

Seri B-55.011

Bahasa Puisi Penyair Utama Sastra Indonesia Modern



072

A

usat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa
Departemen Pendidikan dan Kebudayaan



00004639



TO THE
HONORABLE
MEMBERS OF THE
LEGISLATIVE
COUNCIL



Bahasa Puisi Penyair Utama Sastra Indonesia Modern

PERPUSTAKAAN
PUSAT PEMBINAAN DAN
PENGEMBANGAN BAHASA
DEPARTEMEN PENDIDIKAN
DAN KEBUDAYAAN

Rachmat Djoko Pradopo

**Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa
Departemen Pendidikan dan Kebudayaan
Jakarta
1985**

Hak Cipta pada Departemen Pendidikan dan Kebudayaan

Perpustakaan Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa	
No. Klasifikasi	No. Induk : 738
PB 899-211 072 PRA b.	Tgl. : 29/8-87 Ttd. : mes

Seri : R-85.011

Cetakan Pertama

Naskah buku ini, yang semula merupakan hasil Proyek Pengembangan Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah pada Penataan Sastra tahun 1978, diterbitkan dengan dana Proyek Pengembangan Bahasa dan Sastra Indonesia.

Staf Inti Proyek

Drs. Tony S. Rachmadie (Pemimpin), Samidjo (Bendaharawan), Drs. S.R.H. Sitanggang (Sekretaris), Drs. S. Amran Tasai, Drs. A. Patoni, Dra. Siti Zahra Yundiafi, dan Drs. E. Zainal Arifin (Asisten).

Sebagian atau seluruh isi buku ini dilarang diperbanyak dalam bentuk apa pun tanpa izin tertulis dari penerbit, kecuali dalam hal kutipan untuk keperluan penulisan artikel atau karangan ilmiah.

Alamat Penerbit

Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa
Jalan Daksinapati Barat IV, Rawamangun
Jakarta 13220

Sebagai salah satu tindak lanjut kebijakan itu, dibentangkan oleh Pemin-
tatan dalam hal ini Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Proyek
Pengembangan Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah pada Pusat Pemin-
dan dan Pengembangan Bahasa pada tahun 1974. Setelah Proyek Pengem-
bangan Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah berjalan selama sepuluh
tahun, pada tahun 1984 Proyek Pengembangan Bahasa dan Sastra Indonesia
dan Daerah itu dipencil menjadi dua proyek yang juga dikembangkan di
Pusat Pemin- dan Pengembangan Bahasa, yaitu (1) Proyek Pengemban-
gan Bahasa dan Sastra Indonesia, serta (2) Proyek Pengembangan Bahasa dan
Sastra Daerah.

Proyek Pengembangan Bahasa dan Sastra Indonesia mempunyai tugas
pokok melaksanakan kegiatan kebahasaan yang bertujuan meningkatkan
mutu pemakaian bahasa Indonesia yang baik dan benar, mempromosikan
sandi (kode) bahasa Indonesia, serta membina dan meningkatkan
dan meningkatkan kualitas masyarakat berbahasa Indonesia.

PRAKATA

Sejak Rencana Pembangunan Lima Tahun II (1974), telah digariskan kebijakan pembinaan dan pengembangan kebudayaan nasional dalam berbagai seginya. Dalam garis haluan ini, masalah kebahasaan dan kesastraan merupakan salah satu masalah kebudayaan nasional yang perlu digarap dengan sungguh-sungguh dan berencana sehingga tujuan akhir pembinaan dan pengembangan bahasa Indonesia dan daerah, termasuk sastranya, dapat tercapai. Tujuan akhir pembinaan dan pengembangan itu, antara lain, adalah meningkatkan mutu kemampuan menggunakan bahasa Indonesia sebagai sarana komunikasi nasional, sebagaimana digariskan dalam Garis-Garis Besar Haluan Negara. Untuk mencapai tujuan itu, perlu dilakukan kegiatan kebahasaan dan kesastraan, seperti (1) pembakuan ejaan, tata bahasa, dan peristilahan; (2) penyusunan berbagai kamus bahasa Indonesia dan kamus bahasa daerah serta kamus istilah dalam berbagai bidang ilmu; (3) penyusunan buku-buku pedoman; (4) penerjemahan karya kebahasaan dan buku acuan serta karya sastra daerah dan karya sastra dunia ke dalam bahasa Indonesia; (5) penyuluhan bahasa Indonesia melalui berbagai media, antara lain televisi dan radio; (6) pengembangan pusat informasi kebahasaan dan kesastraan melalui inventarisasi, penelitian, dokumentasi, dan pembinaan jaringan informasi kebahasaan; dan (7) pengembangan tenaga, bakat, dan prestasi dalam bidang bahasa dan sastra melalui penataran, sayembara mengarang, serta pemberian bea siswa dan hadiah penghargaan.

Sebagai salah satu tindak lanjut kebijakan itu, dibentuklah oleh Pemerintah, dalam hal ini departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Proyek Pengembangan Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah pada Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa pada tahun 1974. Setelah Proyek Pengembangan Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah berjalan selama sepuluh tahun, pada tahun 1984 Proyek Pengembangan Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah itu dipecah menjadi dua proyek yang juga berkedudukan di Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa, yaitu (1) Proyek Pengembangan Bahasa dan Sastra Indonesia, serta (2) Proyek Pengembangan Bahasa dan Sastra Daerah.

Proyek Pengembangan Bahasa dan Sastra Indonesia mempunyai tugas pokok melaksanakan kegiatan kebahasaan yang bertujuan meningkatkan mutu pemakaian bahasa Indonesia yang baik dan benar, menyempurnakan sandi (kode) bahasa Indonesia, mendorong pertumbuhan sastra Indonesia, dan meningkatkan apresiasi masyarakat terhadap sastra Indonesia.

Dalam rangka penyediaan sarana kerja dan buku acuan bagi mahasiswa, dosen, guru, tenaga peneliti, tenaga ahli, dan masyarakat umum, naskah-naskah hasil Proyek Pengembangan Bahasa dan Sastra Indonesia diterbitkan dengan dana Proyek Pengembangan Bahasa dan Sastra Indonesia setelah dinilai dan disunting.

Buku *Bahasa Puisi Penyair Utama Sastra Indonesia Modern* ini semula merupakan naskah hasil Penataran Sastra tahun 1978. Naskah ini diterbitkan dengan dana Proyek Pengembangan Bahasa dan Sastra Indonesia.

Akhirnya, kepada Pemimpin Proyek Pengembangan Bahasa dan Sastra Indonesia, beserta seluruh staf sekretariat proyek, tenaga pelaksana, dan semua pihak yang memungkinkan terwujudnya penerbitan buku ini, kami ucapkan terima kasih yang tidak terhingga.

Mudah-mudahan buku ini bermanfaat bagi pembinaan dan pengembangan bahasa dan sastra Indonesia dan bagi masyarakat luas.

Jakarta, November 1985

Anton M. Moeliono
Kepala Pusat Pembinaan dan
Pengembangan Bahasa

DAFTAR ISI

Halaman

PRAKATA	iii
KATA PENGANTAR	ix
DAFTAR ISI	v
Bab I Pendahuluan	1
1.1 Latar Belakang Masalah	1
1.2 Tujuan Penelitian	2
1.3 Hipotesis	2
1.4 Pembatasan Masalah	3
1.5 Metode Penelitian	4
1.6 Perincian Masalah	5
1.7 Ejaan	6
Bab II Bahasa Puisi Chairil Anwar	7
2.1 Kosa Kata	8
2.2 Faktor Ketatabahasaan	11
2.2.1 Pemendekan Kata	11
2.2.2 Penghilangan Imbuhan	12
2.2.3 Penyimpangan Struktur Sintaksis	13

2.3	Bahasa Kiasan	16
2.3.1	Perbandingan	16
2.3.2	Metafora	18
2.3.3	Personifikasi	22
2.3.4	Sinekdos	26
2.3.4.1	Bagian untuk Keseluruhan	26
2.3.4.2	Keseluruhan untuk Bagian	28
2.4	Citraan	29
2.5	Sarana Retorika	41
2.5.1	Ulangan	41
2.5.1.1	Ulangan Kata	41
2.5.1.2	Ulangan Frase	43
2.5.1.3	Paralelisme	43
2.5.1.4	Ulangan Bait	45
2.5.2	Hiperbola	47
2.5.3	Litotes	50
2.5.4	Penjumlahan	51
2.5.5	Sarana Retorika yang Lain	52
Bab III Bahasa Puisi Sutardji Calzoum Bachri		56
3.1	Kosa Kata	56
3.2	Faktor Ketatabahasaan	57
3.2.1	Penghapusan Tanda Baca	58
3.2.2	Penggabungan Dua Kata atau Lebih	59
3.2.3	Penghilangan Imbuhan	60
3.2.4	Pemutusan Kata	61
3.2.5	Pembentukan Jenis Kata	63
3.3	Bahasa Kiasan	65
3.3.1	Metafora	65
3.3.2	Personifikasi	69
3.3.3	Sinekdos	71
3.4	Citraan	72
3.5	Sarana Retorika	79
3.5.1	Ulangan	79
3.5.2	Penjumlahan	84
3.5.3	Hiperbola	84

3.5.4	Pertanyaan Retoris	86
5.5.5	Paradoks	86
Bab IV Perbandingan Bahasa Puisi Chairil Anwar dengan Bahasa Puisi Sutardji Calzoum Bachri		
		89
4.1	Kosa Kata	90
4.2	Faktor Ketatabahasaan	91
4.3	Bahasa Kiasan	94
4.4	Citraan	97
4.5	Sarana Retorika	102
Bab V Kesimpulan		
		109
5.1	Bahasa Puisi Cahiril Anwar	110
5.2	Bahasa Puisi Sutardji Calzoum Bachri	111
5.3	Perbandingan Bahasa Puisi Dua Penyair	113
DAFTAR PUSTAKA		116

KATA PENGANTAR

Penelitian bahasa puisi penyair utama sastra Indonesia modern ini dikerjakan untuk memenuhi tugas penelitian sastra Penataran Sastra Tahap II tahun 1979 dalam waktu 9 bulan, yaitu pada bulan Januari 1979—September 1979, yang diselenggarakan oleh Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Jakarta.

Bagaimanapun hasilnya, penelitian ini tidak mungkin terwujud tanpa bantuan dari berbagai pihak. Oleh karena itu, dalam kesempatan ini saya mengucapkan terima kasih sebesar-besarnya kepada Drs. Sapardi Djoko Damono, selaku konsultan, yang telah memberikan petunjuk-petunjuk guna perbaikan dan penyempurnaan hasil penelitian ini.

Secara khusus pula saya sampaikan terima kasih kepada Kepala Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan dan Ketua ILDEP, yang telah memberikan kepercayaan dan beasiswa kepada saya. Tanpa kepercayaan dan beasiswa itu tidak mungkin terlaksana penelitian ini.

Akhirnya, ucapan terima kasih saya tujukan kepada siapa saja yang telah memberikan bantuan, baik dorongan moral maupun bantuan kemudahan lainnya hingga terwujudnya hasil penelitian ini.

Hanya Tuhanlah kiranya yang kuasa membalas kebaikan hati semua pihak yang telah melancarkan penelitian ini.

Yogyakarta, September 1979

Rachmat Djoko Pradopo

... dan lain-lain yang dapat dipertimbangkan. ...
... dan lain-lain yang dapat dipertimbangkan. ...

BAB I PENDAHULUAN

1.1 Latar Belakang Masalah

Pemahaman bahasa puisi sangat penting dalam memahami karya sastra, khususnya puisi. Meskipun hal ini sangat penting, sampai sekarang dalam penelitian kesusastraan Indonesia modern, penelitian bahasa puisi secara khusus dapat dikatakan belum ada. Kalaupun ada, penelitian yang mungkin dapat digolongkan dalam penelitian bahasa puisi dapat dikatakan belum memuaskan.

Penelitian bahasa puisi yang sudah pernah dilakukan, antara lain, terhadap bahasa puisi Chairil Anwar oleh Boen S. Oemarjati (1972). Penelitian ini khusus pada sajak-sajak Chairil Anwar agar pembaca dapat membaca dan menafsirkannya dari struktur bahasanya. Tinjauan lain dilakukan oleh J.U. Nasution (1963) dalam bukunya *Sanusi Pane*. Dalam hal ini ia baru meninjau unsur-unsur kepuhitan sajak-sajak Sanusi Pane, tetapi bahasa puisinya belum ditinjau secara tuntas. M.S. Hutagalung (1967) yang meninjau sajak-sajak Asrul Sani dari sudut bahasa puisinya, juga belum tuntas. Subagio Sastrowardjo (1976) meneliti bahasa puisi Sitor Situmorang terutama dari segi simboliknya. Bahkan, tampaknya tinjauannya kurang sistematis atau kurang disusun berdasarkan penggolongan jenis atau corak bahasa puisinya.

Pada umumnya peninjauan puisi Indonesia modern yang sudah ada lebih dititikberatkan pada tinjauan isi pikiran, pandangan hidup penyair, serta masalah-masalah yang dibebankan dalam sajaknya, misalnya, penelitian yang dilakukan oleh H.B. Jassin (1967). Juga tinjauan Arief Budiman (1976) terhadap sajak-sajak Chairil Anwar, dilakukan dari segi filsafat eksistensialisme. Tinjauan H.B. Jassin (1967) itu dilakukan terhadap antara lain sajak-sajak Mohamad Ali, Toto Sudarto Bachtiar, Ajip Rosidi, dan Subagio Sastrowardjo.

Dalam penelitian puisi, faktor kebahasaan sangat penting, bahkan dapat dikatakan terpenting karena kepuitisan utama dalam sajak terletak dalam bahasanya. Tanpa kepuitisan, puisi hampir tidak berguna untuk di-perkatakan karya seni sastra. Hal ini berhubung dengan hakikat sastra sendiri, seperti dikemukakan oleh Rene Wellek (1976:22–25) bahwa sastra itu adalah karya rekaan (*imaginative*) yang unsur estetisnya dominan.

1.2 Tujuan Penelitian

Dengan analisis yang agak merenik terhadap bahasa puisi sajak-sajak Cahiril Anwar dan Sutardji Calzoum Bachri, penelitian ini bertujuan untuk mengetahui bagaimana corak bahasa puisi serta kepuitisan sajak-sajak Indonesia modern pada umumnya, sajak-sajak kedua penyair itu pada khususnya. Hal ini akan kelihatan melalui analisis serta perbandingan sajak-sajak penyair utama Indonesia modern itu. Di samping itu, analisis ini bertujuan untuk memahami puisi Indonesia pada umumnya serta perkembangan bahasa puisi modern. Hal ini dilakukan melalui perbandingan bahasa puisi sajak-sajak kedua penyair yang menjadi tonggak-tonggak perkembangan puisi Indonesia modern itu.

1.3 Hipotesis

Penelitian ini bertolak pada anggapan bahwa dalam perjalanannya dari masa ke masa, puisi Indonesia selalu mengalami perkembangan, terutama dalam kepuitisan di bidang bahasa. Sebagai pancangan pertama ialah anggapan bahwa sajak-sajak Cahiril Anwar merupakan sajak yang meletakkan dasar puisi Indonesia modern yang sesungguhnya. H.B. Jassin (1978:42) berkata bahwa Chairil Anwar adalah seorang yang pertama-tama merintis jalan dan membentuk aliran baru dalam kesusastraan Indonesia. Dari Angkatan 45 ia

dapat dikatakan orang yang terbesar pengaruhnya. Dengan munculnya sajak-sajak Chairil Anwar dengan napas yang baru itu, perpuisian Indonesia modern berkembang. Penyair-penyair baru yang muncul sesudah Chairil Anwar dengan sajak-sajak yang berbobot yang mengangkat nama mereka, antara lain Sitor Situmorang, Toto Sudarto Bachtiar, dan W.S. Rendra. A. Teeuw (1967:147) mengatakan bahwa semangat Chairil Anwar terus-menerus menyerap dalam kesusastraan Indonesia hampir dua dasawarsa sesudah meninggalnya. Namun, selama berkembang itu belum ada perubahan besar yang merupakan pancangan baru perpuisian Indonesia. Hal ini seperti dikatakan Demi N. Toda (1977:520), selama 30 tahun terakhir ini, wawasan estetika perpuisian Indonesia dirajai oleh wawasan estetika Chairil Anwar. Bertahun-tahun selama 30 tahun itu, wawasan estetika Chairil Anwar dikagumi dan menjadi credo puisi.

Baru kemudian sekitar tahun 1967 tampil penyair baru, yaitu Sutardji Calzoum Bachri, yang mulai menggemparkan dunia sastra Indonesia sekitar tahun 1972-1973, yaitu dengan pembacaan sajak-sajak yang bernapas baru, yang dikumpulkan dalam kumpulan *O*, yang pertama kali terbit dalam bentuk stensilan tahun 1973.

Sajak-sajak Sutardji itu dianggap oleh sementara orang sebagai sajak-sajak yang sudah menggantikan kedudukan sajak-sajak Chairil Anwar untuk "memimpin" perkembangan puisi Indonesia modern selanjutnya, sebab sajak-sajak Sutardji sungguh-sungguh baru, lain dari corak sajak-sajak Chairil Anwar. Yang berpendapat demikian ini diantaranya Popo Iskandar (1973), Umar Yunus (1976), dan Dami N. Toda (1977, 1978). Dengan hadirnya sajak-sajak Sutardji ini mulailah perkembangan baru dalam dunia perpuisian Indonesia.

Bertolak dari hipotesis itulah diteliti bahasa puisi sajak-sajak Chairil Anwar dan Sutardji Calzoum Bachri. Selanjutnya, akan diperbandingkan bahasa puisi kedua penyair itu.

1.4 Pembatasan Masalah

Penelitian ini dikhususkan pada penelitian bahasa dua penyair utama Indonesia, yaitu Chairil Anwar, yang merupakan pelopor Angkatan 45, bahkan dapat dikatakan pelopor puisi Indonesia modern dalam arti yang sebenarnya; dan yang kedua adalah sajak-sajak Sutardji Calzoum Bachri. Sajak-sajak Sutardji ini memiliki sifat-sifat istimewa karena kebaruannya,

ada yang mengatakan bahwa sajak-sajaknya telah dapat menggantikan kedudukan sajak-sajak Chairil Anwar dalam peranannya untuk memperkembangkan perpuisian Indonesia modern selanjutnya (Junus, 1976; Toda 1977, 1978).

Penelitian ini terutama dipusatkan pada sajak-sajak Chairil Anwar dalam *Deru Campur Debu* dan sajak Sutardji Calzoum Bachri dalam kumpulannya *O. Pembatasan* ini dilakukan demi efektif serta intensifnya penelitian bahasa puisi ini.

1.5. Metode Penelitian

Penelitian ini menggunakan metode struktural, yaitu metode analisis terhadap struktur bahasa puisi ke dalam unsur-unsur pembentukannya. Kemudian metode struktural ini menghubungkan-hubungkan bagian-bagian itu dan menghubungkan bagian-bagian keseluruhan dalam urutan-urutan linguistik suatu teks. Maksudnya, untuk mengetahui pola umum hubungan-hubungan itu (Becker, 1978:3).

Dikemukakan oleh Roman Ingarden (Wellek, 1976:150) bahwa sesungguhnya puisi itu merupakan struktur norma-norma (*structure of norms*). Puisi itu terdiri dari lapis-lapis norma, norma yang atas menimbulkan lapis-lapis norma di bawahnya. Norma teratas adalah lapis bunyi (*sound stratum*) yang menimbulkan lapis norma di bawahnya, yaitu lapis satuan arti (*units of meaning*), yang menimbulkan lapis di bawahnya lagi, yaitu lapis objek, latar, tokoh, dan dunia pengarang. Dalam penelitian ini lapis kedualah yang diteliti, yaitu lapis arti, yang merupakan struktur bahasa puisi. Lapis arti ini pun merupakan sebuah struktur, yang terdiri dari bagian-bagian yang saling berhubungan, jalin-menjalin secara erat. Bahasa puisi ini merupakan lapis satuan-satuan arti dari satuan terkecil sampai yang terluas, yaitu fonem, suku kata, kata, frase, kalimat, dan kelompok kalimat. Namun, dalam penelitian ini dimulai dari kata, yang merupakan satuan arti minimum. Jadi, tidak dimulai dari fonem atau suku kata.

Penelitian ini hendak melihat perkembangan bahasa puisi Indonesia modern juga. Oleh karena itu, metode struktural dalam penelitian ini digabungkan dengan metode komparatif atau metode perbandingan. Untuk melihat perkembangan (penggunaan) bahasa puisi Indonesia modern tersebut hanya bisa dilakukan dengan membandingkan bahasa puisi para penyair Indonesia modern, khususnya di sini bahasa sajak-sajak Chairil Anwar dengan

sajak-sajak Sutardji Calzoum Bachri. Perbandingan ini untuk mengetahui persamaan-persamaan dan perbedaan-perbedaannya. Dengan demikian, bisa diketahui perkembangannya.

1.6 Perincian Masalah

Bahasa puisi yang merupakan lapis arti yang kedua meliputi bermacam-macam unsur, yang merupakan bagian-bagiannya, di antaranya kosa kata, faktor ketatabahasaan, bahasa kiasan, citraan (*imagery*), sarana retorika, dan gaya kalimat puisi. Dalam penelitian ini diuraikan bahasa puisi Cahiril Anwar dan Sutardji Calzoum Bachri berdasarkan urutan yang demikian itu. Dalam pembicaraan bahasa puisi, perlu pula dibicarakan kepuitisannya. Hal ini mengingat bahwa bahasa puisi itu mempunyai sifat tersendiri, lain dari bahasa sehari-hari atau bahasa ilmiah, sesuai dengan hakikat sastra, yaitu karya imajinatif bahasa yang unsur estetisnya dominan (Wellek, 1976:25).

Selain rangkaian satuan arti itu menimbulkan pengertian yang lengkap dalam puisi disusun demikian rupa sehingga mehibungkan efek puitis dan menimbulkan nilai estetis pada sajak. Rangkaian itu dalam konteks beraneka ragam coraknya. Di samping itu, bahasa puisi bukan semata-mata berisi arti kamus saja, melainkan juga berisi kiasan, yaitu semacam arti tambahan atau konotasinya. Bahkan, ada sekelompok kata yang terkemuka arti kiasannya, sedang arti kamusnya "hilang" atau "lebur", sehingga kata-kata itu merupakan bahasa kiasan. Berdasarkan hal itu, dalam penelitian ini dibentangkan bermacam-macam hubungan kata dalam konteks dan jenis-jenis satuan arti yang mengandung arti kiasan yang keduanya menimbulkan efek puitis. Namun, uraian tentang bahasa puisi dalam penelitian ini dibatasi pada penelitian kosa kata, faktor ketatabahasaan, bahasa kiasan, citraan, dan sarana retorika. Jadi, terbatas pada sarana-sarana kepuitisan bahasa yang pokok-pokok saja, demi intensifnya penelitian.

Jenis-jenis bahasa puisi itu merupakan kelompok-kelompok. Tiap-tiap kelompok itu terdiri dari bermacam-macam jenis. Bahasa kiasan terdiri dari perbandingan (*simile*), perbandingan epos (*epic simile*), metafora, alegori, personifikasi, metonimi, dan sinekdos (*synecdoche*). Sarana retorika (*rhetorical devices*) merupakan sebuah kelompok pula yang perinciannya akan dibicarakan dalam bab-bab selanjutnya.

Dalam pembicaraan jenis bahasa puisi itu dibicarakan juga kepuitisan yang ditimbulkannya. Sebenarnya sangat sukar untuk memberikan definisi

puitis atau kepuitisan itu. Hal ini disebabkan oleh sifat kepuitisan yang bermacam-macam. Di antaranya ialah keaslian ucapan, sifat yang menarik perhatian, menimbulkan perasaan kuat, membuat orang berpikir atau berkontemplasi, memberi sugesti yang jelas, juga sifat yang menghidupkan lukisan. Semuanya itu menimbulkan keheranan dalam arti yang luas; itulah yang biasanya disebut puitis. Untuk mendapatkan kepuitisan sebanyak-banyaknya, penyair mempergunakan sarana-sarana kepuitisan secara bersama-sama. Beberapa sarana komunikasi (puitis) saling berinteraksi untuk menghasilkan jaringan efek yang lebih besar daripada pengaruh beberapa komponen dipergunakan secara terpisah.

Penelitian ini menguraikan sajak-sajak dua orang penyair. Tentu saja pertama kali dibicarakan bahasa puisi Cahiril Anwar, yang uraiannya terdiri dari uraian unsur-unsur bahasa puisi yang telah disebut di atas. Selanjutnya, diuraikan bahasa puisi Sutardji Calzoum Bachri. Sesudah itu, baru kemudian diperbandingkan bahasa puisi kedua penyair itu untuk melihat perkembangannya berdasarkan perbedaan dan kesamaannya. Akhirnya, penelitian ini ditutup dengan kesimpulan dari seluruh pembicaraan beserta uraian dalam penelitian ini.

1.7. Ejaan

Untuk kutipan-kutipan dari sumber-sumber yang belum mempergunakan ejaan bahasa Indonesia yang disempurnakan (EYD), dalam penelitian ini dipergunakan ejaan bahasa Indonesia yang disempurnakan kecuali untuk nama-nama pengarang.

BAB II BAHASA PUISI CHAIRIL ANWAR

Setiap penyair mempunyai gaya tersendiri dalam penggunaan bahasanya pada sajak-sajaknya. Hal ini ditentukan oleh jalinan-jalinan bahasanya, mulai dari kosa kata, bentuk tata bahasa, pemilihan kata, sampai dengan penggunaan kalimatnya. Untuk mengetahui strukturnya yang kompleks ini perlu ada analisis, seperti dikatakan Knox C. Hill (1966:6) bahwa suatu tulisan yang rumit (kompleks) dapat dimengerti dengan baik hanya jika dianalisis. Ada bermacam-macam cara menganalisis, tetapi tidak semua analisis sama baiknya. Sebuah analisis yang tidak tepat hanya akan menghasilkan framen-fragmen. Selanjutnya, dikatakan oleh Hill bahwa analisis yang bagus akan menunjukkan bagian sebagai bagian, dan akan membawa suatu pengertian tentang keseluruhan sebagai keseluruhan. Dengan demikian, dalam analisis yang berikut akan dipandang bagian-bagian atau unsur-unsur bahasa puisi itu dan tidak terpisah dari bagian-bagiannya yang lain, dalam arti bahwa tiap-tiap unsur atau bagian itu mempunyai efek puitis hanya dalam konteks dengan unsur-unsurnya yang lain, yang erat hubungannya. Hal ini disebabkan oleh sajak itu sebuah organisme seperti dikemukakan oleh Altenbernd (1966:29), yang substansinya tidak terpisah dari bentuk yang dimilikinya. Begitu juga diketemukan oleh Culler (1977:170—71) bahwa ada koherensi antara unsur-unsur karya sastra dan unsur-unsur itu tidak otonom, tetapi bagian dari situasi yang kompleks yang disumbanginya dan daripadanya bagian-bagian itu mendapatkan artinya.

2.1 Kosa Kata

Seperti telah disebutkan di atas bahwa setiap penyair mempunyai kekhususan dalam mempergunakan bahasa dalam sajak-sajaknya. Chairil Anwar pun mempunyai kekhususan dalam penggunaan kosa kata dalam sajak-sajaknya, yang dapat menimbulkan kepuitisan tertentu. Untuk mendapatkan kepuitisan dalam kumpulan sajaknya *Deru Campur Debu*, Chairil Anwar mempergunakan kosa kata biasa, bukan kosa kata "kepenyairan lama". Tidak seperti penyair-penyair Pujangga Baru yang mempergunakan kosa kata "kata-kata nan indah", tetapi ia mempergunakan kata-kata dari bahasa sehari-hari yang umum, yang hidup dalam percakapan sehari-hari. Hal ini bukan hanya sekedar untuk memudahkan penangkapan ataupun pemahaman pengertiannya, melainkan juga menimbulkan efek kepuitisan yang khas. Efek yang ditimbulkan oleh pemakaian kata itu, pertama, ucapan menjadi wajar dan memberi efek realistik. Pencapaian efek kepuitisan dengan kata-kata biasa ini malah merupakan hal yang hebat. Pemilihan kata sehari-hari yang berhasil itu lebih memberikan efek keabadian daripada kata-kata nan indah, yang sudah mati atau tidak hidup dalam pemakaian sehari-hari, seperti halnya kata nan indah dalam sajak-sajak Pujangga Baru, yang memberikan efek romantik, yaitu jauh dari suasana kehidupan sehari-hari. Kosa kata sehari-hari itu misalnya tampak dalam sajak berikut.

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-mencekung punda
 Sampai binasa segala. Belum apa-apa
 Udara bertuba. Setan bertempik
 Ini sepi terus ada. Dan menanti.

(hal. 8)

Kata-kata *sepi, menekan, lurus, pohonan, memagut, renggut, mencengkung, punda(k), mencekik, bertuba, bertempik* adalah kata-kata sehari-hari yang tidak perlu orang membuka kamus untuk mencari artinya.

Pemakaian kosa kata sehari-hari yang berhasil akan membuat lukisan lebih hidup dibandingkan dengan kosa kata dengan kata-kata arkais atau kata-kata nan indah. Di samping itu, Chairil Anwar juga mempergunakan kata-kata yang memberi efek lukisan kehidupan "modern", seperti *Whisky, es, artic, coca cola* ("Tuti Artic"), hingga memberikan efek realistik, yaitu dekat dengan suasana kehidupan sehari-hari. Namun, penggunaan itu tidak banyak dalam *Deru Campur Debu*. Juga ia mempergunakan nama-nama dari kesusasteraan dunia seperti Ahasveros, Eros ("Lagu Siul II"), Romeo dan Juliet ("Catetan Th. 1946").

Dalam *Kerikil Tajam dan Yang Terampas dan Yang Putus*, ia mempergunakan kata-kata asing (Inggris dan Belanda) untuk mendapatkan kepuhitan, seperti :

...

Terbang

mengenali gurun, sonder ketemu, sonder mendarat

— *the only possible non-stop flight*

Tidak mendapat.

("Buat Gadis Rasid", hal. 51)

Puncak

Pondering, pondering on you, dear . . .

Minggu pagi di sini. Kederasan kota yang terbawa

tambah penyoyal dalam diri—diputar atau memutar

(hal. 52)

Penggunaan kata-kata asing seperti ini belum pernah dipergunakan oleh penyair Pujangga Baru, yang masih menjaga kemurnian bahasa Indonesia (Melayu), kecuali kata-kata daerah, kata-kata asing seperti Arab dan Sansekerta untuk mendapatkan kepuhitan sebagai "bahasa penyair" yang berupa kata-kata nan indah, dan juga formula keagamaan dalam bahasa Latin dalam sajak J.E. Tatengkeng, yaitu "Soli Deo Gloria!"

Untuk mendapatkan efek yang membuat hidup ucapan, yang lebih mewarnai percakapan sehari-hari, sering Chairil Anwar mempergunakan

kata-kata yang berasal dari bahasa daerah (Jawa), yang sudah menjadi bahasa *substandar*, meskipun tidak banyak, seperti *kayak* (kaya, seperti), *catetan* (catatan), *ole-ole* (oleh-oleh, buah tangan). Hal ini dilakukan untuk memberi efek bahasa sehari-hari yang wajar. Contoh lain :

Aku tidak bisa tidur
orang *ngomong*, anjing menggonggong.

(”Kesabaran”, hal 18)

Juga untuk menghidupkan latar, ia mempergunakan kata dari dialek Maluku dalam ”Cerita buat Dien Tamaela” :

Beta Pattirajawane, menjaga hutan pala
Beta api di pantai. Siapa mendekat
Tiga kali menyebut beta punya nama.

...

Menurut beta punya tifa

...

Awas jangan bikin beta marah
Beta bikin pala mati, gadis kaku
Beta kirim datu-datu !

(hal. 35)

kata *beta* dipakai dalam bahasa Indonesia dialek Maluku untuk saya.

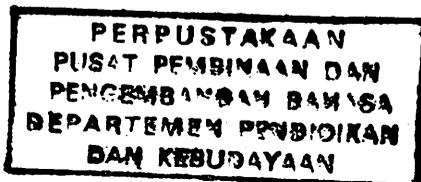
Penggunaan kosa kata bahasa Jawa dalam sajak-sajak Chairil Anwar merupakan pemakaian bahasa-bahasa sehari-hari yang hidup, tidak seperti halnya penggunaan para penyair Pujangga Baru. Para penyair Pujangga Baru mempergunakan kosa kata bahasa Jawa, maksudnya untuk mendapatkan kepuhisan sebagai bahasa nan indah, yang tidak biasa terdapat dalam pemakaian sehari-hari. Misalnya, dalam sajak St. Takdir Alisjahbana ini :

Ani, ya Aniku Ani
Mengapa *kamas* engkau tinggalkan ?

(Tebaran Mega, ”Segala, Segala“ hal 7).

Perjuangan Semata lautan *segara*

(”Perjuangan”, hal 44)



Juga dalam bait sajak Amir Hamzah ini :

Hilang himbau air terjun
 Bunga rimba bertudung lingkup
 Kanda memangku *sekar suhun*
 Lampia permai mata tertutup

(H.B. Jassin Pujangga Baru, "Dalam Matamu", hal. 189)

2.2 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 ataupun konvensi puisi yang ada, sebab hal ini dipengaruhi oleh sifat-sifat individual pemakai bahasa dan dipengaruhi situasi penggunaan. Setiap penulis melaksanakan "tanda tangan"-nya sendiri yang khusus dalam cara penggunaan bahasanya, yang membedakannya dari karya penulis lain (Lodge, 1967:50). Oleh karena itu, 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 puitis dan ekspresivitas. Begitu juga penyimpangan-penyimpangan dari tata bahasa normatif yang dilakukan oleh Chairil Anwar. Untuk mendapatkan kepuhitan atau efek puitis, yaitu untuk mendapatkan irama yang liris dan membuat kepadatan, kesegaran, serta ekspresivitas yang lain, Chairil Anwar banyak membuat penyimpangan dari tata bahasa normatif dalam sajak-sajaknya. Penyimpangan itu berupa penyingkatan atau pemendekan kata, penghilangan imbuhan, dan penyimpangan struktur sintaksis.

2.2.1 Pemendekan Kata

Pemendekan kata dalam sajak-sajak Chairil Anwar pada umumnya untuk kelancaran ucapan dan 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 waktuku
 'Ku mau tak seorang 'kan merayu

("Aku", hal. 7).

Sebelum ajal mendekat dan mengkhianat
mencengkam dari belakang 'tika kita tidak melihat

...
Ajal yang menarik kita, 'kan merasa angkasa sepi

(” Kepada Kawan ”, hal. 22)

Kata *'tika* dari *ketika*. Namun, pemendekan kata seperti itu hanya beberapa saja dan terbatas pada kata-kata itu.

2.2.2 Penghilangan Imbuhan

Selain pemendekan kata, untuk melancarkan ucapan dan membuat berirama, Chairil sering menghilangkan imbuhan, lebih-lebih awalan, seperti *ngomong*, *nggonggong*, dan *bicara*. Misalnya :

Aku tak bisa tidur
Orang ngomong, anjing nggonggong

...
Aku hendak bicara

(”Kesabaran”, hal. 18)

Kalau 'ku habis-habis kata

(”Kepada Pelukis Affandi”, hal. 31)

Habis-habis dari *berhabis-habis*.

Awalan dan akhiran dihilangkan :
mendampar tanya: aku salah?

(”Sia-sia”, hal. 21)

Bentuk *sama-sama* disingkat menjadi *sama*.

Peristiwa bahasa seperti itu ada beberapa terdapat dalam sajak-sajak Chairil Anwar.

Peristiwa bahasa seperti di atas adalah peristiwa pemadatan. Sering kali untuk pemadatan itu Chairil Anwar membentuk analogi baru, seperti *pejalan larut* dan *sutra senja*. Bahkan, sering kali ia membuat bentuk ”aneh” atau menyalahi konvensi yang umum, misalnya terdapat dalam *Kerikil Tajam*:

Terbaring di rangkuman pagi
 - hari baru jadi -
 Ina Mia mencari
 hati impi

("Ina Mia", hal. 19)

Gabungan kata *hati impi* itu tidak biasa. Hal ini bentuk pemandatan karena hanya yang inti saja dikemukakan. Mungkin bentuk yang biasa *hati mimpi* atau *hati yang bermimpi*.

Ada penghilangan imbuhan untuk langsung membentuk kata keadaan atau kata kerja :

Ini *menanti* jadi mencekik

...

Ini sepi terus ada ("Hampa", hal. 8)

Sepi menyanyi, malam mendoa tiba

("Sajak Putih", hal. 19)

2.2.3 Penyimpangan Struktur Sintaksis

Untuk mendapatkan irama yang liris, kepadatan, dan ekspresivitas, para penyair sering membuat penyimpangan-penyimpangan dari struktur sintaktis yang normatif, begitu juga Chairil Anwar. Bahkan, ia adalah pelopor dalam hal ini. Selain itu, penyimpangan dari struktur sintaktis normatif ini sering membuat bahasa segar dan menarik karena kebaruannya.

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 diterangkan oleh kata yang berposisi di belakang. Misalnya, *rumah besar*, *rumah sakit ini*, atau *rumah itu*; *rumah* diterangkan oleh *besar*, *ini*, atau *itu*. Contohnya :

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

("Hampa", hal. 8)

Susunan yang biasa adalah *'sepi ini*, bukan *ini sepi*.

Penghabisan kali itu kau datang
membawa karangan kembang

("Sia-sia", hal. 12)

Susunan yang biasa adalah *kali penghabisan*, bukan *penghabisan kali*.

Biar susah sungguh
Mengingat kau penuh seluruh

("Doa", hal. 13)

Demi irama dan intensitas, susunannya disesuaikan dengan rima, tidak seperti susun biasa sebagai berikut.

Biar sungguh susah
Mengingat Kau seluruh(nya) penuh

Untuk membuat agar kalimat menjadi puitis susunanya diubah, misalnya :

Aku berkaca
Ini muka penuh luka
Siapa punya?

("Selamat Tinggal", hal. 9)

Bila kalimat itu diucapkan menurut struktur tata bahasa normatif, sajak itu akan seperti berikut.

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

Akan tetapi, bila diucapkan seperti di atas, sajak itu kehilangan ekspresivitasnya. Contoh lain adalah :

Siapa mendekat
Tiga kali menyebut beta punya nama

("Cerita buat Dien Tamaela", hal. 34, 35)

Susunan yang biasa adalah :

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

Sering juga, meskipun ini bukan suatu penyimpangan khusus, untuk mendapatkan efek puitis, penyair membuat inversi, yaitu membalik susunan *Subjek-Predikat* menjadi *Predikat-Subjek*.

Di hitam matamu kembang mawar dan melati
Harum rambutmu mengalun bergelut senda

Sepi menyanyi, malam dalam mendoa tiba
meriak muka air kolam jiwa

(“Sajak Putih”, hal. 19)

Susunan yang biasa adalah :

Di hitam matamu mawar dan melati (ber)kembang
muka air kolam jiwa meriak.

Selain itu, untuk mendapatkan kepadatan dan ekspresivitas, Chairil Anwar membuat kalimat tidak biasa, entah karena penghilangan kata penghubung atau pembalikan susunan biasa, seperti :

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

(“Sajak Putih”, hal. 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) kematian datang

Tentu saja bila disusun yang demikian itu akan hilang ekspresivitasnya !

2.3 Bahasa Kiasan

Tidak ada penyair yang meninggalkan salah satu sarana kepuitisan yang sangat penting yang berupa bahasa kiasan/ (*figurative language*) untuk memperbesar kepuitisan sajak-sajaknya. Bahasa kiasan ini dipergunakan untuk mendapatkan gambaran yang konkret, jelas, ataupun gambaran yang segar dan hidup. Dapat dikatakan bahwa bahasa kiasan ini adalah sarana utama untuk mencapai kepuitisan.

Meskipun pemakaian dan jenis bahasa kiasan ini bersifat umum, setiap penyair dalam penerapannya mempunyai sifat-sifat sendiri dan kesenangan sendiri dalam memilih jenis-jenis bahasa kiasan dan cara mengombinasikannya. Di antara bahasa kiasan perbandingan (*simile*), metafora, personifikasi, metonimi, perbandingan epos (*epic simile*), dan alegoris yang tampak menonjol dalam sajak-sajak Chairil Anwar adalah metafora dan personifikasi. Jenis kiasan lain ada juga, yang agak banyak juga sinekdos, sedangkan yang lain sedikit. Dapat dikatakan, sebagian besar kepuitisan sajak-sajak Chairil Anwar dicapai dengan metafora dan personifikasi, yang pada umumnya sangat baru.

2.3.1 Perbandingan

Para penyair pada umumnya banyak mempergunakan kiasan perbandingan ini, lebih-lebih dalam sajak-sajak Pujangga Baru. Namun, Chairil Anwar tidak banyak mempergunakannya, malah dapat dikatakan sangat sedikit terdapat dalam *Deru Campur Debu*; hanya dipergunakannya bila "sangat perlu".

Perbandingan ini menyamakan suatu hal, keadaan, perbuatan, dengan hal lain, dengan maksud untuk memberi gambaran yang konkret, jelas, hidup, dan segar. Tentu saja hal itu akan tercapai bila perbandingan itu tepat dan tidak klise. Bentuk formal perbandingan Chairil Anwar mempergunakan kata pembanding misalnya, *seperti, sebagai, bagai, bak, penaka, laksana, dan serupa*. Kata pembanding yang terdapat dalam sajak-sajak Chairil Anwar adalah *seperti, serupa*, dan kata pembanding lainnya.

Dalam mempergunakan perbandingan ini, Chairil Anwar sering masih mempergunakan corak perbandingan lama, yaitu sesuatu dibandingkan dengan (benda) alam, misalnya wanita dengan bunga, seperti :

Kutahu kau bukan yang dulu lagi
Bak kembang sari sudah terbagi

(“Penerimaan”, hal. 36)

Juga yang berikut ini, tetapi bentuknya dengan awalan *me-* dan lebih ekspresif; awalan *me-* di sini berarti ‘menyerupai’:

Matamu ungu *membantu* (“Orang Berdua”, hal. 11)

Di situ *mata* dipersamakan dengan *batu* yang bersifat keras, yang memberikan gambaran kesedihan yang hebat. Begitu juga yang berikut.

Kelam mendinding batu (“Kesabaran”, hal. 18)

Gambaran kelam itu menjadi konkret sebab dipersamakan dengan dinding batu, yang sungguh-sungguh tidak tertembus.

Perbandingan yang berikut ini tidak biasa, dalam arti perbandingan tidak dengan benda alam lingkungan Indonesia pada lazimnya, tetapi dengan tokoh mite Yunani, yaitu Ahasveros dan Eros.

Sedang aku mengembara serupa Ahasveros

Dikutuk sumpahi Eros

Aku merangkaki dinding buta

Tak satu juga pintu terbuka

(“Lagu Siul II”, hal. 26)

Perbandingan yang sifatnya dilanjutkan seperti itu disebut juga perbandingan epos (*epic simile*). Hanya itu saja yang terdapat dalam *Deru Campur Debu*.

Untuk membuat lukisan yang lebih hidup, bentuk perbandingan Chairil berikut ini hanya dengan cara menjajarkan dua kalimat (dua gambaran). Corak ini merupakan hal yang baru, dalam arti pada sajak-sajak Pujangga Baru belum dipergunakan. Misalnya :

Lagu Siul I

Laron pada mati

Terbakar di sumbu lampu

Aku juga menemu

Ajal di cerlang caya matamu

(hal. 25)

Dalam perbandingan yang dipersamakan adalah keadaan si *aku* yang menderita karena terpicat mata kekasihnya yang indah, seperti halnya laron yang mati terbakar oleh nyala sumbu lampu yang cemerlang, yang tidak diketahui baliwa itu sangat berbahaya dan mematikan.

2.3.2. Metafora

Metafora, seperti juga perbandingan, mempertalikan dua hal yang sesungguhnya tidak sama, tetapi dalam lukisan itu dipersamakan sifat atau keadaannya. Akan tetapi, metafora tidak mempergunakan kata pembanding *sebagai, seperti,* dan sebagainya. Metafora langsung menggantikan hal yang dibandingkan dengan pembandingnya. Di samping itu, metafora memberi kerangka baru dan bentuk yang baru kepada yang dibandingkan, sedangkan perbandingan hanya mempersamakan sifat-sifat atau bentuk lahirnya. Metafora itu mengemukakan sesuatu yang baru tentang kenyataan (Becker, 1978: 293). Misalnya :

Aku ini binatang jalang
Dari kumpulannya terbang

(“Aku”, hal. 7)

Efek puitis yang ditimbulkan oleh metafora ini seperti halnya perbandingan, yaitu memperjelas lukisan dan menghidupkan lukisan. Metafora membuat lukisan lebih menyenangkan dan membujuk *audience* serta membuat lebih menarik (Becker, 1978:288). Meskipun ada persamaan efek dengan perbandingan, metafora lebih memberi lukisan yang hidup dan arti yang lebih luas daripada perbandingan. Hal ini disebabkan oleh kelangsungan persamaannya, malah kedua hal yang berbeda itu tidak berjarak lagi, tetapi menjadi satu. Hal ini menjadikannya lebih padat dan lebih singkat, hingga disebut Monroe Beardsly metafora itu sebuah puisi dalam ukuran kecil (Becker, 1978:286). Dengan demikian, metafora lebih ekspresif daripada perbandingan. Itulah sebabnya, para penyair modern lebih banyak mempergunakan metafora dalam sajak-sajaknya, begitu pula Chairil Anwar.

Metafora ada dua macam, yaitu metafora penuh dan metafora tidak penuh (implisit). Kedua-duanya terdapat dalam sajak-sajak Chairil Anwar. Namun, ia lebih banyak mempergunakan metafora implisit. Metafora penuh sangat sedikit dipergunakannya. Contohnya, selain yang di atas, juga yang berikut ini.

Sorga hanya permainan sebentar.

...
Cinta adalah bahaya yang lekas jadi pudar.

(“Tuti Artic”, hal. 41)

Kita—anjing diburu—hanya melihat sebagian sandiwara sekarang

(“Catetan Th. 1946”, hal. 28)

Metafora yang penuh seperti contoh di atas terdiri dari dua term, yaitu term pokok (*principal term*) dan term kedua (*secondary term*). (Altenbernd, 1970:15). Term pokok adalah yang diperbandingkan, sedang term kedua adalah pembandingnya. Pada contoh di atas term pokoknya adalah *sorga*, *cinta*, dan *kita*, term keduanya *permainan sebentar*, *bahaya*, dan *anjing diburu*.

Bila yang disebutkan hanya term kedua saja, maka metafora itu disebut metafora implisit, seperti kelihatan pada :

Bersandar pada tari warna pelangi
Kau depanku bertudung sutra senja
Di hitam matamu kembang mawar dan melati
Harum rambutmu mengalun bergelut senda.

(“Sajak Putih”, hal. 19)

Tari warna pelangi, *sutra senja*, *kembang mawar dan melati* adalah metafora implisit. *Kembang mawar dan melati* atau *mawar dan melati* yang berkembang itu sesungguhnya kiasan sesuatu yang indah. Hal ini dapat ditafsirkan cinta yang suci, angan-angan, atau mimpi yang indah, yang merupakan term pokoknya, tetapi tidak disebutkan. Begitu juga *warna pelangi* itu diumpamakan sebagai *penari*, dan *sutra senja* itu term kedua, sedangkan term pertamanya tidak disebutkan, mungkin itu *awan* atau *berkas cahaya* yang kelihatan bagai sutra pada waktu senja. Juga yang berikut ini :

Jadi baik kita padami
Unggunan api ini
Karena kau tidak ’kan apa-apa
Aku terpanggang tinggal rangka

(“Lagu Siul II”, hal. 26)

Unggunan api adalah kiasan cinta yang seperti api membakar, yang merupakan metafora implisit.

Metafora implisit tampak lebih efektif dan ekspresif daripada metafora penuh karena lebih singkat, lebih padat, dan kadang-kadang lebih banyak mengandung konotasi. Dalam sajak-sajak *Deru Campur Debu* banyak sekali terdapat metafora implisit sehingga sajak-sajak itu menjadi ekspresif. Di samping itu, memang metafora-metafora Chairil Anwar itu hidup dan merupakan penemuan baru. Metafora penemuan baru ini (Becker, 1978:292), bukan metafora mati (*dead metaphor*). Disebut metafora yang sudah mati atau sudah klise adalah yang sudah berulang-ulang dipakai sehingga menjadi bahasa biasa, kehilangan efek puitisnya, dan tidak terasa lagi sebagai metafora, misalnya *kaki meja*, *tangan kursi*, dan *lengan baju*. Metafora Chairil Anwar yang berikut ini merupakan kiasan yang (sangat) baru dan merupakan metafora yang hidup.

Kita—anjing diburu—hanya melihat sebagian dari sandiwara sekarang
Tidak tahu Romeo & Juliet berpeluk di kubur atau ranjang.

(“Catetan Th. 1946”)

Kita, orang masa kini, seperti anjing yang diburu penuh ketakutan, harus cepat-cepat lari, jangan melihat sebagian dari *sandiwara* sekarang, yaitu peristiwa-peristiwa atau kehidupan; tidak tahu akhir segala peristiwa atau tidak dapat melihat kehidupan secara seutuhnya dari awal sampai ke akhir, seperti halnya hanya melihat sebagian drama “Romeo & Juliet”, hanya mengetahui awal percintaan Romeo dan Juliet, tetapi tidak tahu akhir cintanya. Metafora ini (sangat) baru karena dalam sajak-sajak sebelumnya, yaitu sajak-sajak Pujangga Baru belum pernah terdapat pembentukan metafora yang demikian.

Sajak-sajak Chairil Anwar yang penuh metafora di antaranya “Hampa” dan “Selamat Tinggal”. Dalam sajak “Selamat Tinggal”, penderitaan hidup digambarkan sebagai *luka*. Persoalan-persoalan yang mendesak digambarkan sebagai topan yang *seru menderu*, ataupun juga dilukiskan sebagai lagu yang *menggelepar di malam buta*; yang merupakan gambaran hidup yang penuh kesukaran atau zaman *gelap* yang penuh penderitaan yang semua itu tidak bisa diatasi oleh penyair dan harus diselesaikan oleh semua orang.

Selamat Tinggal

Aku berkaca

Ini muka penuh luka

Siapa punya ?

Kudengar seru menderu

—dalam hatiku?

Apa hanya angin lalu?

Lalu lain pula

Mengelepar tengah malam buta

Ah.....!!

Segala menebal, segala mengental

Segala tak kukenal!!

Selamat Tinggal!!

(hal. 9)

Perbandingan yang dilanjutkan, dan diperpanjang sifat-sifat perbandingannya disebut perbandingan epos (*epic simile*), misalnya dalam "Lagu Siul II", *aku* diumpamakan sebagai *Ahasveros yang dikutuk sumpahi Eros, merangkaki dinding buta*. Metafora juga dapat diperpanjang seperti itu hingga terjadi lukisan kiasan atau cerita kiasan. Hal seperti itu disebut alegori, misalnya saja "Aku" merupakan lukisan orang yang pantang menyerah dan penuh semangat. Sajak alegori lain adalah "Orang Berdua", "Kabar dari Laut", dan "Cintaku Jauh di Pulau.

Cintaku Jauh di Pulau

Cintaku jauh di pulau,

gadis manis, sekarang iseng senriri,

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.

Ajal bertakhta, sambil berkata:

'Tujukan perahu kepangkuanku saja'.

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

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

(hal. 44)

Sajak di atas merupakan cerita kiasan, yaitu mengiaskan manusia yang berusaha mencapai cita-citanya yang dikiasan sebagai gadis manis yang tinggal jauh di pulau. Hal ini melambangkan bahwa cita-cita itu sukar dicapai dan harus mengarungi lautan (kesukaran-kesukaran). Pada mulanya segalanya lancar. Namun, hidup manusia itu betapa tragisnya sebelum cita-citanya tercapai, bahkan sudah tergesa dihadap maut. Manusia tidak bisa mengatasi nasibnya yang tragis itu:

Mengapa ajal memanggil dulu
 Sebelum sempat berpeluk dengan cintaku?!

Sajak yang alegoris semacam itu lebih mudah membangkitkan asosiasi, sugesti, serta memberi gambaran yang hidup dan segar. Si pembaca dapat menanggapinya dengan segala perasaannya dan langsung turut mengalami pengalaman batin si penyair.

2.3.3. Personifikasi

Kiasan pengorangan disebut personifikasi. Kiasan ini memberi sifat-sifat manusia kepada benda-benda mati, baik konkret maupun abstrak. Personifikasi ini membuat gambaran atau lukisan menjadi hidup dan memberi tanggapan yang konkret. Di samping itu, juga memberi efek dramatis kepada ide yang secara normal tidak berwujud (Altenberno, 1970:22).

Personifikasi ini banyak dipergunakan oleh para penyair untuk mendapatkan efek puitis seperti di atas. Hanya saja tiap penyair mempunyai cara, kesenangan, atau corak sendiri dalam hal ini. Misalnya, pada umumnya para penyair Pujangga Baru membuat personifikasi dalam sajak-sajaknya berupa benda-benda (alam) yang konkret diberi sifat-sifat manusia, misalnya dapat bergerak, berbuat, atau berbicara. Akan tetapi, hal ini berbeda dengan personifikasi penyair Angkatan 45, khususnya personifikasi Chairil Anwar,

yang memanusiaikan benda-benda abstrak ataupun benda-benda tidak bertokoh. Jadi, ada dua jenis personifikasi menurut jenis benda yang diperorangkan. Jenis pertama adalah pengorangan benda-benda alam dapat berlaku sebagai manusia. Contohnya:

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

(*Nyanyi Sunyi*, "Padamu Jua", hal. 5)

Jenis kedua adalah mengiaskan benda-benda abstrak atau tidak bertokoh sebagai manusia yang dapat bergerak, berbuat, ataupun berpikir.

Misalnya :

Sepi di luar. Sepi menekan-mendesak

...

Sepi memagut

Tak satu kuasa melepas-renggut

...

Tambah ini menanti jadi mencekik

Memberat-mencengkung punda(k)

("Hampa", hal 8)

Sepi adalah benda yang tidak bertokoh, dikiaskannya dapat memagut, mencekik, dan mencengkung punda(k), sedangkan pada contoh pertama adalah benda bertokoh, yaitu *pelita* dikiaskan sebagai manusia, bisa melambai, sabar, dan setia. Juga yang berikut ini *cempaka ramai tertawa*.

Terlihat ke bawah

Kandil kemerlap

Melambai cempaka ramai tertawa

(*Nyanyi Sunyi*, "Turun Kembali, hal. 21)

Dalam sajak-sajak Chairil Anwar kedua jenis itu terdapat, tetapi jenis yang kedua itu yang lebih banyak sehingga memberi corak baru kepada warna perpuisian Indonesia modern sesudah angkatan Pujangga Baru.

Chairil Anwar mempergunakan personifikasi yang biasa, yaitu jenis

pertama di atas, kiasan-kiasannya itu baru dan hidup.
Misalnya :

Suaranya pergi terus meninggi
Kami yang mendengar melihat senja
Mencium belai si gadis pada pipi

(“Buat Album D.S.”, hal. 33)

Suara pergi dan *senja mencium dan membelai* itu suatu kiasan yang baru, meskipun kata itu merupakan kata benda konkret tidak bertokoh nyata. Contoh-contoh lain yang merupakan personifikasi jenis pertama sebagai berikut.

Harum rambutmu mengalun keduanya *mati*

(“Sajak Putih”, hal. 19)

Pena dan penyair keduanya *mati*
Berpalinglah !

(“Nocturno”, hal 19)

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

(“Senja di Pelabuhan Kecil”, hal. 39)

Pada contoh ketiga, yaitu bait “Senja di Pelabuhan Kecil” itu, kelihatan bahwa personifikasi yang berturut-turut itu memberi efek dramatis dan hidup, dan semua peristiwa menjadi konkret di depan mata pembaca. Juga, meskipun Chairil Anwar masih mempergunakan benda-benda alam untuk membentuk personifikasi, pembentukan itu secara tidak biasa; maksudnya, tidak dengan logika biasa bila *sebuah jendela menyerahkan kamar* dan *bulan mau lebih banyak tahu*, seperti berikut :

Sebuah Kamar

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

'Sudah lima anak bernyawa di sini,
Aku salah satu !'

(hal. 23)

Bulan, selain dipersonifikasikan sekaligus menjadi simbol, yang mengiaskan bahwa orang luar (bulan) itu selalu ingin tahu (mencampuri) urusan orang lain.

Untuk personifikasi jenis kedua, Chairil Anwar membentuk personifikasi dari benda-benda tidak bertokoh (visual) dan benda-benda abstrak seperti *sepi, sunyi, hati, suara, dera, ajal, keinginan, mimpi, gelisah, dan duka*, yang atau berbuat sebagai manusia.

Contohnya :

Ah! Hatiku yang tak mau memberi
Mampus kau dikoyak-koyak sepi
(*"Sia-sia"*, hal 12).

Kawanku hanya rangka saja
Karena dera menggelucak tenaga
(*"Kawanku dan Aku"*, hal. 21)

Sebelum ajal mendekat dan mengkhianat
mencengkam dari belakang 'tika kita tidak melihat

...

Ajal yang menarik kita, juga mencekik diri sendiri!

...

Ajal yang menarik kita, 'kan merasa angkasa sepi
(*"Kepada Kawan"*, hal. 22)

Dalam diriku terbujur keinginan
Juga tidak bernyawa
Mimpi yang penghabisan minta tenaga
Patah kapak sia-sia berdaya
Dalam cekikan hatiku
(*"Nocturno"*, hal. 29)

Kelana tidak bersejarah
Berjalan kau terus
Sehingga tidak *gelisah*
Begitu *berlumuran darah*

Dan duka juga *menengadah*
Melihat gayamu melangkah

("Kepada Penyair Bohang", hal. 37)

2.3.4 Sinekdos

Kiasan lain terdapat dalam sajak Chairil Anwar yang juga turut memberi etek keputisan yang kuat, adalah sinekdos dan metonimi. Akan tetapi, metonimi hanya terdapat sedikit; yang agak banyak adalah sinekdos.

Metonimi adalah kiasan pengganti nama, yang menyebutkan nama sesuatu dengan salah satu sifatnya. Kiasan ini untuk memberikan kekonkretan tanggapan juga, seperti dalam sajak berikutnya.

Dan di *negeri kelabu* yang berhiba
 Penduduknya bersinar lagi, dapat tujuan

...

Bahwa pelarian akan terus tinggal terpercil
 Juga di *negeri jauh* itu surya tidak kembali ?

("Buat Album D.S.", hal. 33)

Suaramu bertanda derita laut tenang . . .
Si Mati ini padaku masih bertanya.

("Kepada Penyair Bohang", hal. 37)

Negeri kelabu, *negeri jauh*, dan *si Mati* itu merupakan kiasan pengganti nama atau metonimi, tetapi dalam sajak Chairil dapat dikatakan hanya itu saja.

Sinekdos sesungguhnya kiasan untuk mendramatisasi juga, untuk melihat kejadian langsung dari sumber yang menimbulkan peristiwa hingga gambaran lebih konkret.

Sinekdos ada dua macam, yaitu sinekdos bagian untuk keseluruhan (*pars pro toto*) dan sinekdos keseluruhan untuk bagian (*totum pro parte*). Yang lebih banyak terdapat dalam sajak Chairil Anwar adalah sinekdos bagian untuk keseluruhan.

2.3.4.1. Bagian untuk Keseluruhan

Sarana retorika maksudnya untuk menonjolkan suatu hal, dengan menyebutkan salah satu bagian yang terpenting dari keseluruhan hal, keada-

an, atau benda dalam hubungan tertentu. Misalnya, orang hanya disebutkan suara, mata, tangan, atau bagian tubuhnya yang lain. Dengan cara ini lukisan menjadi lebih jelas dan lebih ekspresif.

Penyair mencipta sajak dengan tangan, berarti tangan menjadi pusat penciptaan sajak. Bila seseorang sudah habis tenaganya atau mati, maka tangannya terkulai, tidak bisa mencipta dan menulis lagi, berarti pula suara orang yang dicintai tidak akan terdengar lagi. Segala benda (yang tampak indah) yang diwakili oleh hal yang jelas; mainan cahaya di air akan hilang dalam kabut. Begitu peristiwa yang dikemukakan si aku dalam "Catetan Th. 1946". Bedil merupakan simbol dari peperangan, yaitu benda yang memberikan asosiasi langsung kepada peperangan. Bila bedil sudah disimpan berarti perang sudah berhenti.

Ada tanganku, sekali akan jemu berkulai
Mainan cahaya di air hilang bentuk dalam kabut
Dan suara yang kucintai 'kan berhenti membelai

...
Dan kita nanti tiada sawan lagi diburu
Jika bedil sudah disimpan, cuma kenangan berdebu.
(*"Catetan Th. 1946"*, hal. 28)

Pusat dari manusia adalah hidup sendiri dan untuk menyatakan orang itu hidup, matanya masih menengadah. Dengan gambaran seperti itu, lukisan menjadi konkret dan dramatis. Demikian juga tanda-tanda hidup adalah darah masih mengalir dari luka:

Hidup dari hidupku, pintu terbuka
Selama matamu bagiku menengadah
Selama kau darah mengalir dari luka
Antara kia Mati datang tidak sebelah
(*"Sajak Putih"*, hal. 19)

Begitu juga dalam "Kawanku dan Aku" (hal. 21), untuk menyatakan si aku yang sudah tidak berdaya, dilukiskan darahnya sudah beku: *Darahku mental pekat. Aku tumpat pedat.*

Dalam "Kepada Peminta-minta" (hal. 17):

Tapi jangan tentang lagi aku
Nanti darahku jadi beku

Dalam "Kepada Kawan" (hal. 22)

Selama masih menggelombang dalam dada darah serta rasa

...

Isi gelas sepenuhnya lantas kosongkan

Selama masih hidup, maka nikmatilah hidup ini sepuas-puasnya.

2.3.4.2 Keseluruhan untuk Bagian

Kiasan ini bermaksud melebih-lebihkan suatu hal atau peristiwa dengan membuat generalisasi atau melihat sesuatu secara keseluruhan untuk menonjolkan sebagian :

Dan di negeri kelabu yang berhiba

Penduduknya bersinar lagi, dapat tujuan

("Buat Album D.S.". hal. 33)

Dalam hal ini, yang penting adalah sebagian *penduduk*, seorang, atau dua orang dianggap tidak berarti. Mungkin di negeri kelabu itu tidak semua penduduknya bersinar lagi dan tujuannya tercapai.

Begitu juga, untuk menyatakan si aku menderita hebat, dikiaskannya seluruh badannya terbakar hangus oleh api mata kekasihnya:

Heran! Ini badan yang selama berjaga

Habis hangus di api matamu

("Laku Siul I", hal. 25)

Orang tidak mungkin menjelajah dunia seluruhnya, tetapi untuk menyangatkan disebutkan keseluruhannya :

Isi gelas sepenuhnya lantas kosongkan

Tembus jelajah dunia ini dan balikkan

("Kepada Kawan", hal. 22)

Begitu juga yang berikut :

Sekeliling dunia bunuh diri! ("Sebuah Kamar", hal. 23)

Ungkapan itu menyatakan sebagian besar orang melakukan sesuatu yang menyengsarakan diri sendiri itu pada hakikatnya bunuh diri.

Begitu juga kiasan *totum pro parte* kelihatan dalam contoh di bawah ini. Untuk menyatakan bahwa segalanya sudah tampak jelas dan menyakitkan, seperti halnya cacar yang ada di wajah dan penderitaan, tampak terasa dalam segala gerak :

Jangan lagi kau bercerita
Sudah tercacar semua di muka

...

Bersuara tiap kau melangkah
Mengerang tiap kau memandang

("Kepada Peminta-minta", hal. 17)

2.4 Citraan

Sarana keputisan yang fungsinya dekat dengan bahasa kiasan ialah citraan. Dalam puisi, untuk memberi gambaran yang jelas menimbulkan suasana khusus, membuat hidup (lebih hidup) gambaran dalam pikiran dan penginderaan, dan untuk menarik perhatian, penyair juga mempergunakan gambaran-gambaran angan. Gambaran-gambaran angan dalam sajak itulah yang disebut citraan (*imagery*), sedangkan setiap gambaran pikiran dan bahasa yang menggambarannya itu disebut imaji (Altenbernd, 1970:12).

Coombes (1964:49—50) mengemukakan bahwa dalam tangan seorang penyair yang baik dan berbakat, imaji itu segar, hidup, dan berada dalam puncak keindahannya. Imaji berperan untuk mengintensifkan, menjernihkan, dan memperkaya penyairnya. Sebuah imaji yang berhasil akan menolong orang untuk merasakan pengalaman penulis terhadap objek-objek dan situasi yang dialaminya. Selain itu, imaji akan memberi gambaran yang setepat-tepatnya agar ciptaan penulis itu lebih hidup, lebih ekonomis, segar terasakan, dan dekat dengan hidup kita sendiri.

Dalam puisi diperlukan kekonkretan gambaran, kejelasan, dan hidupnya gambaran. Dengan demikian, pembaca atau pendengar dapat turut merasakan dan hidup dalam pengalaman (batin) penyair. Ide-ide abstrak yang tidak dapat ditanggap dengan alat-keindraan, diberi gambaran atau dihadirkan dalam gambar-gambar indraan. Oleh karena itu, ide yang semula abstrak dapat ditanggap atau seolah-olah dapat dilihat, didengarkan, dirasakan, dicium, diraba, ataupun dipikirkan. Dalam hubungan itu, citraan bermacam-macam, seperti citraan penglihatan (*visual imagery*), pendengaran (*auditory imagery*),

Altendebernd, 1970:13), penciuman (*smell imagery*), perasaan atau pengecap (*taste imagery*), rabaan (*tactile/thermal imagery*) (Burton, 1977:98), dan citraan pikiran (*intellectual imagery*) (Altenbernd, 1970:14). Di samping itu, ada cara menghidupkan gambaran atau cara untuk membuat gambaran lebih hidup, yaitu sesuatu yang diam itu digambarkan sebagai sesuatu yang bergerak. Misalnya, pohon cemara tidak bergerak, dalam arti tidak beranjak dari tempatnya, begitu juga bulan itu tetap di tempatnya. Untuk membuat gambaran yang hidup, pohon cemara, bulan yang diam itu digambarkan (sebagai sesuatu yang) dapat beranjak dari tempatnya, seperti yang digambarkan oleh penyair Abdul Hadi W.M. ini :

Sarangan

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

(*Laut Belum Pasang*, hal. 4)

Cemara yang banyak sekali itu, yang tumbuh di kampung-kampung, digambarkan seolah-olah bergerak seperti pasukan yang menyerbu. Begitu juga bulan yang tampak bayang-bayang di kolam itu digambarkan sebagai menceburkan dirinya atau mandi. Citraan gerak ini disebut *kinaesthetic imagery* (Burton, 1977:18).

Citraan itu bermacam-macam yang tentunya tidak dipergunakan secara terpisah, tetapi secara bersama-sama untuk memperkuat efek kepuhisan. Namun, tiap penyair mempunyai gaya atau kesenangannya sendiri dalam mengombinasikannya ataupun dalam memberikan tekanannya. Ada penyair yang "menyukai" citraan tertentu dalam sajak-sajaknya, misalnya citraan penglihatan. Oleh karena itu, ia disebut penyair visual; ada penyair yang suka mempergunakan citraan pendengaran dalam sajak-sajaknya, ia disebut penyair auditif.

Citraan yang terdapat dalam sajak Chairil dalam *Deru Campur Debu* pun bermacam-macam dalam memperkuat efek kepuhitan. Akan tetapi, yang tampak paling menonjol adalah citraan penglihatan.

Citraan Chairil Anwar hidup dan tampak menimbulkan tanggapan yang konkret serta menarik perhatian. Hal ini membuat pembaca intim terhadap sajak atau yang dikemukakan, dan dapat merasakan pengalaman jiwanya. Ide tentang sesuatu yang diangankan atau dicita-citakan, yang semula abstrak diberi bentuk visual atau bentuk indraan yang lain, misalnya berupa gadis dalam "Cintaku Jauh di Pulau". Ide yang terdapat dalam sajak itu adalah bahwa nasib manusia itu (khususnya si aku) begitu tragisnya. Dalam hidup ini cita-citanya tidak pernah tercapai, meskipun segala usaha sudah dijalankan dan semuanya keadaan sudah membantu. Pada mulanya memang berjalan lancar, tetapi sebelum cita-citanya tercapai sudah dihadang maut. Ide itu diberi citraan berupa cita-cita yang digambarkan sebagai gadis manis:

Citraan yang terdapat dalam sajak Chairil dalam *Deru Campur Debu* pun bermacam-macam dalam memperkuat efek kepuhitan. Akan tetapi, yang tampak paling menonjol adalah citraan penglihatan.

Citraan Chairil Anwar hidup dan tampak menimbulkan tanggapan yang konkret serta menarik perhatian. Hal ini membuat pembaca intim terhadap sajak atau yang dikemukakan, dan dapat merasakan pengalaman jiwanya. Ide tentang sesuatu yang diangankan atau dicita-citakan, yang semula abstrak diberi bentuk visual atau bentuk indraan yang lain, misalnya berupa gadis dalam "Cintaku Jauh di Pulau". Ide yang terdapat dalam sajak itu adalah bahwa nasib manusia itu (khususnya si aku) begitu tragisnya. Dalam hidup ini cita-citanya tidak pernah tercapai, meskipun segala usaha sudah dijalankan dan semuanya keadaan sudah membantu. Pada mulanya memang berjalan lancar, tetapi sebelum cita-citanya tercapai sudah dihadang maut. Ide itu diberi citraan berupa cita-cita yang digambarkan sebagai gadis manis:

Cintaku jauh di pulau

Gadis manis sekarang iseng sendiri

Alat untuk mencapai cita-cita digambarkan sebagai perahu dan kehidupan itu digambarkan sebagai laut. Permulaan perjalanan yang lancar dan penuh kegembiraan itu digambarkan:

Perahu melancar, bulan memancar
 di leher kukalungkan ole-ole buat si pacar
 angin membantu, laut terang . . .

...

Di air yang tenang, di angin mendayu
 di perasaan penghabisan segala melaju

Namun, sebelum tujuan tercapai maut sudah menghadang :

Ajal bertakhta, sambil berkata:
 "Tunjukkan perahu ke pangkuanku saja."

Usaha yang bertahun-tahun itu sia-sia saja, ia tetap tak bisa mencapai cita-citanya :

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

Tampak dalam uraian di atas, ide-ide pada umumnya digambar secara visual dengan citraan penglihatan. Pada baris terakhir untuk keintiman rasa kemesraan dipergunakan citraan perabaan, yaitu *'Sebelum sempat berpeluk dengan cintaku?'*

Dengan penggambaran yang demikian konkret itu, lukisan menimbulkan tarikan perasaan dan perenungan kepada betapa tragisnya nasib manusia.

Kesedihan dan derita adalah ide yang abstrak dalam mengonkretkan gambaran, dan membuat nyata perasaan yang dirasakan, yaitu rasa kesakitan karena cinta yang gagal. Oleh karena itu, cinta itu digambarkan secara visual dan dapat diraba sebagai api yang membakar :

Beginilah nanti jadinya:
 Kau kawin, beranak dan berbahagia
 Sedang aku mengembara serupa Ahasveros

...

Aku merangkaki dinding buta
 Tak satu juga pintu tebruka

Jadi baik kita padami
 Unggunan api ini
 Karena kau tidak 'kan apa-apa,
 Aku terbakar tinggal rangka
 ("Laku Siul II", hal. 26)

Sajak-sajak Chairil Anwar kaya dengan citraan dan ungkapan-ungkapan yang baru bila dibandingkan dengan sajak-sajak para penyair Pujangga Baru. Jenis citraan saling erat berjalanan dalam menimbulkan efek puitis yang kuat. Namun, yang paling menonjol adalah citraan penglihatan. Dapat dikatakan bahwa dalam setiap sajaknya terdapat citraan penglihatan. Penderitaan digambarkan sebagai luka yang tercacar di muka:

Aku berkaca
 Ini muka penuh luka
 siapa punya?
 ("Selamat Tinggal", hal. 9).

Jangan lagi kau bercerita
 Sudah tercacar semua di muka
 Nanah meleleh dari muka
 Sambil berjalan kau usap juga
 ("Kepada Peminta-minta", hal. 17)

Kesedihan ataupun keindahan itu seolah-olah tampak mata hingga mudah dirasakan dan menarik perhatian:

Matamu ungu membatu
 ("Orang Berdua", hal. 11)

Di hitam matamu kembang mawar dan melati
 ("Sajak Putih", hal. 11)

Cinta yang indah itu ide yang abstrak. Oleh karena itu, dengan dikiaskan sebagai mawar dan melati itu, cinta itu menjadi kelihatan dan terasa.

Untuk mengkonkretkan tanggapan, dalam sajak Chairil Anwar banyak dipergunakan warna yang merangsang penglihatan :

Penghabisan kali kau datang
membawa karangan kembang
Mawar merah dan melati putih:
darah dan suci.

("Sia-sia", hal. 12)

belum bertunas kecewa dan gentar belum ada
tidak lupa tiba-tiba malam membenam,
layar merah terkibar hilang dalam kelam

("Kepada Kawan", hal. 22)

Kami rasa bahagia tentu 'kan tiba
Kelasi mendapat dekapan di pelabuhan
Dan di negeri kelabu yang berhiba
Penduduknya bersinar lagi, dapat tujuan

("Buat Album D.S.", hal. 33)

Di samping warna, untuk merangsang indra penglihatan juga dipergunakan sinar atau cahaya :

CayaMu panas suci
tinggal kerdip lilin di kelam sunyi

("Doa", hal. 13)

Laron pada mati
Terbakar di sumbu lampu
Aku juga menemu
Ajral di cerlang caya matamu

("Laku Siul I", hal. 25)

Selain citraan penglihatan, dalam sajak-sajak Chairil juga terdapat citraan pendengaran. Ide yang abstrak itu digambarkan sebagai sesuatu yang terdengar, yang merangsang indra pendengaran, hingga ide itu terasa hadir dalam diri si penanggap.

Kudengar seru menderu
—dalam hatiku?—
Apa hanya angin lalu?

Lagu lain pula
Menggelepar tengah malam buta

("Selamat Tinggal, hal. 9)

Persoalan yang terasa di hati itu digambarkan sebagai suara badai *seru menderu* dan seperti lagu yang *menggelepar*.

Untuk menghadirkan suasana sepi, sepi itu dilukiskan seperti orang yang dapat menyanyi. Untuk menyatakan betapa gembira si aku, maka dalam dadanya terdengar lagu yang merdu:

Sepi menyanyi, malam dalam mendoa tiba
meriak muka air kolam jiwa
Dan dalam dadaku memerdu lagu
Menarik menari seluruh aku
(“Sajak Putih”, hal. 19)

Citraan pendengaran itu dapat pula berupa onomatope ataupun per-sajakan yang berturut-turut seperti :

Aku tak bisa tidur
Orang ngomong, anjing menggonggong
(“Kesabaran”, hal. 18)

. . . Ada juga kelepak elang
menyinggung muram, desir hari lari berenang
menemu bujuk pangkal akanan.
(“Senja di Pelabuhan Kecil”, hal. 39)

Segala menebal, segala mengental
Segala tak kukenal . . . !!
Selamat Tinggal . . . !!
(“Selamat Tinggal”, hal. 9)

Bersuara tiap kau melangkah
Mengerang tiap kau memandang
(“Kepada Peminta-minta”, hal. 17)

Citraan rabaan atau sentuhan (*thermal or tactile images*) (Burton, 1977:98) banyak juga dalam sajak Chairil Anwar. Citraan ini berupa rangsangan-rangsangan kepada perasaan atau sentuhan. Rasa sakit atau rasa nyeri tergambar dalam baris-baris berikut.

Biar peluru menembus kulitku
 Aku tetap meradang menerjang
 Luka dan bisa kubawa berlari
 Berlari
 Hingga hilang pedih peri
 ("Aku", hal. 7)

Dalam sajak "Hampa", terasa adanya tekanan dan rasa kesakitan:

Sepi menekan mendesak
 ...
 Sepi memagut
 Tak satu kuasa melepas renggut
 ...
 Tambah ini menanti jadi mencekik
 Memberat mencengkung punda
 (hal. 8)

Rasa sentuhan erotis tercermin dalam kata mendekap, mencium, membelai, dan berpeluk, seperti :

Masih berdekapankah kami atau
 mengikut juga bayangan itu
 ("Orang Berdua", hal. 11)

Kita—anjing diburu — ...
 Tidak tahu Romeo dan Juliet berpeluk di kubur atau diranjang
 ("Catetan Th. 1946", hal. 28)

Kami yang mendengar melihat senja
 Mencium belai si gadis pada pipi
 ...
 Kami rasa bahagia tentu 'kan tiba
 Kelasi mendapat dekapan di pelabuhan
 ("Buat Album D.S.", hal. 33)

Pada sajak "Tuti Artic" citraan rabaan erotis itu terasa hidup dan merangsang, tetapi tidak cabul :

Kaupintar benar bercium, ada goresan tinggal terasa
 ---Ketika kita bersepeda kuantar kau pulang---
 Panas darahmu, sungguh lekas kau jadi dara
 Mimpi tua bangka ke langit lagi menjulang
 (hal: 41)

Pada umumnya imaji-imaji sentuhan Chairil Anwar berupa rasa sakit dan penderitaan, seperti contoh-contoh di atas dan di bawah ini.

Di tubuhku ada luka sekarang
 Bertambah lebar juga, mengeluarkan darah
 di bekas dulu kaucium napsu dan garang
 lagi aku pun sangat lemah serta menyerah
 ("Kabar dari Laut", hal. 40)

Tapi jangan tentang lagi aku
 Nanti darahku jadi beku

...

Mengganggu dalam mimpiku
 Menghempas aku di bumi keras
 Di bibirku terasa pedas
 Mengaum di telingaku
 ("Kepada Peminta-minta", hal. 17)

Darahku mengental pekat. Aku tumpat padat
 ("Kawanku dan Aku", hal. 21)

Citraan indraan yang sedikit terdapat adalah indraan bau dan citraan rasa (*taste images*). Imaji pembauan hanya yang berikut ini.

Harum rambutmu mengalun bergelut senda
 ("Sajak Putih", hal. 19)

Sedang citraan rasa pencecapan sebagai berikut ini :

Adikku yang lagi keenakan menjilat es artic
 Sore ini kau cintaku, kuhiasi dengan susu dan coca cola
 ("Tuti Artic", hal. 41)

Karena itu jangan mengerdip, tetap dan penamu asah,
Tulis karena kertas gersang, tenggorokan kering sedikit mau basah
(“Catetan Th. 1946”, hal. 28)

Citraan yang cukup banyak juga terdapat dalam sajak Chairil Anwar adalah citraan gerak (*kinaesthetic imagery*). Imaji-imaji gerak ini menghidupkan dan memvisualkan lukisan sebab hal yang tidak sering bergerak itu menjadi bergerak. Seperti dalam sajak “Selamat Tinggal”, lagu itu diberi imaji gerak :

Lagu lain pula
mengelepar di tengah malam buta

Sepi yang tidak bergerak itu diberi imaji gerak dan dapat berbuat seperti manusia :

Ah! Hatiku yang tak mau memberi
Mampus kau dikoyak-koyak sepi.
(“Sia-sia”, hal. 12)

Jendela itu benda yang tidak bergerak, dalam sajak “Sebuah Kamar” dinyatakannya berbuat.

Sebuah jendela menyerahkan kamar ini
pada dunia. Bulan yang menyinar ke dalam
mau lebih banyak tahu
(hal. 23)

Dalam contoh-contoh di bawah ini terlihat imaji gerak yang hidup sekali :

Suaranya pergi terus meninggi
Kami yang mendengar melihat senja
Mencium belai si gadis pada pipi
Dan gaun putihnya sebagian dari mimpi.
(“Buat Album D.S.”, hal. 33)

Hal itu disebabkan oleh personifikasi yang menghidupkan. Juga yang berikut ini merupakan personifikasi yang hidup.

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

(*"Senja di Pelabuhan Kecil"*, hal. 39)

Dalam bait di atas terasa sekali gerak yang tergesa-gesa, begitu lekasnya segala berlalu ditelan malam.

Ada sebuah lagi citraan, yaitu citraan pikiran (*intellectual imagery*). Citraan ini dihasilkan oleh asosiasi pikiran. Altenbernd (1970:14) memberikan contoh *Musik menimbulkan kasihan bagai seorang Dewa yang kesakitan*. *Dewa kesakitan* adalah imaji yang hanya bisa timbul karena pemikiran, sedangkan kenyataannya orang tidak pernah melihatnya. Dalam sajaknya yang berjudul "Fragmen", Chairil Anwar (1970:42) membuat imaji hasil asosiasi pemikiran, untuk menimbulkan gambaran yang hebat tentang keputusasaan yang tidak ada bandingnya lagi

Aku sudah saksikan
Senja kekecewaan dan putus asa yang bikin tuhan juga
turut tersedu
membekukan berpuluh nabi, hilang mimpi dalam kuburnya.

Dalam *Deru Campur Debu* ada beberapa imaji pemikiran seperti itu. Dalam "Kepada Kawan", "Kepada Pelukis Affandi", dan "Cintaku Jauh di Pulau" ada gambaran bahwa ajal itu seperti manusia yang bisa mengancam hidup manusia :

Sebelum ajal mendekat dan mengkhianat,
mencekam dari belakang 'tika kita tidak melihat

...

kawan, mari kita putuskan di sini :
Ajal yang menarik kita, juga mencekik diri sendiri
(hal. 22)

lagi pula terasa
mati kan datang merusak
(hal. 31)

Ajal bertakhta, sambil berkata:
 "Tunjukkan perahu ke pangkuanku saja."

...
 Mengapa Ajal memanggil dulu
 Sebelum sempat berpeluk dengan cintaku?!
 (hal. 44)

Juga citraan yang menggambarkan kegelisahan sebagai manusia yang berlumuran darah adalah hasil asosiasi pikiran :

Kelana tidak bersejarah
 Berjalan kau terus !
 Sehingga tidak gelisah
 Begitu berlumuran darah.
 ("Kepada Penyair Bohang", hal. 237)

Begitu juga personifikasi yang hanya bisa dipikirkan tidak sesuai dengan kenyataan, seperti *jendela menyerahkan kamar* ataupun *bulan mau lebih banyak tahu* adalah imaji pemikiran :

Sebuah jendela menyerahkan kamar ini
 pada dunia. Bukan yang menyinar ke dalam
 mau lebih banyak tahu
 (hal. 23)

Dari contoh-contoh di atas ternyata sajak-sajak Chairil menjadi hidup dan puitis karena mempergunakan bermacam-macam citraan yang jalin-menjalin. Entah secara sadar atau tidak Chairil mempergunakannya, tetapi citraannya merupakan salah satu sarana utama untuk mencapai kepuhitan. Seperti kata Altenbernd (1970:14), citraan itu berguna untuk mencapai kekonkretan, sifat-sifat yang khusus, dan sekaligus mengharukan serta mengesankan.

2.5 Sarana Retorika

Sarana retorika merupakan sarana kepuitisian yang berupa muslihat pikiran (Altenbernd, 1970:22). Dengan muslihat itu, para penyair berusaha menarik perhatian dan pikiran hingga pembaca berkontemplasi atas apa yang dikemukakan penyair. Pada umumnya sarana retorika ini menimbulkan ketegangan puitis karena membaca harus memikirkan apa yang dimaksud penyair dalam sajaknya, dan harus memikirkan efek apa yang ditimbulkannya.

Sarana retorika ini banyak jenisnya. Namun, para penyair dapat memilih sesuai dengan kesenangan dan tema yang dikemukakannya. Begitu juga, sajak-sajak Chairil Anwar menunjukkan penggunaan retorika yang khusus.

Untuk mendapatkan intensitas pengucapan dalam sajak-sajaknya, Chairil Anwar mempergunakan banyak ulangan yang dikombinasikan dengan hiperbola dan penjumlahan. Di samping itu, digunakan juga jenis sarana retorika yang lain untuk menambah kepuitisannya.

2.5.1 Ulangan

Untuk mendapatkan ekspresi yang intens, Chairil Anwar banyak mempergunakan ulangan. Bahkan, sarana ini paling banyak dipergunakannya. Dalam sajaknya terdapat berjenis-jenis ulangan, yaitu ulangan kata, frase, pola kalimat, dan bait.

2.5.1.1 Ulangan Kata

Ulangan kata dalam sajak-sajak Chairil Anwar pada umumnya dipergunakan untuk mendapatkan intensitas ekspresi dalam memperkuat arti. Ulangan kata itu berupa repetisi, tautologi, dan pleonasme.

Repetisi ialah gaya pengulangan kata-kata tertentu atau baru saja dikatakan untuk menarik perhatian (Slametmuljana, Tt:24). Dengan demikian, kata yang diulang menjadi menonjol.

Sepi di luar. Sepi menekan mendesak

...

Sepi memagut

...

Segala menanti. Menanti. Menanti

Sepi

Ini sepi terus ada. Dan menanti.

("Hampa", hal. 8)

Dan tangan 'kan kaku menulis berhenti,
kecemasan derita, kecemasan mimpi;

("Kepada Pelukis Affandi", hal. 31)

Pilihanmu, saban hari menjemur, saban kali bertukar;

("Tuti Artic", hal. 41)

Kulihat Tubuh mengucur darah

Aku berkaca dalam darah

("Isa", hal. 14)

Tautologi adalah gaya bahasa yang menyatakan hal atau keadaan dua kali supaya arti kata atau keadaan lebih mendalam bagi pembaca atau pendengar (Slametmuljana, Tt:26)

"Ku mau tak seorang kan merayu

Tidak juga kau

Tak perlu sedu sedan itu

...

Luka dan bisa kubawa berlari

Berlari

Hingga hilang pedih peri

("Aku", hal. 7)

Segala menebal, segala mengental

Segala tak kukenal

Selamat Tinggal

("Selamat Tinggal", hal. 9)

Baik, baik, aku akan menghadap Dia

Menyerahkan diri dan segala dosa

...

Bersuara tiap kau melangkah

Mengarang tiap kau memandang

("Kepada Peminta-minta", hal. 17)

Pleonasme ialah gaya bahasa yang mengulangi hal dengan kata yang hampir sama artinya, arti kata yang kedua sebenarnya telah tersimpul dalam kata yang lalu (Slametmuljana, Tt:28). Dengan ulangan itu arti kata itu dipertegas. Dalam sajak-sajak Chairil Anwar ada beberapa gaya bahasa pleonasme seperti kata *pedih peri, meradang-menerjang* dalam "Aku" (hal. 9)
 Juga :

Sepi menekan-mendesak

...

Tak satu kuasa melepas-renggut

...

Memberet-mencengkung punda

("Hampa", hal. 8)

Mendengar seru-menderu

...

Segala menebal, segala mengental

("Selamat Tinggal", hal. 9)

2.5.1.2 Ulangan Frase

Dalam ulangan ini fraselah yang diulang untuk menambah intensitas dan menarik perhatian.

Itu tubuh

mengucur darah

mengucur darah

("Isa", hal. 14)

2.5.1.3 Peralelisme

Di samping ulangan kata dalam sajak-sajak Chairil Anwar terdapat paralelisme (persejajaran), yaitu ulangan pola kalimat dengan cara mengubah sedikit-sedikit (atau mengganti dengan kata-kata lain) pada kalimat-kalimat yang berikutnya. Dikatakan Slametmulyana (Tt:29) bahwa isi maksud, dan tujuan kalimat-kalimat itu serupa. Paralelisme ini juga berperan untuk mendapatkan intensitas arti atau maksudnya.

Ah !!

Segala menebal, segala mengental

Segala tak kukenal !!

Selamat Tinggal !!

("Selamat Tinggal", hal. 9)

Beta Pattirajawane
Kikisan laut
berdarah laut

Beta Pattirajawane, menjaga hutan pala
Beta api di pantai.

...

Mari menari !
mari beria !
mari berlupa !

("Cerita buat Dien Tamaela", hal. 35)

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

Mengganggu dalam mimpiku
Mengahempas aku di bumi keras
Di bibirku terasa pedas
Mengaum di telingaku

("Kepada Peminta-minta", hal. 170)

Pada contoh terakhir yang diulang adalah pola kalimat dengan *tiap kau* yang memberi sugesti kepada arti 'engkau sangat menderita'. Dalam bait berikutnya, *aku* diulang dalam bervariasi, dengan sugesti arti 'membuat aku sangat menderita'.

Untuk membuat intensitas, sering sebuah baris yang berupa kata atau kalimat diulang pada bait-bait. Seperti kelihatan pada sajak "Doa" (hal. 13).

Tuhanku
Dalam termangu
Aku masih menyebut namaMu

...

Tuhanku
aku hilang bentuk
remuk
Tuhanku

...

Tuhanku
 Di pintuMu aku mengetik
 aku tidak bisa berpaling

Begitu juga pada sajak "Cerita buat Dien Tamaela" (hal. 34 – 35), kata *Beta Pattirajawane* diulang-ulang.

2.5.1.4 Ulangan Bait

Untuk memberi tekanan pada inti masalah yang dikemukakan, sebuah bait diulang pada bait terakhir bahkan seluruhnya atau dengan variasi, misalnya pada sajak "Isa", "Kepada Peminta-minta", dan "Cerita buat Dien Tamaela".

Isa

Itu Tubuh
 mengucur darah
 mengucur darah

...

mengatup luka

aku bersuka

Itu Tubuh
 mengucur darah
 mengucur darah

(hal. 17)

Kepada Peminta-minta

Baik baik, aku akan menghadap Dia
 Menyerahkan diri dan segala dosa

Tapi jangan tentang lagi aku
Nanti darahku jadi beku

...
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.

(hal. 17)

Pada sajak "Cintaku Jauh di Pulau" ulangan itu divariasi:

Cintaku jauh di pulau
gadis manis, sekarang iseng sendiri

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

(hal. 44)

Pada sajak "Penerimaan", bait pertama diulang dengan variasi pada bait ke-5 sebelum bait terakhir:

Penerimaan

Kalau kau mau kuterima kau kembali
Dengan sepenuh hati

...

Kalau kau mau kuterima kau kembali

Untukku sendiri tapi

Sedang dengfn cermin aku enggan berbagai

(Hal. 36)

2.5.2. Hiperbola

Untuk membuat pernyataan lebih kuat dan lebih intens, Chairil Anwar mempergunakan hiperbola dalam beberapa sajaknya. Hiperbola adalah sarana retorika untuk mendapatkan keputisan dengan menyangatkan suatu pernyataan atau melebih-lebihkan sesuatu, tetapi tidak berlebih-lebihan seperti dalam contoh berikut.

Biar peluru menembus kulitku
Aku tetap meradang menerjang

Luka dan bisa kubawa berlari
Berlari
Hingga hilang pedih peri

...

Aku mau hidup seribu tahun lagi

("Aku", hal. 7)

Dengan pernyataan seperti itu tampaklah semangat hidup si aku yang beryala-nyala dalam menghadapi halangan dan kesukaran hidup.

Hiperbola dalam sajak "Hampa" terlihat seperti *terasa kesepian itu sangat berat dan mencengkam, menghancurkan segala harapan.*

Sepi menekan-mendesak

...

Sepi memagut

Tak satu kuasa melepas renggut

...
 Memberat-mencengkung punda
 Sampai binasa segala ...
 Udara bertuba.

(hal. 8)

Begitu juga intensitas itu tampak dalam sajak "Selamat Tinggal" (hal. 9) *Ini muka penuh luka*, "Orang Berdua" (hal. 11): *Malam yang hilang batas . . . Matamu ungu membatu*. Untuk menyatakan individualitas yang sampai ke puncaknya, kelihatan pernyataan hiperbola bahwa si aku akan memiliki kekasihnya itu secara mutlak, sampai bercermin pun tak boleh!

Kalau kau mau kuterima kau kembali
 Untukku sendiri tapi
 Sedang dengan cermin aku enggan berbagi.

("Penerimaan", hal. 36)

Pada umumnya hiperbola dalam sajak-sajak Chairil Anwar membayangkan penderitaan yang hebat diak tertahankan, seperti *Mampus kau dikoyak-koyak sepi* ("Sia-sia", hal. 12); *Darahku mengental pekat*; *Aku tumpat pedat* ("kawanku dan Aku", hal. 21); *Sekeliling dunia bunuh diri!* ("Sebuah Kamar", hal. 23); *Sehingga tidak gelisah/Begitu berlumuran darah!* ("Kepada Penyair Bohang", hal. 37). Juga dalam kutipan berikut ini tergambar penderitaan yang sampai ke puncaknya.

Tuhanku
 aku hilang bentuk
 remuk

("Doa", hal. 13)

Lagu Siul

I

...
 Aku juga menemu

Ajal di cerlang caya matamu

...

Habis hangus di api matamu

II

...

Aku merangkaki dinding buta

...

Jadi baik kita padami

Unggunan api ini

Karena kau tidak `kan apa-apa

Aku terpanggang tinggal rangka.

(Hal. 25, 26)

Di tubuhku ada luka sekarang

Bertambah lebar juga, mengeluarkan darah

di bekas kau cium napsu dan garang

("Kabar dari Laut", hal. 40)

Sajak-sajak yang mengandung hiperbola yang lain adalah "Kesabaran" (hal. 22), "Kepada Pelukis Affandi" (bait 1, hal 31). Bahkan dalam sajak "Kepada Peminta-minta", seluruh baitnya penuh dengan hiperbola, yang melukiskan penderitaan sangat mengerikan.

Jangan tentang lagi aku
Nanti darahku jadi beku

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

...

Mengganggu dalam mimpiku
 Menghempas aku di bumi keras
 Di bibirku terasa pedas
 Mengaum di telingaku.

(hal. 17)

2.5.3 Litotes

Semacam hiperbola yang negatif adalah litotes. Ini juga pernyataan melebih-lebihkan sesuatu, tetapi dalam bentuk negatif atau memperkecil sesuatu. Sarana retorika ini terdapat juga dalam sajak Chairil Anwar, meskipun hanya beberapa buah.

Aku dan dia hanya menjengkau
 rakit hitam

("Orang Berdua", hal. 11)

Hidup ini dilebih-lebihkan hanya sebagai menaiki rakit hitam untuk mengarungi samudra kehidupan yang mahalua, dan tentu tidak akan terlaksana dengan alat yang sangat tidak memadai itu. Juga dilebih-lebihkan bahwa hidup ini diumpamakan hanya sebagian sandiwara.

..

x

g

Kita—anjing diburu—hanya melihat sebagian sandiwara sekarang
 Tidak tahu Romeo dan Juliet berpeluk di kubur atau di ranjang

("Catatan Th. 1946", hal. 28)

Karena orang tidak lagi berdaya diumpamakannya hanya tinggal rangka.

Kawanku hanya rangka saja
 Karena dera mengelucak tenaga

("Kawanku dan Aku", hal. 21)

2.5.4. Pejumlahan

Untuk membuat keadaan lebih terang dan nyata, suatu keadaan dipecah dalam beberapa bagian dan setiap bagian disebutkan. Sarana retorika ini dinamai penjumlahan atau *enumeratie* (Slametmulyana, Tt : 25). Sarana retorika ini banyak juga terdapat dalam sajak Chairil Anwar.

Kesabaran

Aku tak bisa tidur

Orang ngomong, anjing ngonggong

...

Aku hendak bicara

Suaraku hilang, tenaga terbang

(Hal. 18)

Sajak-sajak yang mengandung sarana pejumlahan adalah "Sajak Putih":

Selama matamu bagiku menengadah/Selam kau dalam mengadu dari luka;

"Kepala Pelukis Affandi" (hal. 31): *Dan tangan kan kakmu menulis berhenti/kecemasan derita, kecemasan mimpi;* "Cerita" buat Dien Pamela (hal. 34, 35): *Beta Pattirajawane/Kikisan laut/Berdarah laut.*

Sajak yang tampak berturut-turut dalam bait-baitnya mengandung sarana retorika penjumlahan adalah "Kepada Kawan," dan "Cintaku Jauh di Pulau".

Sebelum ajal mendekat dan menangkis

...

(44 hal)

belum bertunas kecewa dan gentar belum ada,

tidak lupa tiba-tiba bisa malam membenam,

layar merah terkibar hilang dalam kelam

Isi gelas sepenuhnya lantas kosongkan

Tembus jelajah dunia in dan balikkan

Peluk kucup perempuan, tinggalkan kalau merayu,

Pilih kuda yang paling liar, pacu laju,
 Jangan tambatkan pada siang dan malam
 Dan
 Hancurkan lagi apa yang kau perbuat,
 Hilang sonder pusaka, sonder kerabat
 Tidak minta ampun atas segala dosa,
 Tidak memberi pamit pada siapa saja!

(hal. 22)

Dalam bait-bait sajak "Kepada Kawan" itu keadaan dan tindakan dipecah-pecah menjadi bagian-bagian dan seluruhnya menjadi jumlah bagian-bagian yang terperinci itu. Dengan demikian, hal atau tindakan itu menjadi lebih nyata. Yang dipecah-pecah itu ialah ide atau tema: *Sebelum mati, nikmatilah hidup sepuas-puasnya!* Begitu juga dalam sajak "Cintaku Jauh di Pulau". Jumlah kemudahan yang membantu usaha mencapai tujuan itu dipecah-pecah:

Perahu melancar, bulan memancar
 ...
 angin membantu, laut terang, tapi terasa
 ...

Di air yang terang, di angin mendayu
 di perasaan penghabisan segala melaju
 Ajal bertakhta sambil berkata:
 "Tajukan perahu ke panguanku saja!"

(hal. 44)

2.5.5 Sarana Retorika yang Lain

Sarana retorika yang lain terdapat dalam *Deru Campur Debu*, yaitu pertanyaan retoris, paradoks, antitesis, dan simetri. Sarana-sarana itu lebih bersifat menarik perhatian dengan menjajarkan dua hal atau peristiwa-peristiwa. Yang agak banyak terdapat adalah pertanyaan retoris, sedangkan yang lain sedikit.

Pertanyaan retorik adalah sarana retorika yang digunakan untuk menarik perhatian suatu hal dengan pertanyaan. Dengan demikian, orang menjadi merenungkan jawabnya, misalnya yang berikut.

Selamat Tinggal

Aku berkaca

Ini muka penuh luka
Siapa punya?

Kudengar seru menderu
— dalam hatiku? —
Apa hanya angin lalu?

(hal. 9)

Dan kau? Apakah kerjamu sembahyang dan memuji,
Atau di antara mereka juga terdampar,
Burung mati pagi hari di sisi sangkar?

("Kabar dari Laut", hal. 40)

Tapi ada suara menimbang dalam diriku,
nekat mencemooh: Bisakah kiranya
berkering dari kuyup laut biru,
gamitan dari tiap pelabuhan gimana?
Lagi siapa bisa mengatakan pasti
di situ memang ada bidadari
suaranya berat menelan seperti Nina punya kerlingnya Yati?

("Sorga", hal. 43)

Simetri adalah gaya keseimbangan dengan menjajarkan bagian kalimat yang bentuknya serupa hingga enak dipandang, dibaca, atau didengar. Biasanya bagian-bagian dihubungkan dengan kata *dan* atau *serta*.

Penghabisan kali itu kau datang
membawa karangan kembang

Mawar merah *dan* melati putih
darah *dan* suci

(“Sia-sia”, hal. 12)

Seperti ibu + nenekku juga
tambah tujuh keturunan lagi
aku minta pula supaya sampai di sorga
yang kata Masyumi + Muhammadiyah bersungai susu
dan bertabur bidadari beribu

(“Sorga”, hal. 43)

Antitesis dan paradoks mempertentangkan dua pikiran atau hal yang berlawanan. Kalau antitesis mempertentangkan hal yang sungguh-sungguh berlawanan, biasanya dipertentangkan dengan kata *tetapi* atau dapat juga hanya diijarkan. Dalam paradoks hal yang dipertentangkan tampaknya berlawanan, tetapi setelah dipikirkan tidaklah bertentangan, memang demikianlah keadaannya, kedua hal itu tidak berlawanan. Kedua sarana retorika ini hanya sangat sedikit terdapat dalam sajak Chairil Anwar.

Antitesis:

Sehari kita bersama. Tak hampir-menghampiri

(“Sia-sia”, hal. 12)

angin membantu, laut terang, tetapi terasa
aku tidak 'kan sampai padanya.

...

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

(“Cintaku Jauh-di Pulau”, hal. 44)

Paradoks:

Cinta adalah bahaya yang lekas jadi pudar

(“Tuti Artic”, hal. 41)

Cinta disamakan dengan bahaya itu merupakan pertentangan dan memang demikianlah, bagi si aku. Juga hal yang bertentangan bila *dicerlang caya mata* yang indah itu terdapat ajal:

Aku juga menemu
Ajal di cerlang caya matamu

(“Lagu Siul I”, hal. 25)

BAB III. BAHASA PUISI SUTARDJI CALZOUË BACHRI

Selain untuk memahami struktur bahasa puisi Sutardji Calzoum Bachri sendiri, analisis bahasa puisinya juga untuk perbandingan antara dua penyair pada bab ke-5, maka seperti halnya analisis terhadap bahasa puisi Chairil Anwar, analisis bahasa puisi Sutardji pun akan serupa itu. Dalam hubungan itu, di sini diuraikan kosa kata, faktor ketatabahasaan, bahasa kiasan, citraan, dan sarana retorika.

3.1 Kosa Kata

Untuk mencapai keputisan dalam sajak-sajaknya, Sutardji merangkai kata-kata dari kosa kata sehari-hari. Ada juga beberapa kata yang tidak biasa dipergunakan dalam percakapan sehari-hari yang umum. Namun, barangkali ini dipengaruhi oleh penggunaan bahasa Indonesia secara lokal, mengingat bahwa Sutardji dilahirkan dan dibesarkan di daerah Riau, yang dianggap asal bahasa Indonesia. Misalnya saja, kata *puake* (*puaka* = hantu penunggu), *seligi* (tombak bambu), *payau* (agak asin), *dedak* (dedak padi, serbuk halus), dipakai dalam frase: *gapaiku dedak dan langit dadu dadu* = merah muda). Ada sebuah kata yang tidak dapat ditemukan dalam kamus Poerwadarminta, yaitu *ngilai* (barangkali sama dengan *ngilu*). Meskipun demikian, pada umumnya yang dipergunakannya adalah kata-kata biasa atau kata-kata sehari-hari, misalnya:

Jadi

tidak setiap derita jadi luka
 tidak setiap sepi jadi duri
 tidak setiap tanda jadi makna
 tidak setiap tanya jadi ragu
 tidak setiap jawab jadi sebab
 tidak setiap seru jadi mau
 tidak setiap tangan jadi pegang
 tidak setiap kabar jadi tahu
 tidak setiap luka jadi kaca

memandang Kau
 pada wajahku!

(hal. 14)

Untuk membuat bahasa sehari-hari yang hidup, Sutardji mempergunakan kata-kata yang tidak baku, seperti *kasi*; *kasihan ikan*, *kasikan remaja* ("Ah", hal 7). Mungkin untuk memberi suasana mantra, ia mengubah bunyi kata *a* menjadi *e* pada kata-kata *puake*, *muare*, *buaye*, *siape* ("puake", hal. 15).

Supaya kelihatan "modern", yaitu untuk mendapat efek suasana yang lebih universal, dipergunakan kata-kata asing (sebagai judul) seperti *Colonnes Sans Fin* (Prancis: Tiang-tiang tanpa akhir, hal. 12). *Solitude* (Inggris: kesenyapan, hal. 21), *Sculpture* (Inggris: patung, arca, pahatan, hal. 25).

3.2 Faktor Ketatabahasaan

Sutardji Calzoum Bachri banyak (sekali) mempergunakan 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, pemutusan kata, pembalikan kata, penggandengan dua kata atau lebih, penghi-

langan imbuhan, pembentukan jenis kata dari jenis kata lain tanpa mengubah bentuk morfologinya. Hampir dapat dikatakan, pada setiap sajaknya terdapat penyimpangan tata bahasa normatif.

3.2.1 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*, yaitu pikiran yang mengalir tidak terendalikan 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:

rasa yang dalam!

rasa dari segala risau sepi dari segala nabi tanya dari segala nyata sebab
 dari segala abad sungsang dai segala sampai duri dari segala rindu luka
 dari segala laku igau dari segala risaukubu dari segala buku resah dari
 segala rasa rusuh dari segala guruh sia dari segala saya duka dari segala
 daku Ina dari segala Anu puteri pesonaku!
 datang Kau padaku!

...

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

("Ah, hal. 7)

Di samping hal seperti itu, banyak juga sajaknya yang sama sekali tidak mempergunakan tanda baca, atau hanya mempergunakan satu tanda baca di akhir bait. Sajak yang tanpa tanda baca ini di antaranya "Colonnes Sans Fins", "Pot", "Biarkan", "Tragedi Winka dan Sihka", "Sculpture", "Hilang (Ketemu)", dan "Kakekkakek dan Bocah-bocah". Pada umumnya sajak itu berupa ulangan yang berturut-turut. Contohnya di bawah ini.

dan bocahbocah tertawa
 terkekehkekehkekehkekeh

(“kakekkakek & Bocahbocah”, hal. 28) Dalam sajak
 “O” seluruh baris berupa penggabungan kata.

O

dukaku dukakau dukarisau dukakalian dukangiau
 resahku resahkau resahrisau resahbalau resahkalian
 raguku ragukau raguguru ragutahu ragukalian
 mauku maukau mautahu mausampai maukalian maukenal maugapai
 siasiauku siasiakau siasiasiasialau siarisau siakalian siasiasia
 waswasku waswaskau waswaskalian waswaswaswaswaswaswaswaswas
 duhaiku duhaikau duhairindu duhaingilu duhaikalian duhaisangsai
 oku okau okosong orindu okalian obolong orisau o Kau O . . .

(hal. 18)

3.2.3 Penghilangan Imbuan

Dalam sajak-sajaknya, Sutardji banyak menghilangkan imbuan, baik awalan, akhiran, maupun awalan dan akhiran kata. Bahkan, Sutardji banyak mempergunakan kata dasar tanpa dibentuk dengan awalan atau akhiran. Di samping untuk mendapatkan irama dan kelancaran membacanya, hal ini juga dimaksudkan untuk mendapatkan daya ekspresi yang penuh karena kepadatannya. Misalnya, saling *gigitan* yang mestinya saling *bergigitan* (“Ngiau”, hal. 9), tiang tanpa topang (“Colonnes Sans Fin”, hal. 12), langit tanpa *carri* (“Hyang Tak Jadi”, hal. 30). Dalam “Ah” (hal 7) terdapat beberapa di antaranya: yang *lengking*, yang paling *pijak*, yang paling *derai*, yang mana *gantung* selain *sambung*, yang mana *gairuh* selain *resah*, yang mana *tahu* selain *waktu*, yang mana tanah selain *tunggu*. Dalam “Dapatkau” (hal. 10): dapatkau *nyebrangkan* sungai, dapatkau *sampaikan* sayap lepas, dapatkau *pulangkan* resah, siapa dapat kembalikan dia. Dalam “Herman” (hal. 17): tak bisa *pijak* di bumi, tak bisa *malam* di bulan, tak bisa *teduh* di tubuh, tak bisa *tunggu* di tanah, tak bisa *paut* di mulut, tak bisa *pegang* di tangan.

Penghilangan imbuhan semacam itu belum pernah dilakukan oleh penyair sebelumnya dengan seintensif itu, lebih-lebih yang berbentuk kata dasar.

3.2.4 Pemutusan Kata

Dalam peristiwa ini kata-kata diputus-putus menjadi suku kata atau dibalik suku katanya, dengan cara yang demikian itu menjadi menarik perhatian dan artinya berubah, ataupun hilang. Hal ini memberi sugesti kesia-siaan atau arti yang tidak sempurna lagi.

Dapatkau?

...
Siapa dapat kembalikan sia

pada

mula

sia

pa

da

sia

pa

sia

tinggal?

(hal. 10)

Pemutusan kata itu memberi sugesti arti bahwa tidak ada orang, termasuk si aku, yang dapat melakukan apa yang disebutkan dalam bait-bait sebelumnya. Misalnya, bait pertama berbunyi: *dapatkau nyebrangkan sungai/ke negeri asal/tempat diam/melahirkan jejak?* Bait terakhir yang dikutip itu memberi sugesti bahwa tidak seorang pun dapat melakukannya, semuanya tinggal sia-sia saja. Kutipan yang di bawah ini merupakan sajak yang paling banyak mendapatkan tanggapan, yang kebanyakan berpendapat bahwa sajak itu hanya "bermain-main".

Tragedi Winka & Sihka

kawin

kawin

kawin

kawin

ka

win

ka

win

ka

win

ka

win

ka

winka

winka

winka

sihka

sihka

sihka

sih

ka

sih

ka

sih

ka

sih

ka

sih

ka

sih

sih

sih

sih

sih

sih

ka

Ku

(hal. 22)

Sejak itu hanya terdiri dari dua kata *kawin* dan *kasih*, yang dipotong-potong menjadi suku-suku kata, juga dibalik menjadi *kawin* dan *sihka*. Pada awalnya kata *kawin* masih penuh dan artinya masih penuh. *Kawin* memberi konotasi begitu indahinya perkawinan. Orang yang hendak kawin mesti berangan-angan yang indah, bahwa sesudah kawin akan hidup berbahagia dengan kasih sayang anak-istri-suami. Akan 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 harus memberi nafkah, ada kewajiban-kewajiban. Ada anak yang harus dibiayai. Bahkan, sering terjadi pertengkaran suami-istri, yang harus membiayai makan, pakaian, dan sekolah anak-anaknya. Ternyata perkawinan itu tidak seperti diharapkan yang penuh dengan kebahagiaan, segala berjalan lancar, tetapi penuh kesukaran. Terbalik artinya, *kawin* jadi *winka*. Bahkan mungkin istri atau suami menyeleweng, terjadilah perceraian. Nah, terjalin tragedi *winka & sihka*, pembalikan dari angan-angan *kawin* dan *kasih*, yang pada mulanya diangankan akan penuh kebahagiaan.

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

3.2.5 Pembentukan Jenis Kata

Untuk ekspresivitas Sutardji 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 morfologisnya. Misalnya, *apa yang sebab?*, *apa yang lengking?* *siapa tanah yang paling pijak siapa burung yang paling sayap* ("Ah", hal. 7). *Orang yang tuhan* ("Orang Yang Tuhan", hal. 33). Begitu juga yang berikut.

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
 sampung yang paling
 Kau!
 (hal. 21)

Mawar, duri, sayap, bumi, pisau, adalah jenis kata benda. *Nancap* dan *dekap* adalah jenis kata kerja. Dengan diawali kata *yang paling* jenis kata kerja dan benda itu 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 dibentuknya dari kata seru dan kata keadaan tanpa mengubah bentuk morfologisnya. Kata seru dan kata keadaan itu dalam kalimat, fungsinya dijadikan objek penderita sehingga menjadi kata benda, misalnya:

aku telah mengecup luka
 aku telah membelai aduhai
 aku telah tiarap harap
 aku telah mencium aum!
 aku telah dipukau au!

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

("Ah", hal. 7)

Kata *auhdai, au* adalah kata seru. Kata *bosan* adalah kata sifat atau keadaan. Juga yang berikut ini.

siapa dapat meneduh rusuh
 ...
 siapa dapat membalut luluh
 ...
 siapa dapat membalut lusuh

("Apa Kautahu", hal. 24)

Rusuh, luluh, dan lusuh adalah jenis kata keadaan, karena dijadikan objek maka menjadi kata benda. Dengan ucapan seperti, bentuknya menjadi baru, segar, dan ekspresif.

3.3 Bahasa Kiasan

Bahasa kiasan yang mendominasi sajak-sajak Sutardji, yang pertama adalah metafora dan yang kedua personifikasi. Di samping itu, ada sinekdos yang tidak seberapa banyak. Kiasan perbandingan (*simile*) yang biasanya banyak dipergunakan penyair lain hanya kedatangan sebuah, yaitu dalam "Sculpture" (hal. 25): gerak menggeliat *bagai* perut ikan dalam air, sedangkan kiasan lain dapat dikatakan tidak ada.

3.3.1 Metafora

Sajak-sajak Sutardji penuh dengan metafora. Pada umumnya berupa metafora implisit, sedangkan metafora penuh hanya sedikit, bahkan dapat dikatakan satu dua saja. Dalam beberapa sajaknya Sutardji mempermainkan metafora hingga sajak itu penuh dengan lambang-lambang atau simbol-simbol yang luas artinya.

Metafora penuh itu tampak dalam sajak "Apa Kautahu".

gajah besar yang lumpuh
 onggok dukaku onggok dukaku
 celah resah yang rusuh
 lukakitaku lukakitaku

(hal. 24)

tiang tanpa topang apa diatasku
 tiang tanpa akhir tanda duka lukaku

("Colones Sans Fin", hal. 12)

Yang berikut ini juga sejenis metafora penuh:

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

("Ah", hal. 7)

Kata *siapa* yang menjadi subjeknya adalah term pokok atau *tenor* (Abrams, 1971 : 61), sedangkan predikatnya; *sungai, langit, laut, burung, ayah, tahu* dan *Kau* adalah *term* kedua atau *vehicle*.

Yang berikut ini adalah metafora implisit:

sesayat langit perih
dicabik puncak gunung
sebelas duri sepi
dalam dupa rupa
tiga menyan luka
mengasapi duka

("Mentera", hal. 9)

Langit perih, duri sepi, dupa rupa adalah metafora implisit. Di situ yang disebutkan hanya term kedua atau *vehicle* saja. Begitu juga contoh berikut.

siapa dapat meneduh rusuh
apa kautahu apa kautahu
siapa dapat membalut luluh
yang padamu yang padaku
siapa dapat turunkan sauh
dalam hatiku dalam hatimu

("Apa Kautahu", hal. 24)

Rusuh, luluh, dan sauh merupakan metafora implisit, yang mengiaskan kegelisahan, penderitaan, dan ketenteraman dalam hati yang gelisah ataupun duka.

Sajak-sajak yang penuh dengan metafora di antaranya ialah "Ah", "Batu", "Mari", "Jadi", dan "Solitude". Selain itu, di tiap sajaknya ada beberapa atau banyak terdapat metafora, yang membuat hidup dan menambah kepuitisan. Contoh yang berikut ini adalah sajak yang penuh dengan permainan metafora.

Ah
 rasa yang dalam
 datang Kau padaku!
 aku telah mengecup luka
 aku telah membelai aduhai
 aku telah tiarap harap
 aku telah mencium aum
 aku telah dipukau au
 aku telah meraba
 celah
 lobang
 pintu
 aku telah tinggalkan puri parapuraMu

...

siapa sungai yang paling derai siapa langit yang paling rumit 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", hal. 7)

Batu
 batu mawar
 batu langit
 batu duka
 batu rindu
 batu jarum
 batu bisu
 kaukah itu
 teka
 teki

yang
 tak menepati janji?

("Batu", hal. 11)

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

(hal. 13)

Metafora Sutardji adalah metafora penemuan baru yang hidup. Banyak di antaranya yang sangat menarik hati seperti "Mari", "Solitude", dan "Jadi" di atas. Metafora di situ merupakan ucapan yang sampai kepada hakikat, sampai pada intinya, dan menjadi simbolik. Ungkapan itu bukanlah mempergunakan logika biasa atau bertentangan dengan logika biasa, misalnya kalau dia berkata *Mari patahkan rodaroda kembalikan asalnya: jadikan jalan*. Aneh bila roda dipatahkan dan disuruh jadikan jalan. Namun, di situ maksudnya adalah hakikat roda itu untuk membawa berjalan. Hakikat pelita itu untuk penerangan. Semuanya untuk menuju satu tujuan yang mutlak. Atau segala sesuatu kembalikan kepada fungsi hakikat dan fungsi asalnya.

Begitu juga metafora-metafora yang berikut adalah ucapan yang sampai pada inti atau hakikatnya.

Jadi

tidak setiap derita	jadi luka
tidak setiap sepi	jadi duri
tidak setiap tanda	jadi makna
tidak setiap tanya	jadi ragu
tidak setiap sebab	jadi sebab

tidak setiap seru jadi mau
 tidak setiap tangan jadi pegang
 tidak setiap luka jadi kaca

memandang Kau

pada wajahku!

(hal. 14)

Luka, duri, makna, ragu, sebab, mau, pegang, tahu dan *kaca* adalah metafora implisit dalam sajak itu, yang merupakan ucapan yang sampai kepada hakikatnya. Dalam kehidupan ini (di negeri ini), kenyataannya tidak setiap penderitaan menyebabkan luka di hati, atau tidak menyebabkan hati bersedih; tidak setiap kesepian itu menjadi duri, menjadi siksaan dalam hati; tidak setiap tanda (misalnya gempa, atau bencana alam) menjadi makna (tidak menimbulkan arti) hingga mestinya berbuat sesuatu untuk menanggapi; tidak semua tanya menjadikan orang ragu-ragu akan kesalahannya, maka ia akan terus membuat kesalahan dan tidak semua jawaban menyebabkan sebab untuk melakukan tindakan yang seharusnya. Misalnya saja, jawab dari masalah pemogokan itu ialah gaji buruh terlalu rendah, seharusnya upah dinaikkan. Akan tetapi, meskipun tahu jawabnya, orang tidak memenuhinya. Pada hakikatnya tangan berfungsi untuk memegang dan bekerja, tetapi kenyataannya tidak semua orang suka bekerja dan tidak pasti orang suka turun tangan menyelesaikan masalah. Juga tidak setiap kabar, misalnya kabar bencana alam, tidak tentu menyebabkan tahu; artinya orang tidak mau mengatasinya dan tidak mau tahu. Akhirnya, tidak semua luka, penderitaan, tidak menjadikan kaca, cermin untuk memandang Kau (Tuhan) atau tidak kepada Tuhan, yang kelihatan pada wajah si aku.

3.3.2 Personifikasi

Personifikasi yang terdapat dalam sajak-sajak Sutardji, selain yang biasa, ada juga yang tidak biasa. Personifikasi biasa ialah benda alam berbuat sebagai manusia, misalnya *laut bersendawa kenyang* ("Dipantai", hal. 32). Personifikasi yang tidak biasa ialah yang berupa metafora dan yang tidak biasa dibayangkan orang atau tidak menurut logika yang biasa, misalnya *langit memulai jejak*: ("Dapatkau", hal. 10).

Yang berikut contoh-contoh personifikasi biasa.

Mana Jalanmu?

ikan membawa air

dalam mulut

kolam

bangku ngantuk

angin bernapas sendirian

dedaunan harap

agar

angin memeluk mereka

bulan senyum

ikan mencubit pipinya

...

bulan sebentar lagi habis

diganggu ikan

sepat cari jalanmu!

(hal. 8)

angin menyergap

menyibak pasir

("kakekkakek & Bocahbocah", hal. 28)

karena kamar sudah telanjang sendiri

("Malam Pengantin", hal. 31)

seribu tanah yang basah memakan setongkol burung
sarung waktu copot tulang telanjang bau
jam ketahun belang bau waktu ketahun aku
mengintip dicelah resah yang bergoyang dikelangkangmu
maut menyelinap baru kau tahu

("Hyang tak Jadi", hal. 30)

Personifikasi yang tidak biasa seperti berikut ini.

tiap tanpa akhir menuju ke mana kau dan aku
yang langit koyak yang surga tumpah karena tinggi tikammu

luka terhenyak neraka semakin galak dalam bobotmu
 tiang tanpa akhir ah betapa kecilnya kau jauh dibawah kakiku

(“Colonnes Sans Fin”, hal. 12)

Dapatkau?

dapatkau nyebrangkan sungai
 ke negeri asal
 tempat diam
 melarikan gerak?

dapatkau sampaikan sayap lepas
 ke negeri tanah
 tempat langit
 memulai jejak?

(hal. 10)

kapal tak lagi merenguk laut tidak pula nyenyak di pelabuhan

...

gunung tak lagi mengharap langit
 lelahlah kuda sia menaiki kuda

(“Hyang tak Jadi”, hal. 30)

Personifikasi Sutardji, baik personifikasi yang biasa maupun yang tidak biasa menunjukkan kreasi baru. Hal itu ternyata pada contoh-contoh di atas. Dengan personifikasi semacam itu lukisan menjadi dramatis dan hidup serta ada gerak. Hal ini menyebabkan ide yang abstrak jadi konkret. Di samping itu, personifikasi itu membuat orang berpikir atau berkontemplasi karena bentuknya yang “aneh” itu.

3.3.3 Sinekdos

Sinekdos pada umumnya dengan menyebut bagian sebagai keseluruhan atau keseluruhan untuk menyebut bagian. Sinekdos ini membuat lukisan langsung pada hakikatnya yang ditunjuk atau pada pusat perhatian. Begitulah

'sinekdos yang dipergunakan oleh Sutardji. Pada umumnya sinekdos yang terdapat dalam sajaknya adalah *pars pro toto* atau bagian untuk keseluruhan. Misalnya:

dapatkau sampaikan *sayap* lepas
 ke negeri tanah
 tempat langit
 memulai jejak?

("Dapatkau", hal. 10)

Dengan seribu gunung langit tak runtuk dengan seribu
 perawan hati tak jatuh dengan seribu sibuk sepi tak
 mati dengan seribu beringin ingin tak teduh.

... Mengapa jam harus berdenyut sedang darah tak sampai
 mengapa tangan melambai sedang lambai tak sampai.
 mengapa peluk diketatkan sedang hati tak sampai.

("Batu", hal. 11)

Seribu gunung, perawan, sibuk, beringin adalah *totum pro parte*; *peluk*,
 dan *tangan* adalah *pars pro toto*.

...
 tak ada guna
 karena kamar sudah telanjang sendiri
 beribu mata dari dindingdinding ini ketawa lebar

("Malam Pengantin", hal. 31)

3.4 Citraan

Untuk memberi rangsangan indraan dan mengkonkretkan tanggapan, Sutardji memberikan gambaran-gambaran angan yang jelas seperti:

aku telah mengecup luka
 aku telah membelai aduhai
 aku telah tiarap harap
 aku telah mencium aum
 aku telah dipukau au!

("Ah", hal. 7)

Gambaran di atas untuk menggambarkan dengan jelas segala perasaan, derita, harapan, dan pengalaman lain yang telah dialaminya untuk mendapatkan "rasa yang dalam".

Dapat dikatakan, Sutardji mempergunakan segala macam jenis citraan dalam sajaknya, seperti penglihatan, pendengaran, perabaan, penciuman, pencecapan, dan juga citraan gerak.

Untuk memberi gambaran yang jelas dapat diindra mata, maka benda-benda diberi jumlah bilangannya, bahkan benda-benda abstrak (tidak tentu tokohnya).

Mantera

lima percik
 tujuh sayap merpati
 sesayat langit perih
 dicabik puncak gunung
 sebelah duri sepi
 dalam dupa rupa
 tiga menyan luka
 Mengasapi duka

(hal. 9)

Dengan seribu gunung langit tak runtuh dengan seribu perawan hati tak jatuh dengan seribu sibuk sepi tak mati dengan seribu beringin ingin tak teduh.

("Batu", hal. 11)

Visualisasi yang konkret itu tampak jelas dan hidup dalam sajak berikut.

Mari

Mari pecahkan botolbotol
 ambil lukanya
 jadikan bunga

Mari pecahkan tik tok jam
 ambil jarumnya
 jadikan diam

Mari patahkan rodaroda
 kembalikan asalnya:
 jadikan jalan

(hal. 13)

Yang berikut ini citraan pendengaran.

Aku telah membelai aduhai

...

aku telah mencium aum!

...

apa yang paling renyai? sangsai, apa yang lengking?
 aduhai!

(“Ah”, hal. 7)

...

sedapsedaplah
 bersiul
 kalau kalian mau
 ambil lalang
 bantu siul!
 bersiullah
 pada lembah
 pada langit
 pada padang
 pada rumah

(“Biarkan”, hal. 20)

dan bocahbocah tertawa
 terkekehkekehkekehkekehkekeh

(“kakekkakek & Bocahbocah”, hal. 28)

Yang berikut adalah citraan perabaan (*tactile imagery*):

Seekor kucing menjinjit tikus yang menggelepar tengkuknya.
Seorang perempuan dan seorang lelaki bergigitan. . . . aku
kenal terbang. Tapi bila dua manusia saling gigitan menanamkan
gigigigi sepi mereka aku ragu menetapkan yang mana luka yang
mana hampa yang mana makna yang mana orang yang mana kera yang
mana dosa yang mana surga.

(“Ngiau”, hal. 29)

dinding yang menangkup kita
adalah ribuan biji mata

...

kita benar-benar taklagi bisa bersendiri

...

tak ada guna . . .

sia sia saja

kau dan aku

meski kulipat kau dalam dadaku

meski kaulipat aku dalam pahammu

(“Malam Pengantin”, hal. 31)

orang yang tuhan

menyelinap dalam lukamu

minum arak lukamu

ketawa dari lukamu

...

orang yang tuhan

bertualang selalu

datang dan pergi

dari luka kelukamu

(“Orang Yang Tuhan”, hal. 33)

Citraan pencecapan sedikit, lebih-lebih citraan penciuman hanya ter-

dapat satu dua saja.

Citraan gerak banyak terdapat, di antaranya dalam "Mana Jalanmu" (hal. 8) "Dapatkau?" (hal. 10) "Biarkan" (hal. 20), "Sculpture" (hal. 25),

bangku ngantuk
 angin bernapas sendirian
 dedaunan harap
 agar
 angin memeluk mereka
 bulan senyum
 ikan mencubit pipinya
 jalan bergegas membawa orang yang membawa jalan dalam dirinya
 bulan sebentar lagi habis
 diganggu ikan
 cepat cari jalanmu!
 ("Mana Jalanmu?" hal. 8)

tapi
 para serdadu
 jangan ganggu
 mereka
 yang
 menyumbatkan cinta dalam mulut meriam
 biarkan mereka kosokmenggosok
 biarkan mereka memanaskannya
 biarkan mereka meledak
 itu lebih sedap
 dari kalian sendiri
 menkotakatkan
 pelatuk meriam
 ("Biarkan", hal. 20)

Berbagai macam citraan yang biasanya dipergunakan Sutardji secara sama, seperti kelihatan pada "Ah", "Biarkan", "Solitude", dan "Jadi".

rasa yang dalam!

rasa dari segala risau sepi dari segala nabi tanya dari segala nyata sebab
 dari segala abad sungsang dari segala sampai duri dari segala rindu luka
 dari segala laku iagau dari segala risau kubu dari segala buku resah
 dari segala rasa rusuh dari guruh sia dari segala gaya duka dari segala
 daku Ina dari segala Anu puteri pesonaku!
 datang Kau padaku!

("Ah", hal. 7)

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
 Kau!

(hal. 21)

Citraan Sutardji secara keseluruhan menunjukkan imaji-imaji alam, seperti *sungai*, *laut*, *muara*, *langit*, *burung*, *ikan*, *buaya*, *hiyu*, *beringin*, *batu*, dan *mawar*, seperti kelihatan dalam: siapa *sungai* yang paling derai siapa *langit* yang paling rumit siapa *laut* yang paling larut; *bulan* di atas *kolam* kasikan ikan! *bulan* di jendela kasikan remaja! ("Ah", hal. 7); *ikan* membawa *air*, *bangku* ngantuk, *bulan* senyum *ikan* mencubit pipinya, *bulan* ditelan *ikan* ("Mana JalanMu?", hal. 8); lima percik *mawar*, tujuh sayap merpati, sesayat *langit* perih (Mentera", hal. 9); *batu mawar*, *batu langit* ("Batu", hal. 11).
 Juga:

perahu jadi buaye
 buaye jadi puake
 puake jadi pukau
 pukau jadi mau

...
 pukau pulau
 pukaulah bulan
 pukau buaye
 pukau perahu

("Puake", ha. 15)

herman tak bisa pijak dibumi tak bisa malam dibulan
 tak bisa hangat dimatari tak bisa teduh dituduh
 tak bisa biru dilazuardi tak bisa tunggu ditanah
 tak bisa sayap diangin tak bisa diam diawan

("Herman", hal. 17)

Imaji-imaji ini rupanya sesuai dengan dunia mantra dan suasana religius dalam artinya yang luas, bahwa untuk mendekati yang gaib dan Yang Maha-tinggi itu si aku tidak ingat kepada kehidupan sehari-hari yang bising dan alam, sesuai dengan pencipta ketenangan batinnya.

Di samping imaji-imaji alam itu, yang tampak menonjol dalam sajak Sutardji ialah imaji-imaji yang menggambarkan keresahan, kegelisahan, penderitaan, bahkan kesia-siaan dalam berusaha memenuhi kerinduannya, pertemuan antara aku dan Kau. Imaji-imaji itu tampak dalam kata-kata yang terdapat dalam sajak-sajaknya, yaitu *risau*, *rusuh*, *resah*, *igau*, *renyai*, *sangsai*, *waswas*, *nyeri*, *luka*, *derita*, *langit peruh*, *menyan luka*, *lumpuh*, *lusuh*. *luluh* dan sebagainya.

Sajak yang berikut ini menunjukkan citraan itu:

Apa Kautahu

gajah besar yang lumpuh
 onggok dukaku onggok duaku
 celah resah yang rusuh
 lukakitaku lukakitaku
 siapa dapat menduh rusuh
 apa kautahu apa kau tahu
 siapa dapat membalut luluh

yang padamu yang padaku
 siapa dapat turunkan sauh
 dalam hatiku dalam hatimu
 siapa dapat membasuh lusuh
 apa kautahu apa kautahu?

(hal. 24)

Sajak yang berikut ini imaji-imajinya menunjukkan kedukaan, keresahan, kesia-siaan, kerinduan sampai pada kekosongan.

O

dukaku dukakau dukarisau dukakalian dukangiau
 raguku ragukau raguguru ragutahu ragukalian
 mauku maukau mautahu mausampai maukalian maukenal maugapai
 siasiaiku siasiakau siasiasia siabalau siarisau siakalian siasiasia
 waswasku waswaskau waswaskalian waswaswaswaswaswaswaswas
 duhaiku duhaikau duhairindu duhaingilu duhaikalian duhaisangai
 oku okau okosong orindu okalian obolong orisau oKau O . . .

(hal. 18)

3.5 Sarana Retorika

Untuk mendapatkan intensitas dan ekspresivitas, Sutardji menggunakan sarana retorika juga. Sarana retorika yang paling menonjol dalam sajak-sajaknya ialah ulangan. Di samping itu, tampak juga paradoks, hiperbola, penjumlahan, dan pertanyaan retorik.

3.5.1 Ulangan

Seperti dalam credo puisinya (1974:361), dalam menulis puisi Sutardji mengembalikan kata kepada mantra. Oleh karena itu, tampak gaya mantra dalam sajak-sajaknya (hampir seluruhnya), yang ditandai dengan ulangan yang berangkai.

Dalam mantra, untuk intensitas dan mendapatkan tenaga magis, kelihatan ulangan-ulangan yang berturut-turut. Hal ini tampak juga dalam sajak-sajak Sutardji. Akan tetapi, tentu saja Sutardji tidak untuk mendapatkan tenaga

magis dalam arti yang sesungguhnya. Memang ulangan Sutardji yang berturut-turut memberi daya pesona, tetapi tidak mengandung kekuatan magis seperti mantra. Ulangan Sutardji yang berturut-turut menuju ke sebuah klimaks untuk membuat pemusatan, membuat orang berkontemplasi, dan membuat liris.

Ulangan-ulangan dalam sajak Sutardji bermacam-macam. Namun, semuanya itu hampir berupa ulangan yang berlebih-lebihan. Ulangan itu berupa ulangan suku kata, kata, frase, dan kalimat. Yang terbanyak adalah ulangan pola kalimat yang berupa persejajaran (paralelisme) atau juga penjumlahan, seperti pada "Ah", "Dapatkau?", "Batu".

Ulangan suku kata tampak dalam sajak "Tragedi Winka & Sihka" dan sajak "Kakekkakek & Bocahbocah".

Pada "Winka & Sihka", kata *kawin* dan *kasih* dipotong-potong dan diulang-ulang dan diakhiri dengan ulangan suku *sih*: *ka-win-ka-win-kawin-ka-win-ka . . . sih-ka-sih-ka-sih-ka-sih-ka-sih-ka-sih-sih-sih-sih-sih-sih-ka-Ku*.

Pada "Kakekkakek & Bocahbocah",
 dan bocah-bocah tertawa
 terkekehkekehkekehkekehkekeh

Ulangan kata itu banyak sekali terdapat di depan, di tengah, atau di belakang dari frase atau kalimat. Ulangan kata di posisi depan banyak sekali, misalnya:

batu mawar
 batu langit
 batu duka
 batu rindu
 batu jarum
 batu bisu

("Batu", hal. 11)

Yang berikut ulangan kata di posisi tengah :

puan jadi celah
 celah jadi sungai
 sungai jadi muare
 muare jadi perahu

perahu jadi buaye
 buaye jadi puake
 puake jadi pukau
 pukau jadi mau

(“Puake”, hal. 15)

batu kehilangan diām
 pisau kehilangan tikam
 mulut kehilangan lagu
 langit kehilangan jarak
 tanah kehilangan tunggu
 santo kehilangan berak

Kau kehilangan aku

(“Hilang (Ketemu)”), hal. 26)

Ulangan kata di posisi belakang :

orang yang tuhan

menyelinap dalam lukamu
 minum arak lukamu
 ketawa dari lukamu
 berjingkrak dari lukamu
 baring dalam lukamu
 pulas dalam lukamu
 bangun dari lukamu
 pergi dari lukamu

(“Orang Yang Tuhan”, hal.)

Ulangan frase dalam sajak-sajak Sutardji beberapa anafora, yaitu ulangan di posisi depan dalam kalimat. Ulangan frase semacam itu banyak sekali kelihatan seperti pada sajak “Ah”, “Colonnes Sans Fin”, “Mari”, “Jadi”, “Herman”, dan “Solitude”. Salah satu contohnya :

tidak setiap derita . . .
 tidak setiap sepi . . .
 tidak setiap tanda . . .
 tidak setiap tanya . . .
 tidak setiap jawab . . .
 tidak setiap seru . . .
 tidak setiap tangan . . .
 tidak setiap kabar . . .
 tidak setiap luka . . .

(*"Jadi"*, hal. 14)

Ulangan pola kalimat dalam sajak-sajak Sutardji ada dua macam. Yang pertama ulangan berupa persejajaran bentuknya, isinya berupa penjumlahan. Yang kedua, persejajaran bentuk dan isinya, yang biasa disebut *paralelisme*, yaitu perulangan pola kalimat dengan mengubah sedikit-sedikit, tetapi inti maksudnya serupa. Ulangan jenis pertama tampak dalam "Ah", "Dapatkau", "Batu", "Mari", "Jadi", "Puake", "Herman", "Solitude", dan "Hilang (Ketemu)":

Hilang (Ketemu)

batu kehilangan diam
 jam kehilangan waktu
 pisau kehilangan tikam
 mulut kehilangan lagu
 langit kehilangan jarak
 tanah kehilangan tunggu
 santo kehilangan berak

Kau kehilangan aku

batu kehilangan diam
 jam kehilangan waktu
 pisau kehilangan tikam
 mulut kehilangan lagu
 langit kehilangan jarak
 tanah kehilangan tunggu
 santo kehilangan berak

Kau ketemu aku

(hal. 26)

Ulangan jenis kedua tampak dalam sajak-sajak "Colongnes Sans Fin", "Biarkan", dan "Apa Kautahu".

Colongnes Sans Fin

tiang tanpa akhir tanpa apa di atasnya
 tiang tanpa topang apa di atasku
 tiang tanpa akhir tanda duka lukaku
 tiang tanpa siang tanpa malam tanpa waktu

(hal. 12)

Biarkan

para serdadu

biarkan

mudamudi

memasukkan diri

dalam mulut meriam

para serdadu

jangan ganggu

biarkan mereka

saling merapat

menggosokgosok

dalam

serobong meriam

(hal. 20)

3.5.2 Penjumlahan

Penjumlahan juga banyak sekali terdapat dalam sajak-sajak Sutardji. Penjumlahan di sini pada umumnya juga berupa ulangan yang tampak dalam "Ah", "Mana Jalanmu?", "Mentera", "Dapatkau"?, "Batu", "Mari", "Jadi", "Puake", dan sebagainya. Misalnya :

apa yang sebab? jawab. apa yang senyap? saat. apa yang renyai? sangsai.
apa yang lengking? aduhai ! apa yang ragu? guru jadilah aku dari
segala nyeri jadilah aku dari segala tanya jadilah aku dari segala jawab
aku tak tahu

...

bulan diatas kolam kasikan ikan ! bulan dijendela kasikan remaja!
daging diatas paha berikan bosan! terang diatas siang berikan rabu
senin sabtu jumat kamis Selasa minggu! kau sendirian berikan berikan
aku

("Ah", hal. 27)

pukau tanah
pukaulah resah
pukau risau
pukau sembilu
pukau seligi
pukau waktu
pukaulah rindu
pukau aku!

("Puake", hal. 15)

3.5.3 Hiperbola

Sejajar pula dengan perulangan dan penjumlahan, untuk menekankan, pemusatan, dan penonjolan, maka hiperbola, sarana untuk melebih-lebihkan itu, dalam sajak-sajak Sutardji memperkuat efek pemusatan itu, hingga yang dikemukakan oleh Sutardji dalam sajak-sajaknya menjadi mutlak. Hiperbola dalam *O* juga banyak sekali, seperti kelihatan dalam sajak "Colonnes Sans Fin", "Mari", "Herman", "Biarkan", "Apa Kautahu?", dan "Malam Pengantin".

herman tak bisa pijak dibumi tak bisa malam dibulan

...

tak bisa sampai dikata tak bisa diam tak bisa paut dimulut
tak bisa pegang ditangan takbisatakbisatakbisatakbisatakbisatakbis

dimana herman? kau tahu

tolong herman tolong tolong tolong tolong tolong tolong tolong tolong tolong tolong!

("Herman", hal. 17)

tapi

para serdadu

jangan ganggu

mereka

yang

menyumbatkan cinta dalam mulut meriam

biarkan mereka gosokmenggosok

biarkan mereka memanaskannya

biarkan mereka meledak

("Biarkan", hal. 20)

gajah besar yang lumpuh

gajah besar yang lumpuh

onggok dukaku onggok dukaku

....

siapa dapat meneduh rusuh

...

siapa dapat membalut luluh

...

siapa dapat membasuh lusuh

("Apa Kautahu", hal. 24)

3.5.4 Pertanyaan Retoris

Untuk memperkuat pemusatan dan kontemplasi pada masalah atau hal yang dikemukakan, Sutardji mempergunakan gaya pertanyaan retoris dan paradoks. Pertanyaan retoris bermaksud mempertanyakan yang jawabnya tidak diberikan, ataupun diberikan untuk lebih menyadarinya. Keduanya itu dipergunakan oleh Sutardji dalam *O*. Di situ pertanyaan itu dikemukakan secara berturut-turut atau berulang-ulang. Dalam *O* banyak juga pertanyaan retoris ini yang tampak dalam "Ah", "Mana Jalanmu?", "Dapatkau?", "Batu", "Pot", "Herman", "Apa Kautahu", dan "Ngiaw".

apa yang sebab? jawab. apa yang senyap? saat. apa
yang ragu? guru. apa yang bimbang? sayang. apa
yang mau? aku

...

siapa sungai yang paling derai siapa langit yang paling rumit
siapa laut yang paling larut . . . siapa tahu yang paling tidak
siapa Kau yang paling aku kalau tak aku yang paling rindu?

("Ah", hal. 7)

Sajak "DapatKau?" merupakan sajak yang tiap baitnya berupa pertanyaan.

3.5.5 Paradoks

Sarana retorika ini merupakan pernyataan yang bersifat memper- tentangkan sehingga menyebabkan orang berpikir atau memikirkan hal yang dikemukakan. Gaya paradoks ini berguna untuk menarik perhatian pembaca. Biasanya paradoks itu dipergunakan dalam sajak yang filosofis. Kelihatan ada beberapa paradoks dalam *O*, yang tampak dalam "Ah", "Dapatkau", "Batu", "Jadi", "Sculpture", "Hilang (Ketemu)", dan "Malam Pengantin".

kita benarbenar taklagi bisa bersendiri
sementara mereka berpura membiarkan kita
bertelanjang
dikamar

...

sia sia saja

kau dan aku

meski kulipat kau dalam dadaku

meski kaulipat aku dalam pahammu

("Malam Pengantin", hal. 31)

Dengan seribu gunung langit tak runtuh dengan seribu
perawan hati tak jatuh dengan seribu sibuk sepi tak
mati dengan seribu beringin angin tak teduh.

("Batu", hal. 11)

Sajak "Hilang (Ketemu)" seluruhnya merupakan paradoks. Paradoks itu terjadi pada tiap-tiap bait, dan antara bait pertama, kedua dengan bait ketiga dan keempat. Hal itu merupakan paradoks bila *batu* yang tidak bergerak itu kehilangan diam : *batu kehilangan diam*. Juga merupakan paradoks bila *hilang* itu sama dengan *ketemu*. Pertentangan yang tajam demikian ini disebut *oxymoron* Abrams, 1971:119). Aku yang sangat khusuk itu menyebabkan segala sesuatu itu hilang, bahkan diri sendiri pun hilang, sehingga Kau kehilangan aku. Karena si aku itu berpikir atau dalam keadaan sangat khusuk, maka segalanya hilang dan hanya dalam suasana yang khusuk itu, maka Kau bertemu aku.

Hilang (Ketemu)

batu kehilangan diam
jam kehilangan waktu

...

tanah kehilangan tunggu
santo kehilangan berak

Kau kehilangan aku

batu kehilangan diam

...
pisau kehilangan diam
mulut kehilangan lagu
langit kehilangan jarak

...
santo kehilangan berak

Kau ketemu aku

(hal. 26)

BAB IV PERBANDINGAN BAHASA PUISI CHAIRIL ANWAR DENGAN BAHASA PUISI SUTARDJI CALZOOM BACHRI

Sebagaimana dikemukakan bahwa tiap penyair itu mempunyai gaya dan kegemarannya sendiri dalam menulis puisi. Hal ini menyebabkan adanya sifat atau ciri khusus bagi sajak tiap-tiap penyair. Ciri sajak penyair Chairil Anwar dan Sutardji Calzoum Bachri istimewa karena corak kekhususannya menjadi tonggak perkembangan puisi Indonesia modern. Dengan demikian, untuk melihat perkembangan puisi Indonesia itu perlu dibandingkan sajak-sajak kedua penyair itu. Dalam hal ini, yang diperbandingkan adalah khusus bahasa puisinya, yakni salah satu unsur dari perkembangan itu. Bahasa puisi merupakan hal yang terpenting, meskipun masih ada unsur-unsur lainnya.

Tentu saja di samping perbedaan-perbedaan ada juga persamaan-persamaannya. Dalam perbandingan ini kedua hal itu ditunjukkan untuk melihat unsur mana yang sudah pernah dicapai oleh Chairil Anwar dan unsur mana yang belum pernah dipergunakan.

4.1 Kosa Kata

Dalam hal kosa kata kelihatan tidak adanya perbedaan antara sajak kedua penyair itu. Baik dalam sajak Chairil Anwar maupun Sutardji dipergunakan kosa kata sehari-hari untuk mendapatkan kepuitisannya. Jadi, dapat dikatakan bahwa tidak ada perkembangan. Tidak seperti bila kosa kata sajak-sajak Chairil dibandingkan dengan sajak-sajak para penyair Pujangga Baru

yang mempergunakan kata-kata indah.

Kalaupun ada perbedaan di antaranya, hal itu tidak begitu berarti sehingga tidak dibicarakan di sini. Untuk melihat persamaannya, di bawah ini diijarkan salah satu sajak tiap-tiap penyair itu.

Chairil Anwar :

Sajak Putih

Bersandar pada tari warna pelangi
 Kau depanku bertundung sutra senja
 Di hitam matamu kembang mawar dan melati
 Harum rambutmu mengaluh bergelut senda

Sepi menyanyi, malam dalam mendoa tiba
 meriak muka air kolam jiwa
 Dan dalam dadaku memerdu 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

gajah besar yang lumpuh
 onggok dukaku onggok dukaku
 celah resah yang rusuh
 lukakitaku lukakitaku
 siapa dapat meneduh rusuh
 apa kautahu apa kautahu
 siapa dapat membalut luluh
 yang padamu yang padaku
 siapa dapat turunkan sauh
 dalam hatiku dalam hatimu
 siapa dapat dapat membasuh lusuh
 apa kautahu apa kautahu ?

4.2 Faktor Ketatabahasaan

Banyak perbedaan dalam faktor ketatabahasaan antara sajak-sajak Chairil Anwar dengan sajak Sutardji Calzoum Bachri, meskipun keduanya melakukan penyimpangan dari tata bahasa normatif untuk mendapatkan kepuhisan sajak-sajaknya. Dapat dikatakan, penyimpangan-penyimpangan sajak Chairil Anwar menurut pandangan pada waktu sekarang tidak merupakan penyimpangan ketatabahasaan normatif yang hebat. Seperti penyingkatan kata, pembalikan susun subjek-predikat menjadi predikat-subjek merupakan penyimpangan yang biasa. Dapat pula dikatakan, kedua hal itu malah tidak dikerjakan oleh Sutardji, sebab hal ini sudah menjadi hal biasa sehingga tidak atau kurang memberikan efek puitis.

Dalam hal penggunaan tanda baca, pada umumnya Chairil Anwar sangat cermat. Dalam sebuah baris, bila ada lebih satu kalimat dibatasinya dengan titik. Ia sering hemat dalam mempergunakan tanda baca dan bila sangat perlu barulah dipergunakan titik atau koma atau tanda baca lain. Jadi, pada umumnya ia cermat mempergunakannya. Namun, dapat dikatakan bahwa Chairil Anwar tidak pernah membuat kalimat-kalimat yang berturut-turut, yang memberi efek *stream of consciousness*, yang sangat panjang tanpa dibatasi titik atau koma, seperti halnya dilakukan oleh Sutardji dalam contoh ini :

rasa dari segala risau sepi dari segala nabi tanya dari
 segala nyata sebab dari segala abad sunsang dari segala
 sampai duri 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 Ina dari segala Anu puteri pesonaku ?

...
 siapa sungai yang paling derai siapa langit yang paling rumit 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”, hal. 7)

Banyak sajak Sutardji yang menghapuskan tanda baca seperti itu. Dia sangat hemat mempergunakan tanda baca, dan bila tidak sangat perlu tidak dipergunakan. Sajak “Pot”, “Colonnes Sans Fin”, “Tragedi Winka & Sinha”, “Sculpture”, “Hilang (Ketemu)”, dan “Kakekkakek & Bocahbocah” tidak mempergunakan tanda baca.

Chairil Anwar pun tidak pernah menggabung-gabungkan kata sebagaimana Sutardji dalam sajak “Herman” seperti ini :

tak bisa pegang ditangan takbisatakbisatakbisatakbisatakbisatakbisatak
 dimana herman ? kau tahu ?
 tolong herman tolong tolong tolongtolongtolongtolongtolongngngngng!

(hal. 17)

Chairil Anwar sering menghilangkan imbuhan pada kata-kata dalam sejaknya, seperti *Aku tak bisa tidur/Orang ngomong, anjing nggonggong* (“Kesabaran”). Namun, hal seperti itu hanya sedikit. Sutardji banyak sekali menghilangkan imbuhan dalam sajak-sajaknya. Misalnya : herman tak bisa *pijak* dibumi tak bisa malam dibulan/tak bisa hangat dimatahari takbisa teduh ditubuh/tak bisa biru dilazuardi tak bisa *tunggu* ditanah (“Herman”, hal. 17).

Dalam sajak-sajak Chairil Anwar tidak terdapat pemutusan kata seperti yang terdapat dalam sajak Sutardji "Tragedi Winka & Sihka" dan "Dapat-kau?".

Dalam sajak-sajak Chairil Anwar pembentukan jenis kata yang langsung menjadi jenis kata yang lain tanpa memberi imbuhan, dapat dikatakan tidak ada. Akan tetapi, dalam sajak Sutardji hal seperti itu banyak terdapat. Hal ini dilakukan untuk mendapatkan kepadatan yang menyebabkan ekspresivitas yang kuat. Ia mengeksploitasi hal yang seperti itu. Kata benda dan kata kerja langsung dijadikan kata keadaan atau kata sifat, misalnya tampak dalam sajak "Jadi" dan "Solitude".

Solutide

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
 Kau !

Juga langsung dibentuknya kata benda dari kata seru, seperti : aku telah membelai *aduhai*/aku telah tiarap *harap*/aku telah mencium *aum*/aku telah dipukai *au!* ("Ah", hal. 7).

Untuk intensitas dan untuk menimbulkan arti baru ataupun pertentangan arti, Sutardji mempergunakan permainan kata dan bunyi. Hal seperti ini belum dipergunakan oleh Chairil Anwar, misalnya tampak dalam sajak Sutardji "Ah", "O", atau "Sepisaupi" (*Amuk*, 1977, hal. 34).

rasa dari segala risau sepi dari segala nabi tanya dari segala nyata sebab dari segala abad sungsang dari segala sampai duri dari segala rindu luka dari segala risau kubu dari segala buku resah dari segala rasa rusuh dari segala guruh sia dari segala saya duka dari segala daku Ina dari segala Anu puteri pesonaku !

("Ah", hal. 7)

Sepisaupi

sepisau luka sepisau duri
 sepikul dosa sepukai sepi
 sepisau duka serisau diri
 sepisau sepi sepisau nyanyi

sepisaupa sepisaupi
 sepusapanya sepikau sepi
 sepisaupa sepisaupi
 sepikul diri keranjang duri

sepisaupa sepisaupi
 sepisaupa sepisaupi
 sepisaupa sepisaupi
 sampai pisau-Nya ke dalam nyanyi

1973

4.3 Bahasa Kiasan

Meskipun sedikit, Chairil Anwar masih mempergunakan perbandingan (*simile*) dalam sajak-sajaknya, seperti dalam sajak "Penerimaan", "Sajak Siul II", dan "Kesabaran". Dalam seluruh sajak Sutardji dalam *O*, hanya kedatangan sebuah perbandingan, yaitu dalam "Sculpture" (hal. 25) : *menggeliat bagai perut ikan dalam air*.

Chairil Anwar mempergunakan metafora dalam sajak-sajaknya hanya pada tempat-tempat "tertentu" saja. Hal itu berarti, sajak-sajaknya sedikit mengandung metafora, misalnya dalam "Sajak Putih" dan "Lagu Siul".

Bersandar pada *tari warna pelangi*
 Kau depanku bertudung *sutra senja*
 Di hitam matamu *kembang mawar* dan *melati*
 Harum rambutmu mengalun bergelut senda.

("Sajak Putih", hal. 19)

Jadi baik kita padami
Unggunan api ini
 Karena kau tidak 'kan apa-apa
 Aku *terpanggang* tinggal rangka

("Lagu Siul II", hal. 26)

Sajak-sajak Sutardji pada umumnya penuh dengan metafora, bahkan ia mempermainkannya secara berturut-turut hingga menyebabkan sajak-sajak penuh kegandaan arti, misalnya sajak "Ah", "Dapatkau?", "Mari", "Jadi", dan "O".

siapa sungai yang paling derai siapa langit yang paling rumit 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 ?

Chairil Anwar dalam personifikasinya sering mempergunakan pembentukan dengan logika yang tidak biasa, yaitu personifikasi benda-benda yang tidak bisa bergerak dipersamakan sebagai orang yang dapat bergerak atau berpikir. Misalnya, *sepi menyanyi* ("Sajak Putih"), *Mampus kau dikoyak-koyak sepi* ("Sia-sia"), atau dalam "Sebuah Kamar" (hal. 23):

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

Dalam hal ini, Sutardji lebih banyak lagi mempergunakan kiasan-kiasan yang bahkan tampaknya bertentangan dengan logika biasa. Ia banyak mempergunakan personifikasi, terlebih-lebih metafora. Personifikasinya seperti berikut ini :

tiang tanpa akhir menuju ke mana kau dan aku
yang langit koyak yang sorga tumpah karena tinggi tikammu
luka terhenyak neraka semakin galak dalam bobotmu
tiang tanpa akhir ah betapa kecilnya kau jauh di bawah kakiku

("Colones Sans Fin", hal. 12)

gunung tak lagi mengharap langit
lelahlah kuda sia menaiki kuda
buaya menunggu di muara tertegun lapuk
bintang jauh tak sampai lumpur tak jadi pantai
daging sangsai terluka nyerai meratap di kelangkangmu

("Hyang Tak Jadi", hal. 30)

Metafora yang dibentuk melalui pemikiran yang menyimpang dari logika yang biasa merupakan ungkapan yang sampai kepada hakikatnya, misalnya "Mari": *Mengambil luka botol dijadikan bunga, atau memecah tik-tok jam diambil jarumnya untuk diam.*

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

....

Begitu juga dalam sajak "Dapatkau", ada ungkapan seperti itu. Biasanya orang menyeberang sungai, tetapi dalam sajak itu orang *menyeberangkan sungai* dan sebagainya.

Dapatkau ?

dapatkau nyebrangkan sungai
kenegeri asal

 tempat diam

 melahirkan gerak ?

dapatkau sampaikan sayap lepas

 kenegeri tanah

 tempat langit

 mulai jejak ?

dapatkau pulangkan resah
 kenegeri tetap
 tempat ayah
 memulai anak ?

(hal. 10)

Adapun mengenai kiasan-kiasan, seperti sinekdos ataupun yang lain, tidak ada perbedaan dalam sajak Chairil Anwar dan sajak Sutardji Calzoum Bachri.

4.4 Citraan

Citraan sajak-sajak Chairil Anwar dengan sajak-sajak Sutardji pada umumnya menunjukkan pembentukan yang sama. Hanya dalam kuantitas dan kombinasinya yang mungkin ada perbedaan, tetapi tidak menyolok. Jenis-jenis imaji atau citra yang dipergunakan tidak jauh berbeda atau dapat dikatakan sama saja, yaitu citraan penglihatan, pendengaran, perabaan, penciuman, pencecapan, dan gerak. Chairil Anwar lebih banyak membentuk citraan penglihatan daripada citraan yang lain. Di samping itu, ia banyak mempergunakan citraan rabaan yang menunjukkan rasa kesakitan dan penderitaan. Sutardji juga banyak mempergunakan citraan penglihatan, tetapi lebih merata dalam mengombinasikannya dengan citraan yang lain. Hal ini juga disebabkan oleh Sutardji banyak menggunakan sarana retorika penjumlahan seperti :

aku telah mengecup luka
 aku telah membelai aduhai
 aku telah tiarap harap
 aku telah mencium aum !
 aku telah dipukau au !

("Ah", hal. 7)

Citraan Chairil Anwar menunjukkan citra-citra penderitaan dan kesakitan, yang menunjukkan kegagalan hidup dalam mencapai cita-cita hidupnya, sebab *hidup hanya menunda kekalahan, tambah terasing (jauh) dari*

cinta sekolah rendah . . . ada yang tetap tidak diucapkan, sebelum pada akhirnya menyerah (Kerikil Tajam, hal. 54), ataupun Ajal telah memanggil dulu sebelum dapat berpeluk dengan kekasih ("Cintaku Jauh di Pulau"). Citra-citra penderitaan dan kesakitan itu, misalnya tercermin dalam bait-bait :

Di tubuhku ada luka sekarang
bertambah lebar juga, mengeluarkan darah
di bekas dulu kau cium napsu dan garang;
lagi aku pun sangat lemah menyerah.

("Kabar dari Laut", hal. 40)

Jadi baik kita padami
Unggunan api ini
Karena kau tidak 'kan apa-apa
Aku terpanggang tinggal rangka

("Lagu Siul II", hal. 26)

Aku berkaca

Ini luka penuh luka
siapa punya ?

("Selamat Tinggal", hal. 9)

Citraan Sutardji yang tampak menonjol dalam sajak-sajaknya adalah citra-citra keresahan, kegelisahan, penderitaan, dan kesia-siaan dalam usaha mencapai pertemuan antara si aku dengan kau atau Dia.

Dapatkau ?
dapatkau nyebrangkan sungai
kenegeri asal
tempat diam
melahirkan gerak ?

...

siapa dapat kembalikan sia

pada

mula

sia

pa

da

sia

pa

sia

tinggal ?

Batu

...

batu risau

batu pukau

batu Kau-ku

batu sepi

batu ngilu

batu bisu

kaukah itu

teka

teki

yang

tak menepati

janji ?

(hal. 11)

O

dukaku dukakau dukarisau dukakalian dukangiau
 resahku resahkau resahrisau resahbalau resahkalian

Citraan Sutardji lebih banyak menunjukkan citra-citra alam, pada umumnya kurang sesuai dengan kehidupan sehari-hari yang realistik, sebab pada umumnya renungannya ada di luar kehidupan sehari-hari. Sajak-sajaknya merenung ke arah perjumpaan atau persatuan dengan Dia (Tuhan), dan merenungi siapakah sesungguhnya manusia itu, seperti tampak dalam bait-bait sajak berikut.

pukau tanah
 pukaulah resah
 pukau risau
 pukau sembilu
 pukau seligi
 pukau waktu
 pukaulah rindu
 pukau aku !

kau jadi sia
 sia jadi kau
 aku jadi siape
 siape jadi aku ?

("Puake", hal. 15)

Mari

...

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 menyimaknya

dengan keheranan Adam dalam perjumpaan

pertama dengan dengan dunia

(hal. 13)

Jadi

...

tidak setiap luka

jadi kaca

memandang Kau

pada wajahku !

(hal. 14)

4.5 Sarana Retorika

Untuk mendapatkan kepuhisan dengan sarana retorika, baik Chairil Anwar maupun Sutardji Calzoum Bachri mempergunakan sarana yang utama adalah perulangan; sesudah itu hiperbola, penjumlahan, dan pertanyaan retorik. Sarana retorika yang lain, seperti simetri, antitesis, serta paradoks sedikit atau sangat sedikit, yang lain dapat dikatakan tidak dipergunakan. Meskipun keduanya mempergunakan sarana retorika yang sama, ada juga perbedaannya dalam kuantitas penggunaannya dan sering juga dari segi kualitasnya. Pada umumnya Sutardji secara "habis-habisan" atau berlebihan mempergunakan sarana-sarana retorika, sesuai dengan gaya mantra.

Ulangan pada sajak-sajak Chairil Anwar pada umumnya tidak berturut-turut, beruntun, atau berderet-deret, yang tampak dalam "Hampa", "Aku", "Isa", "Selamat Tinggal", dan sebagainya.

Sepi di luar. Sepi menekan-mendesak

...

Sepi memagut

...

segala menanti. Menanti. Menanti

Sepi

...

Ini sepi terus ada. Dan menanti

("Hampa", hal. 8)

Segala menebal, segala mengental

Segala tak kukenal ! !

Selamat Tinggal ! !

("Selamat Tinggal", hal. 9)

Beta Pattirajawane

Kikisan laut

Berdarah laut

Beta Pattirajawane, menjaga hutan pala

Beta api di pantai.

...

Mari menari !

Mari beria

Mari berlupa !

("Cerita buat Dien.Tamaela", hal. 35)

Ulangan Sutardji, seperti halnya ulangan Chairil Anwar, bermacam-macam, yaitu ulangan kata, ulangan frase, dan ulangan pola kalimat. Akan tetapi, ada ulangan dalam sajak Sutardji yang tidak terdapat dalam sajak Chairil Anwar, yaitu ulangan suku kata seperti dalam sajak "Tragedi Winka & Sihka", "Kakekkakek & Bocahbocah, "Dapatkau?"

Ulangan Sutardji adalah ulangan beruntun atau ulangan yang memberi efek *stream of consciousness*.

orang yang tuhan

menyelinap dalam lukamu
 minum arak lukamu
 ketawa dari lukamu
 berjingkrak dari lukamu
 baring dalam lukamu
 pulas dalam lukamu
 bangun dari lukamu
 pergi dari lukamu

("Orang yang Tuhan", hal. 33)

Jadi

tidak setiap derita

jadi luka

tidak setiap sepi

jadi duri

tidak setiap tanda

jadi makna

tidak setiap tanya

jadi ragu

tidak setiap jawab

jadi sebab

tidak setiap seru

jadi mau

tidak setiap tangan

jadi pegang

tidak setiap kabar

jadi tahu

tidak setiap luka

jadi kaca

memandang

pada wajahku !

(hal. 14)

Hiperbola Chairil Anwar menekankan intensitasnya pada pemilihan kata yang metaforis, seperti dalam :

Biar peluru menembus kulitku
 Aku tetap meradang menerjang

Luka dan bisa kubawa berlari
 Berlari
 Hingga hilang pedih peri

Aku mau hidup seribu tahun lagi.

(“Aku”, hal. 7)

Sepi menekan-mendesak

...

Sepi memagut
 Tak satu kuasa melepas-renggut

...

Memberat-mencengkung punda
 Sampai binasa segala ...
 Udara bertuba

(“Hampa”, hal. 8)

Jadi baik kita padami
 Unggunan api ini
 Karena kau tidak ’kan apa-apa
 Aku terpanggang tinggal rangka.

(“lagu Siul II”, hal. 26)

Hiperbola Sutardji mendapatkan intensitas, selain dengan pemilihan kata masih pada umumnya ditambah dengan ulangan yang beruntun, misalnya yang berikut.

Herman

herman tak bisa pijak dibumi tak bisa malam dibulan tak bisa hayat

dimatahari tak bisa teduh ditubuh tak bisa biru lazuardi tak bisa tunggu
ditanah

...

tak bisa pegang ditangan takbisatakbisatakbisatakbisatakbisatak
dimana herman ? kau tahu ?
tolong herman tolong tolong tolong tolongtolongtolongtolongngngng!

(hal. 17)

tapi

para serdadu

jangan ganggu mereka

yang

menyumbatkan cinta dalam mulut meriam

biarkan mereka gosokmenggosok

biarkan mereka memanaskannya

biarkan mereka meledak

itu lebih sedap

dari kalian sendiri

mengkotakkatikkan

pelatuk meriam

("Biarkan", hal. 20)

tiang tanpa akhir tanpa apa di atasnya

tiang tanpa topang apa di atasku

tiang tanpa akhir tanda duka lukaku

tiang tanpa siang tanpa malam tanpa waktu

tiang tanpa akhir menuju kemana kau dan aku

yang langit koyak yang surga tumpah karena tinggi

tikammu

luka terhenyak neraka semakin galak dalam bobotmu

tiang tanpa akhir ah betapa kecilnya kau jauh dibawah kakiku

("Colonnes Sans Fin", hal. 12)

Gaya penjumlahan dalam sajak-sajak Chairil Anwar tidak berturut-turut seperti halnya penjumlahan Sutardji yang berupa ulangan yang beruntun. Biasanya penjumlahan Chairil hanya dari dua atau tiga frase, seperti *Aku tak bisa tidur/orang ngomong, anjing nggonggong*. Atau juga dalam *selama matamu bagiku menengadah/Selama kau darah mengalir dari luka* ("Sajak Putih"); *Dan tanganku akan kaku menulis berhenti/kecemasan derita, kecemasan mimpi* ("Kepada Pelukis Affandi"). Yang berupa kalimat berturut-turut adalah dalam sajak "Kepada Kawan" :

Isi gelas sepenuhnya lantas kosongkan,
 Tembus jelajah dunia ini dan balikkan
 Peluk kucuk perempuan, tinggalkan kalau merayu,
 Pilih kuda yang paling liar, pacu laju,
 Jangan tambatkan pada siang dan malam
 Dan
 Hancurkan lagi apa yang kau perbuat,
 Hilang sonder pusaka, sonder kerabat,
 Tidak minta ampun atas segala dosa,
 Tidak memberi pamit pada siapa saja !

(hal. 22)

Gaya penjumlahan Sutardji pada umumnya berupa ulangan yang beruntun. Gaya ini merupakan sarana retorika kedua sesudah ulangan dan sangat banyak dalam sajak-sajak Sutardji Calzoum Bachri :

rasa yang dalam !
 rasa dari segala risau sepi dari segala nabi tanya dari segala nyata sebab
 dari segala abad sunsang 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 Ina dari segala Anu puteri pesonaku ! datang Kau padaku !

("Ah", hal. 7)

Jadi

tidak setiap derita
jadi luka
tidak setiap sepi
jadi duri
tidak setiap tanda
jadi makna
tidak setiap jawab
jadi sebab

...

tidak setiap luka
jadi kaca
memandang Kau
pada wajahku !

(hal. 14)

BAB V KESIMPULAN

Pembicaraan atau analisis puisi itu yang terpenting adalah analisis kebahasaannya. Kepuitisan atau nilai estetis sajak itu terutama ditentukan oleh bahasa atau penggarapan bahasanya. Tanpa kepuitisian puisi hampir tidak berguna untuk diperkatakan sebagai karya seni sastra yang unsur estetisnya sangat penting. Oleh sebab itu, yang terpenting adalah analisis kebahasaannya.

Dalam analisis bahasa puisi itu dilihat hubungan antara sarana kepuitisian yang satu dengan yang lain, hubungannya dengan tema, atau isi pikiran yang dikemukakan dalam sajak. Antara sarana kepuitisian yang satu dengan yang lain saling berjalanan dan dipergunakan bersama-sama untuk mendapatkan jaringan efek yang lebih besar daripada bila beberapa komponen (sarana-sarana kepuitisian) dipergunakan secara terpisah.

Analisis bahasa puisi ini dalam sastra Indonesia hampir belum pernah dilakukan, walaupun ada masih sangat sedikit jumlahnya. Pada umumnya analisis puisi di Indonesia dititikberatkan pada isi pikiran, pandangan hidup, isi serta masalah-masalah yang terdapat di dalamnya.

Analisis bahasa puisi itu sangat penting dilakukan di Indonesia untuk pemahaman serta mengetahui perkembangannya, lebih-lebih analisis terhadap sajak-sajak yang penting dalam perkembangan perpuisian Indonesia modern. Dengan menganalisis dan membandingkan bahasa puisi sajak-sajak Chairil Anwar dan Sutardji Calzoum Bachri, akan dapat diketahui corak bahasa serta perkembangan puisi sajak-sajak Indonesia modern pada umumnya. Hal

ini disebabkan oleh sajak-sajak kedua penyair itu merupakan tonggak-tonggak perkembangan puisi Indonesia modern yang utama.

5.1 Bahasa Puisi Chairil Anwar

Kosa kata sajak-sajak Chairil adalah kosa kata sehari-hari yang sesuai dengan realitas penggunaan bahasa sehari-hari dan kehidupan sehari-hari.

Chairil Anwar banyak melakukan penyimpangan dari tata bahasa normatif untuk mendapatkan kepuhitan (sebanyak-banyaknya) dalam puisinya, meskipun tidak setiap penyimpangan itu menimbulkan kepuhitan. Penyimpangan itu sangat nyata bila sajaknya dibandingkan dengan sajak-sajak Pujangga Baru. Penyimpangan Chairil Anwar berupa penyimpangan kata, penghilangan imbuhan, dan penyimpangan struktur sintaktis.

Bahasa kiasan yang dipergunakan Chairil Anwar adalah perbandingan, tetapi tidak begitu banyak. Ia lebih banyak mempergunakan metafora, baik metafora penuh maupun metafora implisit, lebih-lebih metafora implisit yang lebih menghidupkan sajak. Dengan demikian, sajak-sajaknya hidup dan penuh kegandaan arti. Chairil Anwar juga mempergunakan personifikasi untuk mendapatkan kepuhitan. Personifikasi Chairil Anwar pada umumnya lain daripada personifikasi sajak-sajak Pujangga Baru. Pada umumnya yang merupakan hal yang baru ialah yang dipersonifikasikan, yaitu berupa benda-benda abstrak (tidak bertokoh). Hal ini membuat seolah-olah benda abstrak atau tidak bertokoh itu menjadi konkret. Juga ia membuat personifikasi yang tidak biasa, dalam arti mempersonifikasikan hal-hal yang secara logika biasa tidak mungkin, seperti *jendela menyerahkan kamar dan bulan mau lebih banyak tahu*. Bahasa kiasan lain seperti sinekdos, perbandingan epos, dan alegori sedikit dipergunakan dalam *Deru Campur Debu*.

Citraan Chairil Anwar yang menonjol adalah penglihatan, kemudian citraan perabaan, sedangkan citraan yang lain sedikit. Corak citraan Chairil Anwar yang menonjol ialah citraan yang memberi gambaran kesakitan dan penderitaan karena kegagalan manusia dalam mencapai cita-cita hidupnya. Citraan Chairil Anwar dapat memberikan ekspresivitas sajak-sajaknya karena baru, hidup, dan segar.

Sarana retorika yang paling banyak dipergunakannya adalah sarana retorika ulangan; sesudah itu hiperbola, baru kemudian penjumlahan dan pertanyaan retorik, sedangkan sarana retorika yang lain sangat sedikit, atau tidak dipergunakan.

Sebagaimana sudah dikemukakan, penyair itu mempergunakan bermacam-macam sarana keputisan secara bersama-sama untuk mendapatkan jaringan efek yang sebanyak-banyaknya. Sajak-sajak Chairil Anwar pun demikian, antara sarana-sarana keputisannya saling erat berjalanan hingga menambah daya ekspresivitasnya. Misalnya, dalam "Sebuah Kamar" tampak bahwa personifikasi itu juga dapat berfungsi sebagai citraan gerak dan sebagai sinekdos *totum pro parte*:

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

(hal. 23)

5.2 Bahasa Puisi Sutardji Calzoum Bachri

Kosa kata Sutardji adalah bahasa sehari-hari meskipun ada satu dua kata yang tidak biasa ditemukan dalam bahasa Indonesia yang dipergunakan sehari-hari, seperti kata *dadu* dan *seligi*.

Sutardji banyak melakukan penyimpangan dari tata bahasa normatif untuk intensitas dan mendapatkan ekspresivitas sebanyak-banyaknya. Penyimpangan itu berupa pemutusan kata dan pembalikan suku kata, penggabungan kata-kata yang kadang-kadang berderet-deret panjang. Penyimpangan lain adalah penghapusan tanda baca, penjejeran frase atau kalimat yang panjang, yang berupa ulangan tanpa titik atau koma. Hal ini menimbulkan efek *stream of consciousness*; Yang merupakan pembentukan keputisan baru karena penyimpangan dari tata bahasa normatif ialah pembentukan kata keadaan atau sifat langsung dari kata benda dan kata kerja tanpa proses morfologi penambahan imbuhan. Juga ia membentuk kata benda dari kata seru secara langsung. Hal itu menimbulkan kepadatan dan ekspresivitas yang intens. Untuk mendapatkan keputisan ia juga mempermainkan kata-kata berdasarkan unsur bunyinya sehingga menimbulkan arti yang berbeda-beda.

Bahasa kiasan Sutardji yang terutama ialah metafora. Ia mempermainkan metafora secara berderet-deret. Sajak-sajaknya pada umumnya penuh metafora sehingga menimbulkan kegandaan arti. Hal ini membuat sajak-sajaknya hidup dan segar pada umumnya. Kadang-kadang ia membentuk metafora

yang tidak menurut logika biasa, yang menyebabkan orang berpikir keras untuk menangkap artinya. Ia juga mempergunakan personifikasi serta sinekdos, sedangkan bahasa kiasan lain hanya sedikit atau tidak dipergunakan.

Citraan Sutardji pada umumnya citraan alam, bukan dari dunia kehidupan sehari-hari sebab sajak-sajaknya pada umumnya tidak berbicara tentang masalah kehidupan sehari-hari. Sajak-sajaknya berupa kontemplasi menuju persatuan dengan Dia atau berupa renungan tentang manusia.

Jenis citraan yang banyak dipergunakan adalah citraan visual. Namun, jenis-jenis citraan pada umumnya dipergunakan secara bersama-sama.

Sesuai dengan gaya mantra, Sutardji mempergunakan sarana retorika ulangan secara berlebih-lebihan, ulangan beruntun, atau berderet-deret. Bahkan, kadang-kadang merupakan deretan frase atau kalimat yang sangat panjang tanpa titik atau koma, kecuali di ujung akhir baris. Ulangan ini dikombinasikan dengan penjumlahan dan hiperbola. Sarana penjumlahan dan hiperbola ini bersifat pengulangan (yang berderet-deret). Sarana retorika yang lain adalah pertanyaan retorik, ada juga paradoks, atau antitesis tetapi hanya sedikit. Adapun sarana retorika yang lain dapat dikatakan tidak dipergunakan atau tidak terdapat dalam kumpulan *O*.

Dalam sajak-sajak Sutardji, pada umumnya sarana-sarana kepuitisannya itu berpadu menjadi satu sehingga menimbulkan jaringan efek yang lebih besar atau lebih kuat. Antara ulangan, penjumlahan, dan hiperbola berpadu, yang menimbulkan efek yang melebih-lebihkan hingga mencapai keadaan "yang paling", yaitu pernyataan yang sampai setandasnya. Lebih-lebih lagi, hal itu dipadu dengan metafora yang menunjukkan hakikat suatu hal atau keadaan dan dipadu dengan citraan yang hidup, seperti tampak dalam "Mari", "Jadi", dan "Solitude".

5.3 Perbandingan Bahasa Puisi Dua Penyair

Tiap-tiap penyair itu mempunyai kesukaan sendiri dalam mempergunakan dan mengombinasikan jenis-jenis bahasa puisi itu. Begitu pula akibat dan kualitas kepuitisannya pun berbeda-beda berdasarkan hal itu. Sajak-sajak Chairil Anwar dan Sutardji juga mempunyai corak dan ciri sendiri-sendiri, meskipun ada persamaannya. Persamaannya tampak dalam hal penggunaan kosa kata bahasa sehari-hari, sedangkan dalam hal-hal lain menunjukkan perbedaan yang sangat nyata.

Baik Chairil Anwar maupun Sutardji mempergunakan penyimpangan dari tata bahasa normatif untuk mencapai kepuhitan dan mendapatkan tenaga ekspresivitas. Akan tetapi, pada waktu ini penyimpangan yang dilakukan oleh Chairil Anwar itu pada umumnya sudah biasa, seperti penyingkatan kata, penghilangan imbuhan, dan pembalikan susun kalimat subjek-predikat menjadi susunan predikat-subjek. Penyimpangan Sutardji pada umumnya merupakan hal baru, seperti pemutusan kata-kata menjadi suku-suku kata yang "kehilangan" artinya; penggabungan dua kata atau lebih; penghapusan tanda baca titik atau koma, kata frase, atau deretan kalimat yang panjang tanpa titik atau koma, yang memberi efek *stream of consciousness*. serta pembentukan kata keadaan atau sifat yang langsung dari kata benda atau kata kerja guna mendapatkan ekspresivitas sebanyak-banyaknya. Selain itu, dilakukan juga pembentukan kata benda langsung dari kata seru. Juga Sutardji mendapatkan arti baru dengan mempergunakan permainan kata, yaitu dengan menderetkan kata yang bertentangan arti serta bunyinya. Penyimpangan Sutardji itu pada umumnya belum pernah dilakukan oleh Chairil Anwar.

Chairil Anwar masih mempergunakan perbandingan, meskipun sedikit, sedangkan Sutardji hampir tidak mempergunakannya dalam kumpulannya *O*. Metafora Chairil Anwar pada umumnya hanya terdapat dalam tempat-tempat tertentu, sedangkan metafora Sutardji hampir terdapat dalam setiap baris sajaknya dan dipergunakan secara berderet-deret, beruntun, hingga menimbulkan kegandaan arti yang sangat banyak dalam sajak-sajaknya. Ia pun mempermainkan metafora secara beruntun dan sajak-sajaknya.

Baik Chairil Anwar maupun Sutardji mempergunakan kiasan yang pembentukannya menyimpang dari logika biasa. Chairil Anwar membentuknya terutama dengan personifikasi, sedangkan Sutardji di samping personifikasi juga metafora, lebih-lebih metafora. Namun, dalam sajak-sajak Sutardji lebih banyak ditemukan hal seperti itu daripada dalam sajak-sajak Chairil Anwar. Bahasa Kiasan yang lain terdapat dalam sajak-sajak kedua penyair itu menunjukkan persamaan.

Pada umumnya jenis-jenis citraan Chairil Anwar dengan Sutardji adalah tidak menunjukkan perbedaan. Akan tetapi, Chairil Anwar lebih banyak mempergunakan citraan penglihatan dan perabaan. Sutardji pada umumnya lebih menyeluruh mengombinasikan jenis-jenis citraannya karena ia banyak

mempergunakan sarana perulangan dan penjumlahan yang berturut-turut. Citraan Chairil Anwar menunjukkan corak citraan sehari-hari, sesuai dengan sifat sajak-sajaknya yang menggambarkan kehidupan sehari-hari yang realistik. Citraan Sutardji pada umumnya yang menonjol adalah citra-citra alam sesuai dengan sifat sajak-sajaknya yang berupa renungan menuju ke arah pertemuan antara aku dengan Dia dan renungan tentang siapakah manusia ini. Citraan Chairil Anwar yang menonjol adalah gambaran tentang kesakitan, derita, dan kegagalan pencapaian kepada tujuan hidup, sedangkan citraan Sutardji yang menonjol adalah gambaran kegelisahan dan kesia-siaan dalam mencapai pertemuan (persatuan) dengan Dia yang sangat sukar.

Sarana retorika Chairil Anwar menunjukkan persamaan dengan sarana retorika Sutardji, yaitu yang paling menonjol adalah ulangan, sesudah itu hiperbola atau penjumlahan, kemudian pertanyaan retorik, sedangkan sarana retorika yang lain sedikit atau tidak dipergunakan. Akan tetapi, pada umumnya sarana retorika Sutardji berupa ulangan yang berderet-deret sesuai dengan gaya mantra. Sarana retorika penjumlahan dan hiperbola juga digabungkannya dengan perulangan, sedangkan penjumlahan Chairil Anwar pada umumnya hanya terdiri dari dua atau tiga frase saja, yang berupa deretan kalimat adalah yang terdapat dalam sajak "Kepada Kawan". Mengenai hiperbola, ekspresivitasnya ditekankan pada pemilihan kata yang metaforis.

Kalau dilihat kembali perbedaan penggunaan bahasa puisi Sutardji Calzoum Bachri dengan bahasa puisi Chairil Anwar, yang sangat nyata, yang merupakan perkembangan baru dalam hal bahasa puisi pada perpuisian suku kata mendapatkan arti baru ataupun "pengosongan" arti sesuai dengan temanya. Sutardji menderetkan frase atau kalimat yang panjang tanpa tanda baca koma atau titik, yang memberikan efek *stream of consciousness* dan mengeksploitasi penggunaan kata benda atau kata kerja langsung menjadi kata keadaan atau kata sintaksis sehingga dapat dan memberikan tenaga ekspresivitas yang kuat, hidup, dan tampak baru. Juga hal yang belum pernah dilakukan oleh Chairil Anwar dalam sajak-sajaknya adalah penggunaan permainan kata untuk mendapatkan arti baru, yaitu dengan menderetkan kata yang bertentangan arti serta bunyinya.

Dalam hal bahasa kiasan, untuk mendapatkan lukisan yang segar dan hidup serta kegandaan arti, Sutardji lebih menekankan penggunaan metafora yang dipergunakan secara berderet-deret dan beruntun. Di samping itu, metafora dipergunakan mengungkapkan sesuatu sampai ke inti hakikatnya,

seperti dalam "Mari", "Jadi", "Solitude", dan "Colonnes Sans Fin". Chairil Anwar pada umumnya masih mempergunakan metafora yang biasa, dalam arti menggunakan metafora pada tempat-tempat tertentu saja dengan tidak berderet-deret dan kurang sampai intinya.

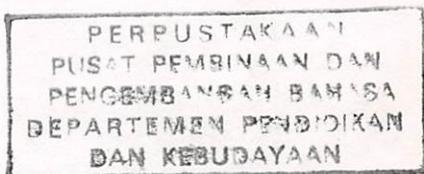
Sutardji Calzoum Bachri mempergunakan ulangan-ulangan yang berturut-turut serta berderet-deret dan dikombinasikan dengan hiperbola yang juga berupa ulangan, serta sarana retorika penjumlahan. Semua itu menghasilkan lukisan atau pernyataan yang mutlak, yang menyebabkan pemusatan pikiran, perenungan, pengkontemplasian kepada hal-hal yang dikemukakan. Hal ini memberikan efek gaya mantra sehingga tampaknya memberikan efek sebagai gaya yang baru, yang belum pernah dieksploitasi seintensif itu, termasuk juga dalam sajak-sajak Chairil Anwar, hal seperti itu tidak tampak.

Dengan kombinasi penggunaan penyimpangan dari tata bahasa normatif, penggunaan bahasa kiasan, serta sarana retorika yang seperti di atas, tampaknya sajak-sajak Sutardji Calzoum Bachri menunjukkan warna baru dalam perkembangan puisi Indonesia modern, bahkan sudah dapat menggantikan peranan sajak-sajak Chairil Anwar dalam memberikan pengaruh kepada perkembangan perpuisian Indonesia modern selanjutnya.

DAFTAR PUSTAKA

- Abrams, M.H. 1971. *A Glossary of Literary Term*. New York: Holt Rinehart and Winston.
- Altenbernd, Lynn dan Leslie L. Lewis. 1970. *A Handbook for the Study of Poetry*, London: The Macmillan.
- Anwar, Chairil. 1959. *Deru Campur Debu*. Jakarta: PT Pembangunan.
- , 1978. *Kerikil Tajam dan yang Terempas dan yang Putus*. Jakarta: PT Dian Rakyat.
- Bachri, Sutardji Calzoum. 1973. *O*. Jakarta: Yayasan Indonesia.
- , 1974. Desember. "Kredo Puisi", *Horison*. Th. IX. No. 12. Jakarta: Yayasan Indonesia.
- , 1977. *Amuk*, Jakarta: Yayasan Kesejahteraan Karyawan Pusat Kesenian Jakarta.
- Becker, A.L. 1978. "Linguistik dan Analisis". Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.
- Budiman, Arief. 1976. *Chairil Anwar: Sebuah Pertemuan*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Burton, SH. 1977. *The Criticism of Poetry*, London: Longman.
- Coombes, H. 1964. *Literature and Criticism*. London: Chatto and Windus.
- Culler, Jonathan. 1977. *Structuralist Poetics*. London: Routledge 3 Kegan Paul.
- Hamzah, Amir. 1959. *Nyanyi Sunyi*. Jakarta: PT Dian Rakyat.

- Hill, Knox C. 1966. *Interpreting Literature*. Chicago: Phoenix Books. The University of Chicago Press.
- Hutagalung, M.S. 1967. *Tanggapan Dunia Asrul Sani*. Jakarta: Gunung Agung.
- Jassin, H.B. 1963. *Pujangga Baru*. Jakarta: Gunung Agung.
- . 1967. *Kesusastraan Indonesia Modern dalam Kritik dan Esei. I-IV*. Jakarta: Gunung Agung.
- . 1978. *Chairil Anwar Pelopor Angkatan 45*. Jakarta: Gunung Agung.
- Junus, Umar. 1976. Januari. "Misteri dalam Mantera", *Budaya Jaya*. No. 6. Jakarta: DKJ.
- Lodge, David. 1967. *Language of Fiction*. New York: Columbia University Press.
- Nasution, J.U. 1963. *Sanusi Pane*. Jakarta: Gunung Agung.
- Sastrowardojo, Subagio. 1976. *Manusia Terasing di Balik Simbolisme Sitor*. Jakarta: DKJ.
- Slametmuljana, R.B. dan Simorangkir Simanjuntak. Tanpa Tahun. *Ragam Bahasa Indonesia*. Jakarta: JB. Wolters.
- Teeuw, A.A. 1967. *Modern Indonesian Literature*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Toda, Dami N. 1977. September. "Peta Perpuisian Indonesia 1970-an dalam Sketsa", *Budaya Jaya*. No. 112. Jakarta: DKJ.
- . 1978. Juni. "Tahap-tahap perkembangan Wawasan Estetik Perpuisian Indonesia", *Budaya Jaya*. No. 121. Jakarta: DKJ.
- Wellek, Rene dan Austin Warren. 1976. *Theory of Literature*. Harmondsworth: Penguin Book.



P
899.2
P