikandungnya. Misalnya, seorang di antaranya adalah Rustam Effendi. Ia membuat sajak pembertonakan sebagai berikut (1953:28).

BUKAN BETA BIJAK BERPERI

Bukan beta bijak berperi,
Pandai mengubah madahan syair,
Bukan beta budak Negeri,
musti menurut undangan mair.

Sarat saraf saya mungkir,
untaian rangkaian seloka lama,
beta buang beta singkir,
sebab laguku menurut sukma.

Susah sungguh saya sampaikan,
degap-degupan di dalam kalbu,
Lemah laun lagu dengungan,
matanya digamet rasalan waktu.

Sering saya susah sesaat,
sebab madahan tidak nak datang.
Sering saya sulit menekat,
sebab terkurang lukisan mamang.

Bukan beta bijak berlagu,
dapat melemah bingkai pantun.
Bukan beta berbuat baru,
hanya mendengar bisikan alun.

Sajak Rustam Effendi itu menyimpangi konvensi persajakan pantun dan syair. Menurut bentuknya adalah syair, yaitu kelima baris berisi isi pernyataan yang bersambungan, tetapi sajak akhirnya berpola a b a b bukan a a a a. Pola sajak akhirnya adalah pola sajak pantun. Isi sajak itu berupa pernyataan perasaan pribadi, pernyataan perasaan dan pikiran si aku. Hal seperti ini tidak dikenal dalam puisi Melayu (Teuw, *Pokok dan Tokoh I*, 1955:72). Akan tetapi, pola-pola bentuk yang teratur, periodisasi sajak Rustam Effendi itu sesungguhnya masih merupakan konvensi sajak Melayu atau tradisi sajak Melayu: tiap baris terdiri atas dua periodus, tiap periodus terdiri atas dua kata. Pantun: Pulau Pandan / jauh di tengah; syair: Lalaila berjalan / Ken Tambuhan; Rustam Effendi: Bukan beta / sajak seperti. Jadi, sajak Rustam Effendi merupakan transformasi pola Melayu dengan tradisi baru.

Puisi Pujangga Baru seperti contoh itu menyimpangi konvensi pantun dan syair, namun tidak seluruhnya disimpangi. Konvensi keteraturan dan kesimetrisannya masih tetap diteruskan. Puisi Pujangga Baru masih meneruskan konvensi pembalikan yang teratur, pembagian baris yang tetap, dan penggunaan sajak akhir yang berpola teratur. Namun, dalam hal isi yang dikemukakan adalah lirik berupa pencerahan perasaan dan pikiran pribadi, yang belum pernah dikenal puisi Melayu. Meskipun demikian, konvensi pemberian nasihat dan lukisan keindahan alam yang sempurna indah dalam puisi Melayu, tetap masih ditulis oleh penyair-penyair Pujangga Baru.

Jadi, teranglah bahwa sajak-sajak itu ditulis dalam hubungannya dengan zaman. Penyair menulis maupun dalam pertentangannya dengan sajak-sajak zaman sebelumnya. Seperti contoh di muka, sajak Pujangga Baru ditulis dengan meneruskan konvensi sajak-sajak Melayu sambil menyimpanginya. Hal seperti ini nanti juga akan dilakukan oleh sajak-sajak Angkatan 45 terhadap sajak-sajak Pujangga Baru. Oleh karena itu, hal seperti telah terurai itu penting bagi pembicaraan sejarah sastra, untuk melihat perkembangan konvensi dan persambungannya dalam sejarah sastra Indonesia (modern) (bandingkan Teuw, 1983:66).

Seperiti telah dikemukakan bahwa sajak itu adalah karya kreatif,

maka penyair selalu berusaha menciptakan kebaruan, namun tak mungkin meninggalkan sama sekali konvensi sajak yang sudah ada. Sajak meneruskan ciri-ciri yang merupakan konvensi sajak-sajak sebelumnya maupun menentang konsep-konsep estetik sajak-sajak sebelumnya. Dalam hal ini terjadi ketegangan antara pembaharuan dan konvensi, antara yang lama dan yang baru (Teuw, 1980:12). Di satu pihak ia meneruskan konvensi yang sudah ada, di pihak lain ia menyimpangi konvensinya. Dengan demikian, dalam memahami sajak perlulah dilihat (ditinjau) hubungan kesejarahan sajak dan karya sastra pada umumnya.

Memahami sajak ialah usaha menangkap maknanya ataupun usaha memberi makna sajak. Untuk itu perlulah konteks kesejarahan sajak itu diperhatikan. Dalam kaitannya dengan konteks kesejarahan ini, perlu diperhatikan prinsip interteksualitas, yaitu hubungan antara satu teks dengan teks lain. Berdasarkan prinsip interteksualitas seperti yang dikemukakan Riffaterre dalam bukunya *Semiotics of Poetry* (1970), sajak biasanya baru bermakna penuh dalam hubungannya dengan sajak lain, baik dalam hal persamaannya atau pertentangan-nya. Di sini dalam arti bahwa sajak itu baru dapat dipahami makna secara sepenuhnya setelah diketahui hubungannya dengan sajak lain yang menjadi latar penciptaannya. Misalnya sajak itu diciptakan untuk menentang atau menyimpangi konvensi sajak sebelumnya, baik dalam struktur formal maupun pikiran yang dikemukakan. Maka dengan kedua sajak itu diajarkan, akan diketahui untuk apa tujuan karya sastra itu ditulis, yaitu untuk menentang, menyimpangi, ataupun meneruskan konvensinya. Di samping itu, suasana sajak akan menjadi lebih terang, kiasan-kiasannya menjadi lebih dapat dipahami. Jadi, sajak yang diciptakan kemudian itu dapat menjadi lebih terang arti dan maknanya dibandingkan bila dianalisis secara terpisah. Sajak yang menjadi latar penciptaan sebuah sajak oleh Riffaterre (1978:11, 23) disebut *hypogram*. Dalam hubungan ini Julia Kristeva (Culler, 1977:139) mengemukakan bahwa tiap teks itu merupakan mosaik kutipan-kutipan dan merupakan penyerapan dan transformasi teks-teks lain. Maksudnya, tiap teks itu mengambil hal-hal yang bagus dari teks lain berdasarkan tanggapan-tanggapannya dan diolahnya kembali

dalam karyanya atau teks yang ditulis oleh sastrawan kemudian itu. Dengan demikian, hal-hal yang diambil itu tampak seperti mosaik yang bagus, seperti pecahan-pecahan keramik, marmar, atau bahan-batuan yang bagus yang ditata dalam papan lukisan (tembok), maka unsur-unsur dari bermacam-macam barang itu menjadi kesatuan yang padu dalam lukisan mosaik. Teks-teks lain itu diumpamakan seperti gelas atau keramik yang dipecah-pecah dan diambil (dicerapi) kemudian ditata, dikombinasikan kedalam sebuah ciptaan (ditransformasikan) berdasarkan rasa keindahan si semiman sendiri. Jadi, hal itu seperti telah dikemukakan bahwa penyair-penyair itu mendapatkan gagasan menciptakan karyanya setelah melhat (meresapi dan menyerasap) teks-teks lain yang menarik baik secara sadar ataupun tidak sadar. Ia menanggapi teks lain dan menyerap baik konvensi sastranya, konsep estetikanya, maupun pikiran-pikirannya, kemudian ia mentransformasikannya ke dalam karya-karyanya sendiri. Dalam mentransformasikannya ini tentulah disertai dengan gagasan-gagasan dan konsep estetikanya sendiri hingga terjadi perpaduan yang baru. Dengan demikian, terciptalah teks baru yang bersifat pribadi. Akan tetapi, tentulah konvensi-konvensi atau gagasan-gagasan teks yang disertai itu masih dapat dikenali dalam teks ciptaan baru itu, yaitu dengan jalan membandingkannya, membandingkan teks yang menjadi hipogram dan teks baru itu. Dengan demikian, sebuah karya sastra (teks sastra) hanya dapat dibaca (ditangkap maknanya) dalam kaitannya dengan teks-teks lain yang menjadi hipogramnya.

Prinsip intertekstualitas ini merupakan salah satu sarana pemberian makna kepada sebuah teks sastra (sajak). Hal ini mengingatkan bahwa sastrawan itu selalu menanggapi teks-teks lain yang ditulis sebelumnya. Dalam menanggapi teks itu penyair mempunyai pikiran-pikiran, gagasan-gagasan, dan konsep estetik sendiri yang ditentukan oleh horizon harapannya, yaitu pikiran-pikiran, konsep estetik, dan pengetahuan tentang sastra yang dimilikinya. Semuanya itu ditentukan oleh pengetahuan yang didapat olehnya yang tak terlepas dari pandangan-pandangan dunia dan kondisi serta situasi zamannya. Prinsip intertekstualitas ini menempatkan para sastrawan (penyair) di tengah-tengah arus sastranya maupun sastra dunia

(universal). Ia selalu menanggapi, meresapi, menyerap karya sastra lain dan mentransformasikannya ke dalam karya sastranya. Dengan demikian, ia selalu menciptakan karya sastra asli sebab dalam mentransformasikan teks lain itu si pengarang mengolah dengan jandangnya sendiri, dengan horizon harapannya sendiri. Di sini prinsip intertekstualitas itu tentulah bercampur dengan teori langgapan sastra. Dalam teori langgapan sastra, setiap teks yang merupakan transformasi teks lain itu adalah ciptaan asli, bahkan juga turunan yang dibuat lain dari teks aslinya. Hal ini disebabkan oleh gagasan seperti telah dikemukakan, yaitu dalam menurunkan atau menyadur itu, si penurun selalu menyertakan gagasan dan horizon harapannya sendiri. Dengan demikian, ia menciptakan teks asli. Akan tetapi, perlu diingat bahwa dalam prinsip intertekstualitas yang penting adalah prinsip pemahaman dan pemberian makna teks sendiri, tidak mempersoalkan suduran atau turunan, melainkan setiap teks itu merupakan percakapan, penyerapan, dan transformasi teks lain. Oleh karena itu, berlaku prinsip bahwa untuk dapat memberikan makna penuh sebuah teks, maka teks harus dibicarakan dalam kaitannya dengan teks yang menjadi hipogramnya. Hal ini seperti dikemukakan Teeuw (1983:69) bahwa prinsip intertekstualitas itu jauh lebih luas jangkauannya daripada hanya perkara pengaruh atau suduran ataupun pinjaman dan jiplakan. Yang hakiki adalah untuk interpretasi sajak secara tuntas dan sempurna, sebuah sajak baru mendapatkan makna penuh sebagai sistem tanda (semiotik) dalam kontrasnya dengan hipogramnya.

Dalam kesusastraan Indonesia, hubungan intertekstual antara suatu karya sastra dengan karya lain, baik antara karya sezaman maupun zaman sebelumnya banyak terjadi. Misalnya dapat kita lihat antar karya-karya Pujangga Baru, antar karya-karya Pujangga Baru dengan karya-karya Angkatan 45, ataupun dengan karya lain. Maka untuk memahami dan mendapatkan makna penuh sebuah sajak perlu dilihat hubungan intertekstual ini. Misalnya saja beberapa sajak Chairil Anwar mempunyai hubungan intertekstual dengan sajak-sajak Amir Hamzah. Hubungan intertekstual itu menunjukkan adanya persamaan dan pertentangan dalam hal konsep estetik dan pandangan hidup yang bertawanan. Misalnya ada intertekstualitas

antara sajak: "Berdiri Aku" (Amir Hamzah) dengan "Senja di Pelabuhan Kecil" (Chairil Anwar), "Kusangka" (Amir Hamzah) dengan "Pencrimaan" (Chairil Anwar), "Dalam matamu" (Amir Hamzah) dengan "Sajak Putih" (Chairil Anwar).

Dalam analisis ini sajak-sajak Chairil Anwar sengaja dibicarakan hanya dengan sajak-sajak Amir Hamzah meskipun biasanya sajak sajak Chairil Anwar dihubungkan-hubungkan dengan sajak-sajak Mariman, Rilce, Slauerhoff, Nietzsche, dan yang lain yang diserap dan ditransformasikannya. Hal ini dirasa sudah cukup untuk memberikan contoh analisis intertekstual dengan mengambil sajak Amir Hamzah yang merupakan karya Indonesia asli yang lebih banyak disimpan). Hal ini juga untuk menunjukkan adanya persambungan ataupun penutusan tradisi dan konvensi dalam sastra Indonesia. Lebih-lebih lagi, hubungan intertekstual antara sajak Chairil Anwar dan Amir Hamzah ini baru sangat sedikit dibicarakan. Hubungan intertekstual antara sajak-sajak Chairil Anwar dengan sajak-sajak penyair Eropa dan Amerika sudah dibicarakan oleh H.B. Jassin dalam bukunya *Chairil Anwar Pelopor Angkatan 45* (cet. IV, 1978).

Dengan mengutip pendapat Riffaterre, Teeuw (1983:65-66) mengemukakan bahwa untuk memahami makna sebuah sajak secara penuh, maka orang perlu melihat intertekstualitas antara sajak yang diteliti dengan sajak yang mendahulunya. Dengan landasan prinsip di atas, Teeuw membandingkan sajak Chairil Anwar "Senja di Pelabuhan Kecil" dengan sajak Amir Hamzah "Berdiri Aku" yang merupakan hipogramnya. Dalam hal ini sajak "Berdiri Aku" ditanggapi atau ditransformasikan Chairil Anwar dengan sikapnya yang berbeda dalam menanggapi senja di pantai. Amir Hamzah menggunakan pandangan yang romantis, berdiri terpesona di tengah alam yang mahahadiah dan tenteram. Sebaliknya, Chairil Anwar menanggapi senja di pantai dengan pandangan yang realists, dengan gambaran keadaan yang muram, penuh kegelisahan, tidak sempurna (Teeuw, 1983:68). Kedua sajak tersebut sebagai berikut.

Amir Hamzah:

BERDIRI AKU

Berdiri aku di senja senyap
 Camar melayang menepis buih
 Melayah bakau mengurangi puatcak
 Menjulung datang ubur terkembang
 Angin pulang menyejuk bumi
 Menepuk teluk mengempas emas
 Lari ke gunung memuncak sunyi
 Berayun-alun di atas alas.
 Benang raja mencelup ujung
 Naik marak bergerak corak
 Elang leka sayap tergelung
 Dimabuk warra berarak-arak.
 Dalam rupa mahasempurna
 Rindu-sendu mengharu kalbu
 Ingin datang metasa sentosa
 Menyecap hidup bertentu luju.

(BR, 1989:43)

Chairil Anwar:

SENJA DI PELABUHAN KECIL

Ini kali tidak ada yang mencari cinta
 di antara gudang, rumah tua, pada cerita
 tiang serta temali. Kapal, perahu tidak bertaut
 mengembus dari dalam mempercayai mau berpaut
 Gerimis mempercepat kelam. Ada juga kelepak elang
 menyinggung muram, desir hari lari berenang
 memenu bujuk pangkal akanan. Tidak bergerak
 dan kini tanah dan air tidur hilang ombak.

Tiada lagi. Aku sendiri. Berjalan
 menyisir semenanjung, masih pengap harap

sekali tiba di ujung dan sekalian selamat jalan
dari pantai keempat, sedu penghabisan bisa terdangkap
(DCD, 1959:39)

1. Hubungan Intertekstual Sajak Kusangka dengan Penerimaan

Amir Hamzah:

KUSANGKA

Kusangka cempaka kembang setangkai
Rupanya melur telah diseri.....
Hariku remuk mengenangkan ini
Wasangka dan was-was silih berganti.
Kuharap cempaka baharu kembang
Belum tahu sinar matahari.....
Rupanya teratai patah kelopak
Dihinggap! kumbang berputuh kail.
Kupohonkan cempaka
Harum mula terserak.....
Melati yang ada
Pandai tergelak.....
Mimpiku seroja terapung di paya
Teratai putih awan angkasa.....
Rupanya mawar mengandung lumpur
Kaca piring bunga renungan.....
Igauanku subuh, impianku malam
Kuntum cempaka putih bersih.....
Kulihat kumbang keliling berlagu
Kelopakmu terbuka menerima cembu.
Kusangka hauri bertudung lingkup
Bulmata menyangga panah Asmara

Rupanya merpati jangan dipetik
Kalau dipetik menguku segera.

(*Buah Rindu*, 1959:19)

Chairil Anwar:

PENERIMAAN

Kalau kau mau kuterima kau kembali
Dengan sepenuh hati
Aku masih tetap sendiri
Kurahu kau bukan yang dulu lagi
Bak kembang sari sudah terbagi
Djangan tunduk! Tentang aku dengan berani
Kalau kau mau kuterima kau kembali
Untukku sendiri tapi
Sedang dengan cermin aku enggan berbagi.

(*Deru Campur Debu*, 1959:36)

Sajak Chairil Anwar itu merupakan tentangan / penyimpangan terhadap konsep estetik Amir Hamzah yang masih meneruskan konsep estetik sastra lama. Juga, pandangan romantik Amir Hamzah dienteng dengan pandangan realistisnya.

Kecnam bait sajak "Kusangka" menunjukkan kesejajaran gagasan. Sesuai dengan zamannya, Amir Hamzah menggunakan ekspresi romantik dengan secara metaforis-algoris, membandingkan gadis dengan bunga. Pada bait terakhir dimetataforakan sebagai budadari (hauri) dan merpati.

Dari kecnam bait itu dapat disimpulkan bahwa si aku mencintai gadis yang disangka murni, tetapi ternyata sesungguhnya sudah tidak murni lagi. Sudah dijamah oleh pemuda-pemuda lain ('Rupanya teratai patah kelopak / Dihinggap! kumbang berputuh kail'. 'Kulihat kumbang keliling berlagu / Kelopakmu terbuka menerima cembu').

Hal itu menimbulkan kecewaannya, menyebabkan hati si aku remuk, wasangka, dan was-was silih berganti (bait 1). Dengan demikian, si aku tidak hendak mengambil gadis yang sudah tidak murni itu sebab ia akan kena kuku "merpati" itu (bait 7).

Gadis yang masih murni (disangkanya murni) diumpamakan sebagai cempaka kembang (bait 1), baharu kembang belum terkena sinar matahari (bait 2), cempaka harum (bait 3), seroja terapung di paya putih seperti awan (bait 4), kumbang cempaka yang putih berbulu (bait 5), dan pada bait keenam diumpamakan seperti bidadari (haori) bertudung lingkup yang bulu matanya sarai panah asmara.

Gambaran tersebut dipertentangkan dengan kenyataan yang menyakitkan, yaitu gadis tersebut sudah tidak murni lagi, diumpamakan sebagai melur telah diseri (bait 1), terurai patah kelopak ditinggapi kumbang berpuluh kali (bait 2), melati yang puada tergelak (bait 3), mawar yang mengandung lumpur (bait 4), cempaka yang sudah dikelilingi kumbang (bait 5), dan merpati yang mengukui segera (bait 6).

Jadi, dalam menanggapi masalah tersebut si aku merasa kecewa karena pikiran romantik bahwa gadis yang dicintai itu harus masih dan tetap murni; harus sempurna bersih hatinya dan tetap murni seperti bidadari bertudung lingkup, jangan menerima cinta lelaki lain. Sikap yang romantik itu pun digambarkan dengan bahasa yang romantik, yaitu bahasa nan indah dengan mengambil objek-objek alam murni sebagai perumpamaan.

Bila diperhatikan, si penyair kelihatan ingin berpanjang-panjang menguraikan gagasan yang sesungguhnya sudah tercakup dalam bait pertama dan keenam. Sikap yang seperti ini sesungguhnya sikap romantik yang ingin bermewah-mewah secara artistik (*dandyisme*), menyebabkan tidak padat.

Sebaliknya Chairil Anwar, dalam sajak yang dikutip itu tampak sikapnya yang lain dalam menanggapi gadis (wanita) yang sudah tidak murni lagi, sangat berlawanan dengan sikap Amir Hamzah. Ia berpandangan realistik. Si aku mau menerima kembali wanitanya (kekasihnya, isterinya) yang barangkali telah menyeleweng, menanggalkan si aku, atau berpacaran dengan laki-laki lain, asal si wanita

kembali kepada si aku hanya untuk si aku saja secara mutlak, sebagai berikut.

Kalau si engkau (wanita) mau, si aku bersedia menerimanya kembali dengan sepenuh hati, tanpa curiga, dan sebahagiannya. Si aku pun masih sendiri sebab masih mencintainya. Ia tidak atau belum mencari wanita lain sebagai teman hidupnya sesudah ditinggalkan si wanita.

Si aku tahu bahwa si engkau itu sudah tidak murni lagi seperti dahulu, sudah seperti bunga yang sarinya terbagi, yaitu sudah ditinggapi atau diseri oleh kumbang lain. Si wanita telah dijamah lelaki lain selain si aku.

Hal itu tidak menjadikan kebetatan bagi si aku, bahkan si engkau wanita jangan merasa malu (jangan tunduk) ataupun takut menghadapi si aku. Si aku pun tetap akan menerimanya, asal sepenuhnya untuk si aku, secara mutlak, jangan mendua lagi, bahkan dengan cermin pun si aku enggan berbagi; si wanita itu bercermin pun tidak boleh!

Chairil mengekspresikan gagasannya secara padat. Untuk memberikan tekanan peningunya inti persoalan, bait pertama diulang dengan bait kelima, tetapi dengan variasi yang menyatakan kemutlak-an individualitas si aku. Dengan hal seperti itu, secara keseluruhan ekspresi menjadi padat, tak ada yang berlebih.

Dalam penggunaan bahasa sesungguhnya Chairil juga masih sedikit romantik. Hal ini mengingatkan gaya sajak yang menjadi hipogramnya. Ia membandingkan wanita dengan bunga (kembang). Wanita yang sudah tidak murni itu diumpamakan sebagai bunga yang sarinya sudah terbagi ('Bak kembang sari sudah terbagi'). Jadi, ini dikait dengan perumpamaan Amir Hamzah: 'Rupanya teratai patah kelopak / Ditinggapi kumbang berpuluh kali' dan 'Kulihat kumbang keliling berlagu / Kelopakmu terbuka menerima cembu'. Chairil: 'Kutahu kau bukan yang dulu lagi / Bak kembang sari sudah terbagi'. Meskipun demikian, secara keseluruhan Chairil menggunakan bahasa sehari-hari dengan gaya ekspresi yang padat. Hal ini sesuai dengan sikapnya yang realistik: mau, kuterima, kembali, tetap sendiri, jangan tunduk, untuku sendiri, tapi, dengan cermin, aku, kau, enggan berbagi. Semuanya itu kata sehari-hari.

2. Hubungan Intertekstual Padamu Jua dengan Doa

Amir Hamzah:

PADAMU JUA

Habis kikis

Segala cintaku hilang terbang
Pulang kembali aku padamu
Seperti dahulu

Kaulah kandi kemerlap

Pelita jendela di malam gelap
Melambai pulang perlahan
Sabar, setia selalu

Satu kekasihku

Aku manusia
Rindu rasa
Rindu rupa

Di mana engkau

Rupa tiada
Suara sayup
Hanya kata merangkai hati

Engkau cemburu

Engkau ganas
Mangsa aku dalam cakarmu
Bertukar tangkap dengan lepas

Nanar aku, gila sasaran

Sayang berulang padamu jua
Engkau petik menarik ingin
Serupa dara di balik tirai

Kasihmu sunyi

Menunggu seorang diri
Lalu waktu—bukan giliranku
Mati hari—bukan kawanku.....

(Nyanyi Sunyi, 1959:5)

Chairil Anwar:

DOA

kepada pemeluk teguh

TuhanKu

Dalam termangu
Aku masih menyebut nama-Mu

Biar susah sungguh
mengingat Kau penuh seluruh

Caya-Mu panas suci
tinggal kerdip lilin di kelam sunyi

TuhanKu

aku hilang bentuk
remuk

TuhanKu

aku mengembara di negeri asing

TuhanKu

di pintu-Mu mengetuk
aku tidak bisa berpaling

(Deru Campur Debu, 1959:13)

Secara intertekstual "Doa" Chairil Anwar menunjukkan adanya persamaan dan pertalian dengan sajak "Padamu Jua". Ada gagasan dan ungkapan Chairil Anwar yang dapat dirunut kembali dalam sajak Amir Hamzah tersebut. Begitu juga idenya meskipun dalam pengolahannya ada perbedaan yang menyebabkan tiap-tiap sajak tersebut menunjukkan kepribadiannya masing-masing dalam menanggapi masalah yang dihadapi.

Dalam "Padamu Jua" si aku yang cinta dunianya habis kikis dengan pasti kembali kepada-Mu, Tuhan, meskipun pada awalnya karena karena ia merasa dipermainkan oleh Engkau. Namun, akhirnya ia tak mau pergi lagi karena Engkau sebagai dara di balik tirai, menanti si aku seorang diri dengan setia.

perlahan / Sabar, setia selalu / / Engkau cemburu / Engkau ganas / Mangsa aku dalam cakarmu / Bertukar tangkap dengan lepas // Di sini kata-kata dan kalimatnya tidak ambigu, bahkan mendakai kepolosan (diartan).

3. Intertekstualitas Dalam Matamu dengan Sajak Putih

Sajak Chairil Anwar "Sajak Putih" dalam beberapa hal menunjukkan persamaannya dengan sajak Amir Hamzah "Dalam Matamu". Ruanya sajak Amir Hamzah itu merupakan hipogram sajak Chairil. Sajak Chairil Anwar merupakan transformasi sajak Amir Hamzah. Namun kelihatan perbedaan dalam cara mengekspresikan gagasan dan menunjukkan perbedaan sikap dalam menanggapi masalah.

Amir Hamzah:

DALAM MATAMU

Tanahku sayang berhamparkan daun
 Bersinar cahaya jemah-gemilang
 Dari jauh datang mengalun
 Suara menderu selang-menyelang
 Renggang rapat berpegang jari
 Kita mendaki bukit tanahmu
 Dinda berkhabar bijak berperi
 Kelu kanda karena katamu
 Berhentilah kita sejurus lalu
 Berdekatan duduk sentosa semata
 Hatiku sendu merindu cumbu
 Kesuma sekaki abang kelana.

Hilang himbau air terjun
 Bunga rimba bertudung lingkup
 Kanda memanggku Sekar Suhun
 Lampai permai mata tertutup.

Remuk redam duka di dada
 Dihanyutkan arus dewa bahagia
 Menjilma kanda di bibir kesumba
 Rasa menginyam madu swarga.

Dalam matamu tenang sentosa
 Kanda memungut bunga percaya
 Japamatera di kala duka
 Pelerau rindu di malam cuaca

Dalam matamu jernih bersih
 Kanda kumpulkan mutiara cinta
 Akan tujuk mahkota kasih
 Kanda sembahkan kepada Bunda.

(BR, 1959:39)

Chairil Anwar:

SAJAK PUTIH

Bersandar pada tari warna pelangi
 Kau depanku bertudung sutra senja
 Di hitam matamu kembang mawar dan melati
 Harum rambutmu mengalun bergelut senda
 Sepi menyanyi, malam dalam mendoa tiba
 meretak muka air kolam jiwa
 Dan dalam dadaku memerdus lagu
 Menarik memari seluruh aku
 Hidup dari hidupku, pintu terbuka
 Selama matamu bagiku menengadiah
 Selama kau darah mengalir dari luka
 Antara kita Mari datang tidak membelah

(DCD, 1959:19)

Parafrase "Dalam Matamu" sebagai berikut. Si aku bergang dengan tangan dengan kekasihnya di tengah alam yang permai dengan cahaya yang lemah-gemilang. Si gadis bercerita dengan bijak; si aku diam tunduk karena kata-kata kekasihnya. Mereka berhenti duduk berdekatan dengan damai tenteram. Hati si aku merindukan ciuman kekasihnya yang berjalan bersama. Mereka sangat mesra; si aku memungku kekasihnya sedemikian mesra yang karena keharuannya matanya tertutup dan tak terdengar lagi suara air terjun dan tak terpardang bunga-bunga hutan.

Rasa sedih dalam dada si aku menjadi hilang (remuk redam) oleh rasa bahagia yang begitu hebatnya. Rasanya si aku seperti menikmati madu sorga. Dalam keadaan di puncak kebahagiaan itu, si aku merasa mendapatkan kepercayaan dalam mata kekasihnya yang sangat tenteram. Ketenteraman mata kekasihnya itu akan menjadi mantera (pengobat yang gaib) di kala duka dan menyembuhkan kerinduan di waktu malam.

Dalam mata kekasihnya yang jernih bersih, si aku merasa mendapatkan cinta yang sangat indah permai (mutiara cinta) yang mahal harganya. Mutiara cinta itu akan menjadi tajuk mahkota kasih untuk persembahan kepada ibunya. Maksudnya, si aku akan mempersembahkan kekasihnya yang cintanya sebagai permata itu kepada ibunya.

Parafrase "Sajak Putih" sebagai berikut. Kekasih si aku duduk di depan si aku berlatarkan suasana yang sangat indah. Cahaya beraneka warna (warna pelangi) seperti sutra di waktu senja. Suasana senja itu penuh kegembiraan. Angin bertup mempermainkan rambut si gadis yang harum mengalun seperti berenda-gurau. Si aku melihat cinta yang murni terpancar dalam mata kekasihnya yang hitam indah.

Dalam keadaan demikian, si aku tak dapat berkata-kata, hanya diam. Mereka berdiam. Maka terasa, tiba-tiba muncullah kesepian (sepi menyanyi) yang sangat khusus seperti suasana malam dalam waktu mendoat Kesunyian itu membangkitkan renungan, merakkan jiwa si aku yang tenteram seperti kolam, jadi ramai, penuh kata dalam hati. Rasanya si aku dalam puncak bahagia, dalam dadanya, karena kegembiraan, terdengar lagu yang merdu yang mengajak si aku

untuk meneri seutuh dirinya. Semuanya itu memandang betapa riang gembira rasa hatinya.

Si aku merasa selalu akan mendapat kesempatan, akan mendapat harapan, atau jalan keluar dari kesukaran, penderitaan (pintu terbuka), selama kekasihnya mencintai dirinya ('selama matamu bagiku menengadahi'), selama kekasihnya masih hidup, darahnya masih mengalir dari luka. Harapan, kesempatan, dan jalan keluar dari kesukaran akan selalu ada, akan selalu tiba selama kekasihnya masih mencintainya sampai pun kematian tiba mereka tak bercerai.

Sajak-sajak tersebut menunjukkan adanya persamaan tema, cerita, dan situasi. Si aku dengan kekasihnya bersama-sama dalam hubungan yang mesra, dalam suasana yang romantis. Mereka berada dalam latar yang indah, di tengah alam yang indah dengan suasana yang menyenangkan, dengan cahaya yang lemah-gemilang ('bersandar pada tari warna pelangi'). Mereka, lebih-lebih si aku, sangat bahagia karena cinta yang suci murni. Dalam puncak kebahagiaan itu si aku menyatakan rasa hati dan pikirannya secara jujur (dengan hati yang putih: 'sajak putih') bahwa si aku akan berbahagia selalu selama si kekasih tetap mencintainya.

Latar yang indah tersebut sebagai berikut.

Amir Hamzah:

Tanahku sayang berhamparkan daun
Bersinar cahaya lemah gemilang
Dari jauh datang mengalun
Suara menderu selang-menyelang

Chairil Anwar:

Bersandar pada tari warna pelangi
Kau depanku bertudung sutra senja
Di hitam matamu kembang mawar dan melati
Harum rambutmu mengalun bergelut senda

Kata 'mengalun' dalam baris ke-4 sajak Chairil ada persamaannya dengan baris ke-3 sajak Amir, mungkin hanya kebetulan saja, namun mungkin juga merupakan hipogramnya.

'Tari warna pelangi' (Chairil) berkuivalensi dengan 'Bersinar cahaya lemah-gemilang' (Amir).

'Renggang rapat berpegang jari' dan 'Berdekatan rapat berpegang jari' dan 'Berdekatan daduk sentosa semara' (Amir) rupanya mengilhami atau ditransformasikan Chairil menjadi 'Kau depanku bertudung sutra senja'.

Judul "'Dalam Matamu'", 'Dalam matamu tenang sentosa' (bait 6), dan 'Dalam matamu jernih bersih / Kanda kumpulkan mutiara cinta' (bait 7) tampak ditransformasikan Chairil menjadi 'Di hitam matamu kembang mawar dan melati' (bait 1), juga 'Selama matamu bagiku mengengadah' (bait 3). Dalam sajak Chairil baris-baris tersebut tampak lebih ambigu, dapat berarti pula: Di matamu yang hitam kelihatan cinta yang murni. Sedangkan mata yang menengadah memberi sugesi si kekasih mencintai si aku.

'Kelu kanda karena katamu' (bait 2, br.4) menunjukkan bahwa si aku tak dapat berkata-kata. Ini memberi ilham 'Sepi menyanyi... (Chairil, bait 2, br 1).

Rasa kegembiraan yang memuncak karena pertemuan yang sangat mesra itu tergambar dalam bait ke-5 sajak Amir Hamzah.

Remuk redam duka di dada
Dihanyutkan arus dewa bahagla
Menjelma kanda di bibir kesumba
Rasa menginyam madu swarga.

Dalam bait sajak Chairil Anwar dilukiskan sebagai berikut.

Sepi menyanyi, malam dalam mendoa tiba
Meriak muka air kolam jiwa
Dan dalam dadaku memerdu lagi
Menarik menari seluruh aku

Kedua-duanya menunjukkan terjadinya kegembiraan dalam dada (jiwa) yang sampai ke puncaknya. Hanya cara mengekspresikan yang

berbeda. Amir: 'Menjelma kanda di bibir kesumba / Rasa menginyam madu swarga', sedangkan Chairil: 'Dan dalam dadaku memerdu lagi / Menarik menari seluruh aku'. Ekspresi Chairil ini lebih berupa pemberian gambaran atau citra (imaji), sedangkan ekspresi Amir merupakan pernyataan yang lebih verbal meskipun diikuti juga oleh citra visual dan rasa: 'Dihanyutkan arus dewa bahagla bibir kesumba/rasa menginyam madu swarga'.

Setelah si aku melihat cinta kasih kekasihnya suci murni, ia mengambil keputusan yang berupa pernyataan Amir Hamzah:

Dalam matamu tenang sentosa
Kanda memungut bunga percaya
Japamantera di kala duka
Pelerau rindu di malam cuaca

Dalam matamu jernih bersih
Kanda kumpulkan mutiara cinta
Akan tajuk mahkota kasih
Kanda sembahkan kepada Bonda.

(Bait, 6, 7)

Chairil Anwar:

Hidup dari hidupku, pintu terbuka
Selama matamu bagiku menengadah

Selama kau darah mengalir dari luka
Antara kita Mai datang tidak membelah
(bait 3,4)

Dalam keputusannya terakhir Amir masih ingat kepada ibunya! Ia akan membawa kekasihnya kepada ibunya. Sebaliknya Chairil, ia bersikap lebih individualistis sebab cinta itu urusan si aku sendiri dengan kekasihnya.

Bila diperhatikan tampaknya bahwa tema yang sama diekspresikan dengan cara yang berbeda. Ekspresi Amir Hamzah lebih panjang, bertena-lena dengan keindahan, sedangkan ekspresi Chairil lebih

padar, lebih menuju kepada inti-patinya. Di samping itu, sikap Chairil lebih pasti, lebih individualis dalam menangkap masalah, sedangkan Amir Hamzah masih perlu membawa kekasihannya kepada ibunya 'Kanda, sampaikan kepada Bonda'.

Sajak Amir Hamzah penuh ketenangan, sedangkan sajak Chairil mengandung kegelisahan karena dalam kebahagiaannya yang penuh itu, ia teringat kepada penderitaan dan datangnya maut pada manusia.

Selama matamu bagiku menengadahi

Selama kau darah mengalir dari luka

Antara kita Mari datang tidak membelah

Meskipun kedua sajak tersebut sama-sama romantis, namun sajak Amir Hamzah menunjukkan sifat romantis yang murni, tercermin dalam pemakaian bahasanya yang berisi objek-objek alam murni dengan citra lama, dengan bahasa nan indah.

Kata-kata sajak Amir tersebut: berhamparkan daun, bersinar cahaya lemah-gemilang, mengalun suara menderu, bijak berperi, kelandu, sentosa semata, hatiku sendu merindu cumbu, kesuma seki, abang kelana, air terjun, bunga rimba, sekar suhun, lampai permai, dewa bahagia, bibir kesumba, menginyam madu swarga, bunga percaya, japa-mantera, peleiteri rindu, mutiara cinta, dan tajuk mahkota kasih, serta bonda.

Keromantikan sajak Chairil tampak dalam kosakata: warna pelangi, kembang mawar dan melati, harum rambutmu mengalun bergelut senda. Namun objek alam bukan alam murni, sudah diadukan metafora lebih sempurna: muka air kolam jiwa, dalam dadaku memerdur lagu, mencari mencari seluruh aku, hidup dari hidupku, pintu terbuka, matamu bagiku menengadahi. Kosakatanya kata sehari-hari: tari, warna pelangi, sutra, senja, mawar dan melati, bergelut senda, sepi menyanyi, lagu, merdu, mencari, hidup, pintu terbuka, menengadahi, darah, luka, mari, dan membelah.

4. Hubungan Intertekstual Sajak Chairil Anwar dengan Sajak-sajak Para Penyair Sesudahnya

Chairil Anwar sebagai penyair pelopor Angkatan 45, sajak-sajaknya banyak mempengaruhi sajak-sajak penyair sezaman dan sesudahnya. Oleh karena itu, seringkali untuk memahami sajak-sajak penyair sesudahnya perlu dilihat hubungan intertekstualnya dengan sajak Chairil Anwar. Yang berikut dibicarakan hubungan intertekstual sebuah sajak Chairil Anwar yang merupakan *hypogram*nya dengan sajak-sajak penyair sesudahnya. Sajak Chairil Anwar yang menjadi *hipogram (hypogram)* ini ialah "Kepada Peminta-minta". Sajak ini sendiri merupakan saduran puitis dari sajak "Tot den Arme" karya penyair Belanda Willem Elsschot (Jassin, 1978:34,82,83).

KEPADA PEMINTA-MINTA

Baik, baik, aku akan menghadap Dia

Menyerahkan diri dan segala dosa

Tapi jangan tentang lagi aku

Nanti darahku jadi beku

Jangan lagi kamu bercerita

Sudah tercajar semua di muka

Nanah meleleh dari muka

Sambil berjalan kau usap juga

Bersuara tiap kau melangkah

Mengerang tiap kau memandang

Menetes dari suasana kau datang

Sembarang kau merubah.

Mengganggu dalam mimpiku

Menghempas aku di bumi keras

Di bibirku terasa pedas

Mengaum di telingaku.

Baik, baik, aku akan menghadap Dia

Menyerahkan diri dan segala dosa.

Tapi jangan tentang lagi aku
Nanti darahku jadi beku.

(*Deru Campur Debu*, 1959:17)

Dalam sajak ini, si aku yang merasa berdosa kepada Dia (karena telah membiarkan si peminta-minta sangat menderita), ingin menyerkakan diri dan segala dosanya, namun si aku yang sudah sangat sadar akan dosanya itu minta kepada si peminta-minta itu jangan memandangnya begitu rupa hingga akan membekukan darah si aku (bait ke-1,5). Rasa dosa si aku itu dirasa sebagai cacar yang bernaah meleleh di muka si peminta-minta, maka sudah sangat jelas, bahkan tak terderitakank lagi (bait ke-2,3,4). Tatapan mata si peminta-minta yang membangkitkan rasa dosa si aku dan penderitaan si peminta-minta itu menjadi hipogram sajak-sajak yang berikut.

Toto Sudarto Bachtiar:

KEPADA SI MISKIN

I

Terasa aneh dan aneh saja
Sepasang-sepasang mata memandanku
Menimpakan dosa
Terus terderitakankah pandang begini?
Rumah-rumah tertalu rendah
Dan tanganku hanya bisa menggapai
Di antara ruang tak berudara
Di mana keluh mengapung-apung
Takut mengururkan fajar yang salah
Dan perjalanan masih jauh
Tapi antara kami
Tak ada yang memisahkan lagi
(*Suaras*, 1977:45)

Dalam sajak ini si aku merasa berdosa kepada si miskin (karena si aku merasa bertanggung jawab kepada nasib si miskin yang tertantar dan menderita. Ia tidak/belum berbuat apa-apa bagi perbaikan nasib si miskin yang menderita). Setiap mata orang-orang miskin memandangnya, ia merasakan dosa itu diimpakan kepadanya, rasanya tak tertidakan lagi. "Terasa aneh dan aneh saja/ Sepasang-sepasang mata memandanku / Menimpakan dosa / Terus terderitakankah pandang begini?" Hal ini seperti bait pertama sajak Chairil: "Tapi jangan tentang lagi aku / Nanti darahku jadi beku." Maka si aku menjadi mesra, bersatu nasib, dengan si miskin: "Tapi antara kami / Tak ada yang memisahkan lagi."

Ajip Rosidi:

MOKSHA

datanglah malam datanglah pagi
waktu di luar kemampuanku lagi
setelah dengking kerela detik di dinding
semua kelu mengejek padaku
datanglah malam dan lekaslah pergi
tiada ruang buatkan bernapas tanpa mata menuding
karena aku merubah pada janji
karena aku bukakan diri kepadanya
tiada mata melepas daku lalu
karena ada noda aku memberikan
tubuh kepadanya, mempercayai janji
dalam ia menyusupkan wajah, menggerang nyeri
seribu mata tertuju padaku
hingga ke gelap pekat dan benci menuding
seolah aku telanjang di depan mereka
datang pun malam tak kuharap lagi
waktu di luar kemampuanku, kurah sepi
telah lebur benci dan malu dalam diri

(*Pesta*, 1956:25)

Si aku dalam sajak "Moksha" ini juga merasa dosa karena tidak menepati janji kepada rakyat yang menderita yang mempercayanya. Si aku (sebagai seorang pemimpin) menjanjikan akan memakmurkan mereka, tetapi kenyataannya si aku tidak pernah dapat melaksanakan dan memenuhi janjinya. Dengan demikian, si aku merasa tersiksa, merasa dtejek dan dibenci seribu seribu mata (rakyat menderita) yang tertuju padanya. Karena merasa malu, maka seolah-olah si aku melanjutkan di depan mata rakyat yang tidak diperuhi janjinya itu. Maka untuk menghilangkan rasa malu dan benci, lebih baik si aku mundur (*moksha*), melarikan jabatan, daripada terus berkuasa tetapi tidak memenuhi janjinya (bait ke-4). Si aku tidak ingin "beku darahnya" dipandang oleh beribu pasang mata, maka ia *moksha*, "merah sepi" hingga "lelah lebur benci dan malu dalam diri".

Rendra:

BERPALINGLAH KIRANYA

(Tentang seorang Pengemis yang terlalu)

Berpalinglah kiranya
mengapa tiada kunjung juga?
muka dengan parti-parti yang kelam
mata dan nyala neraka.

Larut malam hari mukanya
larut malam hari hatiku jadinya.
mengembang-kembang rasa salah jiwa.

Dosa, dosa lalu jalang merah hitam
memejam-rejam mata-mata ini dunia.

Berpalinglah kiranya
mengapa tiada kunjung juga?
Kaca-kaca gab menghitam air kopi hitam,
Biji-biji mata di rongganya memantulkan dosa-dosa
seolah-olah dosa itu aku yang punya.

Padaku memang ada apa-apa. Cuma
tidak semua baginya, tidak juga kan menolongnya.
Pergi kiranya, pergi! Maampus atau musna:
Jahatlah itu meminta dan terus meminta.

Terasa seolah aku jadi punya dosa.
Bukan sanak, bukan saudara. Lepaslah kiranya ini siksa.
Aku selalu mau beri tak usah diminta,
Tapi ia minta dan minta saja dan itu siksa.

Berpalinglah kiranya
mengapa tiada kunjung juga?

(*Empat Kumpulan Sajak, 1978:155—6*)

Si aku dalam sajak Rendra pun tak tahan dipandang orang pengemis yang terlalu, yang pekerjaannya hanya meminta-minta saja. Mukanya berparti-parti yang kelam, yaitu menandakan penuh penderitaan (dalam sajak Charli: cacar di muka si meminta-minta dan melelehkan nanah) dan matanya menyala neraka (menimpakan dosa). Mukanya yang gelap menyebabkan hati si aku gelap juga dan jiwanya jadi merasa bersalah.

Biji-biji mata si pengemis itu memantulkan dosa-dosa, seolah dosa itu dosa si aku. Karena itu si aku jadi tersiksa. Padahal si aku merasa tidak punya dosa! (bait 7): "seolah aku jadi punya dosa." Si aku tidak diminta pun akan memberi. Cuma tidak semuanya bagi si pengemis. Maka si aku mengusirnya: "Pergi kiranya, pergi! Maampus atau musna" sebab terus meminta-minta itu jahat. Si pengemis toh bukan sanak, bukan saudara. Oleh karena itu, si aku tidak mau tersiksa. Maka si aku minta supaya pengemis itu: "Berpalinglah kiranya / mengapa tiada kunjung juga? Si pengemis itu terus saja memandangnya, meminta-minta (bait terakhir), seperti bait terakhir sajak Charli: "Tapi jangan tentang lagi aku / Nanti darahku jadi beku." Akan tetapi, rupanya tanggapan tentang pengemis (peminta-minta) dan tentang dosa sendiri ada perbedaan antara sajak Charli dengan sajak Rendra. Karena dipandang si peminta-minta itu, si aku jadi merasa berdosa dan mau menyerahkan diri dan segala dosanya kepada Dia. Si aku sajak Rendra sebaliknya, ia merasa bahwa ia tidak berdosa: seolah-olah dosa itu dosa si aku, padahal dosa si pengemis itu sendiri! Oleh karena itu, si aku mengusir pengemis itu sebab si aku tak mau tersiksa dosa si pengemis (bait ke-5,6).

Subagio Sastrowardjo:

RASA DOSA

muka putih di jendela
mengikuti aku dari subuh

semua kekal

nyawa
jejak membekas di lumpur hati

kata
suara bergema di ruang abadi

tangan
jari gemetar menyaput sajak

mata
kenangan akhir membakar diri

muka putih di jendela
mengikuti aku dari subuh

tanganku lumpuh

(*Symphoni*, 1975:18)

Si aku dalam sajak Subagio pun merasa berdosa karena diikuti muka putih di jendela sejak subuh (bait pertama). Muka putih itu mengilaskan orang suci yang memberi peringatan kepada si aku akan dosanya. Si aku merasa terus diikuti oleh si muka putih. Segala keberadaan si muka putih: bagian tubuh dan kata-katanya menjadi kekal dalam diri si aku. Semua kekal: nyawa, kata, tangan, dan matanya. Semua "Mengganggu dalam mimpiku" (bait ke-4 sajak Chairil). Semua keberadaan si muka putih itu terasa oleh si aku: nyawanya mengusik (membekas) di lumpur hatinya (hatinya yang penuh dosa); suara katanya selalu bergema memberi peringatan dalam hati si aku (di ruang abadi si aku); tangannya menuliskan kebenaran (gemetar menyaput sajak); dan yang terakhir tatapan matanya membakar diri si

aku (Chairil: jangan tentang lagi aku / Nanti darahku jadi beku). Semuanya itu membangkitkan rasa dosa si aku hingga tidak dapat berbuat apa-apa: "tanganku lumpuh". Bait terakhir: Muka putih di jendela / mengikuti aku dari subuh // tanganku lumpuh. Seperti halnya bait terakhir sajak Chairil Anwar: Tapi jangan tentang lagi aku / Nanti darahku jadi beku//. Karena hebatnya rasa dosa, diatapi peminta-minta itu darah si aku menjadi beku, "tangannya lumpuh" tak dapat berbuat apa-apa.

Jadi, dengan uraian singkat ini, ternyatalah bahwa makna sajak Toto Sudarto Bachtiar, Ajip Rosidi, Rendra, dan Subagio Sastrowardoyo itu akan menjadi lebih jelas, maknanya dapat lebih penuh tergalih bila diajarkan secara intertekstual dengan sajak Chairil Anwar "Kepada Peminta-minta" sebagai hipogramnya.

VI LATAR BELAKANG SOSIAL-BUDAYA

Pemahaman puisi tidak dapat dilepaskan dari latar belakang kemasyarakatan dan budayanya. Untuk dapat memberikan makna sepenuhnya kepada sebuah sajak, selain sajak dianalisis struktur intrinsiknya (secara struktural) dan dihubungkan dengan kerangka ke-sejarahannya, di antaranya dengan intertekstualitas, maka analisis tidak dapat dilepaskan dari kerangka sosial-budayanya (Teeuw, 1981: 61,62). Karya sastra itu mencerminkan masyarakatnya dan secara tidak terhindarkan dipersiapkan oleh keadaan masyarakat dan kekuatan-kekuatan pada zamannya (Abrams, 1981:178). Hal ini mengingal bahwa sastra itu adalah anggota masyarakat, maka ia tidak dapat lepas darinya. Seorang penyair tidak dapat lepas dari pengaruh sosial-budaya masyarakatnya. Latar sosial-budaya itu terwujud dalam tokoh-tokoh yang dikemukakan, sistem kemasyarakatan, adat-istiadat, pandangan masyarakat, kesenian, dan benda-benda kebudayaan yang terungkap dalam karya sastra.

Penyair Indonesia berasal dari bermacam-macam masyarakat, sesuai dengan jumlah suku bangsa Indonesia. Dengan demikian, ada latar sosial-budaya Sulawesi, Kalimantan, Aceh, Batak, Minangkabau, Melayu, Sunda, Jawa, Bali, Madura, dan sebagainya. Untuk memahami dan memberi makna sajak yang ditulis oleh penyair Sunda, Bali, Jawa, dan sebagainya diperlukan pengetahuan tentang latar sosial-budayanya yang melatarinya. Misalnya untuk memahami sajak-sajak Linus Suryadi yang berlatar budaya wayang, begitu juga sebagian

pujak Subagio Sastrowardjo, maka pembaca harus mempunyai pengetahuan tentang wayang. Beberapa sajak Subagio Sastrowardjo yang termuat dalam *Keroncong Motingo*, misalnya, seperti "Kayon", "Wayang", "Bima", "Kayal Arjuna", dan "Asmaradana" dipertukarkan pengetahuan tentang wayang dan cerita wayang. Dalam "Asmaradana" diceritakan episode cerita Ramayana. Asmaradana adalah nama sebuah tembang Jawa yang dipergunakan untuk menceritakan percintaan ataupun berisi percintaan. Sita dibakar untuk membuktikan kesuciannya, belum terjamah oleh Rahwana yang mencuri-nyanya dari Rama suami Sita. Namun, dalam sajak "Asmaradana" ini cerita diubah oleh Subagio, yaitu Sita memang melakukan sanggama dengan rakasa (Rahwana) yang melarikannya. Hal ini untuk mengemukakan pandangan atau pendapat penyair sendiri bahwa manusia itu tidak dapat terlepas dari nalurinya. Dalam cerita Ramayana (wayang), Sita dibakar di api suci tidak terbakar, ini membuktikan kesuciannya. Sajak Subagio tersebut sebagai berikut.

ASMARADANA

Sita di tengah nyala api
tidak menyangkal
berapa indahnya cinta berahi

Raksasa yang melarikannya ke hutan
begitu lebat bulu jantannya
dan Sita menyerahkan diri

Dewa tak melindunginya dari neraka
tapi Sita tak merasa berlaku dosa
sekedar menurukkan naluri

Pada geliat sekatat tertompat doa
jangan juga hangus dalam api
sisa mimpi dari sanggama

(1975⁸-89)

Orang tidak dapat memahami sajak "Asmaradana" itu tanpa pengetahuan wayang atau cerita Ramayana. Cerita itu merupakan episode akhir dari cerita Rama. Sesudah Rama dapat mengalahkan Rahwana dan membunuhnya, Rahwana raja Alengka yang mencuri Sita, maka Rama dapat berjumpa kembali dengan Sita isterinya. Akan tetapi, Rama meragukan kesucian Sita, betapapun Sita menyatakan bahwa ia tak pernah terjamah Rahwana. Untuk membuktikan kesuciannya itu Sita bersedia dibakar, bila terbakar berarti ia dijamah (bersanggama dengan) Rahwana, bila tidak terbakar berarti ia masih tetap suci. Dalam cerita wayang Sita memang tidak terbakar karena ditolong oleh dewa sebab memang ia sungguh masih suci, ia selalu menolak bila dirayu oleh Rahwana. Akan tetapi, dalam sajak "Asmaradana" itu ceritanya dengan sengaja diubah oleh Subagio untuk mengemukakan pikirannya sendiri. Ini menunjukkan "Kreativitas" Subagio sebagai seorang penyair.

Untuk menunjukkan pemahaman sajak dengan mengingat latar sosial yang mendasarinya, yang berikut ini dibicarakan sajak Darmanto Ji (1980:40).

ISTERI

-- isteri mesti digemacni
ia sumber berkah dan rejeki.
(Towikromo, Tamban, Pandong, Bantui)

Isteri sangat penting untuk ngurus kita
Menyapu pekerjaan
Memasak di dapur
Mencuci di sumur
mengirim rantang ke sawah
dan ngeroki kita kalau kita masuk angin
Ya. Isteri sangat penting untuk kita

Ia sisihan kita,
kalau kita pergi kondangan
Ia tetimbangan kita,
kalau kita mau jual palawija
Ia teman belakang kita,
kalau kita lapar dan mau makan

Ia sigaraning nyawa kita,
kalau kita
Ia sakti kita!

Ah. Lihatlah, Ia menjadi sama penting dengan

kerbau, luku, sawah, dan pohon kelapa,
Ia kite cangkal malam hari dan tak pernah ngeluh walau cape
Ia selalu rapih menyimpan beuh yang kita tanamkan dengan rasa
sukur: tahu ternakasih dan meningkatkan harkat kita sebagai
lelaki. Ia selalu memelihara anak-anak kita dengan bersungguh-
sungguh seperti kita memelihara ayam, tik, kambing atau
jagung.

Ah. Ya. Isteri sangat penting bagi kita justru ketika kita mulai
melupakannya:

Seperti lidah ia di mulut kita
tak terasa
Seperti jantung ia di dada kita
tak teraba

Ya. Ya. Isteri sangat penting bagi kita justru ketika kita mulai
melupakannya.

Jadi waspadalah!
Tetap, maderp, manteb
Gemati, nastiti, ngati-ati
Supaya kita mandiri -- perkasa dan pinter ngatur hidup
Tak tergantung tengkulak, pak dukuh, bekel atau jurah
Seperti Subadra bagi Arjuna
makin jeltta ia di antara maru-marunya:
Seperti Arimbi bagi Bima
jadijati. Ia jeltta ketika melahurkan jabang tetuka;
Seperti Sawiri bagi Setyawan
Ia memelihara nyawa kita dari malapetaka.

Ah. Ah. Ah
Alangkah pentingnya isteri ketika kita mulai melupakannya.

Hormatilah isterimu
Seperti kau menghormati Dewi Sri
Sumber hidupunu.
Makanlah
Karena memang demikianlah suratannya!
-- Towikromo.

Penyair Darmanto Ji hidup dalam lingkungan sosial-budaya Jawa, maka ia tak terhindar dari latar kebudayaan Jawa yang berupa cerita-cerita Jawa, wayang Jawa. Begitu juga ia tak terhindar dari pandangan hidup masyarakat atau ia akrab dengan pandangan hidup orang Jawa. Semuanya itu tergambar dalam sajak-sajaknya, di antaranya sajak "Isteri" yang dibicarakan ini.

Dalam sajaknya "Isteri" ini tergambar lingkungan sosial-budaya petani Jawa. Hidup mati petani itu ditentukan oleh sawah, kerbau, dan alat-alat pertanian, ditentukan berhasil atau tidaknya menanam padi. Menurut pandangan petani Jawa, tanaman padi akan subur dan berbuah lebat, serta panen akan berhasil bila mendapat berkah dari restu Dewi Sri, dewi padi. Oleh karena itu, para petani Jawa sangat menghormati dan memuja Dewi Sri, membuat selamatan dan sesaji untuk mendapatkan berkahnya, yaitu pada waktu mulai menanam padi dan di waktu panen.

Bagi petani, kerbau dan alat-alat pertanian itu sangat penting bagi kelangsungan hidupnya dalam pertanian, bahkan merupakan hidup matinya. Oleh karena itu, isteri yang sangat penting itu "hanya" disamakan dan disejajarkan dengan kerbau. Bagi petani, dipandang dari sudut pandang sosial-budaya pertanian, pendidikan isteri dengan kerbau itu tidak bermaksud mencendahkan kedudukan isteri sebab kerbau itu sangat penting, merupakan hidup-matinya pula.

Pada umumnya, dalam pandangan sosial-budaya masyarakat Jawa, lebih-lebih di dalam masyarakat petani di desa, kedudukan dan guna isteri itu seperti tergambar dalam bait pertama: menyapu pekarangan, memasak di dapur, mengirim rantang ke sawah, yaitu mengirim makanan dengan rantang pada waktu pak tani bekerja di sawah, dan *ngeroki* (menggosok-gosokkan uang logam berkali-kali diminyaki kelapa atau balsam sampai kulit punggung dan dada menjadi merah bergaris-garis secara teratur) kalau suami masuk angin. Hal ini sudah merupakan adat kebiasaan yang turun-temurun. Jadi, yang kelihatannya lucu atau aneh buat masyarakat atau bangsa lain itu sesungguhnya tidak aneh dan wajar saja. Dengan memahami latar sosial-budaya demikian itu, orang dapat memahami kesungguhan sajak itu bahwa isteri petani itu sangat penting dan cukup terhormat kedudukannya, bukan hanya

sebagai benda kekayaan, pelayan, ataupun budak suami. Dengan pengertian demikian itu, pembaca dapat memberikan penilaian yang sepepatnya kepada sajak "Isteri" itu.

Dalam latar budaya petani Jawa, Dewi Sri itu sangat terhormat seperti telah diuraikan di muka. Jadi, isteri petani itu sesungguhnya sangat terhormat karena disamakan penghormatannya dengan Dewi Sri (bait terakhir): "Hormatilah isterimu seperti kau menghormati Dewi Sri sumber hidupmu". Di samping itu, isteri juga disamakan dengan Subadra isteri Arjuna. Dalam cerita wayang, Arjuna itu banyak isterinya, yang utama adalah Subadra. Subadra itu isteri yang lembut hatinya, cantik, dan baik hati, kepada maru-marunya ia ber-tindak adil, tidak membenci, penuh kasih sayang hingga maru-marunya pun baik kepadanya. Begitu juga, isteri dibandingkan dengan Armbi isteri Bima, yang melahirkan Bambang Teluka (Garutkaca), ia memelihara anaknya dengan penuh kasih sayang. Bahkan isteri petani juga dibandingkan dengan Sawitri, seorang isteri yang karena sangat cintanya kepada suami, maka ia memaksa Dewa Yama, dewa maut yang mencabut nyawa Setyawan suaminya. Setyawan sudah sampai akhirnya untuk mati, namun Sawitri tetap meminta kepada Dewa Yama untuk mengembalikan nyawanya. Akhirnya, Yama mengabulkannya, mengembalikan nyawa ke tubuh Setyawan dengan janji bahwa hidup Setyawan itu harus diebus dengan setengah masa hidup Sawitri sendiri. Dengan demikian, Setyawan hidup kembali dan mereka hidup berbahagia kembali.

DAFTAR PUSTAKA

- Abrams, M.H. 1979. *The Mirror and The Lamp*. London-New York: Oxford University Press.
- _____. 1981. *A Glossary of Literary Terms*. Cet. IV. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Ahmad, Shahnun. 1978. *Penglibatan dalam Puisi*. Kuala Lumpur: Utusan Publications & Distributors SDN. BHD.
- Alisjahbana, St. Takdir. 1961. *Puisi Baru*. Jakarta: Pustaka Rakyat.
- _____. 1979. *Amir Hamzah Penyair Besar antara Dua Zaman*. Jakarta: Dian Rakyat.
- _____. 1984. *Tebaran Mega*. Jakarta: Dian Rakyat.
- Allenbernd, Lynn dan Lislle L. Lewis. 1970. *A Handbook for the Study of Poetry*. London: Collier-MacMillan Ltd.
- Andangjaya, Hartojo. 1973. *Buku Puisi*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Anwar, Chairil. 1959. *Deru Campur Debu*. Jakarta: Pembangunan.
- _____. 1978. *Kerikil Tajam dan Yang Terampas dan Yang Pura-pura*. Jakarta: Dian Rakyat.
- Bachri, Sutardji Calzoum. 1981. *O Amuk Kapak*. Jakarta: Sinar Harapan.
- Bachtar, Toto Sudarto. 1957. *Elsa*. Jakarta: Pembangunan.
- _____. 1977. *Suara*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Barfield, Owen. 1952. *Poetic Diction*. London: Faber and Faber.
- Becker, A.L. 1977. *Linguistik dan Analisis*. Jakarta: Panitia Pelaksana Penataran Sasra, Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.
- Budiman, Arief. 1978. "Metode Ganzheit dalam Kritik Seni". Dalam Lukman Ali (ed.) *Tentang Kritik Sasra*. Sebuah Diskusi. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.
- Coombes, H. 1980. *Literature and Criticism*. Harmondsworth. Middlesex: Penguin Books Ltd.
- Culter, Jonathan. 1977. *Structuralist Poetics*. London: Methuen & Co.Ltd.
- Danomo, Sapardi Djoko. 1983. *Perahu Kertas*. Jakarta: Balai Pustaka.
- _____. 1974. *Akuarium*. Jakarta: Puisi Indonesia.
- Darna Budi. 1982. "Moral dalam Sasra". *Baas*. Maret XXX:3.
- Darmanto Jr. 1980. *Ki Blakawata Bia Bia*. Semarang: Karya aksara.
- Elliendi, Rustam. 1953. *Percikan Peremuangan*. Jakarta: Fasco.
- Epstein, E.L. 1978. *Language and Style*. London: Methuen & Co. Ltd.
- Hadi, Abdul. 1971. *Laut Belian Pasang*. Jakarta: Litera.
- Hamzah, Amir. 1959. *Nyanyi Sunyi*. Jakarta: Pustaka Rakyat.
- _____. 1959. *Buah Rindu*. Jakarta: Pustaka Rakyat.
- Hartoko, Dick dan B. Rahmanto. 1986. *Pemandu di Dunia Sasra*. Yogyakarta: Kanisius.
- Hawkes, Terence. 1978. *Structuralism and Semiotics*. London: Methuen & Co. Ltd.
- Hill, Knox C. 1966. *Interpreting Literature*. Chicago: The University Press of Chicago.
- Jakobson, Roman. 1978. "Closing Statement: Linguistics and Poetics" dalam Thomas A. Sebeok (ed.) *Style in Language*. Cambridge, Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology.
- Jassin, H.B. 1978. *Chairil Anwar Pelopor Angkatan 45*. Jakarta: Gunung Agung.
- _____. 1963. *Pojongga Baru*. Jakarta: Gunung Agung.
- _____. 1959. *Gema Tanah Air*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Kerul, Gorys. 1984. *Diksi dan Gaya Bahasa*. Jakarta: Gramedia.
- Kridalaksana, Harimurti. 1983. *Kamus Linguistik*. Jakarta: Gramedia.
- Kuntowijoyo. 1976. *Isyarat*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Kusbini. 1953. *Kamus Musik*. Yogyakarta: U.P. Indonesia.
- Lodge, David. 1967. *Language of Fiction*. London: Chatto and Windus.
- Mohammad, Goenawan. 1971. *Pantekai*. Jakarta: Litera.

- Preminger, Alex. dkk. 1974. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press.
- Rendra, W.S. 1957. *Ballada Orang-orang Tercina*. Jakarta: Pembangunan.
- _____. 1976. *Blues untuk Bonnie*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- _____. 1978. *Empat Kumpulan Sajak*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Riffaterre, Michael. 1978. *Semiotics of Poetry*. Bloomington and London: Indiana University Press.
- Rosidi, Ajip. 1964. *Kapankah Kesusastran Indonesia Lahir?* Jakarta: Bhaktara.
- _____. 1956 *Pesta*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Sanson, Clive. 1960. *The World of Poetry*. London: Phoenix House.
- Sastrowardjo, Subagio. 1971. *Bakar Alam dan Intelektualisme*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- _____. 1975. *Simphonol*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- _____. 1975a. *Kercong Munggu*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- _____. 1982. *Daerah Perbatasan*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Segers, Rien T. 1980. *Het Lezen van Literatuur*. Baarn: Basisboek.
- Seung, T.K. 1982. *Semiotics and Thematics in Hermeneutics*. New York: Columbia University Press.
- Simorang, Sitor. 1955. *Dalam Sajak*. Bandung: W. van Hoeve.
- _____. 1977. *Surat Kerat Hujan*. Jakarta: Dian Rakyat.
- Slametmuljana. 1956. *Peristiwa Bahasa dan Peristiwa Sastra*. Bandung: Jakarta: N.V. Garaco.
- Slametmuljana dan B. Simorangkir-Simandjuntak. Tanpa tahun. *Ragam Bahasa Indonesia*. Jakarta: J.B. Wolters.
- Tatejckeng, J.E. 1974. *Rindu Dendam*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Teuw, A. 1980. *Tergantung pada Kata*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- _____. 1983. *Membara dan Menilai Sastra*. Jakarta: Gramedia.
- Turner, G.W. 1977. *Stylistics*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Wakidjan, S. 1962. *Pita Biru*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Wellek, René dan Austin Warren. 1968. *Theory of Literature*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- Wirjosoedarmo, Soekono. 1984. *Pengantar ke Arah Studi Teori Sastra Indonesia*. Jember: P.T. Intan.

LAMPIRAN

PENELITIAN GAYA BAHASA SASTRA

I. LATAR BELAKANG MASALAH

Penelitian karya sastra pada waktu sekarang banyak ditujukan pada penerangan struktur penceritaannya: tema, alur, penokohan, latar, dan pusat pengisahan. Akan tetapi, penelitian gaya bahasa yang merupakan salah satu sarana kesusastran yang sangat penting, masih sangat sedikit. Adapun tarapak belum memadai. Gaya bahasa merupakan sarana sastra yang turut menyumbangkan nilai kepuhisan atau estetik karya sastra, bahkan seringkali nilai seni suatu karya sastra ditentukan oleh gaya bahasanya.

Memang ada juga beberapa buku yang membicarakan gaya bahasa, tetapi bukan semata-mata meneliti karya sastra dari aspek kebahasaannya ataupun penelitian gaya bahasa itu bersifat umum, dalam arti, bukan penelitian gaya bahasa sastra secara khusus. Di antara yang dimaksudkan itu ialah *Diksi dan Gaya Bahasa* (1984) karya Goerys Keraf, *Ragam Bahasa Indonesia* (Tanpa Tahun) tulisan Slametmuljana dan Simorangkir-Simandjuntak, dan *Pengkajian Puisi* (1987, cet. I; 1990 cet. II) karya Rachmat Djoko Pradopo.

Karena penelitian karya sastra pada waktu sekarang pada umumnya masih terbatas pada struktur narasinya, perlulah diadakan penelitian gaya bahasanya. Lebih-lebih lagi pada waktu sekarang di Indonesia belum ada penelitian dan penulisan stilistika yang khusus di bidang kesusastran, bahkan juga belum ada buku stilistika umum yang dapat menjadi pegangan dalam mempelajari gaya bahasa dan untuk penelitiannya. Sudah sejak awal tahun 1950-an Slametmuljana (1956:5) mengemukakan bahwa belum ada

penelitian (penulisan buku) stilistika di Indonesia. Ternyata sampai sekarang pun apa yang dimaksudkan oleh Slametmuljana itu belum terwujud.

Stilistika adalah ilmu yang mempelajari gaya bahasa. Stilistika adalah ilmu bagian linguistik yang memusatkan diri pada variasi-variasi penggunaan bahasa, seringkali, tetapi tidak secara eksklusif, memberikan perhatian khusus kepada penggunaan bahasa yang paling sadar dan paling kompleks dalam kesusastraan. Stilistika berarti studi tentang gaya bahasa, menyuguhkan sebuah ilmu, paling sedikit merupakan sebuah studi yang metodis (Tonnet, 1977:7-8).

2. PENGERTIAN GAYA BAHASA

Apakah sebenarnya gaya bahasa, secara intuitif pada umumnya orang telah mengerti. Akan tetapi, sukarlah membuat batasan dan merumuskan pengertian gaya bahasa. Ada bermacam-macam batasan dan pengertian mengemunya. Gaya bahasa merupakan cara penggunaan bahasa secara khusus untuk mendapatkan efek tertentu. Dalam karya sastra efek ini adalah efek estetis yang turut menyebabkan karya sastra bernilai seni. Nilai seni karya sastra tidak semata-mata disebabkan oleh gaya bahasa saja, juga disebabkan oleh gaya bercerita ataupun penyusunan alurnya. Akan tetapi, gaya bahasa sangat besar sumbangannya kepada pencapaian nilai seni karya sastra.

Gaya bahasa merupakan penggunaan bahasa secara khusus untuk mendapatkan nilai seni. Hal ini seperti dikemukakan juga oleh Dick Harroko dan Rahmanto (1986:137) bahwa gaya bahasa adalah cara yang khas dipakai seseorang untuk mengungkapkan diri (gaya pribadi). Dikemukakan oleh Slametmuljana (Tanpa Tahun:20) bahwa gaya bahasa itu susunan perkataan yang terjadi karena perasaan dalam hati pengarang yang dengan sengaja atau tidak, menimbulkan suatu perasaan yang tertentu dalam hati pembaca. Selanjutnya dikatakan bahwa gaya bahasa itu selalu subjektif dan tidak akan objektif (h. 21).

Gaya bahasa ini adalah cara ekspresi kebahasaan dalam prosa ataupun puisi. Gaya bahasa itu adalah *bagaimana* seorang penulis berkata mengenai apa pun yang dikatakannya (Abrams, 1981:190). Begitu juga, dikemukakan Harimurti (1983:49-50) salah satu pengertiannya adalah permintaannya atau

kekayaan bahasa oleh seseorang dalam bertutur atau menulis; lebih khusus adalah pemakaian ragan bahasa tertentu untuk memperoleh efek-efek tertentu, dan lebih luas gaya bahasa itu merupakan keseluruhan ciri-ciri bahasa sekelompok penulis sastra.

Ternyata dari uraian di atas tampak ada bermacam-macam definisi mengenai pengertian gaya bahasa. Akan tetapi, pada umumnya definisi itu menunjukkan persamaan, yaitu gaya bahasa itu cara bertutur secara tertentu untuk mendapatkan efek tertentu, yaitu efek estetis atau efek kepuhisan.

Adanya pendapat yang berbeda itu dapat diterangkan bahwa ada penekanan berbeda dalam menemukan yang dimaksud dengan gaya bahasa. Untuk menjelaskan ini dapat dipaparkan pandangan mengenai gaya bahasa sebagai berikut.

Dikemukakan Dick Harroko dan B. Rahmanto (1980:138) bahwa dalam stilistika, ilmu yang meneliti gaya bahasa, dibedakan antara stilistika *deskriptif* dengan *genetis*. Stilistika *deskriptif* mendekati gaya bahasa sebagai keseluruhan daya ekspresi kejiwaan yang terkandung dalam suatu bahasa dan meneliti nilai-nilai ekspresivitas khusus yang terkandung dalam suatu bahasa (*langue*), yaitu secara morfologis, sintaksis, dan semantis. Ada pun Stilistika *genetis* adalah stilistika individual yang memandang gaya bahasa sebagai suatu ungkapan yang khas pribadi.

Tampaklah bahwa pandangan Slametmuljana ini merupakan pandangan stilistika *genetis*, sedangkan apa yang dikemukakan Abrams itu berdasarkan pandangan stilistika *deskriptif*, sedangkan yang dikemukakan oleh Harimurti adalah pandangan deskriptif (yang bersifat umum) dan pandangan genetis (yang bersifat khusus).

Dalam makalah ini dibahas pada pembahasan gaya bahasa menurut pengertian stilistika deskriptif. Jadi, dibicarakan gaya bahasa yang bersifat umum, yang objektif.

3. MASALAH

Berdasarkan uraian di atas, yang menjadi masalah makalah ini adalah deskripsi gaya bahasa. Menyangkut apa sajakah gaya bahasa itu? Dikemukakan Dick Harroko dan Rahmanto (1986:137) bahwa cara

mengungkapkan diri dalam bentuk gaya bahasa itu dapat meliputi setiap aspek bahasa, pemilihan kata-kata, penggunaan kiasan, susunan kalimat, nada dan sebagainya. Begitu juga dikemukakan Abrams (1981:190-191) bahwa gaya bahasa suatu karya sastra itu dapat dianalisis dalam hal diksi atau pilihan katanya, susunan kalimat dan sintaksisnya, kepadatan dan tipe-tipe bahasa kiasannya, pola-pola ritmenya, komponen bunyi, ciri-ciri formal lain, dan tujuan-tujuan serta sarana retoriknya.

Penggunaan bahasa secara tertentu itu meliputi penggunaan semua aspek bahasanya, yaitu intonasi, bunyi, kata, dan kalimatnya. Hanya saja, intonasi ini hanya tampak jelas dalam bahasa lisan. Oleh karena itu, dalam penelitian teks tertulis intonasi tidak diteliti, kecuali dalam hal irama yang tampak dalam struktur bunyi bahasanya dalam karya sastra.

Berdasarkan uraian itu, maka yang perlu diteliti dan dideskripsikan adalah semua aspek gaya bahasa yang meliputi: (a) bunyi, (b) kata, dan (c) kalimat

(a) Bunyi meliputi aliterasi, asonansi, pola persajakan, orkestrasi, dan imitanya.

(b) Kata meliputi aspek morfologi, semantik, dan etimologinya.

(c) Kalimat meliputi gaya kalimat dan sarana retorika.

Ada beberapa pandangan mengenai gaya bahasa sebagai suatu gejala dalam sastra (Dick Hartoko dan Rahmanto, 1986:138).

1. Gaya hanya suatu perhiasan tambahan (pandangan dialisis).
2. Gaya merupakan bagian integral dari sebuah karya yang merupakan mainergalnya isi dan bentuk (pandangan monistis).
3. Secara linguistik gaya dapat diajak sebagai suatu penyimpangan terhadap suatu bentuk penggunaan bahasa tertentu dan justru karena penyimpangan itu perhatian pembaca dibangkitkan (dualistis).
4. Gaya sebagai variasi, tanpa adanya suatu norma tertentu. Variasi dapat terjadi dalam bentuk maupun isi (monistis) atau hanya dalam ungkapan saja (dualistis).

Dalam makalah ini pembicaraan gaya terutama mengikuti pandangan gabungan nomor dua dan nomor tiga, yaitu gaya bahasa itu merupakan bagian integral dari sebuah karya yang merupakan mainergalnya isi dan bentuk, dan secara linguistik gaya bahasa itu merupakan penyimpangan terhadap bentuk penggunaan bahasa umum (sehari-hari).

Perlu diterangkan di sini bahwa gaya bahasa itu dapat berupa gaya bahasa perseorangan, gaya bahasa sebuah periode, bahkan gaya bahasa suatu bangsa (Bandingkan Dick Hartoko dan Rahmanto, 1986:137-138). Begitu juga, bahwa gaya bahasa seorang (pengarang itu), disamping mengandung nilai pribadi, juga mengandung sifat umum (Epstein, 1978:21).

Dalam makalah ini pembicaraan gaya bahasa merupakan gabungan pembicaraan gaya bahasa pribadi dan gaya bahasa umum.

4. TUJUAN

Penelitian gaya bahasa dalam makalah ini bertujuan teoretis maupun praktis.

4.1 Tujuan Teoretis

Penelitian gaya bahasa ini untuk menyumbangkan pandangan bagi pengembangan ilmu sastra, khususnya dalam lapangan stilistika. Dengan menunjukkan corak gaya bahasa yang meliputi aspek bahasa, diharapkan penelitian ini dapat menyumbangkan gagasan penulisan stilistika Indonesia, khususnya stilistika sastra.

4.2 Tujuan Praktis

Penelitian ini diharapkan dapat mendorong penelitian sastra dalam aspek gaya bahasanya. Dengan demikian, penelitian ini dapat memberikan pengertian sastra secara lebih mendalam dan dapat memberikan makna yang lebih menyeluruh mengenai karya sastra yang diteliti.

Di samping itu, penelitian ini dapat memberikan pengertian yang lebih benar mengenai gaya bahasa. Sampai sekarang, pada umumnya yang dimaksud sebagai gaya bahasa itu khusus hanya terbatas pada sarana retorika (*rhetorical devices*). Padahal, sarana retorika itu hanya sebagian aspek gaya bahasa. Misalnya pengertian ini tampak pada buku Slametmuljana *Ragam Bahasa Indonesia* (Tanpa Tahun:19-31).

5. KERANGKA TEORI DAN METODE

Karya sastra merupakan sebuah struktur kelentaran yang bermakna. Oleh karena itu, teori dan metode penelitian yang sesuai adalah sintak turahisme-semiotik.

Gaya bahasa merupakan salah satu unsur struktur karya sastra, maka hubungannya dengan unsur-unsur lainnya sangat koheren. Dalam struktur ini tiap unsur hanya mempunyai makna dalam hubungannya dengan unsur-unsur lainnya dan keseluruhannya (Hawkes, 1978:17-18). Gaya bahasa merupakan tanda kebahasaan karya sastra. Dengan demikian, gaya bahasa tidak terlepas dari konvensi sastra sebagai sistem tanda tingkat kedua. Makna tanda tersebut diwujudkan oleh konvensi sastra yang berlaku.

Sebagaimana dikemukakan oleh Preminger dkk. (1974:981), penelitian semiotik sastra adalah usaha untuk menganalisis karya sastra sebagai suatu sistem tanda-tanda dan menentukan konvensi-konvensi yang memungkinkan karya sastra mempunyai makna. Peneliti menyendirikan satuan-satuan berfungsi dan konvensi-konvensi sastra yang berlaku. Oleh karena gaya bahasa merupakan unsur struktur karya sastra sebagai sistem tanda bermakna, maka satuan-satuan fungsinya di antaranya: bunyi, kata, dan kalimat yang bersifat khusus, dalam arti, sebagai sarana kebahasaan untuk mendapatkan efek tertentu, ataupun efek estetikanya.

Adapun metode penelitiannya sebagai berikut. Karya sastra dimalisis berdasarkan satuan-satuan tanda yang bermakna dengan tidak melupakan saling hubungan dan fungsi struktural tiap-tiap satuan tanda tersebut.

Sebelum dilakukan analisis karya sastra perlu dipahami maknanya dengan pembacaan semiotik. Pembacaan semiotik itu berupa pembacaan *heuristik* dan pembacaan *retroaktif* atau *kermeneutik* seperti dikemukakan oleh Riffaterre (1978:5-6).

Pembacaan heuristik adalah pembacaan menurut sistem semiotik tingkat pertama, yaitu pembacaan menurut konvensi bahasa (Indonesia). Pembacaan retroaktif atau hermeneutik adalah pembacaan ulang dengan memberikan tafsiran. Bacaan ini berdasarkan sistem tanda semiotik tingkat kedua, yang merupakan pembacaan berdasarkan konvensi sastra. Dengan demikian, karya sastra dapat dipahami tidak saja arti kebahasaannya, tetapi juga makna (*significance*) kesastranya.

6. KARYA CONTOH UNTUK DIANALISIS GAYA BAHASANYA

Karya sastra sebagai bahan analisis diambil salah satu sajak Chairil Anwar berjudul "Cairian Th. 1946" berikut ini.

Ada tungganku, sekali akan jemu terkuali
Mainan Cahaya di air hilang bentuk dalam kabut,
Dan suara yang kucintai 'kan berhenti membelai
Kupahat batu nisan sendiri dan kupagut.

Kita - anjing diburu - hanya melihat sebagian dari sandiwara sekaterang
Tidak tahu Romeo & Juliet berpeluk di kubur atau di ranjang
Lahir seorang besar dan tenggelam beratus ribu
Keduanya terus dicatat, keduanya dapat tempat.

Dan kita nanti tiada sawan lagi diburu
Jika bedil sudah disimpan, cuna kerangan berdebu
Kita memburu arti atau disrahkan kepada anak lahir sempurna,
Karena itu jangan mengendip, tetap dan penamu asah,
Tulis karena kertas gersang, tenggorokkan kering sedikit mau basah!
(*Deru Campur Debu*, 1959:28)

7. PEMBAHASAN

7.1 Pembacaan Heuristik

Dalam pembahasan ini karya sastra dibaca secara linier, sesuai dengan struktur bahasa sebagai sistem tanda semiotik tingkat pertama. Untuk menjelaskan arti bahasa bitamana perlu susunan kalimat dibalik seperti susunan bahasa secara normatif, diberi tambahan kata sambung (dalam kurung), kata-kata dikembalikan ke dalam bentuk morfologinya yang normatif. Bitamana perlu, kalimat karya sastra diberi sisipan-sisipan kata dan kata sisipannya, diarah dalam tanda kurung supaya artinya menjadi jelas, seperti pembacaan sajak "Cairian Th 1946" sebagai berikut.

Ada tungganku, sekali (waktu nanti) akan jemu terkuali, mainan cahyaya (akan) hilang bentuk(nya) dalam kabut, dan suara (orang) yang kucintai

akan berhenti membelai (diriku). (Oleh karena itu), kupahat baru misal (untuk diriku) sendiri dan kupagut (=kupasang di atas kuburanku).

Kita (pada hakikatnya) adalah anjing (yang) diburu, hanya (dapat) melihat sebagian dari sandiwara sekarang. (Oleh karena itu, kita) tidak tahu apakah Romeo dan Juliet berpeluk dikuburan atau di ranjang. (Hal ini disebabkan oleh) lahirnya seorang besar dan tenggelam (nya orang) bernama rhu. (Oleh sebab itu), keduanya harus dicatat (diperhatikan), keduanya (hendaknya) (men) dapat tempat (dalam ingatan kita).

Kita nanti tidak sawan (takut) lagi diburu (dikejar-kejar) jika bedi sudah disimpan, (maka yang tinggal) cuma kenangan berdebu. (Kemudian), kita memburu arti atau (Kalau tidak begitu) (nasib kita) diserahkan kepada anak yang sempat lahir.

Jadi, kita jangan mengertip, tetap (lah waspada) dan asah (lah) panamu. Menulislah karena kertas gersang (kosong) dan tenggorokan (yang) kering mau basah sedikit!

7.2 Pembacaan Retroaktif atau Hermeneutik

Pembacaan heuristik itu baru memperjelas arti ketidahasannya, tetapi makna karya sastra atau sajak itu belum terungkap. Oleh karena itu, pembacaan heuristik harus diulang lagi dengan pembacaan retroaktif dan diberi tafsiran (dibaca secara hermeneutik) sesuai dengan konvensi sastra sebagai sistem semiotik tingkat kedua, sebagai berikut.

Judul "Cateian Th. 1946" sebagai tanda menunjukkan waktu pasca Perang Dunia II atau waktu perang kemerdekaan Indonesia melawan penjajah Belanda, pada waktu orang Indonesia hidup penuh ketakutan.

"Ada tanganku", berarti aku masih punya kekuatan (pada waktu sekarang, masih muda, masih hidup), tetapi pada suatu ketika nanti aku akan kehilangan kekuatan (karena tua ataupun mati). Karena kemauan itu, pendampendar air yang kena cahaya (mainan cahaya) akan tidak terlihat lagi karena mata telah pudar (hilang bentuk dalam kabut). Begitu juga, orang-orang yang kurimati akan tidak dapat mencintai dan menyayangi aku lagi (karena aku telah mati). Oleh karena itu, aku membuat karya yang hebat atau monumental (pahat batu misal sendiri) sebagai tanda aku pernah hidup (kupagut).

Dalam waktu perang ini, atau waktu sukar ini, kita selalu terbakar-burni

dan terasa dihancurkan (anjing diburu) dan tidak sempat melihat akhir kejadian atau akhir peristiwa yang terjadi. Apakah nanti akan terjadi akhir yang menyenangkan atau yang menyedihkan, bagai apa atau terjadi keragisan, kita tidak akan mengetahuinya (Tidak tahu Romeo & Juliet berpeluk di kubur atau di ranjang). Hal ini disebabkan oleh seringkali terjadi bahwa muncul seorang besar, yang hebat, sebaliknya kemunculannya membawa kematian orang beratus ribu. Misalnya, pada waktu Perang Dunia II, muncul seorang tokoh hebat Adolf Hitler yang menyebabkan timbulkan Perang Dunia II dan beratus ribu orang mati terbunuh dalam perang itu. Kedua hal tersebut harus dicatat, diingat, diperhatikan, dan hendaknya kita selalu mengingat-ingat (keduanya dapat tempat) supaya kita selalu waspada.

Kemudian, kita nanti tidak akan takut atau khawatir diburu-buru lagi (seperti anjing) jika perang sudah berakhir (jika bedi sudah disimpan), yang tinggal hanya kenangan lama saja (yang mengering). Kita (harus) berusaha dengan keras mencari makna hidup (memburu arti) sebab kalau tidak demikian, nasib kita hanya akan tergantung kepada anak yang sempat lahir (yang mungkin tidak mau peduli kepada nasib kita). Oleh karena itu, jangan bersantai-santai, hendaknya selalu waspada, bekerja terus (jangan mengertip). Bekerjalah dengan keras sebab hidup ini perlu diisi dan orang pun harus hidup dengan makan dan minum karena kita selalu dalam kesekaman (tenggorokkan kering sedikit mau basah).

Proses pemaknaan dengan pembacaan retroaktif atau hermeneutik itu lebih lanjut akan tampak dalam analisis gaya bahasa berikut.

7.3 Analisis Gaya Bahasa

Untuk dapat menangkap makna karya sastra secara keseluruhan, lebih dahulu harus diterangkan gaya bahasa dalam wujud kalimat atau sintaksisnya, kemudian diikuti analisis gaya kata, dan yang terakhir analisis gaya bunyi.

7.3.1 Gaya Kalimat atau Sintaksis

Sajak memerlukan kepadatan dan ekspresivitas karena sajak itu hanya mengemukakan inti masalah atau inti pengalaman. Oleh karena itu, terjadi pemadatan, hanya yang perlu-perlu saja dinyatakan, maka hubungan kalimat-kalimatnya implisit, hanya tersirat saja. Hal ini tampak dalam baris-baris atau kalimat-kalimat dalam bait pertama (dan bait-bait lainnya). Jadi, gaya kalimat

demikian dapat disebut gaya implisit, seperti tampak dalam wujud baris ke-1 dan ke-4 dalam bait pertama. Di antaranya dapat disisipkan kata penghubung untuk memperjelas.

Dan suara yang kucintai 'kan berhenti membela
(Oleh karena itu), kupahat batu nisan sendiri dan kupagut.

Begitu juga hubungan antara baris ke-1, 2 dengan baris ke-3 dan ke-4 dalam bait kedua dan ketiga.

Tidak tahu Romeo & Juliet berpeluk di kubur atau di ranjung
(Karena) lahir seorang besar dan tenggelam beratus ribu.

Begitu juga, hubungannya implisit antara baris ke-2 dan ke-3 bait ketiga, dapat dijelaskan dengan sisipan ungkapan penghubung "Karena itu", atau "kemudian", sebagai berikut.

Jika bedil sudah disimpan, cuna kemungian berdebu
(Karena itu atau kemudian), kita memburu arti atau diserahkan kepada anak lahir seniput.

Dalam sajak ini tampak yang mendominasi adalah gaya bahasa kalimat untuk lebih-lebihkan suatu hal atau keadaan. Gaya ini dikenal sebagai sarana retorika (*rhetorical device*) *hiperbola*, seperti di bawah ini.

"Kupahat batu nisan sendiri dan kupagut"
(Batu nisan "dipagut" ini lebih-lebihkan).

"Kita - anjing diburu - hanya melihat sebagian dari sandiwara sekarang.

Di situ tampak hiperbola: kita - anjing diburu - orang disamakan dengan anjing (dilebih-lebihkan keahannya). Di samping itu, ada gaya yang menyangatkan, tetapi dalam arti sangat dikemukakan, gaya itu adalah sarana retorika *hysteres*: "hanya melihat sebagian dari sandiwara sekarang".

"Lahir seorang besar dan tenggelam beratus ribu"
Banyaknya orang yang mati dilebih-lebihkan sebagai "tenggelam beratus ribu".

"Kita memburu arti atau diserahkan anak lahir seniput", ini hiperbola, terutama "kita memburu arti".

"Karena itu jangan mengerdip, tetap dan penamu asah". Untuk menggambarkan orang harus bekerja keras "mengerdip" pun tidak boleh, dan harus selalu "mengasah pena" (bekerja keras). Jadi gaya ini adalah *hiperbola*.

Baris ke-3, 4, 5 bait ketiga dapat juga dipandang sebagai sarana

retorika *kinestik*, yaitu pernyataan yang mengeras.

"Kita memburu arti atau diserahkan kepada anak lahir senipat.

Karena itu jangan mengerdip, tetap dan penamu asah,

Tulis karena kertas gersang, tenggorokkan kering sedikit mau basah!".

7.3.2 Gaya Bahasa dalam Kata

Untuk menghidupkan lukisan dan memberikan gambaran yang jelas, dalam sajak ini banyak dipergunakan bahasa kiasan. Bahasa kiasan ini menyatakan suatu hal secara tidak langsung. Ekspresi secara tidak langsung ini merupakan konvensi sastra, khususnya puisi seperti dikemukakan oleh Riffaterre (1978:1). Ucapan tidak langsung itu menurut Riffaterre (1978:2) disebabkan oleh tiga hal: pemindahan atau penggantian arti (*displacement of meaning*), penyimpangan atau pemencengan arti (*distorting of meaning*), dan penciptaan arti (*creating of meaning*).

Pemindahan arti ini berupa penggunaan metafora dan metonimi. Istilah metafora itu seringkali untuk menyebut arti kiasan pada umumnya meskipun metafora itu sesungguhnya merupakan salah satu ragan bahasa kiasan.

Penyimpangan atau pemencengan arti disebabkan oleh ambiguitas, kontradiksi, dan nonsense. Penciptaan arti disebabkan oleh penggunaan bentuk visual: pembaitan, enjambement, persajakan, *homologues* (persajakan-an bentuk), dan bentuk visual lainnya.

Ungkapan tak langsung dalam sajak ini yang sangat penting terutama bahasa kiasan (penggantian arti: metafora dan metonimi dan *ambiguities* (arti ganda). Demikian juga, untuk menghidupkan lukisan dalam sajak ini dipergunakan ucapan tak langsung dengan citraan (*imagery*).

Bait ke-1

"Ada tanganku" merupakan sinekdoki *pars pro toto*, ini untuk menunjukkan pusat aktivitas manusia yang terpenting itu terletak di tangan. Di sini ungkapan untuk keseluruhan manusia.

Untuk memperjelas gambaran *tas* atau *mati* diberi citra: "Jemu terkutai" dan "maman cahaya di air" "bilang bentuk" "dalam kabut". "Suara yang dicintai" adalah sinekdoki *pars pro toto* untuk istri atau anak saudara yang dicintai dan disayangi.

"Batu nisan" adalah metafora untuk karya yang agung, "monumental"

yang merupakan tanda bahwa orang pernah hadir di dunia dan perlu diringi karena kebesarannya atau kemayanya yang hebat.

Bait ke-2

"Anjing diburu" merupakan metafora untuk menunjukkan ketegangan gesaan atau "orang yang hina" (untuk menyanggalkan).

"Sandiwaranya" adalah metafora untuk peristiwa ataupun kehidupan ini. Hal ini menyiratkan bahwa "hidup di dunia" ini "hanya" permainan saja yang dibuat oleh Tuhan.

"Romeo & Juliet" ini untuk memberikan kiasan dua kekasih yang saling bercintaan: yang terjadi di dalam sandiwaranya kehidupan ini. "Seorang besar" seorang tokoh yang hebat, misalnya Hitler, Churchill, Charles de Gaulle para "aktor" dalam PD II. "bertatus ribu" adalah rakyat kecil yang beribu-ribu yang menderita.

Bait ke-3

"Sawana" ini merupakan ambiguitas berarti khawatir atau takut, atau juga penyakit (jawa). "Diburu" ambiguitas untuk: dikejar-kejar, dihina, didandakkan matrabatnya sebagai binatang buruan. "Bedil" metafora atau sinekdoke untuk perang. Kalau "Bedil disimpan" artinya perang sudah usai.

"Kemangan berdebur" adalah kemangan lina ataupun yang menyecurkan (kemangan kepada perang yang hebat). "Memburu arti" ini ambiguitas untuk menyatakan: mencari arti hidup dengan sungguh-sungguh, memperjuangkan nasib diri sendiri, atau mencari marabahaya hidup. "anak lahir sempat" anak yang kebetulan lahir yang tidak diketahui asal-usulnya ataupun kualitas kehebatannya. "Jangan mengerdip" adalah ambiguitas untuk: jangan berhenti berusaha, jangan beristirahat, jangan santai-santai. "Pena" adalah alat tulis sebagai metafora untuk alat atau sarana bekerja. Di sini asosiasinya sebagai alat penyalir untuk menulis sajak berarti menjalani hidup atau bekerja. "Kertas gersang" metafora untuk kehidupan yang (masih) kosong, belum dijalani. "Tenggorokan kering" adalah sinekdoke *pars pro toto* untuk orang yang hidupnya sengsara. "Sedikit mau basah" berarti sekedar bisa makan untuk melangsungkan atau mempertahankan hidup.

7.3.3 Gaya Bahasa dalam Bunyi

Bunyi berfungsi untuk mendukung atau memperkeras arti kata ataupun kalimat. Gaya bunyi untuk memperdalam makna kata dan kalimat. Dalam sajak ini tampak sebagai berikut.

Keceluruhan sajak menampilkan suasana "berni", "muram", atau "murung" dan gundah. Suasana itu ditampilkan, di samping oleh arti kata-kata dan kalimatnya, juga oleh bunyinya yang beral yang dominan, yaitu asonansi *a* dikombinasi *n* sajak akhir. Akan tetapi, efektivitasnya ditunjang oleh variasi dan kombinasi bunyi yang menyebabkan berirama dan lirih.

Bait ke-1

Kombinasi bunyi *a-n* yang kuat tampak pada baris ke-1, 2, 3.

Ada tanganku ... akan jenu....

Mainan cahya ... hilang bentuk dalam kabut,

Kupahat batu nisan ... dan kupagut

Sajak akhir baris ke-3 dan ke-4: *kabut - kupagut*, bunyi *n* memberikan suasana sedih dikombinasi bunyi *t* yang tidak merdu memperkeras suasana yang tidak menyenangkan.

Variasi bunyi *l* dan bunyi *ai* dalam baris ke-1, 2, dan 3 menyiratkan makna ketidakberdayaan: sekali ... terkulai/ Mainan cahya di air hilang ... dalam/ Kucintai ... berhenti ... membelai. Kombinasi bunyi sengau *m, n, ng* membuat berirama dan lirih, ... tanganku ... akan jenu .../ Mainan ... hilang bentuk dalam .../ Dan ... yang kucintai/ Kan berhenti membelai./ Batu nisan sendiri dan ...

Bait ke-2

Asonansi *a* yang dominan dikombinasi bunyi *n* pada keempat barisnya memperkual situasi dan suasana muram.

Kita - anjing diburu - hanya melihat ... sandiwara sekarang ... ber-

peluk dikubur atau di ranjang

Laib seorang besar dan tenggelam bertatus ribu

Kecaha harus ... dapat terpaut

Kombinasi bunyi sengau *n, m, dan ng* menyebabkan berirama dan membuat lirih.

... anjing ... sebagian ... sandiwara sekarang
 ... di ranjang/ ... seorang besar ... dan tenggelam
 Begitu juga, kombinasi bunyi *r* membuat liris: ... diburu ... dari sandiwara
 sekarang/ ... di kubur ... di ranjang/lahir seorang besar ... beratus rhu.

Bait ke-3

Asonansi *a* dan sajak akhir *u* memperkuat suasana muram dan gundah
 divariansi dengan bunyi *i* membuat berirama dan liris. Pola bunyi vokal
 tersebut sebagai berikut.

Baris ke-1 : a-ia-ai-iaa-ai-iau

baris ke-2 : ia-i-ua-ia-aa-aa-u

baris ke-3 : ia-ua-ia-iau-iaa-aa-aa-aa-aa

baris ke-4 : aa-uu-aa-ia-a-aa-aa

baris ke-5 : ui-a-a-a-ooa-i-i-aa-aa

Lebih-lebih pada baris ke-4 dan 5 bunyi *e* (peper) tampak berulang-ulang
 menambah liris juga. Karena – mengerdip – tetap/karena kertas gersang,
 tenggorokan kering sedikit.

Sajak akhir: *diburu* – *berdebu* – *sempat* – *asad* – *basah* memperkeras
 makna muram atau murung.

Dalam bait ini juga tampak bunyi sengau sebagai variasi membuat
 merdu dan liris:

dan...nani...sawan.../...disimpan...cuma kenangan

memburu...diceritakan...sempat/...jangan mengerdip...

/...karena kertas gersang, tenggorokan kering...

Lebih-lebih pada baris terakhir bunyi *r* berturut-turut membuat liris:
 diburu/...berdebu/...memburu arti...diserahkan...lahir/... mengerdip.../...
 karena kertas gersang, tenggorokan kering....

Jadi, tampak pada keseluruhan sajak, kombinasi bunyinya membuat
 bunyi musik (orkestrasi) yang merdu menyebabkan sajak ini menjadi liris,
 Perasaan sedih, gundah, dan suasana murung dapat terjiwai sesuai dengan
 tema atau masalah sajaknya.

Dalam sajak ini tampak gaya bunyi yang utama ialah asonansi *a*
 dikombinasi bunyi *u*, sajak akhir pada tiap bait yang bersuasana berat, dan

kombinasi bunyi sengau: *m*, *n*, *ng*, bunyi *l* dan *r*. Kombinasi semuanya itu
 menyebabkan sajak berirama liris.

8. KESIMPULAN

Gaya bahasa sangat penting untuk pemaknaan karya sastra karena
 merupakan sarana sastra yang turut menyumbangkan makna karya sastra dan
 untuk mencapai nilai semiotik. Akan tetapi, sampai sekarang dalam
 kesusastraan Indonesia belum ada penelitian gaya bahasa sastra, belum ada
 buku stilistika yang khusus untuk sastra. Oleh karena itu, perlu diadakan
 penelitian gaya bahasa dalam kesusastraan Indonesia dan penulisan stilistika
 yang khusus untuk kesusastraan.

Gaya bahasa, yang merupakan cara penggunaan bahasa secara khusus
 untuk mendapatkan efek tertentu, ada beberapa jenis, yaitu gaya bahasa indi-
 vidu, gaya bahasa golongan sastrawan, aliran tertentu, dan gaya bahasa pe-
 riode. Karena itu, penelitian gaya bahasa dapat dilakukan dalam bidang-bidang
 tersebut, sesuai dengan keperluan. Akan tetapi, dalam penulisan stilistika
 perlu diperhatikan gaya bahasa yang bersifat umum dan tidak hanya yang
 bersifat khusus. Untuk penulisan ini yang tepat adalah penelitian stilistika
 deskriptif.

Pengertian gaya bahasa meliputi gaya dalam semua aspek bahasa:
 bunyi, kata, dan kalimat. Oleh karena itu, penelitian gaya bahasa meliputi
 gaya kalimat, gaya kata, dan gaya bunyi bahasa.

Gaya bahasa merupakan unsur struktur karya sastra. Oleh karena itu,
 makna gaya bahasa tidak dapat terlepas dari unsur-unsur lainnya dan kese-
 luruhannya. Dengan demikian, penelitian gaya bahasa dilakukan dalam ke-
 rangka teori dan metode strukturalisme-semiotik. Hal ini mengingat pula
 bahwa gaya bahasa itu merupakan sistem tanda yang bermakna atau semiotik.
 Untuk memahami makna gaya bahasa diperlukan pembacauan karya sastra
 secara semiotik, yaitu pembacauan heuristik dan retroaktif atau hermeneutik.

Penelitian gaya bahasa itu dapat dikenakan pada karya sastra jenis
 prosa atau jenis puisi sesuai dengan keperluan atau kepentingannya.

PEMAKNAAN PUISI

1. PENGANTAR

Puisi adalah salah satu *genre* atau jenis sastra. Seringkali istilah "puisi" disamakan dengan "sajak". Akan tetapi, sebenarnya tidak sama, puisi itu merupakan jenis sastra yang melingkupi sajak, sedangkan sajak adalah individu puisi. Dalam istilah bahasa Inggrisnya puisi adalah *poetry* dan sajak adalah *poem*. Memang, sebelum ada istilah puisi, istilah sajak untuk menyebut juga jenis sastranya (puisi) ataupun individu sastranya (sajak).

Memahami makna puisi atau sajak tidaklah mudah, lebih-lebih pada waktu sekarang, puisi makin kompleks dan "aneh". Jenis sastra puisi lain dari jenis sastra prosa. Prosa tampaknya lebih mudah dipahami maknanya daripada puisi. Hal ini disebabkan oleh bahasa prosa itu merupakan ucapan "biasa", sedangkan puisi itu merupakan ucapan yang "tidak biasa". Biasa atau tidak biasa itu bisa keduanya dihubungkan dengan tata bahasa normatif. Biasanya prosa itu mengikuti atau sesuai dengan struktur bahasa normatif, sedangkan puisi itu biasanya menyimpang dari tata bahasa normatif.

Pengertian pemaknaan puisi atau pemberian makna puisi ini berhubungan dengan teori sastra masa kini yang lebih memberikan perhatian kepada pembaca dari lainnya. Puisi itu suatu artefak yang baru mempunyai makna bila diberi makna oleh pembaca. Akan tetapi, pemberian makna itu tidak boleh semau-maunya, melainkan berdasarkan atau dalam kerangka semiotik (ilmu/sistem tanda) karena karya sastra itu merupakan sistem tanda atau semiotik. Pemaknaan ini istilah aslinya adalah konkretisasi. "Konkretisasi" ini istilah yang dikemukakan oleh Felix Vodicka (1964: 79) berasal dari Roman Ingarden, berarti pengkonkretan makna karya sastra atas dasar pembacaan dengan tujuan estetik (Vodicka, 1964: 78).

Urut memahami puisi dan memberi makna puisi tidaklah mudah

tampa mengerti konvensi sastra, khususnya konvensi puisi. Puisi merupakan karya seni yang bermedium bahasa. Puisi harus dipahami sebagai sistem tanda (semiotik) yang mempunyai makna berdasarkan konvensi. Medium puisi adalah bahasa yang sudah mempunyai arti sebagai bahan puisi. Oleh karena itu, bahasa disebut sebagai sistem tanda atau semiotik tingkat pertama (*the first order semiotics*). Makna bahasa disebut arti (*meaning*) yang ditentukan oleh konvensi masyarakat bahasa. Dalam karya sastra bahasa sebagai sistem tanda tingkat pertama ditingkatkan derajatnya menjadi sistem tanda tingkat kedua (*second order semiotics*) (Preminger dkk., 1974: 980-981), maka artinya pun ditentukan oleh konvensi sastra, menjadi arti sastra. Arti sastra ini adalah arti dari arti (*meaning of meaning*) atau makna (*significance*). Oleh karena itu, untuk memberi makna puisi itu haruslah diketahui konvensi puisi tersebut. Di antara konvensi puisi itu adalah ucapan atau ekspresi tidak langsung. Dikemukakan oleh Raffalcerre (1978: 1) bahwa puisi itu dari waktu ke waktu selalu berubah karena evolusi selera dan konsep estetik yang berubah. Akan tetapi, ada satu esensi yang tetap, yaitu puisi itu menyatakan suatu hal dengan arti yang lain atau puisi itu menyatakan sesuatu secara tidak langsung.

Di samping itu, puisi itu adalah struktur yang kompleks. Puisi itu mempergunakan banyak sarana keputisiran secara bersama-sama untuk mendapatkan jaringan efek sebanyak-banyaknya (Allenbernd, 1970: 4-5). Karena puisi itu merupakan struktur yang kompleks, maka untuk memahaminya (atau untuk memberi makna) harus dianalisis (Hill, 1966: 6). Dengan analisis itu akan diketahui unsur-unsurnya yang bermakna atau yang harus diberi makna.

2. KERANGKA TEORI STRUKTURALISME-SEMIOTIK

Puisi adalah struktur (tanda-tanda) yang bermakna (Pradopo, 1993: 120-121). Dalam pengertian struktur, puisi atau sajak itu terdiri dari unsur-unsur yang teratur (struktur). Tiap-tiap unsur itu hanya mempunyai makna dalam kaitannya dengan unsur-unsur lain dalam struktur itu dan keseluruhannya (Hawkes, 1978: 17-18). Dengan pengertian itu, maka analisis struktural adalah analisis puisi (sajak) ke dalam unsur-unsur dan fungsinya (dalam struktur sajak), dan penguraian bahwa tiap-tiap unsur itu mempunyai makna hanya dalam kaitannya dengan unsur lainnya, bahkan juga berdasarkan tempat atau letaknya dalam struktur. Jadi, unsur itu harus

dipahami sebagai bagian dari keseluruhan (puisi itu). Unsur-unsur karya sastra (puisi) bukanlah suatu kumpulan atau koleksi fragmen yang tidak saling berhubungan. Unsur-unsur sebuah koleksi bukanlah bagian-bagian yang sesungguhnya (Hill, 1966: 6).

Teori strukturalisme yang telah dikemukakan itu adalah teori strukturalisme murni. Dalam analisis struktural murni karya sastra itu harus dianalisis struktur intrinsiknya saja. Oleh karena itu, tidak boleh dikaitkan unsur-unsur itu dengan hal-hal di luar strukturnya. Pada kenyataannya karya sastra itu, termasuk puisi, tidak lahir dalam kekosongan budaya (Teewe, 1981: 11) atau kenyataan masyarakat. Karya sastra itu ditulis oleh sastrawan (penyar) yang terikat pada paham-paham, pikiran-pikiran, atau pandangan dunia masyarakat pada zamannya atau sebelumnya juga. Sastrawan (penyar) tidak terlepas dari situasi sosial-budayanya. Puisi tidak lahir dalam kekosongan puisi (karya sastra), tidak terlepas dari karya-karya sastra sebelumnya. Semua hubungan itu sangat menentukan makna dan pemahaman karya sastra (puisi, sajak). Oleh karena itu, analisis struktural (murni) itu mengabaikan karya sastra dari relevansi kesejarahan dan latar belakang sosial budayanya (Teewe, 1983: 61).

Meskipun ada keberalamannya, analisis struktural itu merupakan prioritas pertama sebelum yang lain-lain. Tanpa analisis yang demikian, ketuntutan makna intrinsik yang hanya dapat digali dari karya sastra itu sendiri tidak akan tertangkap (Teewe, 1983: 61). Oleh karena itu, ada usaha untuk mengatasinya, yaitu dengan strukturalisme dinamik (Teewe, 1983: 63). Strukturalisme dinamik ini adalah strukturalisme dalam kerangka semiotik, yaitu dengan memperhatikan karya sastra sebagai sistem tanda. Sistem tanda ini, seperti telah diterangkan, mempunyai makna berdasarkan konvensi masyarakat (bahasa) ataupun konvensi sastra. Oleh karena itu, untuk pemaknaan puisi dipergunakan kerangka teori (dan metode) strukturalisme-semiotik.

Menganalisis sajak itu bertujuan memahami makna sajak. Menganalisis sajak adalah usaha menangkap makna sajak atau memberi makna kepada teks sajak (puisi). Telah dikemukakan bahwa puisi itu karya seni bermedium bahasa. Bahasa adalah medium yang sudah mempunyai arti. Arti bahasa itu ditentukan oleh konvensi masyarakat bahasa. Dalam karya sastra, arti bahasa ditunjukkan menjadi makna sastra. Maknanya ditentukan oleh konvensi sastra.

Dalam lapangan semiotik atau ilmu tentang tanda-tanda yang perlu diterangkan adalah pengertian tanda sendiri. Dalam pengertian tanda ada dua

prinsip, tanda itu mempunyai dua aspek, yaitu penanda (*signifier*, *signifiant*) atau yang menandai (berwujud tanda) dan petanda atau yang ditandai (*signified*, *signifié*) yang merupakan artinya (maksudnya). Ada tiga tanda yang pokok berdasarkan hubungan penanda dan petandanya: ikon, *index*, dan *simbol*. Ikon itu tanda yang menunjukkan bahwa hubungan antara penanda dan petanda itu adalah hubungan persamaan, misalnya gambar kuda itu menandai kuda. *Index* itu tanda yang menunjukkan bahwa hubungan penanda dan petanda itu bersifat kausalitas (hubungan sebab-akibat), misalnya asap itu menandai api. *Simbol* adalah tanda yang penanda dan petandanya tidak ada hubungan alamiah. Hubungannya bersifat semau-mamanya atau arbitrer, hubungannya berdasarkan konvensi (kebiasaan, perjanjian) masyarakat. Dalam bahasa, sebagian besar tanda berupa *simbol*.

Untuk memahami makna atau memberi makna puisi, haruslah dipahami konvensi bahasa maupun konvensi sastranya. Di antara konvensi puisi itu adalah konvensi ketidaktunggalan ekspresi yang telah disebutkan.

Untuk pemaknaan atau konkretisasi puisi berdasarkan strukturalisme-semiotik itu, dalam uraian berikut dipergunakan metode pemroduksian makna yang dikemukakan oleh Riffaterre dalam bukunya *Semiotics of Poetry* (1978). Dalam buku ini dikemukakan 4 (empat) hal yang pokok untuk memproduksi makna puisi (sajak): (1) ketidaktunggalan ekspresi, (2) pembacuan heuristik dan retoraktif atau bermencuit (3) *marie* atau kata kunci (*key word*), dan *hypogram* (hipogram berkenaan dengan prinsip interteksual). Pokok-pokok inilah yang diratikan dalam pemaknaan atau konkretisasi puisi.

Akan tetapi, sebelumnya perlu dikemukakan apa yang dimaksud dengan makna puisi. Makna karya sastra atau puisi itu bukanlah semata-mata arti bahasanya (arti denotatifnya), melainkan arti bahasa dan suasana, perasaan, intensitas arti, arti tambahan (konotasi), daya liris, pengertian yang ditimbulkan oleh tanda-tanda kebahasaan atau tanda-tanda lain yang ditimbulkan oleh konvensi sastra, misalnya sajak (rima, persamaan bunyi), *rygombement* (perloncatan baris), baris sajak, *homology*, dan tipografi, bahkan juga makna seni atau nilai seninya.

3. KETAHLANGSUNGAN EKSPRESI

Dikemukakan Riffaterre (1978: 1-2) bahwa puisi itu merupakan ekspresi tidak langsung. Ketidaktunggalan ekspresi itu disebabkan oleh tiga

hal: (1) penggantian arti (*displacing of meaning*), (2) penyimpangan arti (*distorting of meaning*), dan (3) penciptaan arti (*creating of meaning*).

3.1 Penggantian Arti

Penggantian arti (Riffaterre, 1978: 2) disebabkan oleh penggunaan metafora dan metonimi. Yang dimaksudkan metafora dan metonimi itu secara umum adalah bahasa kiasan (*figurative language*), yang meliputi juga simile, personifikasi, dan sinekdoki, metafora, dan metonimi. Secara khusus, arti metafora adalah kiasan yang melihat sesuatu dengan perantaraan benda lain (Becker, 1978: 317); metafora adalah kiasan yang menyatakan sesuatu setelah hal yang sama atau seburga dengan hal lain yang sesungguhnya tidak sama (Altenbernd, 1970: 15).

Metonimi itu kiasan pengganti nama, misalnya Sungai Cihwang diganti namanya dengan Sungai Kesayangan dalam salah satu sajak Toto Sudarto Bachar.

Dalam uraian ini yang perlu diterangkan lebih lanjut adalah metafora. Metafora itu mempunyai dua bagian, bagian pertama disebut term pokok (*principle term*) atau *tenor*, dan bagian dua disebut term kedua (*secondary term*) (Altenbernd, 1970: 15) atau *vehicle*. Misalnya dalam bait sajak Amir Hamzah berikut.

Aku boneka engkau boneka
 Penghibur dalam mengantar tembang
 Di layar kenbang bertukar pandang
 Hanya selagu, sepanjang dendang

Aku dan engkau disamakan dengan boneka. aku dan engkau adalah term pokok atau *tenor*, boneka adalah term kedua atau *vehicle*. Metafora yang kedua bagiannya disebutkan adalah metafora penuh atau metafora eksplisit. Bila yang disebutkan hanya salah satu bagian, disebut metafora implisit. Misalnya *dalang* dalam baris kedua adalah metafora implisit untuk menggantikan Tuhan yang mengantar *tembang* sebagai pengganti "cerita" manusia (si aku dan engkau).

Untuk menerangkan kecangkasan ekspresi itu dikutip di sini sajak Subagio Sastrowardjo (1975: 9) sebagai berikut.

DEWA TELAH MATI

Tak ada dewa di rawa-rawa ini
 Hanya gagak yang mengagak malam hari
 Dan siang terbang mengitari bangkai
 pertapa yang terbunuh dekat kuil.

Dewa telah mati di tepi-tepi ini
 Hanya ular yang mendesir dekat sumber
 Lalu mhinum dari mulut
 pelacur yang tersenyum dengan bayang sendiri.

Bumi ini perempuan jalang
 yang menarik laki-laki jantan dan pertapa
 ke rawa-rawa mesum ini
 dan membunuhnya pagi hari.

Metafora dalam sajak ini, di bait pertama: dewa, rawa-rawa, gagak, malam hari, bangkai, pertapa, dan kuil. Dalam bait kedua: dewa, tepi-tepi, ular, sumber, pelacur. Dalam bait ketiga: Bumi adalah perempuan jalang, laki-laki jantan, pertapa, rawa-rawa mesum, dan pagi hari. Semuanya itu menggantikan hal-hal atau benda-benda yang lain.

Menurut teori strukturalisme, sajak tersebut merupakan suatu keseluruhan yang utuh, bagian-bagian atau unsur-unsurnya saling berhubungan dengan erat, saling menentukan maknanya. Bait pertama merupakan kesatuan dengan bait kedua dan ketiga. Sajak tersebut penuh dengan metafora, baik metafora penuh, eksplisit maupun metafora implisit. Secara semiotik kata-kata dan kalimat-kalimat dalam sajak itu adalah tanda yang bermakna (berdasarkan konvensi). Ada konvensi puisi yang disebut konvensi ekstraposisi simbolik (Preminger dkk., 1974: 981), yaitu mencari makna kias dalam membaca (memberi makna) puisi (sajak). Ucapan "Dewa telah mati" itu secara kesejarahan menunjuk kepada ucapan Nietzsche, penyair dan filsuf Jerman yang terkenal, "God is tot" (Tuhan telah mati). Jadi, dewa itu mengganti Tuhan. Yang dimaksudkan adalah Tuhan itu telah mati di hati (sebagian) manusia atau Tuhan telah tidak dipercaya lagi oleh manusia. Kalau Tuhan tidak dipercaya lagi atau kalau orang sudah tidak percaya lagi kepada Tuhan, maka gambaran atau wujudnya seperti tergambar dalam ketiga bait yang mengkuui judul sajak. Dalam sajak itu digambarkan bahwa dunia

hanya penuh dengan kejahatan dan kenakalsian karena orang sudah tidak percaya lagi kepada Tuhan. Manusia hanya memuskakan hidup keduniawian dan mengumbar hawa nafsunya yang pada akhirnya akan membawa kehancuran seperti tergambar di bait ketiga.

Bait Pertama:

Bait pertama secara metaforis menyatakan bahwa di rawa-rawa ini (menggantikan sesuatu tempat, kota-kota, di dunia yang penuh kekotoran, mungkin juga tempat atau kota-kota di Indonesia) dewa (Tuhan) telah tidak dipercayai. Yang ada di tempat kotor, tetapi manusia berbuat maksimal, hanya gegak, kiasan orang jahat, yang sudah makan bangkai, kiasan untuk barang yang tidak halal atau rezeki haram. Gagak mengakak: bertteriak-teriak, mengisakan orang jahat yang berbuat jahat di malam hari, mengisakan waktu kegelapan, saat orang-orang jahat melakukan kejahatan (zaman ketika penjahat orang jahat melakukan kejahatan). Pada waktu siang hari gagak itu (orang-orang jahat itu) mengitari bangkai (rezeki yang haram) dari perempuan yang terbunuh dekat kaul. Hal ini mengisakan orang suci pun sudah "terbunuh" dekat tempat perbudatannya. Ini hal yang ironis, dalam arti pertama itu sudah tidak mematu agamanya lagi (sudah tidak beribadah kepada dewa lagi), hanya mencari harta dunia hingga "bangkainya" (sisa hidupnya: hartanya) dikuasai oleh orang jahat (gagak).

Bait Kedua

Dewa (Tuhan) telah tidak dipercayai di *lepi-lepi* ini, tempat yang penuh kejahatan dan maksiat, sama dengan "rawa-rawa" pada bait pertama. Oleh karena itu, yang ada hanya *ular*, kiasan orang jahat juga. Menurut cerita, ular itu penjilmaan syaitan yang menggoda Hawa dan Adam di Firdaus. Jali, ular itu sama dengan syaitan, kiasan orang jahat yang hatinya dihuni syaitan. Ular itu mendisir (menjalar) dekat sumber. Sumber adalah kiasan pusat atau tempat yang banyak rezekinya, atau sumber rezeki. Lalu (orang jahat itu), ular itu, minum dari atau minum dengan mulut pelacur. Pelacur itu kiasan orang tuna susila, orang yang suka merendahkan dirinya dengan menjual dirinya, menjual kehormatannya, misalnya dengan menjual kepada atasan, makan sogok, pokoknya berbuat hina demi mendapatkan uang. Meskipun demikian, pelacur itu "masih" tersenyum melihat buayangnya sendiri (di cermin), berarti masih merasa cantik, ia masih berbahagia atau bahkan

menyombongkan "kecantikannya". Si penjilat yang menjual kehormatannya itu masih menyombongkan "kebaharannya".

Bait Ketiga

Karena dewa telah mati, maka bumi ini, dunia ini, tidak lain adalah pemenuhan jalarng, objek kenikmatan haram, yang menarik para lelaki jantan (orang yang hanya memuskakan hawa nafsu seksuai dan keduniawian), bahkan juga pertapa pun tertarik pada objek kenikmatan duniawi itu. Objek kenakalsian itu menarik atau membawa mereka ke "rawa-rawa mesum", tempat-tempat berbuat maksiat. Akibatnya, mereka itu, manusia itu, terbunuh oleh kemesuman dan kenakalsian itu, kena penyakit sptilis atau AIDS (Kiasan hukuman atas perbuatan mengumbar hawa nafsu keduniawian). Di pagi hari, saat yang mestinya merupakan awal kehidupan yang mengaitrakan, karena hanya memuskakan hawa nafsu yang penuh risiko (penyakit yang berbahaya), mereka terbunuh, tidak dapat menikmati hidup yang mengaitrakan lagi.

3.2 Penyimpangan Arti

Arti atau makna bahasa puisi itu menyimpang atau memencong (*to distort*) dari arti bahasa yang tertulis (bahasa dalam teks). Penyimpangan atau pemencongan arti (makna) itu disebabkan oleh tiga hal (Riffaterre, 1978: 2): (1) ambiguitas (ketaksaan), (2) kontradiksi, dan (3) *newense*.

3.2.1 Ambiguitas

Bahasa puisi itu bersifat banyak tafsir (*polyinterpretable*). Sifat banyak tafsir ini disebabkan oleh penggunaan metafora dan ambiguitas. Metafora pun sering bersifat ambigu atau taksa. Ambiguitas ini dapat berupa kata, frase, klausa, atau kalimat yang taksa atau mempunyai makna yang lebih dari satu. Hal ini disebabakan oleh sifat puisi yang berupa perwujudan hingga satu kata, frase, klausa, ataupun kalimat bermakna ganda: satu "wajah" berisi banyak muatan. Bahkan juga, dalam puisi seringkali dipergunakan ambivalensi, dalam satu kata terkandung dua arti yang berlawanan. Di samping itu, untuk menciptakan misteri dalam sajak, ketaksaan itu membuatnya dapat ditafsirkan menimbulkan keinginan tahu, ketaksaan itu membuatnya dapat ditafsirkan dengan bermacam-macam arti atau makna, sifatnya menjadi "remang-remang"

atau "Kabur", itulah arti laksa. Tiap kali sajak dibuka timbul makna baru Untuk menerangkan ambiguitas itu, dikutip sajak Chairil Anwar (1959: 13) sebagai berikut.

DOA

kepada pemeluk teguh

Tuhanku

Dalam ternangu

Aku masih menyebut nama-Mu

Biar susah sungguh

mengingat Kau penuh seluruh

Caya-Mu panas suci

tinggal kerdiip lili di kelam sunyi

Tuhanku

aku hilang bentuk

renuk

Tuhanku

aku mengembara di negeri asing

Tuhanku

di pindu-Mu aku mengetuk

aku tidak bisa berpaling

Dalam baris pertama diterangkan bahwa si aku masih termangu-mangu atau selangkah ragu akan adanya Tuhan, tetapi si aku masih menyebut-nyebut nama Tuhan.

Dalam bait kedua diterangkan bahwa meskipun si aku merasa sangat susah untuk menyebut-nyebut nama Tuhan, tetapi ia masih menyebut nama-Nya karena ia mengingat bahwa Kau itu "penuh seluruh". "Kau penuh seluruh" itu ambigu, dapat dimaknakan: Engkau memang mutlak ada. Engkau maha sempurna adanya, keberadaan-Mu tidak dapat diingkari. Engkau sungguh-sungguh ada secara utuh. Makna yang banyak itu saling melengkapi.

Bait selanjutnya, cahaya Tuhan itu panas suci: Tuhan memberi

penerangan kepada manusia dengan cahaya yang panas dan suci, sempurna dan mengesankan, tidak tercela, penuh keluasaan. Akan tetapi, dalam keraguan si aku, penerangan Tuhan itu tinggal sedikit seperti lili dalam kegelapan dan kesunyian hati si aku yang merasa sunyi (karena penderitaan batin).

aku hilang bentuk

renuk

Kiasan itu menunjukkan bahwa si aku sangat menderita, tak menceritakan lagi judul penderitaannya: si aku hilang bentuknya dan renuk; hancur seluruh harapannya. Begitulah, penderitaan si aku tidak dapat diberi bentuk dan wujud lagi.

aku mengembara di negeri asing

Orang yang mengembara di negeri asing itu terpencil, terasing, tidak dikenal orang, tidak tahu jalan, sendiri, sepi, dan sebagainya. Itulah makna ganda kalimat tersebut. Manusia hidup di dunia ini pada hakikatnya adalah orang yang mengembara di negeri asing, sebagai "aku yang dilemparkan", begitu kata J. P. Sartre, seorang eksistensialis Perancis. Manusia adalah aku yang dilemparkan dan jatuh di tempat asing, yang tidak dapat dimengerti. Inilah yang namanya absurditas. Hidup ini absurd, tidak dapat dimengerti.

Oleh karena itu, satu-satunya penerangan dan penolong hanyalah Tuhan, tidak ada yang lain, maka setelah si aku mengetuk pintu kerahmatan Tuhan, ia tidak bisa berpaling lagi: tidak dapat pergi lagi, tidak dapat menengok ke kanan atau ke kiri, dalam arti pandangan (jiwanya) hanya tertuju kepada Tuhan yang Maharahman dan rahim.

Itulah keteksaan kata-kata, frase, dan kalimat dalam sajak "Doa" tersebut.

3.2.2 Kontradiksi

Seringkali puisi itu menyatakan sesuatu secara kebalikannya. Hal ini untuk membuat orang (pembaca) berpikir hingga pikiran pembaca terpusat pada apa yang dikatakan (yang menjadi soal) sajak. Untuk menyatakan arti (makna) secara kebalikan itu dipergunakan gaya ucap paradoks dan ironi. Bahkan, dikatakan bahwa gaya bahasa utama puisi modern itu paradoks dan ironi.

mereka mengadakan ras diskriminasi; hal itu ironis, bertentangan dengan ajaran cinta kasih itu. Yang seharusnya mereka menjunjung tinggi HAM, sebaliknya malah membunuh, memampok orang kulit hitam. Kekayaan akan orang kulit hitam "dirampok" mereka untuk kesejahteraan orang kulit putih sendiri.

Lebih lanjut, wujud ironi itu sebagai berikut.

Orang putih bersorak: "Hosannah!"
dan ramai berarak ke sorga.

Secara ironis dikatakan mereka "ramai berarak ke sorga". Seolah-olah sorga itu milik orang putih, hanya dengan bersorak "Hosannah!" ("Puji Tuhan!"). Pada kenyataannya mereka tidak mengamalkan ajaran cinta kasih itu. Oleh karena itu, tak mungkin mereka masuk sorga karena mereka berbuat dosa "memampok dan membunuh orang kulit hitam".

Orang kulit putih memandang orang kulit hitam itu rendah dan berdosa. Dikatakan secara ironis oleh orang kulit hitam: "Tapi kulitku hitam/.../bumi hitam/iblis hitam/dosa hitam/.../aku bumi lale/iblis laknat/aku dosa melekat/aku sampai di tengah jalan. Jadi, orang kulit hitam itu sama dengan iblis, maka penuh dosa, maka seperti sampah. Begitu pandangan orang kulit putih terhadap orang kulit hitam.

Sangat ironis, kekayaan Afrika Selatan itu milik orang hitam, tetapi karena seluruhnya "dirampok" orang kulit putih, maka orang kulit hitam diam dibatu-batu pinggir kota/di gubug-gubug penuh ayam/kdi rawa-rawa berasap. Semua kenyamanan dan kenikmatan dinonopoli orang kulit putih, bangsa penantang. Puncak ironi terdapat di bait akhir sajak.

Mereka boleh membunuh
Mereka boleh membunuh.
Mereka boleh membunuh.
Sebab mereka kulit putih
dan kristos pengasih putih wajah.

Belapa ironisnya bangsa kulit putih pembawa ajaran cinta kasih Yesus Kristus, justru mengadakan pembantaian.

3.2.3 Nonsense

Nonsense adalah kata-kata yang secara linguistik tidak mempunyai

arti. "Kata-kata" itu ciptaan penyair, tidak ada dalam kamus bahasa. Meskipun tidak mempunyai arti secara linguistik, tetapi mempunyai makna (*signifrance*) dalam puisi karena konvensi puisi. Misalnya, kata-kata dalam mantra seringkali berupa *nonsense*. *Nonsense* itu dalam mantra mempunyai makna magis, makna gaib, dapat mempengaruhi dunia gaib. Dalam puisi bergaya mantra banyak dipergunakan kata-kata *nonsense* untuk menimbulkan daya magis dan konsentrasi. Dalam sastra modern, puisi bergaya mantra dan sastristik banyak mengandung *nonsense*. Sajak Sutardji Calzoum Bachri (1981: 68) yang berjudul "Amuk" salah satu baitnya berupa *nonsense* untuk menimbulkan makna magis (karena dipergunakan) untuk memanggil Tuhan.

hei Kau dengar menteraku
Kau dengar kucing merianggi-Mu
izukalzu
M a p a k a s a b a iasatni
tunilita
pupliko anukabazaku kodega zuzukalibu
lulukaliba dekodega zamzam lagotokoco
zukuruzangga zegerzegeze zukuzangga zege
zegerze zukuzangga zegerzegeze zukuzang
ga zegerzegeze zukuzangga zegerzegeze zu
kuruzangga zegerzegeze aahh!
nama-nama kalian bebas
carilah tuhan semamutu

Dalam sajak "Amuk", kucing adalah kiasan senyampang manusia dari dahulu hingga sekarang yang "ganas" mencari "Tuhan yang tidak pernah tercapai, tetapi ia terus mencari. Untuk memanggil "Tuhan" itu dipergunakan kata-kata mantra yang berupa *nonsense* untuk mempengaruhi alam gaib hingga Kau datang pada si aku.

Dalam sajak Sutardji Calzoum Bachri (1981: 87) "Sepisau" kata-kata digabung menjadi satu hingga menimbulkan makna gabungan yang lebih intensif: sepi, pisau, pikul, digabung menjadi "sepisau": sepi itu seperti pisau yang mengiris dan dosa itu begitu beratnya bagi barang sepikul, "Sepisau" itu *nonsense* yang tidak ada artinya secara linguistik, tetapi bermakna dalam puisi. Rasa dosa itu menimbulkan rasa dukai dan sepi yang menusuk dan mengiris bagi pisau. Rasa dosa itu timbul dalam diri (si aku)

dan tipografi. Kata "kawin" dan "kasih" yang dibalik menjadi "winka" dan "sika" adalah nonsense. Tipografi yang berbentuk zigzag (huruf Z) itu merupakan tanda ikonik, menggambarkan jalan yang berliku-liku penuh bahaya. Kata "kawin" dan "kasih" menjadi ka - win dan ka - sih itu juga nonsense.

Kata kawin, kasih, winka, sika, ka - win, dan ka - sih adalah tanda tanda bermakna. Logika tanda itu sebagai berikut.

Bila kata itu urut, sempurna seperti aslinya, maka arti dan maknanya sempurna. Bila kata-kata dibalik, maka maknanya pun terbalik, bertentangan dengan arti kata aslinya. Contohnya kata *Tuhan* kalau dibalik menjadi *hanut*, artinya bertawanan; *Tuhan* itu sesembahan manusia, *hanut* itu musuh manusia. *Tuhan* itu maha pengasih, *hanut* itu maha jahat.

Dalam kata "kawin" terkandung konotasi makna kebahagiaan, sedangkan "winka" itu mengandung makna kesengsaraan. Kawin adalah persatuan, sehaliknya winka adalah perceraian. Kasih itu berarti cinta, sedangkan sika itu kebencian. Kawin dan kasih adalah kebahagiaan, sedangkan winka dan sika adalah kesengsaraan. Bila kawin dan kasih menjadi winka dan sika itu adalah tragedi kehidupan.

Dari tafsiran semiotik di atas dapat dikkonkretisasikan makna sajak "Tragedi Winka & Sika" sebagai berikut.

Perkawinan yang penuh cinta kasih itu dalam lima periode (kita kawin berbetet lima kali), tetapi bermakna utuh, penuh kebahagiaan. Akan tetapi, pada periode-periode berikutnya kebahagiaan itu menjadi potongan-potong kebahagiaan menjadi tidak utuh lagi, misalnya dalam hidup perkawinan pasangan suami istri terjadi pertengkaran mulut, ketidaksetujuan, mungkin karena kurang uang, atau faktor X. Pada periode selanjutnya kebahagiaan itu terbalik menjadi kesengsaraan karena konflik, tidak cocok pikiran, dan sebagainya; kawin menjadi winka, kasih menjadi sika. Pada akhirnya hanya menjadi bunyi tanpa arti sih-sih-sih-ka-Ku. Pada akhirnya terjadi bencana: perceraian. Itulah tragedi! Tipografi itu bermakna jalan pengalaman yang berliku-liku penuh bahaya. Oleh karena itu, sajak tersebut dapat dikkonkretisasikan sebagai berikut. Perkawinan yang pada awalnya penuh kebahagiaan itu, melalui perjalanan hidup yang berliku-liku penuh bahaya itu, pada akhirnya menjadi sebuah tragedi winka & sika, mungkin berupa perceraian atau lebh mengerikan lagi, si istri dipotong-potong oleh suaminya menjadi delapan potong, atau sebaliknya si suami dibunuh oleh komplotan istrinya!

Nah, hal seperti itu merupakan tragedi perkawinan yang tidak bahagia.

4. PEMBACAAN SEMIOTIK

Untuk konkretisasi makna puisi dapat diusahakan dengan pembacaan heuristik dan retroaktif atau hermeneutik. Pada mulanya sajak dibaca secara heuristik, kemudian dibaca ulang (retroaktif) secara hermeneutik. Sebagai contoh diambil sajak Chairil Anwar (1959: 23) sebagai berikut.

SEBUAH KAMAR

Sebuah jendela menyeraikan kamar ini
pada dunia. Bulan yang meyinari ke dalam
mau lebih banyak tahu.

"Sudah lima anak bermaya di sini,
Aku salah satu!"

Ibuku tertidur dalam tersedu

Keramaian penjara sepi selalu,

Bapekku sendiri terbangun jemu

Malanya menatap orang tersejip di batu!

Sekeliling dunia bunuh diri!

Aku minta adik lagi pada

Ibu dan bapekku, karena mereka berada

di luar hitungan: Kamar begini,

3 x 4 m, tertalu sempit buat menampung nyawa!

Pada praktiknya atau pada kenyataannya, pemakaian sajak itu berjalan simultan atau serentak. Dalam arti, baik pembacaan heuristik, retroaktif atau hermeneutik, maupun pencarian *narrix* atau kata kunci itu berjalan atau berlangsung secara serentak. Akan tetapi, secara teoretis, sesuai dengan metode ilmiah, untuk mempermudah pemahaman, proses pemakaian itu dapat dianalisis secara bertahap, secara sistematis. Pertama kali dilakukan pembacaan heuristik, kedua pembacaan retroaktif atau hermeneutik, dan ketiga pencarian *narrix* atau kata kunci untuk dapat sampai pada pengungkapan pokok masalah atau temanya.

4.1 Pembacaan Heuristik

Dalam pembacaan heuristik ini, sajak dibaca berdasarkan konvensi bahasa atau sistem bahasa sesuai dengan kedudukan bahasa sebagai sistem

semiotik tingkat pertama. Sajak dibaca secara liris sebagai dibaca memuat struktur normatif bahasa. Pada umumnya, bahasa puisi menyimpang dari penggunaan bahasa biasa (bahasa normatif). Bahasa puisi merupakan deotomatisasi atau defamiliarisasi: kotidakotomatisan atau ketidakbiasaan. Hal merupakan sifat kepuitisan yang dapat dialami secara empiris (Shklovsky via Hawkes, 1978: 62). Oleh karena itu, dalam pembacaan ini semua yang tidak biasa dibuat biasa atau harus dinaturalisasikan (Culler, 1977: 134) sesuai dengan sistem bahasa normatif. Bilamana perlu, kata-kata diberi awalan atau akhiran, disisipkan kata-kata supaya hubungan kalimat-kalimat puisi menjadi jelas. Begitu juga, logika yang tidak biasa dikembangkan pada logika bahasa yang biasa. Hal ini mengingat bahwa puisi itu menyatakan sesuatu secara tidak langsung. Proses pembacaan heuristik di atas sebagai berikut.

Bait Pertama

"Sebuah jendela menyeramkan kamar ini pada dunia". Ini bukan logika bahasa biasa, ini merupakan deotomatisasi atau defamiliarisasi. Oleh karena itu, dapat dinaturalisasikan menjadi: "Melalui jendela, dunia (orang) luar dapat melihat kamar ini". "Bulan yang menyinar ke dalam mau lebih banyak tahu" dinaturalisasikan: Dengan masuknya cahaya bulan (lewat jendela itu), keadaan kamar menjadi lebih terang atau menjadi tampak jelas. Ternyata kamar itu diluni oleh si aku dengan saudara-saudaranya. "Sudah lima anak yang lahir ('bernyawa di sini') di dalam kamar ini, salah satunya aku!"

Bait Kedua

Booku terdiri dalam (keadaan memangis) tersedu(sedu). (Karena kamar itu seperti penjara yang ramai, tetapi pada hakikatnya selalu sepi. Bapakku sendiri terbering (berituduran) dengan rasa jemu. Matanya melihat (ganturan nasibnya seperti) orang yang terselip di batu!

Bait Ketiga

"Sekeliling dunia bunuh diri!" Maksudnya, "Orang-orang di sekeliling dunia "kamar" itu bunuh diri!" Yaitu si aku, bapaknya, dan ibunya bunuh diri. "Aku (bunuh diri dengan) minta adik lagi kepada ibu dan bapakku". (Aku minta adik lagi) karena mereka tidak memperhatikan keadaan kamar yang sempit ("mereka berada di luar hitungan"). Kamarnya hanya seluas 3 x 4 m. Hal ini berarti terlalu sempit untuk menambah jumlah anak lagi ("terlalu

sempit buat menip nyawa!").

Pembacaan heuristik ini baru mempercius arti bahasa sebagai sistem semiotik tingkat pertama. Makna sastra belum tertangkap. Oleh karena itu, harus dibaca lebih lanjut sebagai berikut.

4.2 Pembacaan Retroaktif atau Hermeneutik

Pembacaan retroaktif adalah pembacaan ulang dari awal sampai akhir dengan penafsiran atau pembacaan hermeneutik. Pembacaan ini adalah pemberian makna berdasarkan konvensi sastra (puisi). Puisi menyatakan sesuatu gagasan secara tidak langsung, dengan kiasan (metaphora), ambiguitas, kontradiksi, dan pengorganisasian ruang teks (tanda-tanda visual), seperti telah diterangkan di depan.

Sajak "Sebuah Kamar" ini mengandung ironi, menyatakan sesuatu secara kebalikan untuk menyindir keadaan. Sajak itu ditulis pada tahun 1946 (Faese, 1986: 50). Ironi ini diperelas dengan tanda seru (!), dengan kata-kata yang "Kasar" mengejek. Chairil Anwar sebagai orang Indonesia, pasti lah memperhatikan situasi Indonesia pada tahun 1946 itu.

Bait pertama

Dalam bait pertama itu diterangkan keadaan sebuah kamar, yaitu kamar si aku, yang tampak dari luar lewat sebuah jendelanya. Lewat jendela itu pula masuk cahaya bulan. "Sebuah jendela menyeramkan kamar ini pada dunia" adalah deotomatisasi, untuk menarik perhatian dan membuat pembaca berpikir. Ucapan (gaya) seperti itu merupakan ucapan yang sangat baru bila dibandingkan dengan gaya sajak Pujangga Baru sebelumnya. "Bulan yang menyinar ke dalam mau lebih banyak tahu". "Bulan" itu mengilahkan orang luar yang ingin mengetahui rahasia (kamar) si aku dan keluarganya. Oleh karena itu, si aku dengan marah berkata, "Sudah lima anak bernyawa di sini, aku salah satu!" Daripada orang luar mengintip rahasianya, si aku dengan sinis berterus terang menyatakan keadaan yang sesungguhnya, si aku berkata kasar "bernyawa", halusnya "lahir". Jadi, dalam kamar itu sudah lahir lima orang anak. Jumlah yang cukup banyak untuk sebuah keluarga, bahkan terlalu banyak bila kamar itu sempit seperti kamar si aku.

Sesungguhnya, penyair memang akan menceritakan keadaan kamar sebuah keluarga yang miskin. Akan tetapi, sebagai gaya si aku dibuat marah berkata sengit kepada orang luar yang suka mengorek-ngorek rahasia orang

lain. Ini merupakan satu ironi.

Bait kedua

Secara struktural bait kedua ini berhubungan dengan bait pertama. Bait kedua merupakan kecernaan tentang kamar si aku lebih lanjut.

Dalam kamar si aku itu, ibunya tertidur dalam keadaan menantu tersedu-sedu. Hal ini tentu lucu, tetapi ironis, orang yang tertidur masih menungis tersedu-sedu. Hal ini untuk memberi gambaran betapa menderitanya kehidupan keluarga si aku sampai tak terlanggung oleh si ibu sehingga ibu si aku tersedu-sedu, dan karena ibunya, ia tertidur dan tetap tersedu-sedu. Keadaan kamar si aku itu seperti penjara meskipun ramai dihuni tujuh orang; si aku lima bersandara dengan ayah-ibunya, tetapi selalu sepi; dalam arti, kamar itu "kosong" tidak ada apa-apanya, tidak ada isinya, tidak ada hiburan karena kemiskinannya, bahkan tanpa harapan. Ironis pula bahwa bapak si aku hanya bisa tertarung, jemu tidak bisa apa-apu, ia melihat nasibnya seperti orang terselip di batu, tidak bisa bergerak dan tanpa harapan. Dalam versi lain (Denese, 1986: 50): "Mantanya menatap orang terselip di batu!" Orang terselip di batu itu dapat diartikan sebagai Yesus Kristus dalam salib. Jadi, si bapak dalam keadaan menderita itu hanya bisa berdoa saja! Tidak (bisa) berusaha mengatasi penderitaannya. Ini tentu gambaran yang ironis. Keadaan yang ironis itu memuncak pada bait ketiga.

Bait ketiga

Dikatakan si aku bahwa sekeiling dunia bunnah diri. Artinya, bila hidup sudah menderita masih ditambah beban lagi, itu berarti bunnah diri. Si aku bunnah diri, ayah dan ibunya bunnah diri. Secara ironis, menyindir, si aku menuntah adik lagi pada ayah dan ibunya. Sesungguhnya si aku mengerti keadaannya yang menderita. Akan tetapi, secara menyindir ia minta adik lagi kepada mereka karena mereka tidak mau berpikir, tidak mau memperhitungkan keadaan kamarnya yang sempit ("mereka berada di luar hitungan") yaitu 3 x 4 m sudah dihuni 7 orang, terlalu sempit untuk menambah jiwa lagi. Secara ironis (kasar) dikatakan mereka "menutup ryawa". Seolah-olah ayah-ibunya mau menyamai Tuhan yang menutupkan ryawa kepada Adam, dan kemudian hidup seelah ditutup. Sifat sajak (konvensi puisi) adalah universal, dalam arti yang bersifat pribadi itu meluas menjadi sifat nasional atau umum (universal). Meskipun yang digambarkan itu kamar si

aku meluas menjadi gambaran keluarga Indonesia pada umumnya. Hal ini mengingat penyalirnya, Chairil Anwar, orang Indonesia yang tidak terlepas dari situasi masyarakat dan negaranya Indonesia. Pada tahun 1946 itu Indonesia berpenduduk 70 juta ("pitung pulak kewah-nyawa"; kata Bung Karno pada waktu itu), sekarang, tahun 1994, dalam waktu 50 tahun menjadi hampir tiga kali lipat: 180 juta orang!

Jadi, ironislah bila di kamar yang sempit yang sudah dihuni tujuh orang masih ditambah anak lagi, kamar sempit 3 x 4 m dihuni 7 orang itu menandakan orang yang tinggal di dalamnya sangat miskin (dan menderita). Bila dilekakan dalam situasi sekarang, sajak Chairil Anwar "Sebuah Kamar" ini adalah sajak seruan KBI: mempergunakan orang Indonesia harus ber-KB karena jumlah penduduknya sudah terlalu banyak, mendekati 200.000.000 jiwa.

4.3 Matriks atau Kata Kunci

Untuk "membuka" sajak supaya dapat mudah dipahami, dalam konkretisasi puisi, haruslah dicari matriks atau kata-kata (kata) kuncinya. Kata-kata kunci adalah kata yang menjadi kunci penafsiran sajak yang dikongkretisasikan.

Dalam sajak "Sebuah Kamar", kata kuncinya adalah kata "kamar" itu sendiri. Kata "kamar" berhubungan dengan kata-kata lainnya, dan menjadi pusatnya. Dalam sajak itu semua berkaitan dengan keadaan kamar, kamar sempit berpenghuni banyak, yang merupakan pokok masalah. Kamar berjendela satu, orang luar dapat melihat rahasia kamar itu lewat sebuah jendela; kamar tempat lahir lima orang anak; kamar dihuni tujuh orang; keadaan kamar seperti penjara meskipun ramai tetapi selalu sepi (ini sebuah paradoks). Ayah dan ibu si aku yang tinggal di dalam kamar itu putus asa. Akan tetapi, meskipun hidupnya menderita dan kamarnya sangat sempit (3 x 4 m), mereka masih menambah anak lagi. Kamar itu mengisahkan kehidupan keluarga yang hidup dalam kemiskinan, menderita, dengan anak yang banyak, tetapi masih menambah anak lagi. Semua itulah masalah sajak itu, yaitu masalah kemiskinan dan kepadatan penduduk. Sajak "Sebuah Kamar", mengandung pesan bahwa keluarga yang sudah mempunyai banyak anggota keluarga jangantlah menambah jumlah anak lagi demi kesejahteraan hidupnya. Secara umum, sajak ini memberikan peringatan bahwa penduduk Indonesia sudah sangat banyak, hendaklah dilaksanakan KB dengan ketat. Secara universal sajak ini juga merupakan peringatan bahwa jumlah penduduk dunia

sudah sangat banyak, padahal pertambahan kesejahteraan tidak memadai, tidak seimbang dengan pertumbuhan penduduk (seperti hukum Malthus, pertumbuhan menurut deret ukur, sedangkan pertambahan kesejahteraan hanya menurut deret hitung).

5. HUBUNGAN INTERTEKSTUAL

Ada cara yang lain untuk memproduksi makna karya sastra secara semiotik, yaitu prinsip intertekstualitas. Prinsip intertekstualitas adalah prinsip hubungan antar-teks sajak. Dikemukakan oleh Riffaterre (via Teeuw, 1983: 65) bahwa sajak itu adalah *response* (jawaban, tanggapan) terhadap sajak sebelumnya. Tanpa menempatkan sajak pada urutan kesejarahan, maka sifat fundamental sajak itu tidak terungkap. Tugas pembaca, termasuk kritikus, adalah menemukan dan menafsirkan *response* tersebut. Dikemukakan oleh Teeuw (1983: 65) bahwa prinsip ini dikembangkan oleh Riffaterre dalam bukunya *Semiotics of Poetry* (1978).

Karya sastra, termasuk puisi, tidak lahir dalam kekosongan budaya, termasuk sastra. Sebuah sajak merupakan tanggapan terhadap sajak-sajak sebelumnya. Tanggapan ini berupa penyimpangan atau menertakan tradisinya. Penyair meresepsi, menyerap, dan kemudian mentransformasikannya ke dalam sajak-sajaknya. Mentransformasikan adalah memindahkan sesuatu dalam bentuk atau wujud yang lain, yang pada hakikatnya sama. Ada istilah khusus yang dikemukakan Riffaterre (1978: 23) yaitu *hypogram*. Hipogram adalah teks yang menjadi latar penciptaan teks lain atau sajak yang menjadi latar penciptaan sajak yang lain. Seringkali sebuah sajak baru mendapat makna hakiknya bila dikontraskan (dijajarkan) dengan sajak yang menjadi hipogramnya. Jadi, puisi itu tidak dapat dilepaskan dari hubungan kesejarahannya dengan puisi sebelumnya.

Pemaknaan puisi memang berdasarkan pada analisis struktural untuk pertama kalinya, yaitu analisis struktur intrinsiknya. Akan tetapi, seringkali makna strukturalnya ini belum mencakup semua maknanya yang terkandung dalam sajak yang dianalisis tersebut. Maknanya baru menjadi lebih sempurna bila dikonstraskan dengan hipogramnya. Untuk pemaknaan dengan hubungan intertekstual ini diambil contoh sajak Chairil Anwar (1959: 36) "Penerimaan" (1943) sebagai sajak transformasi, dan sajak Amir Hamzah (1959: 19) "Kusangka" (1937) sebagai hipogramnya.

PENERIMAAN

Kalau kau mau kuterima kau kembali
Dengan sepejuh hati

Aku masih tetap sendiri

Kutahu kau bukan yang dulu lagi

Bak kembang sari sudah terbagi

Jangan tunduk! Tentang aku dengan berani

Kalau kau mau kuterima kau kembali

Urutku sendiri tapi

Sedang dengan cermin aku enggan berbagi

KUSANGKA

Kusangka cempaka kembang setangkai

Rupanya melur telah diseri

Haiku remuk mengenangkan ini

Wasangka dan was-was silih berganti.

Kuharap cempaka baharu kembang

Belum tahu sinar matahari!

Rupanya teralai patah Kelopak

Dihinggapi kumbang berputih kali.

Kupohonkan cempaka

harum mula terserak

Melati yang ada

Pandai bergelak

Mumpuku seroja terapung di paya

Teralai putih awan angkasa

Rupanya mawar mengandung lumpur

Kaca piring bunga renungan

Igauanku subuh, impianku malam

Kuntum cempaka putih bersih

Kulihat kumbang keliling betragu

Kelopakmu terbuka menerima cembu.

Kusangka hari bertudung lingkup

Bulu mata menyanga parah Asmara

Rupanya merpati jangan dipetik

Kalau dipetik menguku segera.

Seperti telah dikemukakan bahwa dalam prinsip intertekstualitas pembacalah yang memberi makna, menemukan, dan menafsirkan responsnya. Sajak "Penerimaan" Chairil Anwar merupakan respons terhadap sajak Amir Hamzah "Kusangka". Ternyata nanti sajak Chairil Anwar berupa respons pemertahanan terhadap sajak Amir Hamzah.

Secara struktural makna sajak "Penerimaan" terbasah pada makna yang terdapat dalam struktur dalamnya sebagai berikut.

Kalau kau (kekasih atau istri atau wanita si aku yang meninggalkan si aku) mau, maka si aku akan menerimanya kembali dengan sepenuh hati, si aku masih tetap sendiri (mungkin masih tetap setia atau mencintainya hingga tidak mencari kekasih atau istri baru). Si aku tahu bahwa kekasih atau wanitanya sudah "bukan yang dulu lagi", dalam arti, ia sudah tidak murni lagi sebagai bunga yang sarinya sudah terbagi. Si aku memintanya "jangan tunduk! Tentang aku dengan berani". Hal ini berarti si kekasih atau mantan istrinya tidak usah malu-malu atau takut sehabis si aku sudah memahaminya dan memahaminya.

Si aku mengulangi lagi pernyataannya bahwa ia akan menerimanya kembali. Akan tetapi, hanya untuk diri si aku sendiri. Dengan cermin pun si aku tidak mau berbagi. Kekasih atau wanitanya bercermin pun tidak boleh!

Jadi, si aku mau menerima kekasih atau mantan istrinya dalam keadaan bagaimana dan apa pun, tetapi mulut hanya untuk dirinya sendiri, tak boleh ada orang lain yang mendekati wanitanya itu.

Intilah makna strukturalnya, tetapi belum ada makna kesejarahannya, dan makna lainnya. Bila sajak itu dikonturkan dengan "Kusangka" sebagai hipogramnya, maknanya akan bertambah menjadi jelas dan tampak tujuan penulisannya. Tujuan ditulis "Penerimaan" untuk menolak gagasan dan konsep estetik "Kusangka" yang menjadi latar penulisannya.

Sajak "Kusangka" terdiri atas 6 (enam) bait yang sesungguhnya keenam-enamnya bernama sama. Di dalamnya terkandung gagasan pokok bahwa si aku menyangka gadisnya masih suci, tetapi kiranya sudah tidak murni lagi, diumpamakan sebagai melur telah diseri (kumbang) (bait 1), teratai patah kelopak (bait 2), melati pandai bergelak (bait 3), mawar mengandung lumpur (bait 4), kelopakku terbuka menerima cembu (bait 5),

dan merpati menguku segera (bait 6). Oleh karena itu, si aku menjadi syak dan wasangka dan was-was berganti-ganti. Jadi, di sini si aku tidak dapat menerima ketidakmurnian kekasih atau wanitanya. Konsep moralnya konsep romantik yang menginginkannya si kekasih harus mulut suci murni. Konsep estetik atau konsep keindahanya juga konsep romantik dengan lukisan yang "bermewah-mewah". Hal yang sama diulang-ulang dengan kata-kata nan indah bernama-macam yang pada hakikatnya sama. Tampaknya bait ini menjadikan sajak tidak padat dan mubazir.

Konsep moral dan estetik romantik Amir Hamzah ini dientang atau ditolak oleh Chairil Anwar. Dalam sajak Chairil Anwar tercermin konsep realisme, individualisme, dan konsep estetik ekspresionisme. Si aku menerima kenyataan bahwa gadisnya atau wanitanya sudah tidak murni lagi. Diekspresikan dengan ringkas dan padat: "Kutahu kau bukan yang dulu lagi/Bak kembang sari sudah terbagi". Bait ketiga itu mentransformasikan 6 bait sajak Amir Hamzah, di antaranya: "Rupanya teratai patah kelopak/Ditinggapi kumbang berpulih lagi", "Kulihat kumbang keliling betragu/Kelopakku terbuka menerima cembu".

Jadi, dalam kedua sajak itu ada gagasan yang sama, yaitu gadis atau wanita si aku sudah tidak murni lagi. Dalam sikap penerimaannya ada perbedaan atau kontras; si aku dalam "Kusangka" secara romantik menolak ketidakmurniannya, sedangkan si aku dalam "Penerimaan" secara realistik mau menerima ketidakmurniannya meskipun secara individualistis si aku secara mudah menghendaki hanya untuknya sendiri, sampai bercermin pun tidak boleh.

Intilah makna hakiki sajak "Penerimaan" yang berupa penolakan konsep moral dan konsep estetik sajak "Kusangka". Jadi, dengan dikonturkan dengan hipogramnya, sajak "Penerimaan" dapat diberi makna atau dikontretisasikan dengan lebih sempurna.

6. KESIMPULAN

Kontretisasi puisi adalah pemberian makna puisi dengan intensitas estetik. Makna puisi dapat dikontretkan dengan teori dan metode strukturalisme-serialistik. Puisi itu sebuah struktur yang antarteguhannya saling berhubungan dengan erat (berkorelensi). Bagian atau unsur hanya mempunyai makna dalam kaitannya dengan unsur lainnya dan keseluruhannya. Di samping itu, puisi adalah struktur tanda yang bermakna. Makna tanda itu

berdasarkan konvensi. Oleh karena itu, strukturalisme dan semiotik tidak terpisahkan dalam pemberian makna puisi. Untuk memberi makna puisi, pembaca, termasuk kritikus dan para peneliti sastra, pertama kali harus menganalisis sajak secara struktural kepada struktur dalam karya sastra, kemudian memberi makna puisi sebagai sistem tanda. Makna tanda ditentukan oleh konvensi. Karena itu, pembaca harus mengetahui konvensi puisi sebagai sistem semiotik tingkat kedua yang bermedian bahasa sebagai sistem semiotik tingkat pertama. Dalam puisi, makna bahasa ditingkatkan menjadi makna sastra.

Untuk pemahaman secara struktural semiotik, dapat digunakan teori dan metode Riffaterre: Puisi itu ekspresi tidak langsung; puisi dibaca secara heuristik dan retroaktif atau hermeneutik; puisi dicari *matrrix* atau kata kuncinya; dan puisi (sajak) sebagai transformasi dikonstraskan dengan hipogramnya.

Begitulah pada pokoknya konkretisasi puisi secara ilmiah dengan teori dan metode strukturalisme-semiotik.

DAFTAR PUSTAKA

- Allenbernd, Lynn, dan Leslie L. Lewis. 1970. *A Handbook for the Study of Poetry*. The Macmillan Company; London.
- Anwar, Chairil. 1959. *Deru Campur Debu*. Pembangunan: Jakarta.
- Bachri, Sutardji Calzoum. 1981. *O, Amuk, Kapak Sinarharapan*: Jakarta.
- Bachier, Toto Sudarto. 1958. *Era*. Pembangunan: Jakarta.
- Becker, A. L. 1978. *Linguistik dan Analisis*. Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa: Jakarta.
- Culler, Jonathan. 1977. *Structuralist Poetics*. Methuen & Co. Ltd.: London.
- Eneste, Pemsusuk (ed.). 1986. *Chairil Anwar: Aku Ini Bintang Jalang*. Gramedia: Jakarta.
- Hanzah, Amir. 1959. *Buah Rindu*. Pustaka Rakyat: Jakarta.
- Hawkes, Terence. 1978. *Structuralism and Semiotics*. Methuen & Co. Ltd.: London.
- Hill, Knox C. 1966. *Interpreting Literature*. Chicago University Press: Chicago.
- Pradopo, Rachmat Djoko. 1993. *Pengajian Puisi*. Gadjah Mada University Press: Yogyakarta.
- Preminger, Alex dkk. 1974. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton University Press: Princeton.
- Riffaterre, Michael. 1978. *Semiotics of Poetry*. Indiana University Press; Bloomington-London.
- Sastrowardjo, Subagio. 1975. *Symphoni*. Pustaka Jaya: Jakarta.
- Teeuw, A. 1981. *Tergantung pada Kata*. Pustaka Jaya: Jakarta.
- _____. 1983. *Membaca dan Menilai Sastra*. Gramedia: Jakarta.
- Vodicka, Felix. 1964. "The History of the Echo of Literary Works", dalam Paul L. Garvin (ed). *A Prague School Reader on Esthetics Literary Structure and Style*. Georgetown University Press: Washington.

PENGERTIAN PUISI

Karya sastra terdiri atas dua jenis sastra (*genre*), yaitu prosa dan puisi. Biasanya, prosa disebut sebagai karangan bebas, sedangkan puisi disebut karangan terikat. Prosa itu karangan bebas berarti bahwa prosa tidak terikat oleh aturan-aturan ketat. Puisi itu karangan terikat berarti puisi itu terikat oleh aturan-aturan ketat. Akan tetapi, pada waktu sekarang, para penyair berusaha melepaskan diri dari aturan yang ketat itu. Dengan demikian, terjadilah kemudihan apa yang disebut *sjajak bebas*. Akan tetapi, sesungguhnya *sjajak* itu bebas. *Sajak* tetap tidak bebas, tetapi yang mengikat adalah *hakkatonya sendiri*, bukan aturan yang ditentukan oleh sesuatu di luar dirinya. Aturan di luar diri puisi itu ditentukan oleh penyair yang membuat dahulu ataupun oleh masyarakat. Hal ini tampak pada puisi lama yang harus mengikuti aturan-aturan yang tidak boleh dilanggar, yaitu aturan *haik*, *senji*, jumlah kata, dan pola *sjajak*, terutama *sjajak akhir*.

Akan tetapi, sebelum membicarakan pengertian puisi lebih lanjut, lebih dahulu kita bicarakan peristilahan puisi.

1. PERISTILAHAN

Dalam kesusastraan Indonesia ada dua istilah *sjajak* dan puisi. Kedua istilah itu sering dicampuradukkan penggunaannya. Misalnya *sjajak Chairil Anwar* disebut juga puisi Chairil Anwar; *sjajak "Aku"* disebut juga puisi "Aku". Mengapa demikian? Hal ini disebabkan oleh masuknya istilah puisi dari bahasa asing ke dalam sastra Indonesia. Istilah ini berasal dari bahasa Belanda *poezie*. Dalam bahasa Belanda ada istilah lain *gedicht* yang berarti *sjajak*, tetapi istilah *gedicht* tidak diambil ke dalam bahasa Indonesia.

Dalam bahasa Indonesia (Melayu) dahulu hanya dikenal satu istilah *sjajak* yang berarti *poezie* ataupun *gedicht*. *Poezie* (puisi) adalah jenis sastra

(*genre*) yang berpusungan dengan istilah prosa. *Gedicht* adalah individu karya sastra, dalam bahasa Indonesia *sjajak*, misalnya *sjajak "Aku"*. Jadi, dalam bahasa Indonesia hanya ada istilah *sjajak*, baik untuk *poezie* maupun untuk *gedicht*.

Dalam bahasa Inggris ada istilah *poetry* sebagai istilah jenis sastra; *puisi*, dan *poem* sebagai individunya. Oleh karena itu, istilah puisi itu sebaiknya dipergunakan sebagai jenis sastra: *poetry*; sedangkan *sjajak* untuk individu puisi: *poem*. Dengan demikian, penggunaan istilah puisi dan *sjajak* tidak dikemukakan. Misalnya, antologi puisi, puisi Chairil Anwar untuk menunjuk jenis sastranya, sedangkan untuk individunya *sjajak "Aku"*, *sjajak "Pahlawan Tak Dikenal"* dan sebagainya.

Telah dikemukakan di depan bahwa puisi selalu berkembang dari periode ke periode. Oleh karena itu, pengertian mengenai puisi pun turut berubah.

Sebagai contoh kita lihat jajaran *sjajak* dari puisi lama dan puisi baru: Angkatan Pujangga Baru, Angkatan 45, dan periode 1970-1990.

Contoh syair

- Puteri menangis / seraya berkata,
- Kakanda, wai, / apa bicara kita,
- Sakit perut / rasanya beta,
- Berdebur tenyap / di dalam cita.

- Masygul begitoda / tuda terkira,
- Hilanglah budi / lenyap bicara,
- Berkata dengan / pertahan suara,
- Kalau tuanhendak berpuera.

(Alisjahbana, 1996, hlm. 49)

Contoh *sjajak* Pujangga Baru

BUKAN BETA BUDAK BERPERI

- Bukan beta / bijak berperi,
- pandai mengubah / madahan syair;
- Bukan beta / budak negeri,
- musi menurui / undangan mar...

Sarat saraf / saya mungkir;

Urtaian rangkailan / seloka lama,

beta buang / beta singkir,

Sebab laguku menurut sukma.

(Etiendi, 1953, hlm. 28)

Dalam kedua sajak itu tampak adanya keteraturan yang simetris, bait-bait, baris-barisnya, bagian barisnya (periodus), dan ada pola sajak akhir (/ : garis miring dari penulis untuk penjelasan).

Contoh sajak Angkatan 45

KENANGAN

Kalang

Di antara jeriji itu-itu saja

Mereksmi memberi warna

Benda usang dilupa

Ah! lerceber rasanya diri

Memubung tinggi atas kint

Sejenak

saja. Halus rapuh ini jalinan benang

Hancur hilang belum dipegang

Terhenak

Kembali di itu-itu saja

Jiwa bertanya: Dari buah

Hidup kan banyak jatuh ke tanah?

Menyelubung nyesak penyesalan pernah menyia-nyia

19 April 1943

(Chairil Anwar, dalam Jassin, 1978, hlm. 55)

Contoh sajak periode 1970-1990

SCULPTURE

Kau membiarkan perempuan dan lelaki meletakkan lekuk tubuh mereka meletakkan gerak menggeliat bagai perut ikan dalam air dari gairah tawa sepi mereka dan bungkalan tempat kehadiran menggerakkan hadir dan hidup dan lobang yang menangkap dan lepas rasia kehidupan kan tegak menegakkan lekuk bungkalan lobang dalam gerak yang tegak diam dan kau mengentak aku ke dalam lekukbungkalanlobangmu mencari kau

(Bachri, 1981, hlm. 41)

SAJAK TELUR

dalam setiap telur semoga ada burung dalam setiap burung semoga ada engkau dalam setiap engkau semoga ada yang senantiasa terbang menembus silau matahari memecah udara dingin memuncak ke lengkung langit menitik melintas sungai merindukan telur

(Damono, 1983, hlm. 29)

Dalam sajak Surtadji Calzoum Bachri dan Sapardi Djoko Damono di atas itu, pembaca disuruh mencari satuan-satuan arti sendiri. Tiap baris tidak mempunyai periodus yang pasti, kata-kata hanya bersambung saja. Tidak ada pola sajak atau sajak yang lain. Tidak tampak adanya aturan apa pun.

Dari contoh-contoh di atas, tampak adanya perbedaan yang sangat besar antara puisi lama dan Pujiangga Baru dengan sajak Angkatan 45 dan periode 1970-1990. Itulah sebabnya, ada perbedaan pengertian puisi di antara puisi lama dengan puisi baru.

Puisi itu selalu berkembang dari waktu ke waktu karena evolusi selera dan perubahan konsep keindahan (Riffaterre, 1978, hlm. 1).

2. PUISI MENURUT PENGERTIAN LAMA

Dalam buku pelajaran kesusastraan untuk SMU, masih tampak adanya pengertian puisi menurut pandangan lama, salah satunya dalam buku Wirjosodarmo (1984, hlm. 51) sebagai berikut. Puisi itu karangan yang terikat, terikat oleh: (1) banyak baris dalam tiap bait (Kuplet/strofa, suku

karangan); (2) banyak kata dalam tiap baris; (3) banyak suku kata dalam tiap baris; (4) rima; dan (5) irama.

Kalau Anda perhatikan contoh syarat dan sajak Rustam Effendi, penyair Pujiangga Baru, tampaknya bahwa kedua sajak itu sesuai dengan pengertian atau definisi yang dikemukakan Wirjosodarmo. Coba, perhatikan contoh sajak penyair Pujiangga Baru berikut.

GEMBALA

Perasaan siapa / tidakkan nyata
Melihat anak / berlagu dendang
Seorang saba / di tengah padang
Tiada berbau / buka kepala

Beginilah nasib / anak gembala
Berdeh di bawah / kayu nan rindang,
Semenjak pagi meninggalkan kandang
Pulang ke rumah / di senja-kala

(Yanun, dalam Jassin, 1987, hlm. 323)

Garis miring (/) dari penulis untuk memperjelas. Sajak M. Yanun itu sesuai dengan apa yang dikemukakan oleh Wirjosodarmo. Sajak itu terikat oleh jumlah periodus, yaitu ada dua periodus tiap baris. Periodus adalah bagian pembentuk baris sajak. Satu periodus terdiri atas dua kata. Pada umumnya, baris terdiri atas empat kata. Tiap-tiap baris tampak adanya jumlah suku kata yang sama atau hampir sama, antara 9 sampai 10 suku kata. Dalam sajak itu tampak adanya pola sajak akhir yang tetap: a-b-b-a tiap barisnya. Dengan adanya susunan teratur, jumlah kata dan suku kata tetap dan pola sajak tetap, maka tampak adanya irama yang tetap atau ajeg. Tampak dalam sajak contoh itu bahwa ikatan formal; bentuk yang dapat dilihat mata.

Bentuk-bentuk formal itu adalah alat-alat atau sarana-sarana keputisan untuk mendapatkan nilai estetis atau nilai seni dengan bentuk formal yang ajeg atau tetap dan simetris (seimbang).

Akan tetapi, ikatan bentuk tetap itu tidak tampak dalam sajak Chairil Anwar. Lebih-lebih dalam sajak Sutardi dan Darmono. Jadi, ada perbedaan pengertian mengenai puisi menurut pandangan Jans dan menurut pandangan baru. Hal ini tampak dalam wujud sajaknya seperti dalam contoh-contoh itu.

Slametmuljana (1956, hlm. 112) mengutip definisi A. W. de Groot

mengenai puisi, di antaranya sebagai berikut. Di dalam sajak itu ada korespondensi dari corak tertentu, yang terdiri dari kesatuan-kesatuan tertentu pula, meliputi seluruh sajak dari awal sampai akhir.

Yang dimaksud dengan korespondensi (Slametmuljana, 1956, hlm. 113) adalah segala ulangan susunan baris sajak yang tampak di baris lain dengan tujuan menambah kebagusan sajak. Kebanyakan tiap baris sajak terdiri atas bagian-bagian yang susunannya serupa. Bagian itu disebut *periodus*. Jadi, kumpulan jumlah *periodus* itu merupakan baris sajak. Dengan kata lain, *periodus* itu adalah pembentuk baris sajak menurut sistem. Adapun periodisasi adalah sistem susunan bagian baris sajak atau sistem periodus. Untuk menjelaskan korespondensi dan periodisasi, mari perhatikan kutipan sajak berikut. Sebagai pemisah periodus digunakan garis miring (/).

DIBAWA GELOMBANG

Alun membawa / bidukku perlahan
Dalam kesunyian / malam waktu,
Tidak bergawang, / tidak berkawan,
Entah ke mana / aku tak tahu.

Jauh di atas / bintang kemilau,
Seperti sudat / berabad-abad.
Dengan damai / mereka meninjau
Kehidupan bumi, / yang kecil amat.

Aku bernyanyi / dengan suara
Seperti bisikan / angin di daun;
Suaraku hilang / dalam udara,
Dalam laut / yang beraiun-alun.

Alun membawa / bidukku perlahan
Dalam kesunyian / malam waktu,
Tidak bergawang, / tidak berkawan,
Entah ke mana / aku tak tahu.

(Sanusi Pane, dalam Jassin, 1987, hlm. 250)

Dalam sajak ini tampak bait-bait yang jumlah barisnya sama dan susunannya sama. Jadi, tiap bait itu berkorespondensi dari bait pertama ke

bait ke empat. Korespondensi itu berupa ulangan bait, ulangan susunan baris-baris yang selalu sama, dengan tujuan untuk menambah kebagusan sajak. Kebugusan dalam sajak itu berupa susunan yang simetris atau seimbang hingga membentuk rama yang teratur (ajeg).

Susunan baris sajak itu menurut sistem, yaitu tiap baris sajak terdiri atas dua bagian yang simetris. Tiap bagian pembentuk baris sajak itu terdiri atas dua kata: Alun membawa/biduku perlahan. Bagian pembentuk baris menurut sistem tertentu itulah yang disebut *periode*. Tiap baris terdiri atas dua *periode*. Sistem baris terdiri atas dua periode itu berlangsung dari awal sajak (baris pertama bait pertama): Alun membawa / biduku perlahan, sampai baris terakhir: Entah ke mana / aku tak tahu. Sistem periode itulah yang disebut periodisasi. Jadi, periodisasinya: tiap baris terdiri atas dua periode, tiap periode terdiri atas dua kata, dari awal baris ke akhir baris tidak berubah (sama).

Hal seperti itu, korespondensi dan periodisasi berlaku bagi sajak lama dan puisi Pujangga Baru. Akan tetapi, hal itu tidak berlaku bagi puisi sesudah Pujangga Baru pada umumnya meskipun masih ada juga sajak yang menyerupai puisi Pujangga Baru. Kalau Anda lihat contoh sajak Chairil Anwar, Sutardi, dan Dantonio, tidak ada korespondensi dan periodisasi yang dari awal ke akhir itu. Jadi, puisi modern mempunyai pengertian sendiri, yang berbeda dengan puisi lama.

3. PUISI MENURUT PENGERTIAN BARU

Para penyair baru (modern) menulis puisi tanpa mempedulikan ikatan-ikatan formal seperti puisi lama. Akan tetapi, mengapa tulisannya atau hasil karyanya masih disebut puisi?

Hal ini disebabkan karena bentuk-bentuk formal itu merupakan sarana-sarana kepuhitaan saja, bukan hakikat puisi. Penyair dapat menulis dan mengkomunikasikan sarana-sarana kepuhitaan yang disukainya. Yang penting sarana yang dipilih itu dapat mengekspresikan pengalaman jiwanya. Para penyair Angkatan 45 memilih sarana kepuhitaan yang berupa diksi atau pilihan kata secara tepat, pilihan kata yang dapat memberikan makna sentensial mungkin, yang dapat *me-roningen* ke putih tulang belulang, kata Chairil anwar (Jassin, 1978, hlm. 136). Sarana kepuhitaan yang berupa sajak akhir masih dipergunakan juga demi intensitas arti atau maknanya. Akan tetapi, sajak akhir itu tidak harus berupa pola bunyi yang teratur dan tetap.

contohnya seperti sajak Asrul Sani berikut.

ANAK LALU

Sekali ia pergi tiada bertopi
Kepantai landasan matahari
dan bernimpi tengah hari
Akan negeri jauh.

Pasir dan air seakan
Bercampur. Awan
tidak menutup
mata dan hatinya ribdu
melihat laut terbentang biru.

"Sekali aku pergi
dengan perahu ke negeri jauh
dan menyanyi
kekasih hati
lagu merindukan daku."

"Tenggelam matahari
Uruk sana tiada nyata
bayang-bayang bergerak perlahan
aku kembali kepadanya."

Sekali ia pergi tiada bertopi
Kepantai landasan matahari
dan bernimpi tengah hari
Akan negeri di jauh.

(Jassin, 1969, hlm. 87)

Coba, Anda lihat adakah korespondensi dan periodisasi dari awal ke akhir sajak Asrul Sani itu? Tunjukkan kalau ada.

Sajak itu mempergunakan sarana kepuhitaan berupa sajak akhir, tetapi tidak berdasar pola yang tetap, tampak dalam bait pertama, kedua, dan ketiga. Sajak akhir itu terjadi secara spontan, tidak direkayasa, seperti tampak dalam bait ketiga.

Sajak Sapardi Djoko Damono di bawah ini sama sekali tidak menunjukkan sajak (puisi) menurut pengertian puisi lama. Sengaja dituliskan seperti prosa.

AIR SELOKAN

"Air yang di selokan itu mengalir dari rumah sakit", kalum pada suatu hari munggu pagi. Waktu itu kau berjalan-jalan bersama istrimu yang sedang mengandung—ia hampir muntah karena bau sengi itu.

Dulu di selokan itu mengalir pula air yang digunakan untuk menandikamu waktu kau lahir; campur darah dan amis baunya.

Kabarnya tadi sore mereka sibuk menandikan mayat di kamar mati.

Senja ini ketika dua orang anak sedang berak di tepi selokan itu, salah seorang tiba-tiba berdiri dan menuding sesuatu: "Hore, jela nyawa lagi terapung-apung di air itu—alangkah indahnya!" Tetapi kau tak mungkin lagi menyaksikan yang berkilau-kilauan hanya di permukaan air yang anyir baunya itu, sayang sekali,

(Damono, 1983, hlm. 18)

Sajak "Air Selokan" itu dapat disimpulkan gagasan pokoknya atau temanya sebagai berikut. Rumah sakit malah menyebar penyakit ke tengah masyarakat dengan membuang limbah ke selokan. Hal itu sudah berjalan lama sekali. Paling sedikit sejak engkau lahir sampai beristri dan istrinya mengandung. Nah, ini pasialah ironi, yaitu menyindir secara tidak langsung dengan mengemukakan kontradiksi: Rumah sakit, tetapi menyebar penyakit!

Jadi, teranglah bahwa pengertian puisi menurut pandangan puisi modern itu berdasarkan hakikatnya, bukan berdasarkan bentuk formalnya. Puisi modern memang terikat juga, tetapi terikat oleh hakikatnya sendiri.

Dapat dikatakan, sampai sekarang, belum ada rumusan pengertian puisi menurut pandangan puisi modern yang berdasarkan hakikatnya itu. Akan tetapi, berdasarkan contoh-contoh itu dapat disimpulkan bahwa puisi itu adalah ucapan atau ekspresi tidak langsung. Di samping itu juga, puisi itu ucapan ke inti puisi masalah, peristiwa, ataupun narasi (cerita, penceritaan).

HAKIKAT PUISI

Apakah hakikat puisi itu? Hakikat puisi bukan terletak pada bentuk formalnya meskipun bentuk formal itu penting. Hakikat puisi ialah apa yang menyebabkan puisi itu disebut puisi. Puisi baru (modern) tidak terikat pada bentuk formal, tetapi disebut puisi juga. Hal ini disebabkan di dalam puisi modern terkandung hakikat puisi ini, yang tidak berupa sajak (persamaan bunyi), jumlah baris, ataupun jumlah kata pada tiap barisnya.

Ada tiga aspek yang perlu diperhatikan untuk mengerti hakikat puisi itu. Pertama, sifat seni atau fungsi seni, kedua kepadatan, dan ketiga ekspresi tidak langsung.

1. FUNGSI ESTETIK

Puisi adalah karya seni sastra. Puisi merupakan salah satu bentuk karya sastra. Rene Wellek dan Warren (1968, hlm. 25) mengemukakan bahwa paling baik kita memandang kesusastraan sebagai karya yang di dalamnya fungsi estetikanya dominan, yaitu fungsi seninya yang berkuasa. Tanpa fungsi seni itu karya kebahasaan tidak dapat disebut karya (seni) sastra. Sementara itu, kita dapat mengendal adanya unsur-unsur estetik (keindahan) misalnya gaya bahasa dan komposisi. Puisi sebagai karya sastra, maka fungsi estetikanya dominan dan di dalamnya ada unsur-unsur estetikanya. Unsur-unsur keindahan ini merupakan unsur-unsur kepuitsannya, misalnya persajakan, diksi (pilihan kata), irama, dan gaya bahasanya. Gaya bahasa meliputi semua penggunaan bahasa secara khusus untuk mendapatkan efek tertentu, yaitu efek estetikanya atau aspek kepuitsannya (Pradopo, 1994, hlm. 47). Jenis-jenis gaya bahasa itu meliputi semua aspek bahasa, yaitu bunyi, kata, kalimat, dan wacana yang dipergunakan secara khusus untuk mendapatkan efek tertentu itu. Semua itu merupakan aspek estetika atau aspek keindahan puisi.

2. KEPADATAN

Membuat sajak itu merupakan aktivitas pematatan. Dalam puisi tidak semua peristiwa itu diceritakan. Yang dikemukakan dalam puisi hanyalah inti masalah, peristiwa, atau inti cerita. Yang dikemukakan dalam puisi adalah esensi sesuatu. Jadi, puisi itu merupakan ekspresi esensi. Karena puisi itu mampat dan padat, maka penyair memilih kata dengan akurat (Altenbernd, 1970, hlm. 9).

Untuk pematatan ini, kadang-kadang kata-kata hanya diambil inti dasarnya. Imbuan, awalan, dan akhiran sering dihilangkan. Kita ambil sajak Charli Anwar yang berikut.

SELAMAT TINGGAL

Aku berkaca

Ini muka penuh luka

Siapa punya?

Kudengar seru menderu

-dalam hatiku?-

Apa hanya angin lalu?

Lagu lain pula

Mengelepar tengah malam buta.

Ah!

Segala menebal, segala mengental

Segala tak kukenal!

Selamat tinggal!

(Anwar, 1959, hlm. 9)

Sajak itu hanya mengemukakan inti masalahnya, hanya esensi masalahnya. Dengan demikian, hubungan antar kalimatnya bersifat implisit, tidak dinyatakan secara jelas dan merenek. Perhatikan: Siapa punya? Kata mempunyai dihilangkan awalan dan akhirnya menjadi punya. kata-kata

yang tak perlu dihilangkan, hanya secara sugestif saja dikemukakan. Misalnya: Kudengar seru menderu mestinya: Kudengar *suara yang* seru menderu. Bahkan, kalimat pun dihilangkan. Perhatikan bait pertama dan kedua sajak itu, sebagai berikut.

Aku berkaca

Ini muka penuh luka

Siapa punya?

Si aku yang tidak pernah berkaca, bercermin, ketika berkaca terkejut melihat mukanya sendiri yang penuh luka. Hubungannya implisit, ada kalimat yang dihilangkan. Kalau dieksplicitkan sebagai berikut.

Aku berkaca (sesudah itu aku terkejut dan bertanya): Siapakah yang mempunyai muka yang penuh luka ini? Dengan dieksplicitkan itu menjadi jelas. Akan tetapi, keputusannya menjadi hilang, hilang kepadatannya, hilang iramannya. Berkaca arti kiasannya adalah berintrospekti, melihat keadaan dirinya sendiri. Luka adalah kiasan untuk cacat. Jadi, setelah berintrospekti si aku melihat dirinya penuh cacat, penuh kekurangan. Oleh karena itu, ia menjadi terkejut.

Sajak "Selamat Tinggal" itu penuh pematatan. Untuk pematatan itu digunakan juga kiasan-kiasan seperti contoh di atas.

Aku berkaca (setelah itu, aku terkejut dan bertanya) Siapakah yang mempunyai muka yang penuh luka ini? (Kemudian) aku mendengar (suara) yang seru menderu (apakah suara itu dari dalam hatiku? Apakah hanya (suara) angin lalu (saja)? (Kemudian) aku mendengar lagu lain pula (yang) mengelepar (di) tengah malam buta. (Mendengar semua suara dan lagu itu, aku hanya bisa mengeluh) Ah! (Kemudian) segala (suara itu) menebal, segala (lagu itu) mengental! Segala (nya) tak kukenal! (Oleh karena itu, aku hanya bisa mengucap): Selamat tinggal!

Kata-kata dan kalimat tambahan (yang tidak dieksplicitkan dalam sajak) ditaruh dalam tanda kurung supaya jelas!

3. EKSPRESI YANG TIDAK LANGSUNG

Di atas telah dikemukakan bahwa sajak "Selamat Tinggal" penuh kiasan. Kiasan ini merupakan salah satu ekspresi atau pengucapan tidak

langsung. Apakah ekspresi tidak langsung itu merupakan hakikat puisi? Kita tinjau hal ini sebagai penjelasan berikut.

Puisi itu sepanjang zaman selalu berubah seperti telah kita lihat dalam Kegiatan Belajar 1. Dikemukakan oleh Riffalere (1978, hlm. 1) bahwa sepanjang waktu, dari waktu ke waktu, puisi itu selalu berubah. Perubahan itu disebabkan oleh evolusi selera dan perubahan konsep estetik. Akan tetapi, satu hal yang tidak berubah, yaitu puisi itu mengucapakan sesuatu secara tidak langsung. Ucapan tidak langsung itu ialah menyatakan suatu hal dengan arti yang lain.

Ketakilangsungan ekspresi ini menurut Riffalere (1978, hlm. 2) disebabkan oleh tiga hal, yaitu (1) penggantian arti (*displacing of meaning*), (2) penyimpangan atau pemencengan arti (*distorting of meaning*), dan penciptaan arti (*creating of meaning*).

INDEKS

- A**
- Abrams, M.H., 254
 Ahmad, Shuhron, 6, 7
 Ahaveros, 52
 Aji, Sutisno, 92
 Alisjahbana, Sutan Takdir, 62, 71, 95, 96, 130
 Allegori, 66, 71-75
 Altenbernd, Lynn, 3, 13, 54, 58, 59, 62, 77, 78, 80, 93, 132
 Ambiguitas, 173, 213-215
Ampey, 41
 Analisis semantik, 120-124
 Analisis struktural, 117
 Analisis struktural, 188-120
 Andangdjaia, Hartono, 39, 43
 Anthropomorf, 131, 238, 239
 Anwar, Chairil, 9, 11, 34, 37, 50, 52, 54, 55, 57, 64, 66, 81, 88, 97, 101-106, 118, 167-208, 212, 213, 229, 230, 233-235, 237-247, 251, 253
 Ashar, Muhtar Samsul, 73
Atourene, 202
 Auden, 6
Auditory imagery, 81, 82
- B**
- Baehri, Sutardji Calzoum, 26, 43, 59, 106-114, 210, 214, 219, 220
 Baehriar, Toto Sudarto, 23, 37, 38, 49, 60, 78, 79, 83, 98, 248, 253
 Bahasa Khasan, 61-62
Baldace, 195
 Ball, Hugo, 25, 26
- C**
- Barfield, Owen, 54
 Baudelaire, Charles, 22
 Becker, A.L., 66
- D**
- Darmanto H., 52, 256, 258
 Darmo, Budi, 131
 Darmono, Sapardi Djoko, 4, 51, 75, 76
Dandyisme, 234
 Danton, 6
 Denotasi, 58-61
 Denotatif, 48, 61
 Diksi, 13, 46, 54-58
- E**
- Eucophonous*, 30
Carpenter, 207
 Carlyle, 108
 Citraan, 79, 80, 81, 166, 171
 Citra gerak, 87, 133, 166, 26
 Citra intelektual, 86, 208
 Citra peristuman, 85
 Citra penderngaran, 85, 146,
 Citra penglihatan (visual),
 177, 191, 199
 Citra peralihan (*thermial*), 8
 149, 178, 181, 208
Creating of meaning, 12, 210
 Cocteau, Jean, 23
 Coleridge, Samuel Taylor, 6
 Coombes, H., 80, 133
 Culler, Jonathan, 100, 120, 1.

Displacement, 173, 174, 192, 210
Distorting, 173, 174, 180, 210

E

Efendi, Rustam, 8, 69, 75, 225, 226
 Efroni (*epiphony*), 20, 27, 153
 Ekspresionisme, 37
 Ekstrapolasi simbolik, 176, 210
 Eliot, T.S., 20, 120
 Ellips, 177
Enjambement, 120, 122, 123, 210, 220
 Enumerasi, 96, 187
Epic simile, 69, 152
 Eros, 52

F

Faktor ketatabahasaan, 48, 100
Figurative language, 61
 Fungsi estetik, 20

G

Gaya bahasa, 93
Gedichte, 11
 Groot, A.W., de, 7

H

Hadi, Absdul, 87
 Hamzah, Amir, 32, 35, 57, 43, 52, 63
 76, 81, 118, 127-168, 171, 229,
 230, 231, 232, 234, 235, 236, 240,
 243
 Hawkes, Terence, 119, 120, 127
 Hill, Knox C., 120
 Hiperbola, 97, 98, 146, 162, 172,

173, 187, 199
 Hipogram, 227, 229, 235, 240, 247,
 253
Homologue, 220, 222

Homologue, 220, 222

I

Ibrahim, 143, 144
Idiosyncrasy, 93
 Ikon, 121
Imagery, 79, 106, 177
Imaji (Image), 80
Imagisme, 183, 239
 Indeks, 121
 Ingarden, Roman, 14, 15, 19
 Intereksistial (hubungan), 223, 230,
 232, 237, 253
 Intereksistualitas, 227, 229, 230, 240
 Ironi, 153, 194, 195, 215, 217
 Ironik-hiperbolik, 194
 Iscr, Wolfgang, 167
 Iskandar, Eddy D., 4, 5

J

Jakobson, Roman, 133, 159, 173
Jambas, 41
 Jassin, H. B., 230, 247
 Jenis-jenis imaji, 81-92

K

Kakafoni, 20, 30-32, 153, 162, 182
 Kata berjiwa, 48, 51
 Kartahadimadja, Aoh, 69
 Kepuitisan, 13
 Kiasan suara, 32
 Kiasanus, 97, 98, 156
 Kinesthetic, 87, 133

Klankmetaphor, 32

Klanksimbolik, 32

Kohersen, 118, 139, 145, 149, 196,
 200

Konotatif, 48, 60, 61, 186

Konotasi, 58-61

Konsep estetik, 233, 228, 229

Kontradiksi, 215-218

Konvensi, 122, 123, 125, 223, 224,
 225, 226, 227, 228

Konvensi tambahan, 123, 124, 208,
 209, 210

Korespondensi, 7-11

Kosakata, 48, 51, 53, 246

Kristeva, Julia, 215, 227

Kantowijaya, 91

Kantowijaya, 91

L

Lambang rasa, 32, 33-35
 Lapis bunyi (suara), 15, 16
 Lapis arti, 15, 17
 Lapis "dunia", 15, 18
 Lapis metafisik, 15, 19
 Lapis (strata) norma, 14-20
 Latar sejarah sastra, 124, 226
Local colour, 89-93
 Leksikografi, 48, 51
 Lodge, David, 93, 100

M

Mahamanto, 70
 Mantra, 26
Meaning, 122
 Metode, 23, 46
 Metafora, 66-68, 140, 148, 149, 152,
 156, 166, 173, 199, 212
 Metafora implisit, 66, 152, 173
 Metafira mati, 67
 Metonimia, 77-78, 212

Metrical language, 6

Mertum, 40, 41

Mohamad, Goenawan, 92

Mosak, 227, 228

Movement imagery, 87

Mury, Middleton, 93

Musa, 143, 144

N

Nonsense, 219
 Nuh, 35, 74, 142, 144

O

Oksimoron, 98, 100
 Onomatope, 32
Open plek, 167
 Orkestrasi, 6, 20, 27, 30, 220, 222

P

Pane, Saanusi, 73
 Pantun, 42, 224
 Paradoks, 98, 99, 100, 194, 195
 Parafrase, 126, 128
 Paralelisme, 97, 162, 201
 Parataksis, 133
Parole, 100
Pars pro toto, 79, 198, 199, 203
Pathos, 131
 Patirajawane, 202, 203, 204
 Pembentukan jenis kata, 133-114
 Pemutusan kata, 110
 Penciptaan arti, 220-222
 Penggabungan kata, 108
 Penghapusan tanda baca, 106-108
 Penyimpangan struktur sintaksis,
 103-106

- Pertandingan, 62-65, 132
 Perumpamaan epos, 69-71
 Personifikasi, 75-77, 212, 213, 238
 Plaget, Jean, 119
 Pleonasm, 95, 146, 162
Polyinterpretable, 180, 186
 Poros kombinas, 146, 173
 Preminger, Alex, 123, 138, 177, 209, 210, 215
 Prismatis, 183
 Puisip ekuivalensi, 133, 146, 159-160, 173

R

- Rendra, W.S., 28, 37, 38, 50, 51, 59, 64, 68, 81, 82, 83, 85, 86, 88, 89, 250-251
 Retorika, 93
 Retorik retisive, 97
Rhetorical device, 93, 134
 Riffierre, Michael, 3, 12, 173, 180, 192, 210, 212, 213, 230, 227, 230
 Ritme, 40, 42, 43
 Rosidi, Ajip, 79, 249, 253

S

- Sajak, 36-37
 Sani, Asrul, 37
 Sarana retorika, 48, 93-101, 134, 146
 Sartre, Jean Paul, 179
 Sastrawardoyo, Subagio, 30, 44, 51, 52, 65, 68, 74, 84, 85, 202, 215, 218, 221, 252, 255
Secondary term, 66
Self-regulation, 119
 Semiotik, 121
 Semiotik, 30, 120, 121, 131, 138, 156, 183, 190, 209

- Shelley, P.B., 6
Signified, 121
Signifier, 121
Significance, 122
 Simbol, 121
 Simbolisme, 22, 23, 27
 Simbolist, 22, 26
Sonide, 62, 132
 Simtri, 220, 222
 Sinekdoki, 78-79
 Sintaksis, 133, 159
 Situmorang, Sitor, 37, 38
 Slametmuljana, 7, 8, 22, 32, 36, 48, 96, 181
 Sodom dan Gomorha, 30-31
 Sosial-budaya, 124, 125, 224, 254-259
Sound imagery, 133
sound stratum, 16
 stilistika, 49
Stream of consciousness, 107
 Struktur, 118, 120
 Struktural, 170, 188
 Strukturalisme murni, 124
 Strukturalisme dinamik, 125, 209
 Struktur sintaksis, 103
 Suryadi, Linus, 254

T

- Tactile imagery*, 133, 149, 178, 181
 Tanda (sign), 121, 223
Taste imagery, 199
 Tatengkeng, J.E., 63, 97
 Tautologi, 95
 Teceuw, A., 3, 5, 125, 209, 222, 226, 227, 229, 230, 254
Tenor, 66
 Term, 66
Thermal image, 133, 178, 181, 186

W

- Timbre*, 47
 Tipografi, 123, 210
Totum pro parte, 79, 148, 167, 193
 Transformasi, 228, 229, 238, 239, 240, 244
 Wajikan, S., 35
 Walujati, 70
 Welch, Rene, 14, 19, 20, 58, 60, 186
 Wirjosoecharno, Soekarno, 5
 Wordsworth, 6

U

- Units of meaning*, 15, 17

V

- Visual imagery*, 81
 Vehicle, 66, 67, 152, 156
 Verhaene, Paul, 22

Y

- Yamin, Mohammad, 52



Rachmat Djoko Pradopo, lahir 3 November 1939 di Klaten, Jawa Tengah. Tamat SD dan SMP (1955) di Klaten, SMA II (1958) di Yogyakarta. Masuk Jurusan Sastra Timur (sekarang Sastra Indonesia) Fakultas Sastra (dan Kebudayaan) Universitas Gadjah Mada, tamat sarjana sastra tahun 1965. Pada tahun 1978 mengikuti pemataran sastra yang diselenggarakan oleh Pusat Bahasa Jakarta bersama II.DEP dan terpilih untuk melanjutkan studi di Pasca Sarjana di Rijksuniversiteit Leiden, Nederland 1980-1981, di bawah bimbingan Prof. Dr. A. Teeuw. Tahun 1981 kuliah kerja di SOAS London dan museum London. Gelar doktor Sastra dicapai di UGM 1989 dengan judul disertasi *Kritik Sastra Indonesia Modern : Telaah dalam Bidang Kritik Teoretis dan Kritik Terapan*.

Sejak tahun 1967 menjadi dosen tetap di Fakultas Sastra Universitas Gadjah Mada; memberikan kuliah kesusastraan, khususnya mata kuliah Kritik Sastra dan Analisis Puisi. Pada tahun 1970 dikirimkan oleh UGM untuk mengajar di Hankuk University of Foreign Studies, Seoul, Korea Selatan, dalam mata kuliah bahasa dan Sastra Indonesia, 1970-1972. Menjadi dosen tidak tetap pada beberapa perguruan tinggi: IKIP Samara Dharmas (1968-1969) Fakultas Sastra UNEJ Jember (1960-1978); IAIN Sunan Kalijaga (1968-1969) Fakultas Sastra UNDIP Semarang sejak 1976 dalam mata kuliah Pengkajian Puisi (1976- sekarang).

Selain aktif dalam kegiatan ilmiah, juga aktif dalam kegiatan sastra kreatif, terutama sebagai penyair. Buku puisinya *Merahari Pagi di Tanah Air*, terbit 1967; beberapa sajaknya dimuat dalam antologi *Manjesti* (1968), dan antologi puisi 32 Penyair Yogyakarta *Tugu* (1986). Buku kritik sastra *Beberapa Gagasan dalam Kritik Sastra Indonesia Modern* diterbitkan oleh Penerbit Lukman (1988). Karya ilmiah dan karya penelitiannya telah diterbitkan oleh Pusat Bahasa, Jakarta. Sebuah kumpulan puisinya yang belum terbit berjudul: *Merahari di Tanah Hutan*.