

Tahun X Nomor 4 1993



BAHASA DAN SASTRA

**Paradoks Semantik Pada Bentuk Majemuk
Antonim Koordinatif Dalam Bahasa
Indonesia : Suatu Kebetulan?**

Hans Lapoliwa

**Pusat Pembinaan dan pengembangan Bahasa
Departemen Pendidikan dan Kebudayaan**

**PERPUSTAKAAN
BADAN BAHASA
DEPARTEMEN PENDIDIKAN NASIONAL**

Tahun X Nomor 4 1993



BAHASA DAN SASTRA

**Paradoks Semantik Pada Bentuk Majemuk
Antonim Koordinatif Dalam Bahasa
Indonesia : Suatu Kebetulan?
Hans Lapoliwa**

HADIAH

**PERPUSTAKAAN
BADAN BAHASA
DEPARTEMEN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN**

**Pusat Pembinaan dan pengembangan Bahasa
Departemen Pendidikan dan Kebudayaan**

BAHASA DAN SASTRA

memuat masalah kebahasaan dan kesastraan Indonesia atau daerah

Penanggung Jawab

Kepala Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa

Pemimpin Redaksi

Dr. Hans Lapoliwa, M.Phil.

Sekretaris Redaksi

Dr. Dendy Sugono, S.Pd.

Dewan Redaksi

Dr. S. Effendii

Dr. Hasan Alwi

Dr. Hans Lapoliwa, M.Phil.

Dr. Nafron Hasjim

Dr. Dendy Sugono, S.Pd.

Dr. Edwar Djamaris

Dr. Yayah B. Lumintang

Sekretaris Pelaksana

Drs. Muh Abdul Khak

ISSN 0126 - 1444

Tahun 1993

No. 4

Alamat Redaksi

Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa
Departemen Pendidikan dan Kebudayaan
Jalan Daksinapati Barat IV
Jakarta 13220

PERPUSTAKAAN BADAN BAHASA

No. Induk : 348

Tgl. : 15-3-2017

Tml. : —

Klasifikasi

Majalah ini terbit berkala. Pemuatan suatu karangan tidak berarti bahwa redaksi menyetujui isi karangan tersebut. Setiap karangan dalam majalah ini dapat diperbanyak setelah mendapat izin tertulis dari pemimpin redaksi.

KATA PENGANTAR

Pada nomor ini kami menurunkan satu tulisan yang berjudul "Paradoks Semantik pada Bentuk Majemuk Antonim Koordinatif dalam Bahasa Indonesia : Suatu Kebetulan?" (Hans Lapoliwa). Dalam tulisan di atas penulis melihat adanya kesalahan logika dan kesalahan kaidah yang sudah menjadi salah kaprah dalam pembentukan sejumlah ungkapan dalam bahasa Indonesia.

Tiga tulisan lain yang melengkapi tulisan di atas adalah "Sejarah Perkembangan Cerita Pendek Indonesia" (Adi Triyono), "Unsur Romantik Sajak 'Di Pantai Waktu Petang' dan 'Sajak-Sajak' Gubahan J.E. Tatengkeng dan Willem Kloos" (S.R.H. Sitanggang), dan "Tinjauan Stilistika terhadap 'Robohnya Surau Kami'" (A.A. Navis) (Lukman Hakim).

Selamat Membaca.

Redaksi

PERPUSTAKAAN BADAN PENGEMBANGAN DAN PEMBINAAN BAHASA	
Klasifikasi	No. Induk: 348
PB	Tgl. : 16-11-2020
4922.27107	Ttd. : _____
RUS	
6	

SEJARAH PERKEMBANGAN CERITA PENDEK INDONESIA*)

Adi Triyono
Balai Penelitian Bahasa di Yogyakarta

1. Pendahuluan

Cerita pendek (cerpen) Indonesia telah berkembang memasyarakat bersama-sama dengan roman, novel, drama, dan puisi. Proses penyebarannya melalui pencetakan (dalam bentuk buku) maupun dalam media massa cetak (surat kabar dan majalah). Penyebaran melalui media massa lebih banyak daripada yang melalui buku karena secara kuantitatif media massa cukup banyak beredar di Indonesia. Di samping itu, penerbitan cerpen dalam bentuk buku masih sulit pemasarannya karena keterbatasan daya beli masyarakat.

Definisi cerpen telah banyak dikemukakan oleh para pakar sastra. Salah satu di antaranya (Abdullah dkk., 1980:16) mengemukakan bahwa cerpen itu adalah suatu cerita rekaan yang memiliki kebulatan

*) Masalah ini pernah disajikan dalam Seminar Nasional Sejarah Sastra yang diselenggarakan oleh Hiski-Fakultas Sastra Universitas Diponegoro di Semarang, 5-6 Oktober 1990)

kejadian, mengenal awal, puncak (klimaks), dan akhir. Masalah yang diketengahkan dalam cerpen berpusat pada tokoh sentral saja. Tokoh-tokoh lainnya berfungsi sebagai pendukung penciptaan konflik agar dapat menuju klimaks. Tidak ada pembatasan yang pasti mengenai panjang pendeknya cerpen, tetapi perlu diperhatikan pula masalah kepekatannya sehingga secara fisik mudah dibedakan dengan roman maupun novel. Kecuali itu, cerpen perlu dipertimbangkan faktor efektivitasnya. Efektivitas sebuah cerpen tidak ditentukan oleh isinya, tetapi terutama oleh caranya mengerjakan "bahasa mentah" dan kemudian menyajikannya (Oemarjati, dalam *Sastra*, no. 5, 1962).

Kajian sejarah perkembangan cerita pendek Indonesia ini dibatasi mulai dari sejak kelahirannya sampai dengan tahun '70-an. Pembatasan itu berdasarkan pada keterbatasan data, keterbatasan waktu, dan memberikan peluang kepada peneliti lain (mungkin penulis sendiri) untuk melanjutkan pada kesempatan lain.

Kajian kecil ini bertujuan mendeskripsikan perkembangan cerpen Indonesia sejak awal sampai dengan tahun '70-an. Dalam jaringan waktu tentu saja akan tampak perkembangan ini dari kesederhanaan bergerak menuju kesempurnaan. Kecuali itu, akan tampak pula perkembangan kuantitas cerpen Indonesia serta para pengarangnya.

2. Pembahasan

Sebelum Perang Dunia II, tepatnya pada periode Balai Pustaka dan Pujangga Baru, kehidupan cerpen dalam kesastraan Indonesia tidak menggembirakan karena pada waktu itu untuk ukuran sastra adalah "roman". Artinya, karya rekaan baru dapat dikatakan karya sastra jika berbentuk roman. Situasi sosial pada waktu itu cukup tenang sehingga memberikan peluang kepada penulis untuk menulis karya sastra berpanjang-panjang. Balai Pustaka bersedia menerima dan menerbitkannya, misalnya, *Azab dan Sengsara*, *Salah Asuhan*, *Siti Nurbaya*, dan *Salah Pilih*.

Cerpen Indonesia muncul pertama kali dari tangan M. Kasim dengan cerita-ceritanya yang dimuat dalam majalah *Panji Pustaka* (1936), kemudian diterbitkan dalam bentuk buku oleh Balai Pustaka dengan judul *Teman Duduk* (Rosidi, 1968:31). Rintisan kerja M. Kasim dilanjutkan oleh Soeman Hs, dengan bukunya berjudul *Kawan Bergelut* (1938).

Cerita yang dimuat dalam kedua buku itu bersifat lucu, misalnya mengenai kesialan dan penipuan dan kelanjutan cerita lucu dari berbagai daerah di Indonesia yang semula berfungsi sebagai pelipur lara. Perkembangan cerpen selanjutnya tidak hanya sekadar menggarap hal-hal yang lucu saja, tetapi mulai melebar lebih luas. Para penulis cerpen mulai melangkah maju menukik ke dasar hidup, penghidupan manusia dan masyarakat, serta dirinya sendiri.

Munculnya cerpen M. Kasim yang berjudul *Teman Duduk* (1936) tidak banyak mengusik para pengarang yang berada dalam jajaran Pujangga Baru untuk bergeser dari penulisan roman ke cerpen. Mereka tetap bertahan pada sikapnya yang memandang roman sebagai suatu bentuk karya sastra yang mendapat pengesahan masyarakat. Usaha M. Kasim itu merupakan langkah yang cukup berat karena menghadapi mitos tradisi penulisan. Akan tetapi, pada sisi lain langkah yang ditempuh oleh M. Kasim itu merupakan usaha untuk menguak cakrawala pengembangan bentuk karya sastra.

Tahun 1940 muncullah cerpen Haji Abdul Malik Karim Amrullah (HAMKA) berjudul *Di Dalam Lembah Kehidupan*. Buku itu sebenarnya merupakan kumpulan cerita yang membangkitkan emosi kesedihan. Kelucuan tidak dijumpai dalam karya HAMKA itu. Delapan tahun kemudian, tahun 1948, terbitlah *Dari Ave Maria ke Jalan Lain ke Roma* yang ditulis oleh Idrus. Buku tersebut merupakan sekumpulan cerpen, novel, dan skets. Idrus dalam cerpennya yang berjudul "Ave Maria" menampilkan diri sebagai sosok yang penuh kerohanian seperti terlihat pada penampilan tokoh Zulbahri.

Tahun 50-an kehidupan cerpen makin subur dan masalah yang digarap makin bervariasi. Situasi kekacauan revolusi telah lewat sehingga para pengarang sudah mampu mengambil jarak dan mendapatkan persoalan revolusi. Namun, pada sisi lain para pengarang mulai dihadang oleh persoalan-persoalan pascarevolusi, misalnya, masalah korupsi dan pertentangan golongan. Pada waktu itu muncul kumpulan cerpen Pramudya Ananta Toer berjudul *Subuh* (1950). Dalam buku tersebut banyak dibicarakan hakikat perang dan penderitaan. Tahun berikutnya muncul cerpen *Yang Terhempas dan Terkandas* karya Rusman Sutiasumarga. Lewat cerpen itu Rusman Sutiasumarga masih berbicara tentang revolusi, tetapi sudah diikuti dengan perenungan.

Tahun 50-an memang banyak buku cerpen yang terbit, misalnya, *Orang-Orang Sial* (Utuy Tatang Sontani), *Manusia dan Tanahnya* (Aoh Kartahadimadja), *Lingkar Retak* (M. Balfas), *Kisah Antar Manusia* (Army Pane), *Jejak Langkah* (Bakri Siregar), *Empat Serangkai* (Soewarsih), *Terang Bulan di Kali* (S.M. Ardan), *Hujan Kepagian* (Nugroho Notosusanto), *Dua Dunia* (N.H. Dini), *Laki-laki dan Mesiu* (Trisnojuwono), *Si Rangka dan Beberapa Cerita Pendek Lain* (Riyono Pratikno), *Bulan Merah* (Soekanto S.A.), *Robohnya Surau Kami* (A.A. Navis), *Perempuan* (Mochtar Lubis), dan *Kubur Tak Bertanda* (Muhammad Ali).

Cerpen-cerpen yang muncul pada tahun 50-an masih bersifat konvensional dalam struktur pengungkapannya. Namun, terdapat pula pengarang tertentu yang mulai bersungguh-sungguh dalam penulisan cerpen. Kesungguhan itu tampak dalam kaitan dunia yang ditampilkan dan cara memandang dunia. Misalnya, A.A. Navis mencoba menyoroti aspek keagamaan secara rasional. Ia mencoba mengkritik kaum agama yang menjalankan perintah Nabi secara membabi buta tanpa memperhatikan keseimbangan antara kepentingan dunia dan akhirat. Akibatnya, manusia menderita seperti dialami oleh tokoh Ajo Sidi dalam *Robohnya Surau Kami*.

Cerpen Rijono Pratikno (*Si Rangka dan Beberapa Cerita Pendek Lain*) menunjukkan suatu usaha pencarian yang berbeda dari biasanya. Cerita-cerita Rijono Pratikno penuh dengan fantasi dan seakan-akan sulit dipercaya dan terasa menyeramkan. Kekuatan cerpen Rijono Pratikno terletak pada daya fantasinya yang kadang-kadang terasa sensasional. Usaha pencarian Rijono Pratikno tidak dapat menampilkan watak manusia yang nyata dan lukisan kejiwaannya tidak tegas.

Kehidupan cerpen tahun 50-an banyak didukung oleh media massa cetak, misalnya. *Kisah* (1953-1956), *Prosa* (1955), *Cerita* (1957-1958), *Seni* (1955), *Mimbar Indonesia* (1947-1962), *Gelang-gang/Siasat* (1947-1960), dan *Pustaka dan Budaya* (1959-1965). Majalah-majalah tersebut merupakan majalah kebudayaan yang menempatkan sastra (khususnya cerpen) pada setiap penerbitannya.

Jika diperhatikan secara teliti cerpen-cerpen tahun 50-an masih mempunyai hubungan erat dengan Angkatan '45. Penulis cerpen 50-an tetap kagum pada tenaga yang tersembunyi pada kata dan pada dunia yang digambarkan dalam sastra. Generasi '50 atau generasi *Kisah* masih tetap ingin mereguk segala bentuk dan seluk-seluk yang pernah digeluti generasi '45 (Sastrowardojo, 1971:71). Saya sependapat dengan Korrie Layun Rampan (1982:19) bahwa cerpen tahun 50-an menarik karena pendalaman isi dan sedikit bentuknya, tetapi bukan pembaharuan bentuk. Pembaca masih disuguhi kisah yang berkisah tentang sesuatu.

Tahun 60-an muncullah cerpen *Sekelumit Nyanyian Sunda* (Nasjah Djamin), *Perjuangan dan Hati Perempuan* (Titie Said), *Daun Kering* (Trisno Sumardjo), *Kesan dan Kenangan* (Achdiat Kartamihardja), *Rasa Sayange* (Nugroho Notosusanto), *Bumi yang Berpeluh* (Bur Rasuanto), *Kejantanan di Sumbing* (Subagio Sastrowardojo), dan sebagainya. Cerpen-cerpen tersebut masih tetap dalam jalur tradisional/konvensional.

Kehidupan cerpen tahun 60-an didukung oleh 3 buah majalah budaya dan sastra, yaitu *Horison*, *Sastra*, dan *Cerpen*. Majalah *Cerpen* dan *Sastra* tidak dapat bertahan terus karena *Cerpen* berhenti

terbit tahun 1967 dan *Sastra* berhenti terbit tahun 1969. Satu hal yang dicatat dalam kehidupan cerpen Indonesia bahwa sebuah cerpen berjudul "Langit Makin Mendung" (dalam *Sastra*, Agustus 1968) yang ditulis oleh Ki Panji Kusmin diajukan ke pengadilan karena dianggap menghina agama Islam. H.B. Jassin sebagai penanggung jawab majalah sastra harus mempertanggungjawabkan cerpen tersebut di hadapan hakim. Lewat sidang itu dapat ditangkap suatu fenomena kehidupan kreativitas dan realitas belum dapat dipisahkan secara baik. Mereka masih melihat persoalan yang terdapat dalam cerpen "Langit Makin Mendung" dari sudut pandang mereka masing-masing yang sulit mencapai titik temu.

Majalah *Horison* yang terbit mulai 1966 dan masih tegar sampai sekarang mempunyai andil yang besar dalam mendukung perkembangan cerpen Indonesia. Setelah meletus G. 30 S/PKI makin terasa keterbukaan sistem budaya kita. Kreativitas makin subur sehingga para seniman/sastrawan makin giat bereksperimen dalam kegiatan penciptaan. Dalam *Horison* no. 5, Oktober 1967, Umar Kayam memperkenalkan cerpen "Istriku, Madame Schlitz dan Sang Raksasa" yang cukup menarik perhatian kita. Kalau sebelum itu cerpen-cerpen selalu konvensional, maka Kayam mulai menyuguhkan cerpen yang berbeda dengan konvensi sebelumnya. Cerpen Kayam itu tidak berada dalam pola urutan cerpen konvensional (pembukaan-klimaks-antiklimaks-penutup). Pembukaan cerita dijumpai pula dalam cerpen Kayam, tetapi tidak diikuti dengan pembinaan ketegangan menuju ke arah klimaks. Jika dipersoalkan ke mana tokoh yang populer dalam cerita itu (Madame Schilitz), maka Kayam akan menjawab (melalui tokoh istrinya) bahwa "sang Raksasa telah menelan Madame Schiltz".

Jika kita membaca cerpen Umar Kayam memang terasa sekali keinginannya untuk menghayati suasana kehidupan manusia. Tidak ada tokoh yang dijagokan maupun yang dijelekkkan, semuanya dibiarkan hidup dalam dunia mereka sendiri-sendiri. Perhatikan cerpen Kayam "Chief Sitting Bull" (dalam *Horison*, no. 4) dan "Seribu Kunang-Kunang di Manhattan" (dalam *Horison*, no. 4).

Penulis cerpen yang patut mendapat perhatian khusus adalah Iwan Simatupang, yang menulis mulai tahun 50-an dan melanjut ke tahun 60-an. Cerpen-cerpennya dikumpulkan dan diterbitkan dengan judul *Tegak Lurus dengan Langit*. Cerpen-cerpen Iwan diawali dengan suatu pembukaan yang padat, berbeda sekali dengan cerpen-cerpen sesamanya. Kecuali itu, kekuatan cerpen Iwan Simatupang terletak pada pandangan hidup tokoh-tohohnya yang konsisten pada eksistensialisme.

Cerpen-cerpen tahun 60-an tersebar melalui surat kabar atau majalah sebelum dicetak menjadi sebuah buku. Keberadaannya dalam media massa itu sebagai uji coba untuk melihat tanggapan masyarakat. Kalau masyarakat memberikan sambutan positif maka cerpen itu selanjutnya dicetak dalam bentuk buku.

Tahun 70-an kehidupan cerpen Indonesia makin subur dengan dukungan dari majalah *Horison*, surat kabar, dan majalah-majalah hiburan. Para pengarang yang berada dalam jaringan *Horison* beramai-ramai mengadakan eksperimen. Eksperimen mereka terjadi dalam isi dan bentuk cerpen. Secara struktural terjadi gejala perubahan, misalnya, plot cerita tidak jelas lagi, tokohnya serba aneh, dan isi cerita irasional/menyalahi logika konvensional (Rampan, 1982:19). Beberapa penulis cerpen yang cukup andal muncul dan berkembang pada tahun 70-an, meskipun ada pula yang sebenarnya telah muncul pada tahun 60-an.

Budi Darma yang telah menulis cerpen pada tahun 70-an, karyanya baru dapat dibukukan pada tahun 1980 dengan judul *Orang-Orang Bloomington*. Cerpenis realistik, tidak melesat ke dunia sana (Budi Darma, 1980:xii). Sebelumnya Budi Darma telah menulis cerpen dalam majalah *Horison*, tetapi cerpennya masih bersifat absurd. Cerpen-cerpen Budi Darma yang dimuat dalam *Horison*, misalnya, "Laki-laki Tua Tanpa Nama", "Joshua Karabish", "Keluarga M", "Orez", "Yorrick", "Ny. Eliberhart", dan "Charles Lebourne". Cerpen-cerpen tersebut semuanya membicarakan kekerasan hidup manusia dan kesulitan orang berhubungan dengan sesama dalam

mencari identitas diri. Korrie Layun Rampan (1982:20) menjelaskan bahwa pada cerpen Budi Darma ditampilkan sosok manusia yang serba aneh. Manusia begitu keras dan kejam, tak berperikemanusiaan, dan padanya tak ada lagi logika konvensional. Manusia berlomba mengalahkan saingannya dan saingannya mengalahkan saingannya lagi, demikian seterusnya. Manusia menjadi kriminal bagi manusia lainnya, tak ada kasih sayang pada mereka.

Cerpen Budi Darma "Kritikus Adenan" (*Horison*, No. 9, 1974) merupakan cerpen terbaik sebelum terbitnya *Orang-Orang Bloomington*. Dalam cerpen tersebut dikisahkan kehidupan seorang kritikus, sesudah peradilan ala Kafka kemudian dibebaskan, dibawa seorang penerbit baru dengan janji karangan-karangannya mendatang akan diterbitkan (Teeuw, 1989:200).

Cerpenis lain yang muncul adalah Danarto yang berjudul  (dalam *Horison*, no. 2, 1968) mengantarkannya ke jajaran penulis cerpen yang baik. Cerpen-cerpennya dikumpulkan dalam *Godlob*, *Adam Makrifat*, dan *Berhala*. Dalam cerpen-cerpen tersebut kelihatan jelas nafas kejawaan. Tokoh ceritanya merupakan tokoh imajiner, manusia yang tangguh, tahan terhadap benturan waktu, keadaan, dan situasi (Rampan, 1982:288). Oleh karena itu, pembaca harus memahaminya dengan sikap yang berlainan jika dibandingkan dengan pemahaman terhadap cerpen konvensional. Jika diperhatikan plotnya juga berbeda dengan plot cerpen konvensional, tidak kelihatan awal-akhir, dan banyak kejutan atau dadakan.

Cerpen-cerpen Danarto menampilkan pemikiran keagamaan yang cukup mendalam, mistik, dan sufisme. Segi-segi intrinsik dan ekstrinsik yang menunjang bentuk dan isi membuat cerpen-cerpennya terasa baru dalam kehidupan sastra Indonesia. Cerpen-cerpen Danarto pada umumnya telah dimuat dalam majalah *Horison* sebelum diterbitkan menjadi buku.

Putu Wijaya merupakan tokoh yang ikut tampil menyemarakkan kehidupan cerpen Indonesia. Secara lahiriah cerpen Putu Wijaya "Ini Sebuah Surat" (*Horison*, no. 5, Mei 1970) dan "Sebuah Firasat"

(*Horison*, no. 8, Agustus 1970) menunjukkan perbedaan dengan cerpen lain. Bentuknya tidak terlalu panjang merupakan usaha pencarian. Dalam karya Putu Wijaya itu kelihatan perubahan dan perbenturan dari tingkat paham kenyataan menuju paham keganjilan (absurditas). Putu Wijaya dalam buku kumpulan cerpennya yang berjudul *Gress* menggambarkan menyatunya dunia kenyataan dan dunia impian sehingga antara keduanya tidak lagi kelihatan batas-batasnya. Ia mengungkapkan dunia kenyataan yang tidak realistis, tetapi dapat kita rasakan sebagai dunia kenyataan yang pernah kita rasakan dan pikirkan. Ia banyak mempertanyakan sesuatu yang berlawanan, misalnya, makna kejujuran dan ketidakjujuran, kesialan dan keberuntungan, serta kawin dan tidak kawin. Dengan membaca cerpen-cerpen Putu Wijaya itu seakan-akan kita masuk ke dunia dongeng.

Hamsad Rangkuti menulis cerpen-cerpennya pada akhir tahun 70-an yang kemudian dibukukan dengan judul *Cemara* dan *Lukisan Perkawinan*. Cerpen Hamsad Rangkuti tidak menunjukkan gejala pembaruan baik bentuk maupun isi. Ia banyak bercerita tentang realitas kehidupan sosial dan ekonomi yang serba kompleks. Dalam *Lukisan Perkawinan* digambarkan kehidupan dan perkawinan seorang wanita yang menyangkut perjuangan, penderitaan, dan impian mereka.

Cerpen tahun 70-an melanjut terus ke tahun 80-an. Para pengarangnya masih kelanjutan dari pengarang tahun 70-an juga di samping timbul pengarang-pengarang muda. Belum seluruh pengarang dapat dibicarakan dalam makalah kecil ini. Mereka yang lolos dari pembicaraan, misalnya, Satyagraha Hoerip Suprobo, Wildan Yatim, Putu Arya Tirtawirya, Wilson Nadeak, Gerson Poyk, Julius Sijaramanual, Mohammad Fudoli dan Sides Sudyarto.

Sebagian dari cerpen yang tersebar dalam berbagai media massa telah diantologikan oleh Ajib Rosidi dalam buku *Laut Biru Langit Biru* (1977) dan *Cerita Pendek Indonesia I-IV* (1979) oleh Satyagraha Hoerip. Cerpen eksperimental mulai dapat diterima di media massa, misalnya, *Kompas*, meskipun frekuensi pemuatannya masih sangat jarang.

3. Simpulan

Cerpen Indonesia berawal dari tradisi Nusantara, dari bentuk sederhana berkembang menuju ke bentuk yang kompleks dengan mendapatkan masukan dari Barat. Perkembangan cerpen Indonesia sangat didukung oleh media massa yang menampung penerbitan awal sebelum dibukukan.

Perkembangan cerpen Indonesia terbelah menjadi 2 jalur, jalur konvensional dan jalur pembaruan/non konvensional. Jalur pembaruan pada awalnya tidak langsung dapat diterima oleh masyarakat, baru setelah dalam jarak waktu mulai dapat diterima oleh masyarakat.

Penulis muda dan tua berada bersama-sama dalam perjalanan waktu. Namun, para penulis tua yang tetap bertahan diri itu makin menurun produktivitasnya. Sebaliknya, penulis muda makin produktif dan makin berani melakukan eksperimen-eksperimen.

Daftar Pustaka Acuan

- Abdullah, Imran T. 1980. "Laporan Penelitian Cerpen-Cerpen Angkatan '45 dan Masalah-Masalah". Yogyakarta: Lembaga Penelitian UGM.
- Junus, Umar. 1980. *Sosiologi Sastra: Persoalan Teori dan Metode*. Kualalumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Oemarjati. Boen S. 1962. "Sorotan". Dalam *Sastra*, no. 5.
- Rampan, Korrie Layun. 1982. *Cerita Pendek Indonesia Mutakhir: Sebuah Pembicaraan*. Yogyakarta: Nurcahaya.
- Rosidi, Ajip. 1968. *Cerita Pendek Indonesia*. Jakarta: Gunung Agung
- Sastrowardoyo, Subagio. 1971. *Bakat Alam dan Intelektualisme*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Teeuw, A. 1989. *Sastra Indonesia Modern II*. Jakarta: Pustaka Jaya.

Daftar Pustaka Data

- Ali, Muhammad. 1955. *Kubur Tak Bertanda*. Surabaya: Garuda
- Amrullah, Haji Abdul Malik Karim. 1940. *Dalam Lembah Kehidupan*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Ardan, S.M. 1965. *Terang Bulan Terang di Kali*. Jakarta: Triwarsa
- Balfas, M. 1952. *Lingkar Retak*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Danarto. 1968. ♡ Dalam *Horison*, no. 2.
- . 1982. *Adam Makrifat*. Jakarta: Balai Pustaka
- . 1987. *Berhala*. Jakarta: Pustaka Firdaus.
- . 1974. *Godlod*. Jakarta: Rombongan Dongeng dari Dirah.
- Darma, Budi. 1974. "Kritikus Adenan". Dalam *Horison*, no. 9.
- . 1980. *Orang-Orang Bloomington*. Jakarta: Sinar Harapan.
- Dini, N.H. 1961. *Duta Dunia Bukittinggi*: Nusantara.
- Djamin, Nasjah. 1962. *Sekelumit Nyanyian Sunda*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Hasibuan, Suman. 1961. *Kawan Bergelut*. Bukittinggi: Nusantara.
- Idrus. 1971. *Dari Ave Maria ke Jalan Lain ke Roma*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Kartahadimadja, Aoh. 1952. *Manusia dan Tanahnya*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Kartamihardja, Achdiat. 1961. *Kesan dan Kenangan*. Jakarta: Jambatan.
- Kasim, M. 1959. *Teman Duduk*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Kayam, Umar. 1967. "Chief Sitting Bull". Dalam *Horison*, no. 1.
- . 1967. "Seribu Kunang-Kunang di Manhattan". Dalam *Horison* no. 4.
- . 1967. "Istriku, Madame Schlitz dan Sang Raksasa". Dalam *Horison*, no. 5.
- Lubis, Mughtar. 1956. *Perempuan*. Jakarta: Tinta Mas.
- Navis, A.A. 1961. *Robohnya Surau Kami*. Jakarta: Nusantara.
- Notosusanto, Nugroho. 1958. *Hujan Kepagian*. Jakarta: Balai Pustaka.

- . 1961. *Rasa Sayange*. Jakarta: Pembangunan.
- Pane, Armyn. 1965 *Kisah Antara Manusia*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Panji Kusmin, Ki. 1968. "Langit Makin Mendung". Dalam *Sastra*, Agustus 1968.
- Pratikno, Rijono. 1958. *Si Rangka dan Beberapa Cerita Lain*. Jakarta: Pembangunan.
- Rangkuti, Hamsad. 1982. *Cemara*. Jakarta: Grafiti Pers.
- . 1982. *Lukisan Perkawinan*. Jakarta: Sinar Harapan.
- Rasuanto, Bur. 1963. *Bumi yang Bepeluh*. Jakarta: Mega Bookstore.
- Said, Titie. 1962. *Perjuangan dan Hati Perempuan*. Jakarta: Nusantara.
- Sastrowardojo, Subagio. 1965. *Kejantanan di Sumbing*. Jakarta: Pembangunan.
- Siregar, Bakri. 1953. *Jejak Langkah*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Sontani, Utuy Tatang. 1951. *Orang-Orang Sial*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Soekanto, S.A. 1958. *Bulan Merah*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Sumardjo, Trisno. 1962. *Daun Kering*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Suwarsih. 1954. *Empat Serangkai*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Toer, Pramudya Ananta. 1950. *Subuh*. Jakarta: Pembangunan.
- Trisnojuwono. 1962. *Laki-Laki dan Mesiu*. Jakarta: Pembangunan
- Wijaya, Putu. 1982. *Gress: Kumpulan Cerpen*. Jakarta: Balai Pustaka.
- . 1970. "Ini Sebuah Surat". Dalam *Horison*, no. 5.
- . 1970. "Sebuah Firasat". Dalam *Horison*, no. 8.
- Simatupang, Iwan. 1982. *Tegak Lurus dengan Langit*. Jakarta: Sinar Harapan.

UNSUR ROMANTIK
SAJAK “DI PANTAI, WAKTU PETANG”
DAN “SAJAK-SAJAK”
GUBAHAN J.E. TATENKENG DAN WILLEM KLOOS
S.R.H. Sitanggang

Berbicara tentang romantisme mau tidak mau perlu dibincangkan aliran pendahulunya, neoklasikisme, yaitu aliran yang dalam arti luas mengacu pada kepemunculan kembali gaya dan sikap sastra klasik (Sudjiman, 1990:55), yang lahir dan berkembang kembali di negara-negara Eropa Barat pada abad ke-17 dan ke-18.

Neoklasikisme berakar pada masa keemasan kesusastraan Junani klasik yang ditokohi oleh filsuf Aristoteles. Pada masa itu pelahiran karya sastra yang berkualitas harus patuh pada tolok ukur yang telah dikonvensikan. Dalam hal puisi, misalnya, bentuk rima, matra, tekanan kata, dan bait mesti mengikuti aturan baku. Dari segi isi penganut klasikisme beranggapan bahwa sastra bukan ekspresi pengarang, tetapi ekspresi masyarakat. Dalam karangan pengikut aliran ini banyak ditemukan petuah atau nasehat sebagai tanda rasa tanggung jawabnya kepada masyarakat. Karena kolektivisme sangat menonjol, dalam pemilihan kata-katanya para penyair klasik sangat bergantung pada

timbangan perasaan budi pekertinya. Pengarang klasik juga menjunjung kemurnian, bahkan kadang-kadang terlalu murni, karena ketetiannya pada idealisme Junani kuno yang karya sastranya banyak ditokohi dewa-dewi. Dalam membicarakan aliran klasik, Hadimadja (1972:28) tiba pada suatu kesimpulan bahwa kesusastraan Eropa sekarang ibarat daun-dauann dan buah-buahan yang rindang, kesusastraan abad Pertengahan atau Renaisans adalah batangnya, kesusastraan Abad ke-17 s.d ke-19 dahan-dahannya, sedangkan kebudayaan Junani dan karya klasik ciptaan Homerus, *Hiad* dan *Odypussey*, adalah akar-akarnya.

Dalam perkembangan sejarah berikutnya, pada zaman Renaisans (1500 M), orang Barat dihinggapi semangat kepetualangan untuk mendapatkan kehidupan baru melalui pengkajian ilmu pengetahuan. Mereka menggali sejarah, yang pada waktu itu masih diliputi kegelapan, mencari lahan baru untuk memperoleh sumber kekayaan, dan akhirnya ingin membuktikan apakah sebenarnya manusia itu. Pada 1492 dan berturut-turut sejarah mencatat penemuan Benua Amerika dan Benua Asia serta sejumlah negeri ditaklukkan oleh bangsa Eropa. Pengetahuan manusia ketika itu semakin canggih. Seni dianggapnya tidak terbatas bagi kalangan bangsawan dan pendeta (gereja), tetapi juga bagi semua golongan. Banyak orang yang sudah mulai ragu pada ketulusan hati kaum agamawan yang katanya suka berperang dengan mengatasnamakan Tuhan. Dalam suasana seperti itu terbitlah keyakinan bahwa buruk dunia bukan di tangan Tuhan, melainkan di tangan manusia (Hadimadja, 1972:40).

Sebagai akibat pecahnya agama Katolik dalam berbagai mazhab, lahir humanisme, yaitu sikap hidup yang berpusat pada nilai-nilai kemanusiaan, terutama menegaskan martabat dan harkat manusia serta mencapai perwujudan dirinya lewat nalar yang berkembang (Sudjiman, 1990:35). Hal itu menyiratkan bahwa Tuhan hanya berkuasa pada permulaan dunia dan kesudahannya. Manusia semakin berani menentukan nasibnya sendiri dan merasa akalnyanya mampu memecahkan segala pergumulan hidupnya. Karena itu ilmu pengetahuan

pun memekar pesat di Eropa dan akhirnya melahirkan rasionalisme (1596–1750). Aliran baru ini dipelopori oleh ilmuwan Perancis, Rene Descartes (Bertens, 1975:47). Prinsip Descartes bahwa kebenaran harus diselidiki dengan rasio. Dogma ditampiknya. Agama disebutnya hanya dapat diimani dan tidak dapat diterangkan oleh akal sehat. Descartes berpendirian *Cogito ergo sum* 'saya berpikir, jadi saya ada' (Bertens, 1975:45). Lalu, ia digelari oleh banyak orang sebagai perintis zaman klasik di Eropa (1650–1750).

Pada era Renaisans, sebagaimana disebutkan di atas, sejarah dibongkar dan keagungan seni zaman klasik Junani dan Romawi menjulang kembali ke permukaan. Tampilnya Jean Jaques Rousseau (Perancis) mengubah suasana. Ia menolak optimisme rasio. Baginya, manusia lahir tanpa dosa. Rusaknya kemerdekaan manusia disebabkan oleh masyarakat dan lingkungan hidupnya (Teeuw, 1984:161). Menurut Rousseau, yang dikutip oleh Bertens (1989:57), manusia hendaknya kembali pada keadaan yang asali (*Retournons a la nature*).

Keadaan asali manusia diibaratkannya firdaus yang mesti disebut. Pada masa itu lahirlah semboyan kembali ke tengah alam atau kembali pada sifat-sifat manusia yang asali yang menjadi penanda terbitnya *romantisme*.

Pengaruh Rousseau begitu besar pada sejumlah pengarang Eropa. di Perancis bangkit Victor Hugo (1802-1885) sebagai pengarang roman sejarah tatkala kezaliman Napoleon III mencekam masyarakat Perancis. Melalui roman D.H. Lawrence (1855-1930), *Lady Chatterley's Lover*, terkumandang kembali cita-cita Rousseau. Roman ini menyuarakan, selain kembali ke tengah alam, kebudayaan baru hanya dapat hidup dengan sehat jika manusia dapat melepaskan gairahnya tanap kekangan. Pengarang William Wordsworth dari Inggris, J.W. Van Gothe, Hoffmann, dan Grimm bersaudara dari Jerman, serta L.N. Tolstoy dari Rusia dapat dimasukkan ke dalam bilangan penganut romantisme.

Romantisme yang berawal dari Eropa Barat ini seterusnya menjalar ke Indonesia melalui sastrawan Gerakan 80 (*De Tachtiger*

Beweging) di Belanda, misalnya Willem Kloos, Lodewijk van Deysel, dan Fredrik van Eeden (Jassin, 1987:23 dan Penerbit Djambatan, 1973:195). Pada waktu itu sastrawan Indonesia, seperti J.E. Tatengkeng, Amir Hamzah, Sutan Takdir Alisjahbana, dan Sanusi Pane banyak membaca tulisan sastrawan Gerakan 80.

Dari sejumlah tulisan perihal aliran sastra romantik, Remark (dalam Stallknecht, 1990:225) mengutip sejumlah pendapat ahli yang mengatakan seperti di bawah ini.

Madame de Stael menceritakan kepada kita bahwa Romantisme merujuk kepada kewiraan. Bagi Hugo, Romantisme ialah Liberatisme dalam kesusastraan. Hedge melihat Romantisme dalam sifatnya yang mempunyai misteri dan aspirasi; Lanson, sebagai perkembangan kepada lirik individu, Lucas, sebagai satu impian yang mengkhayalkan; Immeerwahr, sebagai satu proses sastra bersifat imajinatif. Ker dan Geoffrey Scoot, menekankan golongan masa lampau; Picon, memberikan dedikasinya kepada keasliannya; Deutschbein, menekankan sintesis; Milch, melihatnya dalam aspek kebangsaan.

Tanpa mengesampingkan asas romantisme yang dicatat oleh Remark di atas, Noyes (1956: xxii-xxvi) mengetengahkan lima ciri umum seni (sastra) yang bercorak romantisme, yaitu (1) kembali ke alam, (2) melankolik atau sendu, (3) primitivisme, (4) sentimentalisme, dan (5) individualisme dan eksotisisme.

Perlu juga diutarakan di sini bahwa dalam mengungkapkan pikiran dan perasaan, pengarang romantik acapkali terhanyut dalam imajinasinya yang bebas dan lupa atau melupakan semua aturan yang terkonvensi. Pengarang romantik leluasa menggunakan bahasa atau gaya yang diinginkan. Kemusikalan bahasa dan irama pada puisipuisinya bervariasi sehingga menghadirkan rasa enak dan haru dalam diri pembacanya. Hal yang perlu diketahui pula adalah bahwa sastrawan romantik dalam penggunaan imajinasi yang sebebas-bebasnya itu cenderung menghindari kontak dengan masyarakat. Karena itu, mereka kerap lari ke dunia alkohol, dadah atau mistik hanya untuk pencetusan keinginbebasannya dalam berimajinasi.

Salah satu upaya untuk memahami karya sastra (puisi), termasuk yang beraliran romantisme, dapat dilakukan melalui studi bandingan, yaitu dengan menganalisis persamaan dan perbedaan unsur karya sastra itu. Dalam hal ini, ada dua mazhab yang dianut oleh para pakar sastra, yaitu mazhab Perancis dan mazhab Amerika.

Mazhab Perancis lebih menekankan perbandingan antarkarya sastra (nasional) dalam bahasa yang sama. Mazhab Amerika memiliki ruang lingkup yang lebih luas. Remark (Stallknecht, 1990:1-5) mengatakan bahwa sastra bandingan merupakan studi sastra antarnegara, termasuk kaji bandingan antara karya sastra dan disiplin ilmu lain, seperti filsafat, politik, ekonomi, agama, dan sejarah. Dalam kaitan itu, dengan mengutip rumusan Fridolin (1989:1), sastra bandingan disebutkan sebagai berikut.

Kajian bandingan antara kesusatraan sebuah negeri atau kebudayaan tertentu dengan kesusastraan negeri (-negeri) atau kebudayaan (-kebudayaan) lain dan kajian bandingan antara sastra dengan cabang-cabang seni lain, bidang-bidang pengetahuan atau jenis keyakinan yang dianut manusia.

Pendekatan karya sastra melalui studi bandingan, menurut Clements (1978:7), mencakup lima unsur penekanan, yaitu (1) tema (mitos), (2) *genre* (bentuk), (3) aliran (zaman), (4) hubungan antara sastra dan seni lain, dan (5) keterkaitan sastra untuk menjelaskan perkembangan teori dan kritik sastra.

Berdasarkan pertimbangan luasnya cakupan telaah sastra bandingan tulisan ini khusus melihat persamaan dan perbedaan unsur romantisme antara sajak "Dipantai, Waktu Petang" gubahan J.E. Tatengkeng (Alisjahbana, 1957:53) dan "Sajak-Sajak" karangan Willem Kloos (Penerbit, Djambutan, 1973:187) dari sudut pandang/batasan yang diajukan Noyes di atas. Tulisan ini tidak bermaksud memberikan analisis secara tuntas, tetapi "sekadar" melihat unsur romantisme yang dianggap mencolok dalam kedua sajak tersebut.

Untuk keperluan kelancaran mengikuti pembahasan ini, sebaiknya kita hayati dahulu kedua sajak yang menjadi sasaran tulisan ini.

J.E. Tatengkeng

DI PANTAI, WAKTU PETANG

- 1 Mercak-mercik ombak kecil memecah,
- 2 Gerlap-gerlip sri syamsu mengerling,
- 3 Tenang-menyenang terang cuaca.
- 4 Biru Kemerahan pengunungan keliling.
- 5 Berkawan-kawan perahu nelayan,
- 6 Tinggalkan teluk masuk harungan,
- 7 Merawan-rawan lagunya nelayan,
- 8 Bayangkan cinta kenang-kenangan,
- 9 Syamsu menghintai dibalik gunung,
- 10 Bulan naik tersenyum simpul,
- 11 Hati pengarang renung-termenung,
- 12 Memuji ras-sajak terkumpul,
- 13 Makin alam lengang dan sunyi,
- 14 Makin merindu Sukma menyanyi ...

Willem Kloos

SAJAK-SAJAK

- 1 Samar mengalun berkeluh lemah
- 2 Kembang putih dalam senja, lihat
- 3 Dengan gesit di jendela masih lewat
- 4 Burung sunyi yang terlambat
- 5 Daun jauh di sana langit warna indah
- 6 Bagai dalam mutiara warna melarut pekat
- 7 Dalam kelembutan. Tenang, o, nikmat yang ane!
- 8 Sebab semesra itu siang tak 'kan dapat
- 9 Segala bunyi, yang dari jauh masih bicara,

- 10 Lenyap, angin, awan, segala jalan
- 11 Makin lembut dan lemah, segala begitu tenang
- 12 Dan aku tahu kini hati lemah saja
- 13 Yang begitu capek, makin berdebaran
- 14 Makin keras, dan tak mau tenang.

Dengan membaca secara sepintas sajak "Dipantai, Waktu Petang" gubahan J.E. Tatengkeng di atas terasa ada sesuatu yang lirik, ada curahan perasaan yang kuat, tetapi lembut. Tampak usaha sang penyair menghela secara perlahan-lahan dan halus perasaan pembaca ke suasana alam yang menjelang redup memasuki kesunyian malam. Baginya keheningan malam adalah sesuatu yang dinanti-nanti, bagi muara yang diracik oleh berbagai fenomena alam yang patut dinikmati sepuas hati. Terasa benar rasa syukur penyair (lirik 11) kepada Sang Khalik. Seolah ia bertindak sebagai pemandu wisata alam yang dengan bangga memperagakan kepada pelancongnya (baca *pembaca*) betapa alam itu tidak sekadar menjanjikan, tetapi telah mengungkapkan keelokannya.

Larik *makin alam lenggang dan sunyi* serta *makin merindu sukma menyanyi ...* yang mengakhiri sajak ini ibarat canang sang pengarang bahwa keheningan malam adalah sebuah kerinduan, terminal, saat memenung, mengasah rasa, dan mewujudkannya dalam bentuk puisi yang bernama seni.

Agaknya tidak salah lagi bila sajak "Dipantai, Waktu, Petang" dapat dikatakan bersitan romantisme. Tatengkeng yang pernah menyebutkan bahwa seni adalah gerakan sukma. Baginya (Jassin, 1987:310), "sukma seorang pujangga bukan sukma yang berada dalam ketinggian ketiadaan. Sukma itu ada dalam masyarakat, alam, dan waktu". Bukanlah sajaknya itu telah menyiratkan ruang dan waktu?

Apabila tolehan sekilas kita alihkan pada "Sajak-Sajak" ungkaiannya Willem Kloos, terasa pula emosi yang kental mendayu-dayu sebagaimana kehalusan bahasa yang tergurat dalam sajak Tatengkeng. Mereka amat dekat akrab pada alam.

Senja yang mulai menggelap menangkap tetumbuhan dan satwa dalam "Sajak-Sajak" disebut oleh Kloos sebagai suatu kelembutan, sesuatu yang nikmat, tetapi aneh! Kenikmatan malam bagi sang penyair adalah sesuatu yang tidak mungkin diperolehnya pada siang hari. Malam adalah belahan waktu yang diperlukan oleh setiap insan mengusir rasa capek, tetapi malam atau ketenangan itu membuat hati berdebaran (lirik 13,14)

Jika kita bandingkan kedua sajak di atas, dalam "Dipantai, Waktu Petang" tercermin keriangannya pengarang (tokoh rekaan, larik 11) dalam menyambut senja yang termaram. Berbeda dengan sikap si aku lirik dalam "Sajak-sajak". Senja yang memekat berangsur-angsur menciptakan kelembutan, *segala yang begitu tenang* (larik 11), membuat si aku lirik gelisah *dan tak mau tenang* (lariik 14). Apakah sikap seperti itu suatu tanda keresahannya dalam menerima sesuatu yang dilazimkan atau cerminan keindividualan?

Kloos memang subyektif benar terhadap seni. Ia pernah mengatakan bahwa "perasaan seni adalah satu-satunya dasar bagi semua hidup dan seni. Keindahan itulah yang paling tinggi dan lebih penting dari agama" (Jassin, 1987:25).

Tentu saja untuk sampai pada simpulan di atas diperlukan proses penganalisaan lebih lanjut. Efek puitis, baik dalam sajak "Dipantai, Waktu, Petang" maupun "Sajak-Sajak", apakah disajikan dalam suatu keserasian sarana-sarana kepuhitan yang dipergunakan? Itulah yang akan dijelaskan dalam untaian berikut.

Dengan membaca dan sedikit menghayati judul "Dipantai, Waktu Petang" dalam diri kita segera muncul citraan visual di balik penggambaran ruang dan waktu. Penggunaan kata depan *di* pada *dipantai* (ejaan lama) menyarankan bahwa kita berurusan dengan ruang atau tempat kejadian. Frase waktu petang melukiskan suasana dan waktu *peristiwa*.

Bagi orang yang bertempat tinggal di tepi pantai atau yang pernah menyaksikan kehidupan nelayan rasanya tidak sulit membayangkan rutinitas yang terjadi. Pada saat angin darat berhembus, iringan nela-

yan akan berkayuh ke laut, lepas mencari penghidupan, sementara pada musim angin laut, mereka pulang dari laut membawa hasil tangkapannya. Tentang alam, bulan akan bangkit dari timur di senja hari mengejar mentari yang mulai surut ke peraduannya di belahan barat bumi di seberang sana. Yang satu tersenyum menyongsong hari yang hampir gelap, yang satunya menyurut dengan mata yang menyipit akan tidur. Begitulah setidaknya citraan yang timbul dalam benak kita tatkala baru membaca judul sajak penyair yang berasal dari Sangine ini.

Hal yang semacam itu tidak tergambar melalui judul "Sajak-Sajak". Tidak tersirat emosi yang kuat dalam diri kita. Bahkan, dalam keseluruhan larik puisi tersebut tidak satu pun kata yang mengacu pada judulnya. Dari sudut judul, saja "Dipantai, Waktu Petang" lebih emosional, lebih akrab, dan lebih dekat pada pembaca dibandingkan dengan judul sajak gubahan Kloos itu. Namun, ada hal yang perlu dicatat. Kedua sajak tersebut sama-sama melukiskan suasana petang, tetapi dalam batin penyairnya ada perbedaan dalam menyikapi fenomena itu.

Imbauan kembali ke tengah alam sebagai salah satu penanda romantisme jelas mencuat dengan kuatnya dalam kedua sajak di atas. Hal itu dapat kita periksa dari sejumlah kata yang dipergunakan. Dalam sajak "Dipantai, Waktu Petang": kita dapat menemukan perangkat kata yang langsung merujuk pada alam: *ombak syamsu, cuaca, pegunungan, teluk, bulan, dan alam*. Sementara itu, dalam sajak Kloos, "Sajak-Sajak", tercantum kata *senja, daun, langit, siang, angin, dan awan*.

Kedua penyair, Kloos dan Tatengkeng, sama-sama melukiskan suasana senja hari yang dimulai bertukar tangkap dengan kehidupan malam dan mereka mengemasnya begitu rupa dengan pilihan kata yang manis.

Ombak, larik 1 dalam "Dipantai, Waktu Petang", adalah gejala alam yang bisa ganas dan bisa lembut, bergantung pada deras tidaknya angin yang menerpanya. Ombak dapat membawa sesuatu yang meng-

apunginya ke darat, ke mana maunya, atau mengantarkannya kelaut lepas. Tetapi, ombak dalam sajak ini adalah ombak yang lembut, amat ramah, yang berkejaran dengan riangnya menuju tepian.

Suasana keriaan itu terlukis dengan lembutnya tatkala syamsu yang lelah sepanjang siang mulai surut ke “dasar” laut. Kerajaannya, siang hari, mundur teratur mematuhi daur kehidupan ciptaan-Nya dan saat itu bulan pun tersenyum simpul menyambut singgasana malam yang dikawali gunung-gunung. Beginilah Tatengkeng melantunkannya:

Syamsu menghitai dibalik gunung.

Bulan naik tersenyum simpul

Karya sastra, termasuk sajak “Dipantai, Waktu Petang”, semestinya diperlakukan sebagai gerak usaha dan kemampuan seniman mewujudkan cita rasanya melalui kata. Menurut Muljana (1956:8), kata diisi dengan kepribadiannya dan dipilih yang terbaik yang sanggup mendukung rasa hatinya. Di pihak lain Kuntowijoyo (1973:249) juga pernah berujar bahwa ketinggian sastra terlihat melalui kesanggupan seniman menarik makna dan bagian yang paling kecil dari kehidupan itu untuk keperluan menajamkan kekayaan rohani pembacanya. Dengan demikian, patutlah jika Rabinarath Tagore (dalam Nasution, 1963:103)

Pengalaman sastrawan adalah juga pengalaman manusia umumnya, tetapi dalam manusia lain pengalaman itu mengendap sedangkan sastrawan sanggup mengungkapkannya. Cipta sastra yang diciptakan sastrawan itu dapat merupakan jembatan yang menghubungkan jurang antara individu dengan dunia sekitarnya.

Adakah sesuatu yang sebenarnya tidak tersembunyi dalam kehidupan ini, tetapi luput dari penghayatan kita, yang oleh penyair ditampilkan ke permukaan sebagai bahan renungan yang berarti? Jawaban pertanyaan ini agaknya juga terbungkus dalam “Dipantai, Waktu Petang”.

Keriaan pada suasana hampir gelap di tepi pantai dalam karya Tatengkeng di atas seolah ditingkahi gendang dan bunyi kecapi yang teramu dalam sarana aliterasi dan asonansi dalam bentuk paralelisme dan pengulangan. Mari kita camkan petikan berikut.

Mercak-mercik ombak kecil memecah,
Gerlap-gerlip sri syamsu mengerling,
Tenang-menyenang terang cuaca,
Biru kemerahan pegunungan keliling

Berkawan-kawan perahu nelayan,

...

Merawan-rawan lagunya nelayan,
Bayangkan cinta kenang-kenangan

...

Hati pengarang renung-termenung,

Selain untuk intensitas, unsur bunyi pada kutipan di atas dipergunakan untuk orkestrasi, untuk menciptakan bunyi musik yang enak didengar dan merdu, lancar diucapkan. Orkestrasi ini menyebabkan mengalirnya perasaan serta membangun suasana sesuai dengan makna kata serta kalimat atau larik secara keseluruhan. Kemerduan dalam sajak tersebut dimungkinkan oleh kombinasi bunyi vokal (*e, a, i, u*) dan konsonan (*m, r, k, n*) yang berulang bagai bertalu dalam *mercak-mercak, gerlap-gerlip, tenang-menyenang, berkawan-kawan, merawan-rawan, kenang-kenangan*, dan *renung-merenung*. Begitulah pengulangan yang musikal ini seakan-akan berbaris dengan derap yang berirama menyambut petang.

Senja pada "Sajak-Sajak" juga terukir demikian rupa lewat pilihan kata yang tidak kalah puitisnya dengan sajak "Dipantai, Waktu Petang". Permainan kata yang mengacu pada hakikat dan kekayaan alam dihadirkan oleh penyair melalui kata *kembang putih, senja, burung, daun, langit, mutiara, siang, angin, dan awan*. Dalam kese-

luruhan larik dan permainan kata yang dijalin oleh keserasian kombinasi bunyi yang dihasilkan vokal dan konsonan mempunyai daya sugesti yang musikal.

Citraan apa yang merayapi pikiran kita ketika membayangkan *kembang putih dalam senja* (larik 2)? Kembang putih yang dilus oleh warna cahaya langit yang indah jingga akan menerbitkan warna putih keemasan. Demikian juga *daun* di kejauhan yang disaput oleh warna langit senja dapat menimbulkan asosiasi warna yang menyejukkan. Kloos memadatkan pengamatannya dalam larik *bagai dalam mutiara warna melarut pekat*. Baginya gejala alam seperti itu adalah suatu kelembutan, sesuatu yang tenang, dan sekaligus kenikmatan yang aneh (larik 7). Dikatakan demikian karena kemesraan yang diperoleh tidak ditemukannya pada siang hari. Kita perhatikan suara perasaan penyair dalam kutipan larik di bawah ini.

Bagai dalam mutiara warna melarut pekat
Dalam Kelembutan Tenang, o, nikmat yang aneh!
Sebab semesta itu siang tak 'kan dapat.

Noyes (1956:xiii) berkata bahwa salah ciri sastra romantik adalah adanya kesenduan atau melankolik. Hal itu juga dikemukakan dalam kedua sajak yang kita bincangkan ini, khususnya dalam melukiskan suasana hati saat menyambut senja yang semakin mengelam.

Sudah menjadi kodrat alam bahwa tidak ada siang jika tidak ada malam; matahari dan bulan masing-masing memiliki singasana yang dibatasi oleh pembagian waktu yang bernama *petang*. Saat itulah matahari dan bulan bersua sekejap, saling padang dari kejauhan. Matahari akan mulai meredup dan akhirnya kita hanya dapat merasakan bayang-banyagnya di ufuk barat; jingga kemerah-merahan. Matanya semakin mengecil dan sayu, lalu berangsur-angsur masuk ke peraduannya dan membiarkan sang bulan menyerap sisa-sisa cahayanya. Bulan pun tersembul bangkit dari nyenyaknya dan tersenyum merangkul alam. Kemurungan atau kesenduan matahari menyambut petang terlukis kontras dengan senyumnya bulan.

Kemurungan mentari dalam merangkaki malam yang hampir tiba, tidak menjadikan hati pengarang kusam karena terbitnya bulan dapat lebih memberi arti dalam dirinya untuk memuji rasa dan mengajak sukmanya bernyanyi.

Bagi Kloos dalam "Sajak-Sajak" tersirat keredupan hati ketika pembiaran senja menapaki malam. Katanya alam lirik 1: *samar mengalun berkeluh kesah* tatkala putihnya kembang menyelinapi petang (larik 2). Burung yang terlambat pulang ke sarangnya digambarkan bergegas seolah takut didahului keremangan malam mengayunkan ungkapan perasaannya:

...., lihat

Dengan gesit di jendela masih lewat

Burung sunyi yang terlambat.

Alam pun semakin pelit bunyi, kecuali sayup-sayup terdengar di tempat jauh. Suasana kini bertukar rupa, sapaan angin yang semilir dan awan yang senyap mempertegas senja yang mendalam. Suasana yang merunduk dan semakin melemah ini akhirnya membisu dan segalanya tenang.

Segala bunyi, yang dari jauh masih bicara,

Lenyap, angin, awan, segala jalan

Makin lembut dan lemah, segala begitu tenang.

Dalam menghadapi alam yang lembut dan tenang, sikap di aku lirik berbeda dengan sikap pengarang dalam "Dipantai, Waktu Petang". Si aku lirik serasa terusik kedamaiannya menerima kelembutan yang ditawarkan keadaan yang dihadapinya. Hatinya berdebar semakin tak keruan saat waktu semakin bergulir. Kegelisahan seperti itu tidak tergambar dalam hati pengarang dalam "Dipantai, Waktu Petang", tetapi justru ketenangan itulah yang didambakan. Suatu kerinduan yang memicu gerak sukmanya untuk menciptakan sesuatu yang bernilai dalam hidup ini.

Makin alam lenggang dan sunyi,
Makin merindu Sukma bernyanyi

Dipandang dari sudut bentuk, baik sajak "Dipantai, Waktu Petang" maupun "Sajak-Sajak", sama-sama memperhatikan kebebasan, tidak terikat pada perimaan yang ketat. Namun, harus diakui kebebasan dalam soal bentuk yang disajikan kedua penyair ini tampaknya masih "coba-coba".

Dilihat dari jumlah larik dan bait, kedua sajak ini masih bercirikan soneta. Sajak "Dipantai, Waktu Petang" masih berpola 4-4 (oktaf) dan 2-2-2 (sekstet) dan sajak "Sajak-Sajak" berpola 4-4 (oktaf) dan 3-3 (sekstet). Rima akhir soneta tidak terlihat lagi dalam kedua sajak ini (dalam hal ini tidak dibicarakan rima "Sajak-Sajak" dalam bahasa aslinya, Belanda). Bisanya dalam soneta kedua kuatrin (oktaf) berisi lukisan alam dan sekstet lazimnya merupakan jawaban atau kesimpulan dari yang dilukiskan pada oktaf. Hal itu tidak tergambar seluruhnya dalam kedua sajak tersebut. Lukisan alam dalam "Dipantai, Waktu Perang" terdapat hingga larik 9 dan 10, yang dalam soneta biasanya berupa volta, peralihan antara oktaf dan sekstet. Demikian juga dalam "Sajak-Sajak". Lukisan alam tidak hanya pada oktaf, tetapi sampai pada terzina pertama. Dengan demikian, sekstet dalam "Dipantai, Waktu Petang" dan "Sajak-Sajak" tidak seluruh larik memuat jawaban atau simpulan dari apa yang tersaji dalam oktaf. Jawaban atau koda itu dalam "Dipantai, Waktu Petang" terpatri pada kedua larik terakhir (larik 13 dan 14), sedangkan dalam "Sajak-Sajak" tersimpul pada terzina terakhir (larik 12, 13, 14).

Soneta memang sudah dapat digolongkan bentuk sastra yang lain dari bentuk-bentuk puisi sebelumnya dan penyair dapat lebih bebas mengungkapkan isi pikiran dan daya imajinasinya karena banyaknya kemungkinan variasi lirik, rima dan bait-baitnya. Ciri keindividualan penyair dalam soneta dipertajam lagi oleh Tatengkeng dan Kloos dalam kedua sajak yang baru kita bicarakan. Hal itu menunjukkan bahwa pemberontakan dan ketidakpedulian kedua penyair itu terhadap

aturan yang sejak dulu dikonvensikan dilanggarnya secara sengaja hanya untuk menuangkan imajinasinya yang meletup-letup. Individualisme sesungguhnya salah satu ciri sastra romantik sebagaimana diutarakan oleh Noyes dalam awal pembincangan ini.

Daftar Pustaka

- Alisjahbana, S. Takdir. 1957. *Puisi Baru*. Jakarta: Pustaka Rakyat.
- Bartens, K. 1989. *Ringkasan Sejarah Filsafat*. Cetakan ke-7. Yogyakarta: Penerbit Kanisius.
- Clements, Robert. 1978. *Comparative Literature as Academic Discipline*. New York: The Modern Association of Amerika.
- Fridolin, Iwan. 1989. "Sastra Bandingan Nasional". Dalam Henricus Supiryanto. *Sastra Bandingan*. Surabaya: University Press IKIP Surabaya.
- Hadimadja, Aoh K. 1972. *Aliran-aliran Klasik, Romantik dan Realisme*. Cetakan I. Jakarta: Pustaka Jaya
- Jassin, H.B. 1987. *Pujangga Baru: Prosa dan Puisi*. Cetakan ke-2. Jakarta: Haji Masagung.
- Kuntowijoyo. "Tentang Program Sastra". *Budaya Jaya*. No. 59, Th. V, April 1973.
- Muljana, Slamet. 1956. *Peristiwa Bahasa dan Peristiwa Sastra*. Cetakan I, Jakarta: Ganaco.
- Nasution, J.U. 1963. *Pujangga Sanusi Pane*. Jakarta: Gunung Agung.
- Noyes, Russel. 1956. *English Romantic Poetry and Prose*. New York: Oxford University Press.
- Penerbit Djambatan. 1973. *Kian Kemari*. Jakarta.
- Stalknecht, Newton P. dan Horst Frenz. 1990. *Sastra Perbandingan: Kaedah dan Perspektif*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Sudjiman, Panuti. 1990. *Kamus Istilah Sastra*. Cetakan ke-3. Jakarta: Penerbit Universitas Indonesia.
- Teeuw, A. 1984. *Sastra dan Ilmu Sastra*. Jakarta: Pustaka Jaya.

**TINJAUAN STILISTIKA
TERHADAP
"ROBOHNYA SURAU KAMI" (A.A. NAVIS)**

Lukman Hakim

1. Pengantar

Stilistika merupakan bidang kajian kesusastraan yang menelaah pemakaian bahasa-yaitu cara pengarang memakai bahasa sebagai sarana dan efek apa yang ditimbulkan oleh cara pemakaian tertentu. Jadi, stilistika menelaah gaya (*Style*) pemakaian bahasa mengarang. Secara umum, telaah stilistika terhadap prosa mencakup persoalan (1) pemilihan leksikal, (2) penyusunan struktur kalimat, dan (3) pemakaian majas serta citraan (Sudjiman, 1992: 18-22)

"Robohnya Surai Kami" adalah salah satu cerita pendek A.A. Navis yang dimuat di dalam kumpulan cerita pendeknya yang berjudul *Robohnya surai Kami* (Navis, 1986). Untuk telaah ini, cerita pendek yang digunakan diambil dari kumpulan cerita pendek itu cetakan keempat (Jakarta, 1991)

Mengenai cerita pendek itu akan ditinjau segi gaya bahasa pengarangnya, terutama yang berhubungan dengan (1) struktur kalimat yang dihubungkan dengan gaya bercerita, dan (2) pemilihan leksikal yang akan dikaitkan juga dengan pemakaian majas.

2. Struktur Kalimat

Kalau kita membuka "Robohnya Surai Kami", salah satu hal yang paling menarik perhatian kita adalah struktur kalimat yang digunakan pengarang. Navis banyak menggunakan kalimat pendek-pendek. Bahkan, ada kalanya ia menggunakan bentuk yang menyerupai kalimat (secara ejaan diawali dengan huruf kapital dan diakhiri dengan tanda baca terminal, misalnya tanda titik). Saya menyebutnya "bentuk yang menyerupai kalimat" karena strukturnya, kadang-kadang hanyalah sebuah klausa saja, atau bentuk itu sebenarnya sudah merupakan sebuah kalimat (ada subjek dan predikatnya), tetapi karena pemakaian koordinator tertentu strukturnya menjadi taksa. Coba kita perhatikan contoh yang diambil dari dua paragraf pertama cerita pendek tersebut.

Kalau beberapa tahun yang lalu Tuan datang ke kota kelahiranku dengan menumpang bis, Tuan akan berhenti di dekat pasar. Melangkahlah menyusuri jalan raya arah ke barat. Maka kira-kira sekilometer dari pasar akan sampailah Tuan jalan kampungku. Pada simpang kecil ke kanan, simpang yang kelima, membeloklah ke jalan sempit itu. Dan di ujung jalan itu nanti akan Tuan temui sebuah surai tua. Di depannya ada kolam ikan, yang airnya mengalir melalui empat buah pancuran mandi.

Dan di pelataran kiri surau itu akan Tuan temui seorang tua yang biasanya duduk di sana dengna segala tingkah ketuaannya dan ketaaatannya beribadat. Sudah bertahun-tahun ia sebagai garin, penjaga surau itu. Orang-orang memanggilnya kakek.

Kalimat yang pertama (baris ke-1 sampai ke-3) merupakan kalimat majemuk yang terdiri atas unsur berikut.

K1: Beberapa tahun yang lalu Tuan datang ke kota kelahiranku dengan menumpang bis.

K2: Tuan akan berhenti di dekat pasar.

Anak kalimat pada kalimat majemuk itu adalah K1, induk kalimatnya adalah K2, dan hubungan keduanya adalah **hubungan persyaratan**. Oleh karena itu, hubungan itu dinyatakan dengan kata kalau. Dengan demikian, terbentuklah kalimat majemuk seperti yang terlihat pada baris ke-1 sampai ke-3 itu.

Di samping kalimat majemuk seperti itu, pada kedua paragraf tadi ada juga kalimat tunggal yang mempunyai keterangan kalimat (misalnya, kalimat terakhir paragraf pertama, yaitu baris ke-7 dan ke-8; serta kalimat pada paragraf kedua, yaitu baris ke-11 dan ke-12). Ada pula kalimat tunggal yang tidak mempunyai keterangan kalimat, misalnya kalimat terakhir paragraf kedua.

Yang saya maksudkan dengan “bentuk yang menyerupai kalimat” dapat kita lihat pada paragraf pertama, yaitu pada baris ke-6 dan ke-7, serta awal paragraf kedua, yaitu baris ke-9 sampai ke-11)

Dan di ujung itu nanti akan Tuan temui sebuah surau tua.

Dan di pelataran kiri surau itu akan Tuan temui seorang tua yang biasanya duduk di sana dengan segala tingkah ketuaannya dan ketaatannya beribadat.

Kedua bentuk itu diawali dengan *dan*, yang seperti juga *tetapi* dan *atau* biasanya digunakan untuk merangkaikan klausa di dalam kalimat majemuk setara (Moeliono dan Dardjowidjojo, 1988: 315). Dengan demikian, kata *dan* itu memberi kesan bahwa rangkaian kata yang yang dibelakangnya adalah unsur yang seharusnya bergabung dengan kalimat yang sebelumnya dan membentuk sebuah kalimat majemuk setara. Atau, dapat juga kita katakan bahwa rangkaian kata di belakang *dan* itu, merupakan bagian sebuah kalimat majemuk yang dipisahkan. Akan tetapi, kalau kita perhatikan benar bagian itu ternyata bahwa rangkaian kata itu sebenarnya sudah merupakan sebuah kalimat. Dengan menghilangkan *dan*, misalnya, kita akan memperoleh kalimat yang apik. Di dalam hal itu tadi akan kita peroleh kalimat berikut.

*Di ujung jalan itu nanti Tuan temui sebuah surau tua
Di pelataran kiri surau itu akan Tuan temui seorang tua yang
biasanya duduk di sana dengan segala tingkah ketuaannya dan
ketaatannya beribadat.*

Di dalam "Robohnya Surau Kami" kita temukan 31 kalimat yang berawal dengan *dan*. Bahkan, ada juga *dan* mengawali paragraf (7 kali). Di samping *dan*, keadaan yang serupa itu kita lihat juga pada *tapi* (yang merupakan bentuk singkat dan tidak baku dari *tetapi* (menurut Kamus Besar Bahasa Indonesia, 902). Pada cerita pendek ini kita temui *tapi* yang mengawali kalimat sebanyak 25 kalimat dan 5 di antaranya mengawali paragraf.

Di dalam "Robohnya Surau Kami" kita temukan 31 kalimat yang berasal dengan *dan*. Bahkan, ada juga *dan* yang mengawali paragraf (7 kali). Di samping *dan*, keadaan yang serupa itu kita lihat juga pada *tapi* (yang merupakan bentuk singkat dan tidak baku dari *tetapi* (menurut Kamus Besar Bahasa, 902). Pada cerita pendek ini kita temui *tapi* yang mengawali kalimat sebanyak 35 kali, dan 5 di antaranya mengawali paragraf.

Di dalam cerita pendek Navis ini masih ada kata lain yang sama fungsinya dengan *dan* serta *tetapi*, yaitu merangkaikan bagian kalimat majemuk, yang digunakan pada awal kalimat. Kita temukan karena (4 kali) dan *sebab* (1 kali) pada awal kalimat. Biasanya, kata-kata itu digunakan untuk merangkaikan bagian kalimat majemuk yang menyatakan hubungan penyebaran (Moeliono dan Dardjowidjojo, 1988:326). Di samping itu, ada pula pemakaian *hingga* dan *sedang* pada awal kalimat.

Kata *hingga*, serupa dengan *sampai*, memang termasuk kata yang digunakan untuk menyatakan hubungan waktu batas akhir di dalam sebuah kalimat majemuk. Misalnya, *Yanto mengurus adik-adiknya hingga bapaknya pulang dari kantor* (Moeliono dan Dardjowidjojo, 1988:324). Di samping itu, ada subordinator *sehingga*, di samping *sampai-sampai* dan *maka* yang dipakai untuk menyatakan hubungan

akibat di dalam sebuah kalimat majemuk. Misalnya, *Penjelasannya diberikan seminggu sekali sehingga anak-anak dapat mengerjakan tugas-tugas mereka dengan teratur.* (Moeliono dan Dardjowidjojo, 1988:326). Navis, di dalam ceritanya ini, menggunakan *hingga* di dalam fungsi yang serupa dengan *sehingga* itu. Coba kita perhatikan contoh yang berikut ini, yaitu di dalam “dialog” Haji Saleh dengan Tuahn.

“Benar, Tuhanku. Hingga kami tak mendapat apa-apa lagi”

Mengikuti Moeliono dan Dardjowidjojo (1988:326), kalimat itu seharusnya dituliskan dengan *“Benar, Tuhanku, sehingga kami tak mendapat apa-apa lagi”*

Bentuk *sehingga* menjadi *hingga* memang biasa muncul di dalam cakapan, seperti pada kutipan dari cerita pendek tadi. Bahkan, kalau kita perhatikan orang berbahasa sehari-hari, bukan saja kata *sehingga* yang disingkatkan menjadi *hingga*, kata *tetapi* pun disingkat menjadi *tapi*, begitu pula *sedangkan* menjadi *sedang*. Kecenderungan memakai kalimat yang pendek itulah yang menyebabkan penyingkatan atau, bahkan, pelepasan kata-kata subordinator seperti itu.

Ada kesan bahwa pengarang berkeinginan memakai kalimat yang pendek sehingga sebuah kalimat majemuk dipenggal-penggal menjadi beberapa potong “bentuk seperti kalimat”. Hal itu, seperti sudah kita katakan tadi, dapat ditandai oleh adanya kata-kata yang biasanya berfungsi sebagai penghubung klausa pada kalimat majemuk. Bahkan, ada bentuk seperti itu yang muncul secara berturut-turut. Bentuk ini kutipan dari bagian akhir paragraf tiga dan awal paragraf keempat.

... Orang-orang perempuan yang meminta tolong mengasahkan pisau atau gunting, memberinya sambal sebagai imbalan. Orang laki-laki yang minta tolong, memberinya imbalan rokok, kadang-kadang uang. Tapi yang paling sering diterimanya ialah ucapan terima kasih dan sedikit senyum.

Tapi kakek ini sudah tidak ada lagi sekarang. Ia sudah meninggal. Dan tinggallah surau itu tanpa penjaganya. Hingga anak-anak menggunakannya sebagai tempat bermain

Kalau kita berpegang pada kebiasaan bahwa kata (*te*) *tapi*, dan, *hingga* merangkaikan klausa di dalam kalimat majemuk atau unsur sematan ke dalam sebuah kalimat, pemakaian seperti pada kutipan tadi merupakan "penyimpangan". "Penyimpangan" itu menjadi lebih jelas lagi karena bagian di belakangnya merupakan kalimat. Namun, kalau kata itu kita hilangkan maka sifat hubungan antar kalimat itu menjadi hilang. Kita ambil saja, sebagai contoh, kalimat terakhir paragraf ketiga tadi (*Tapi yang paling sering diterimanya ialah ucapan terima kasih dan sedikit senyum*). Andaikata kita hilangkan kata *tapi*, kalimat itu masih tetap berhubungan dengan kalimat sebelumnya karena adanya penanda anafora, yaitu *-nya* (mengacu kepada 'penjaga surau'). Namun, penghilangan itu akan mengakibatkan hilangnya pula hubungan pertentangan dengan kalimat yang sebelumnya.

Begitulah jugalah hanya dengan kata *tapi* pada awal paragraf berikutnya. Kalimat yang mengawalinya dapat dibuat menjadi *Kakek ini sudah tidak ada lagi sekarang* (tanpa kata *tapi*). Namun, hubungan yang mempertentangkan dengan isi paragraf sebelumnya menjadi hilang. Andaikata bagian itu dirangkaikan dengan paragraf yang sebelumnya, nuansa hubungan yang bertentangan itu pun tetap juga hilang. Tambahan pula, memang diperlukan paragraf baru pada bagian itu.

Dengan contoh-contoh itu, dapatlah kita katakan bahwa "penyimpangan pemakaian bahasa" dalam soal struktur kalimat (majemuk) itu-dapat kita sebut sebagai gaya cakapan-memberikan-kesan adanya dampak untuk lebih menonjolkan sesuatu.

3. Struktur Kalimat Gaya Cakapan dan Gaya Bercerita

"Robohnya Surau Kami" menggunakan pencerita akuan dan keuntungan gaya bercerita seperti itu adalah tumbuhnya keakrapan

antara pencerita, cerita, dan pembaca. Akan tetapi, gaya itu mempunyai keterbatasan, tidak seperti gaya bercerita dengan pencerita diaan. Pencerita diaan dapat memberikan kisah yang lebih bebas sifatnya, dapat menyoroti tokoh-tokoh dan lakuan mereka dari pelbagai sudut (Sudjiman, 1988: 64-65).

Hal itu diatasi oleh cerita pendek Navis ini. Kalau kita memperkirakan kalimat-kalimat pertama dan kalimat bagian akhir cerita, dengan jelas terlihat bahwa cerita itu menggunakan gaya bercerita dengan pencerita akuan. Akan tetapi, meskipun pencerita ("aku") terlihat di dalam cerita, "aku" bukanlah tokoh penting di dalam kisah itu. Tokoh penting di dalam "Robohnya Surau Kami" adalah Kakek penjaga surau. Seluruh kisah ini terpusat pada tokoh ini. Pada mulanya kakek digambarkan sebagai orang tua yang penampilannya menggambarkan ketaatan beribadatnya. Akan tetapi, pada akhirnya Kakek mati membunuh diri (bunuh diri sangatlah dilarang oleh agama Islam). Bunuh diri itu merupakan akibat. Yang menjadi sebabnya adalah bualan Ajo Sidi mengenai Kakek yang merasa tersindir, menjadi terputus asa, lalu membunuh diri. Bualan Ajo Sidi itu diceritakan oleh Kakek kepada tokoh aku yang menjadi pencerita.

Di situ kita lihat bahwa inti kisah yang menjadi penyebab bagi bunuh dirinya Kakek adalah bualan Ajo Sidi. Akan tetapi, kisah itu sekaligus ingin memperhatikan dampak bualan tadi bagi Kakek, dan itu harus disampaikan kepada "aku". Oleh karena itu, sebagian besar kisah merupakan kalimat langsung, baik yang diucapkan langsung oleh si tokoh maupun yang dikutipkan oleh tokoh lain.

Bagan berikut mencoba memudahkan kita melihat bahwa sebagian besar cerita berupa cakapan. Dengan demikian, mudahlah kita sampai mengapa pengarang menampilkan kisahnya dengan menggunakan bahasa bagan itu kita akan memahami bahwa pengarang memilih ragam gaya cakapan itu untuk lebih mengedepankan sifat cakapan pada kisahnya. Disamping itu, agar lebih terkesan bahwa keseluruhan kisah disampaikan "aku" kepada pembaca yang

sejak kalimat pertama disapanya dengan Tuan (paragraf pertama dan kedua itu pencerita langsung "bercakap" kepada pembaca).

Bagian	Isi	Penyajian
Pembukaan	Pencerita menyampaikan Perkenalan akan surau dan penjaganya (keadaannya dulu dan sekarang).	"Cakapan" pencerita dengan pembaca
Pertengahan	Kemurungan Kakek	Cakapan Kakek dengan pencerita berupa pengutipan bualan Ajo Sidi.
	Bualan Ajo Sidi	Cakapan Haji Saleh di akhirat dengan Tuhan
Penutup	Kakek bunuh diri	Cakapan pencerita dengan istrinya, serta percakapan pencerita dengan istri Ajo Sidi.

Pengarang sadar betul akan hal itu, bukan saja dengan pemilihan struktur kalimat yang mengesankan akan "gaya cakapan", melainkan juga dengan pemakaian tanda baca, yaitu tanda petik ganda (") dan petik tunggal (') di dalam menampilkan tuturan tokoh. Hal itu kita lihat di dalam cara pengarang menuliskan kalimat tutur Kakek dengan pencerita (seperti juga kalimat tutur pencerita dengan istrinya, atau dengan istri Ajo Sidi) yang menggunakan tanda petik ganda. Seperti biasa, pada awal dan akhir kalimat petikan langsung yang seperti itu digunakan tanda petik ganda. Agak lain ketika pengarang mengemu-

kan kalimat Kakek yang mengutip kalimat tutur Ajo Sidi. Di dalam hal itu, pengarang menggunakan sekaligus tanda petik ganda dan tanda petik tunggal secara berdampingan, sedangkan di dalam menuliskan kalimat tutur Haji Saleh (di dalam bualan Ajo Sidi) pengarang menggunakan tanda petik tunggal.

4. Pemilihan Leksikal

Pada pembahasan struktur kalimat, sudah disinggung sedikit mengenai dipakainya kata yang bersifat bawah-baku, misalnya *tapi* alih-alih *tetapi*, atau *hingga* alih-alih *sehingga* yang menimbulkan dampak bahasa gaya cakapan. Berikut ini akan kita bahas pula pemilihan leksikal yang akan dikaitkan dengan suasana kisah dan warna lokal pada latar.

Cerita pendek ini bersifat satire, mengejek sifat orang yang tidak peduli pada masyarakat atau lingkungan. Hal itu dapat kita lihat pada salah satu kalimat pencerita (*Dan yang terutama ialah sifat masa bodoh manusia sekarang, yang tak hendak memelihara apa yang tidak dijaga lagi*). Begitu pula, pada salah satu kalimat malaikat ketika menjawab pertanyaan Haji Saleh (*Padahal engkau di dunia berkaum, bersaudara semuanya, tapi engkau tak memperdulikan mereka sedikit pun*). Sifat satire itu disajikan dengan suasana humor, suasana sambil lalu seperti tidak menggurui pembaca. Untuk keperluan itu dipilihlah bentuk leksikal tertentu sehingga sifat humor itu tampil. Pemakaian sapaan **tuan**, misalnya yang di dalam pergaulan sehari-hari jarang digunakan (kecuali di dalam surat niaga atau di dalam cakapan yang sangat formal) membangkitkan nada humor. Begitu pula, nama Haji Saleh dan Ajo Sidi bersifat humor (*saleh* artinya 'taat beragama', dan *sidi* merupakan gelar Minangkabau yang biasanya dikaitkan dengan agama, konon berasal dari kata Arab *sayyidi*)

Pemakaian kata **sukses** untuk melukiskan kemahiran Ajo Sidi di dalam membual pun bernada humor (Sebagai pembual, **sukses** terbesar baginya ...). Atau, pada gambaran Haji Saleh, dan kawan-kawan

yang ingin memprotes dan **meresolusikan** Tuhan yang mereka anggap mungkin silap (bagi orang yang mengenal kode budaya Islam tentu dapat merasakan pertentangan antara silap dengan sifat Allah yang Mahatahu dan Mahabesar). Coba kita baca kutipan berikut ini.

'Kalau Tuhan tak mau mengakui kesilapan-Nya, bagaimana?' suatu suara melengking di dalam kelompok orang banyak itu.

'Kita protes. Kita resolusikan,' kata Haji Saleh.

'Apa kit resolusikan juga?' tanya suara yang lain, yang rupanya di dunia menjadi pemimpin gerakan revolusioner.

'Itu tergantung pada keadaan,' kata Haji Saleh. 'Yang penting sekarang, mari kita berdemontrasi menghadap Tuhan.'

'Cocok sekali. Di dunia dulu dengan demontrasi saja, banyak yang kita peroleh' sebuah suara menyela.

Nada humor juga ditimbulkan oleh pemakaian kita **mempropagandakan** di dalam kalimat Haji Saleh ketika ia mengajukan resolusinya (*Kamilah orang-orang yang selalu menyebut nama-Mu, memuji-muji kebesaran-Mu, mempropagandakan keadilan-Mu, dan lain-lainnya*).

Pemilihan leksikal untuk menimbulkan citraan lokal, kita lihat pada pemakaian gelar ajo, garin (kata bahasa Minangkabau), dan kata surau kata Indonesia yang frekuensi pemakaiannya lebih tinggi di daerah Sumatra.

5. Kesimpulan

Pemakaian struktur kalimat yang "menyimpang" dari kaidah umum memberikan kesan gaya cakapan merupakan pemilihan yang baik untuk cerita pendek ini. Begitu juga dengan pemilihan leksikal tertentu. Kedua hal itu memberikan citraan pada tukang kaba, pencerita lisan yang dikenal baik di daerah Minangkabau yang menjadi latar cerita ini.

Daftar Pustaka

- Departemen Pendidikan dan Kebudayaan 1988. *Tata Bahasa Baku Bahasa Indonesia* (Anton M. Moeliono dan Sunjono Dardjowidjojo, Ed). Jakarta.
- . 1988. *Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Jakarta.
- Navis, A.A. 1991. *Robohnya Surau Kami: Kumpulan Cerpen*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.
- Sudjiman, Panuti. 1988. *Memahami Cerita Rekaan*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- . 1982. "Bunga Rampai Stilistika". Diktat Mata Kuliah Stilistika Program S-1. Universitas Indonesia.

**PARADOKS SEMANTIK PADA BENTUK
MAJEMUK ANTONIM KOORDINATIF
DALAM BAHASA INDONESIA : SUATU KEBETULAN?
Hans Lapoliwa**

1. Pengantar

Belakangan ini, dalam rangka mencendikiakan bahasa Indonesia, ada usaha untuk membenahi sejumlah bentuk ungkapan dalam bahasa Indonesia yang dianggap salah kaprah karena tidak sesuai dengan kaidah bahasa atau hukum logika. Di antara bentuk ungkapan yang dianggap menyimpang dari kaidah bahasa atau hukum logika itu adalah bentuk *pulang pergi* dan *kurang lebih*. Bentuk *pulang pergi* dianggap menyimpang dilihat dari segi makna karena urutan peristiwa yang terkandung dalam konstruksi itu tidak sesuai dengan urutan perbuatan atau peristiwa yang dinyatakan oleh unsur-unsur bentuk tersebut; sebelum orang pulang tentu harus terlebih dahulu pergi. Bentuk *kurang lebih*, yang biasa dilambangkan dengan tanda \pm dalam tulisan, dianggap menyimpang karena dalam matematika lambang yang ditulis di atas dibaca lebih dahulu dari lambang yang ditulis di bawah. Jadi, lambang bilangan pecahan $\frac{1}{3}$ akan dibaca *satu per tiga* dan bukan *tiga per satu*. Argumentasi itu cukup beralasan, tetapi tidak cukup kuat untuk mencegah para penutur bahasa Indonesia untuk

tetap menggunakan bentuk *pulang pergi* dan *kurang lebih* alih-alih pergi pulang dan lebih kurang.

Selain bentuk *pulang pergi* dan *kurang lebih* masih ada bentuk lain yang sejenis seperti *jual beli*, *keluar masuk*, (di) *sana-sini*, *hitam putih*, dan *ke sana kemari* yang menimbulkan paradoks semantik, atau paling tidak sukar diterangkan dilihat dari segi semantik. Bentuk-bentuk gabungan kata berantonim koordinatif itu disebut bentuk majemuk antonim koordinatif di dalam makalah ini. Bentuk-bentuk majemuk antonim koordinatif itu menarik untuk dikaji, khususnya bentuk-bentuk yang menimbulkan paradoks semantik itu karena pertimbangan berikut. Pertama, pemakaian bentuk-bentuk yang menimbulkan paradoks semantik itu tentulah didasarkan oleh pengetahuan para penutur mengenai kaidah bahasa Indonesia, yaitu keteraturan bentuk-bentuk yang ada. Kedua, pengetahuan tentang keteraturan yang mendasari penggunaan bentuk-bentuk bahasa tertentu perlu menjadi pertimbangan dalam penciptaan bentuk-bentuk bahasa baru yang sejenis.

Dalam paragraf yang sisa akan dibicarakan secara berurutan : (1) ciri-ciri bentuk majemuk antonim koordinatif; (2) tipe-tipe majemuk antonim koordinatif; dan (3) kaidah pembentukan majemuk antonim koordinatif paradoks.

2. Ciri-ciri Bentuk Majemuk Antonim Koordinatif

Bentuk majemuk antonim koordinatif perlu dibedakan dari bentuk frase antonim koordinatif, yaitu bentuk frasa koordinatif yang unsur-unsurnya berantonim. Bentuk majemuk antonim koordinatif merupakan konstruksi asindentik (konstruksi koordinasi yang koordinatonya tidak hadir) yang beku dalam arti unsur-unsurnya tidak dapat diubah susunannya dan tidak mengalami proses morfosintaktik dalam kalimat. Sebaliknya, bentuk frasa antonim Koordinatif pada umumnya susunan unsur-unsurnya dapat berubah dan dapat mengalami proses morfosintaktik seperti tampak seperti contoh

(1) — (3) berikut.

(1) Dia membeli tiket $\left[\begin{array}{l} \text{a. pulang pergi} \\ ? \text{ b. pergi pulang} \\ * \text{ c. pulang dan pergi} \\ \text{d. pergi dan pulang} \end{array} \right\}$ Jakarta-Medan

(2) Kerjanya sekarang adalah $\left[\begin{array}{l} \text{a. jual Beli} \\ * \text{ b. beli jual} \\ \text{c. menjual dan membeli} \\ ? \text{ d. jual dan beli} \\ ? \text{ e. beli dan jual} \end{array} \right\}$ tanah

(3) Semua orang $\left[\begin{array}{l} \text{a. kaya, miskin} \\ ? \text{ b. miskin kaya} \\ \text{c. kaya dan/atau miskin} \\ \text{d. miskin dan/atau kaya} \end{array} \right\}$ sama di hadapan Tuhan

Pada contoh di atas, bentuk (1b), (2b), dan (3b) tidak berterima dalam arti tidak lazim digunakan oleh para penutur bahasa Indonesia. Bentuk (1b), sebagai hasil usaha pencendekiawan bahasa Indonesia, sudah sering digunakan oleh penutur tertentu, tetapi bentuk itu belum tercatat di dalam Kamus Besar Bahasa Indonesia, edisi II. Ketidakterterimaan bentuk-bentuk itu mengisyaratkan bahwa unsur-unsur bentuk majemuk antonim koordinatif tidak dapat diubah susunannya. Sebaliknya, keberterimaan bentuk *membeli* dan *menjual* (2d) di samping menjual dan membeli (2c) serta *miskin dan/atau kaya* (3d) di samping *kaya dan/atau miskin* (3c) mengisyaratkan bahwa susunan unsur-unsur frasa antonim koordinatif pada umumnya dapat diubah. Kenyataan bahwa bentuk pulang dan pergi (1c) terasa janggal bukanlah akibat penyimpangan dari kaidah sintaktik tetapi karena kendala semantik. Verba *pulang* selalu mengikutkan makna *pergi*. Karena itu, kehadiran verba *pergi* mengikuti pulang pada (1c) menjadi janggal.

Makna ikutan (*entailment*) ini tidak ada antara verba *menjual* dan *membeli*, walaupun kedua pasang verba itu -- *pulang-pergi* dan *menjual-membeli* tergolong antonim reversif (Cruse 1986). 1) Ketak-berterimaan bentuk * *jual dan beli* (2c) serta * *beli dan jual* (2f) mengisyaratkan bahwa bentuk frasa antonim koordinatif, seperti halnya frasa pada umumnya, tunduk pada kaidah-kaidah morfositaktik dalam hal ini, penambahan prefiks *meng-* pada verba aktif.

Sejumlah bentuk majemuk antonim koordinatif cenderung menjadi ungkapan idiomatis. Bentuk ungkapan idiomatis yang terdiri atas dua kata yang berantonim cenderung tidak dapat diubah dalam bentuk konstruksi frasa seperti tampak pada (4) dan (5) berikut.

- (4) Dia berjalan $\left[\begin{array}{l} \text{a. hilir mudik} \\ \text{*b. mudik hilir} \\ \text{*c. hilir dan mudik} \\ \text{*d. mudik dan hilir} \end{array} \right]$ di depan rumah gadis itu

- (5) Orang itu perlu didekati karena dia merupakan $\left[\begin{array}{l} \text{a. kaki tangan} \\ \text{*b. tangan kaki} \\ \text{*c. kaki dan tangan} \\ \text{*d. tangan dan kaki} \end{array} \right]$ sang direktur

Bentuk *hilir mudik* (4a) merupakan idiom yang maknanya hampir tidak berhubungan lagi dengan makna unsur-unsurnya. Bentuk *kaki tangan* di samping makna *kaki* dan *tangan* juga mempunyai makna "pembantu dekat". Pada kalimat (5a), *kaki tangan* digunakan dalam arti "pembantu dekat". Sebagai idiom, bentuk **kaki tangan** bersifat metaforis karena *kaki* dan *tangan* merupakan dua anggota tubuh yang memegang peranan penting dalam gerak-gerik manusia.

Bentuk majemuk antonim koordinatif berbeda dari bentuk majemuk sinonim koordinatif dalam hal unsurnya dan perilaku sintaktiknya. Bentuk majemuk sinonim itu disebut duplikasi semantis oleh Simatupang (1983).

Bandingkan contoh (1) — (3) dengan (6, 7) berikut.

(6) Mereka $\left[\begin{array}{l} \text{a. bersuka ria} \\ \text{*b. ria bersuka} \\ \text{*c. bersuka dan (ber) ria} \\ \text{*d. (ber) ria dan bersuka} \end{array} \right]$ sepanjang malam

(7) Kegiatan proyek dan rutin banyak yang $\left[\begin{array}{l} \text{a. tumpang tindih.} \\ \text{*b. tindih tumpang.} \\ \text{*c. tumpang dan tindih.} \\ \text{*d. tindih dan tumpang.} \end{array} \right]$

Pada contoh di atas tampak bahwa bentuk majemuk sinonim koordinatif tidak dapat mengalami proses morfosintaktik sama sekali. Unsur pertama dan kedua pada bentuk majemuk sinonim koordinatif itu mempunyai makna yang sama; yang kedua pada dasarnya mengintensifkan makna unsur pertama dengan menambahkan makna yang sama.

3. Tipe-tipe Majemuk Antonim Koordinatif

Jika diperhatikan pola urutan unsur-unsurnya, bentuk-bentuk majemuk antonim koordinatif dalam bahasa Indonesia dapat dibedakan menjadi tiga tipe: (1) natural, (2) paradoks, dan (3) netral.

Bentuk majemuk antonim koordinatif natural adalah bentuk yang urutan unsur-unsurnya menghasilkan makna yang wajar baik dilihat dari segi logika maupun dilihat dari segi nilai sosial budaya, seperti pada bentuk *besar kecil*, *tua muda*, *suka duka*, *kakak adik*, dan *ayah bunda*, unsur pertama pada bentuk-bentuk itu merupakan bentuk-bentuk yang mengandung makna positif dibandingkan dengan makna unsur-unsur kedua pada masing-masing konstruksi majemuk itu. Dalam sistem nilai sosial budaya bangsa Indonesia, *besar*, *tua*, *suka*,

kakak, dan *ayah* dianggap lebih baik/diharapkan daripada *kecil*, *muda*, *duka* dan *bunda* secara berurutan.

Bentuk majemuk antonim koordinatif paradoks adalah bentuk yang urutan unsur-unsurnya menghasilkan paradoks semantik atau sukar dipahami motivasi semantik konstruksi majemuk itu, seperti pada *pulang pergi*, *kurang lebih*, *jual beli*, *keluar masuk*, dan *hitam putih*. Bentuk *pulang pergi*, seperti telah dikemukakan di depan, termasuk bentuk yang tidak logis dilihat dari segi urutan makna unsur-unsurnya.

Keempat bentuk yang lainnya termasuk bentuk yang sukar dijelaskan motivasi semantik urutan unsur-unsurnya. Pada umumnya bentuk-bentuk majemuk antonim koordinatif paradoks ini tidak dapat dibalik urutan unsur-unsurnya.

Bentuk majemuk antonim koordinatif netral adalah bentuk yang urutan unsur-unsurnya cenderung dapat dibalik tanpa menimbulkan kejanggalan, seperti pada *ibu bapak - bapak ibu*, *turun naik - naik turun*, *kiri kanan - kanan kiri*, *buka tutup - tutup buka*, dan *mati hidup - hidup mati*. Bentuk yang diberikan pertama pada setiap pasangan itu merupakan bentuk yang lebih lazim dibandingkan dengan bentuk yang kedua.

Dari uraian di atas tampak bahwa hanya tipe majemuk antonim koordinatif netral yang relatif mudah mengetahuinya, yaitu dengan membalik urutan unsur-unsurnya. Apabila pembalikan urutan unsur-unsurnya itu menghasilkan makna yang relatif sama dengan yang semula, bentuk majemuk antonim koordinatif itu termasuk tipe netral. Akan tetapi, untuk tipe natural dan paradoks sepenuhnya harus didasarkan pada faktor semantik, logika, atau nilai sosial budaya.

4. Kaidah Pembentukan Majemuk Antonim Koordinatif Paradoks

Pada seksi 2 di atas telah dikemukakan tiga tipe bentuk majemuk antonim koordinatif natural, paradoks, dan netral. Dasar pengelom-

pokan itu adalah hubungan urutan makna unsur-unsurnya. Untuk majemuk antonim koordinatif natural, dasar pembentuknya kaidah logika semantik dan nilai sosial budaya. Untuk majemuk antonim koordinatif netral yang condong dapat ditukarkan letak unsurnya tampaknya didasarkan semata-mata pada logika semantik. Untuk majemuk antonim koordinatif paradoks tampaknya pembentuknya didasarkan pada faktor lain. Di bawah ini akan diperlihatkan bahwa pembentukan tipe majemuk antonim koordinatif paradoks itu didasarkan pada kaidah-kaidah fonologi. Lebih jauh akan terlihat bahwa kaidah-kaidah fonologi itu juga berlaku pada tipe majemuk antonim koordinatif natural dan netral. Perhatikan contoh (8) -- (10) berikut.

(8) Tipe Paradoks

- | | | |
|----|----------------|--------------|
| a. | pulang pergi | buta tuli |
| | jual beli | panas dingin |
| | kurang lebih | makan tidur |
| | keluar masuk | hilir mudik |
| | ke sana kemari | hitam putih |
| | di sana sini | |
| b. | mata telinga | |
| | ujung pangkal | |
| | kaki tangan | |

(9) Tipe natural

- | | |
|----|---------------|
| a. | kaya miskin |
| | besar kecil |
| | putra putri |
| | kakak adik |
| | muda mudi |
| b. | muka belakang |
| | atas bawah |

serah terima
tua muda
ayah bunda
suka duka
ya tidak
sudah belum
suka taka suka
mau tak mau
ya tidak
laki perempuan
siang malam

(10) Tipe netral

a. turun naik
maju mundur
kanan kiri
bapak ibu
mati hidup
buka tutup

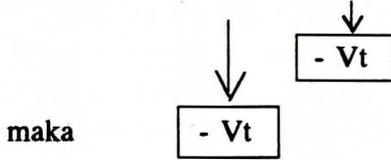
b. naik turun
mundur maju
kiri kanan
ibu bapak
hidup mati
tutup buka

Pada contoh (8) -- (10) di atas tampak bahwa kelompok *a* terdiri atas pasangan antonim yang unsur keduanya berakhir dengan vokal tinggi (<i, u>), sedangkan kelompok *b* terdiri atas pasangan antonim yang urutannya kurang memperlihatkan keteraturan.

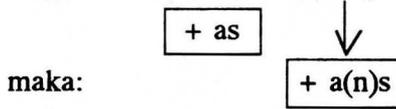
Akan tetapi, kalau diamati secara saksama bentuk-bentuk pada kelompok *b* contoh (8) -- (10) di atas, maka akan tampak kecenderungan berikut.

(1) Kalau unsur-unsur majemuk antonim koordinatif itu tidak sama panjang/besar, maka unsur yang lebih panjang cenderung akan muncul sebagai unsur kedua (misalnya: *mata telinga, muka belakang, laki perempuan, serah terima, ya tidak, mau tak mau, dan suka tak suka*).

b. Jika ## X + S # Y + S ##



c. Jika : ## unsur₁, # unsur₂ ##



Catatan: X, Y = suku kata, satu atau lebih
S = suku kata
a = jumlah suku kata tertentu
n = bilangan apa saja

5. Penutup

Dari uraian di atas dapatlah disimpulkan bahwa bentuk-bentuk majemuk antonim koordinatif selain dibentuk berdasarkan kaidah logikosemantik dan nilai sosial budaya, juga dibentuk berdasarkan kaidah fonologi, dalam hal ini fonotaktik. Para penutur bahasa Indonesia tampaknya cenderung membentuk gabungan kata yang menuntun penaikan lidah pada akhir bentukan baru itu.

Bentuk-bentuk majemuk antonim koordinatif dalam bahasa Indonesia termasuk kelas yang beku dan karenanya tertutup. Beberapa di antara bentuk majemuk antonim koordinatif itu telah demikian padu dan karenanya cenderung dileksikalisasi. Bentuk-bentuk demikian cenderung diperlakukan sebagai kesatuan. Ini berarti bahwa bentuk-bentuk itu perlu dimasukkan di dalam kamus bahasa Indonesia. Pengamatan sepintas terhadap kamus Besar Bahasa Indonesia menunjukkan bahwa ada bentuk-bentuk majemuk antonim koordinatif yang terasa

sebagai satu kesatuan, tetapi belum dicatat di dalam kamus, misalnya *mati hidup, maju mundur, kakak adik, makan tidur, dan pagi sore*. Bentuk-bentuk itu tidak lebih longgar hubungan unsur-unsurnya dibandingkan dengan bentuk-bentuk seperti *turun naik, kanan kiri, ayah bunda, timbul tenggelam, dan siang malam* yang sudah dicatat dalam KBBI edisi I, II.

Dan segi perencanaan bahasa data di atas dapat menjadi bahan pertimbangan dalam usaha pengembangan bahasa Indonesia. Bentuk yang tidak bermotivasi dilihat dari logikosemantik tidak terbentuk secara kebetulan, tetapi cenderung ada faktor lain yang mendasarinya. Gabungan kata tidak hanya dikendalikan oleh logikosemantik, tetapi juga oleh tata bahasa dan tata bunyi bahasa yang bersangkutan.

Daftar Pustaka

- Cruse, D.A. 1986. *Lexical Semantics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lapoliwa, Hans, 1981. *A Generative Approach to the Phonology of Bahasa Indonesia*. Canberra : Pasific Linguistics.
- Lyons, John. 1986. *Introduction to Theoretical Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- , 1977. *Semantics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Palmer, Frank. 1976 *Semantics: A New Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pusat Bahasa. 1988, 1991. *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (edisi I, II) Jakarta: Balai Pustaka.
- Simatupang, Maurits D.S. 1983. *Reduplikasi Morfemis Bahasa Indonesia*. Jakarta: Djambatan.



