

similarity_20

by Abdul Wachid

Submission date: 25-Mar-2023 07:47AM (UTC+0700)

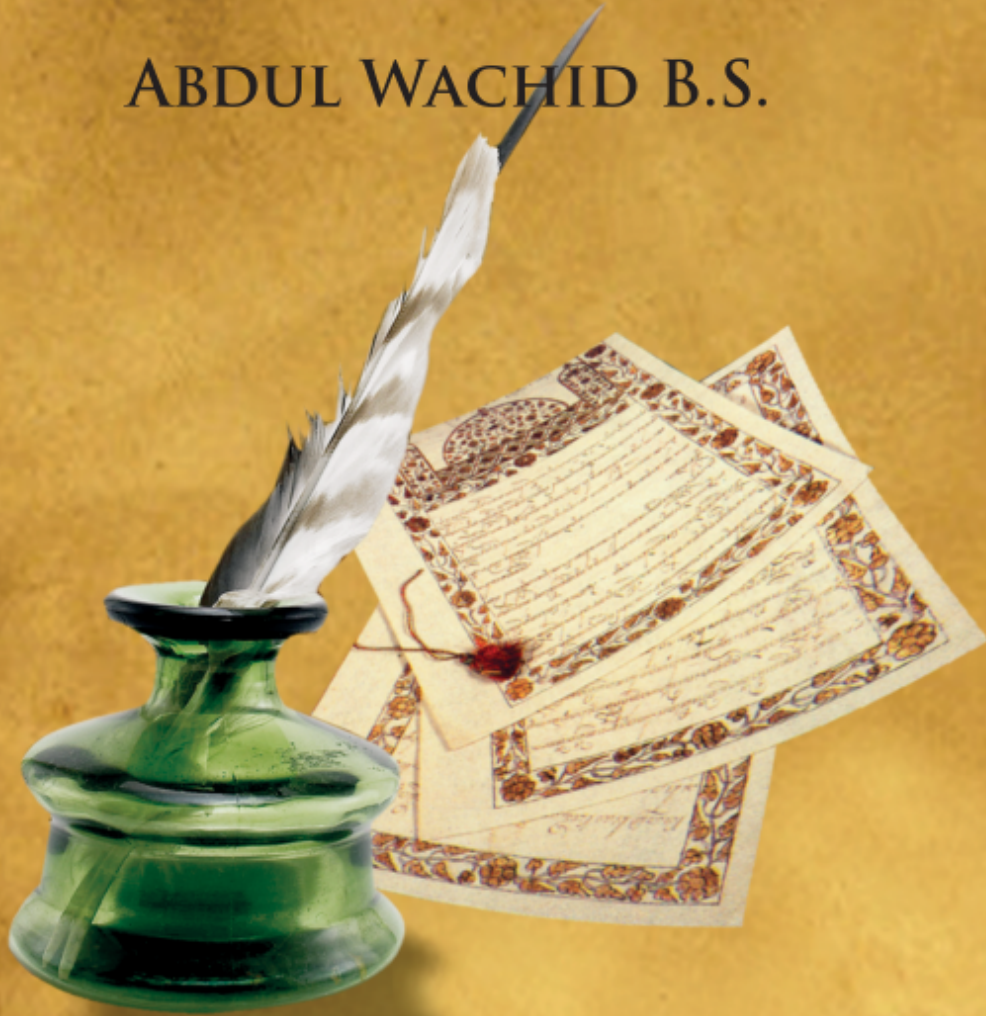
Submission ID: 2045877787

File name: 20_Buku_Analisis_Struktural.pdf (12.65M)

Word count: 54606

Character count: 335333

ABDUL WACHID B.S.



ANALISIS
STRUKTURAL
SEMOTIK

Puisi Surealistis Religius
D. Zawawi Imron

Prolog :
Prof. Dr. Rachmad Djoko Pradopo

PENERBIT
Cinta**buku**

ANALISIS STRUKTURAL SEMOTIK

Puisi Surealistis Religius
D. Zawawi Imron

Sanksi Pelanggaran Pasal 44:

Undang-Undang Nomor 7 Tahun 1987

tentang Perubahan atas Undang-Undang Nomor 6 Tahun 1982

tentang Hak Cipta

1. Barang siapa dengan sengaja dan tanpa hak mengumumkan atau memperbanyak suatu ciptaan atau memberi izin untuk itu, dipidana dengan pidana penjara paling lama 7 (tujuh) tahun dan/atau denda paling banyak Rp 100.000.000,00 (seratus juta rupiah).
2. Barang siapa dengan sengaja menyiarkan, memamerkan, mengedarkan, atau menjual kepada umum suatu ciptaan atau barang hasil pelanggaran Hak Cipta sebagaimana dimaksud dalam ayat (1), dipidana dengan pidana penjara paling lama 5 (lima) tahun dan/atau denda paling banyak Rp 50.000.000,00 (lima puluh juta rupiah).

ABDUL WACHID B.S.

ANALISIS
STRUKTURAL
SEMOTIK

Puisi Surealistis Religius
D. Zawawi Imron

The logo for the publisher 'Cintabuku' features a pink heart above the word 'Cinta' in a pink script font, and the word 'buku' in a bold blue sans-serif font. Above 'buku' is the word 'PENERBIT' in a small red sans-serif font.

Cinta**buku** PENERBIT

55 Analisis Struktural Semiotik*Puisi Surrealistis Religius D. Zawawi Imron*

Penulis : Abdul Wachid B.S.

112

All rights reserved

Hak Cipta Dilindungi Undang-undang

Hak Penerbitan pada 

Bk-1/III/2018

Cetakan ke-1, Maret 2018

ISBN : 978-602-61556-1-0

Editor : Sayfa Auliya Achidsti

Desain Cover : Kotak Hitam Studio

Tata Letak : Tim Cinta Buku



Griya Abimana I/ A-1, Jl. Imogiri Timur Km. 7,

Grojogan, Yogyakarta

HP.085290447444

E-mail : cintabukupress@gmail.com

Perpustakaan Nasional : Katalog dalam Terbitan

55 Abdul Wachid B.S.**ANALISIS STRUKTURAL SEMIOTIK***Puisi Surrealistis Religius D. Zawawi Imron*Penulis **Abdul Wachid B.S.** ; Editor **Sayfa Auliya Achidsti**Cetakan ke-1, , Maret 2018

xx + 242 halaman ; 14 x 21 cm

ISBN : 978-602-61556-1-0

I. Judul I. Sastra Budaya

II. Penulis II. Abdul Wachid B.S.

Dicetak oleh AK Group, Yogyakarta

62 **IJINKAN AKU MENCINTAIMU**

*waktu batu
kaulayangkan wajahku
terasa benar
rindu berpijar*

*waktu batu
kaulayangkan wajahku
semua arah
cinta berserah*

*betapa rajam
ke sukma menghunjam
betapa gemas
hasrat berbalas*

*waktu batu
kaulayangkan wajahku
ijinkan aku
mencintaimu*

2002



PROLOG

Prof. Dr. Rachmat Djoko Pradopo

64

D. Zawawi Imron, salah seorang penyair Indonesia terkenal dari Madura, telah menulis puisi sejak tahun 1965 atau sebelumnya. Akan tetapi, ia baru terkenal setelah kumpulan puisinya *Bulan Tertusuk Lalang* diterbitkan Balai Pustaka dan dikomentari Subagio Sastrowardoyo. Ia sangat produktif, buku-buku puisinya terus mengalir terbit. Sajak-sajaknya telah dikomentari beberapa penulis dan kritikus. Akan tetapi, komentar-komentar itu berupa esai-esai populer, bukan karya ilmiah. Sampai sekarang, baru sedikit atau baru satu dua saja karya ilmiah yang membahas sajak-sajak atau buku kumpulan sajak D. Zawawi Imron. Di antara karya ilmiah⁵⁵ yang membahas buku puisi D. Zawawi Imron adalah buku *Analisis Struktural Semiotik Puisi Surealistis Religius D. Zawawi Imron* yang ditulis oleh Abdul Wachid B. S. yang kita hadapi ini.

Istimewanya pembahasan Abdul Wachid B. S. ini adalah berkenaan dengan religiositas sajak-sajak Zawawi. Akan tetapi, bahasan Abdul Wachid bukan hanya religiositasnya, melainkan juga segi ekspresivitasnya dan gaya sajak-sajak Zawawi yang surealistis. Hal itu tampak dalam daftar isinya, misalnya bagian 3 membahas gaya surealistis dalam sajak Zawawi. Bahasan Abdul Wachid ini dibagi menjadi 5 bagian. Bagian 5 merupakan kesimpulan, berupa kristalisasi aspek-aspek sajak-sajak D. Zawawi Imron.

Pengertian umum mengenai surealisme diterangkan oleh Abdul Wachid dalam bagian 3. Gaya surealisme ini berhubungan atau penerapan ilmu jiwa-dalam (psikoanalisis) Sigmund Freud yang terkenal itu. Teori psikoanalisis Sigmund Freud itu banyak pengaruhnya pada karya seni modern, baik seni rupa, seni lukis khususnya, seni musik, maupun seni sastra. Tulisan Abdul Wachid itu menerangkan timbulnya aliran dan gaya surealisme di Eropa yang kemudian merembes ke Indonesia, mempengaruhi gaya puisi penyair-penyair Indonesia. Bagaimana masuknya ide dan gaya surealisme ini di Indonesia diterangkan dengan gamblang di dalam bagian 2.

Kemudian, apakah surealisme itu, diterangkan dalam bagian 2, yang dimulai dengan menyitir keterangan H.B. Jassin mengenai wujud surealisme itu. Menurut Jassin yang dikutip Wachid, ekspresi surealisme itu menghendaki keseluruhan dan kesatuan (simultanitas) seperti sebuah film, segalanya terjadi serentak (lihat hal. 29). Akan tetapi, keterangan itu belum cukup. Selanjutnya, mengenai surealisme itu diterangkan Abdul Wachid dengan menghubungkan ilmu jiwa-dalam atau psikoanalisis Sigmund Freud (hal. 29-33). Di samping itu, tentu masih ada keterangan yang lebih lengkap diterangkan oleh Abdul Wachid mengenai ciri-ciri surealisme dan bagaimana para penyair Indonesia menerapkan gaya surealisme itu dalam sajak-sajaknya.

Dalam bagian 3, Abdul Wachid membahas sajak-sajak D. Zawawi Imron yang bergaya surealistis (hal. 59-159). Ia menghubungkan gaya surealistis dengan struktur kepuhisan sajak-sajak Zawawi, misalnya "Meditasi Celurit" (hal. 89), "Celurit Emas" (hal. 70), "Kursi" (hal. 86), dan masih banyak lagi sajak Zawawi yang diterangkan oleh Wachid. Sebenarnya, dalam bagian 3 ini, Abdul Wachid lebih banyak menerangkan gaya sajak Zawawi dalam segala aspek kepuhisiannya, bukan hanya surealitasnya saja meskipun semuanya dikaitkan de-

ngan surealisme. Yang ditinjau adalah aspek-aspek kepuhitan sajak-sajak Zawawi, seperti pilihan kata atau diksi, bahasa kiasan: metafora, alegori, dan perumpamaan epos; simbol, personifikasi; citraan serta sarana retorika dan gaya surealistis. Di samping itu, Abdul Wachid juga menjajarkan sajak-sajak Zawawi dengan sajak Amir Hamzah, Subagio Sastrowardoyo, dan Sutardji Calzoum Bahri. Bahkan, ia menyejajarkan gayanya dengan gaya para penyair Perancis: Andre Breton, Louise Aragon, dan Stephane Mallarme.

Bahasan Abdul Wachid ini merupakan apresiasi puisi melalui pembahasan sajak-sajak Zawawi. Tentulah hal seperti ini sangat perlu untuk memahami puisi, dan merupakan anangan untuk memahami puisi Indonesia modern, dan puisi modern apa pun pada umumnya.

Kerangka teori pembahasan Abdul Wachid telah diancangkan di bagian 1, berupa teori strukturalisme-semiotika untuk memahami konsep estetik dan konsep pemikiran, yang tertuang dalam struktur sajak-sajak D. Zawawi Imron. Teori strukturalisme memandang karya sastra sebagai struktur yang terdiri atas unsur-unsur yang saling erat berkaitan. Tiap-tiap unsur itu unsur fungsional dalam strukturnya itu. Untuk dapat memaknai sajak atau karya sastra secara lebih penuh, strukturalisme harus digabungkan dengan teori semiotika, yaitu ilmu tanda-tanda yang menganggap karya sastra itu sebagai sistem tanda yang bermakna.

Pembahasan sajak adalah kritik sastra. Kritik sastra, menurut Jonathan Culler, pada hakikatnya adalah pemberian makna atau pemaknaan sastra. Dalam hal ini, pemaknaan dengan kerangka semiotika karena karya sastra merupakan sistem tanda. Hal ini berkenaan dengan pengertian semiotika adalah ilmu tentang tanda-tanda. Menurut Culler, mengkritik karya sastra adalah memburu tanda-tanda seperti halnya

pemburu yang memburu binatang di hutan. Tentu saja, yang diburu adalah tanda-tanda yang penting, yang mempunyai makna penting dalam pemaknaan puisi pada khususnya. Begitulah, Abdul Wachid memaknai sajak-sajak D. Zawawi Imron dengan memburu tanda-tanda yang memberi makna penting dalam sajak, yaitu berupa pilihan kata, frase, ataupun kalimat, bahkan juga wacana. Tanda-tanda yang diburu itu berhubungan dengan jenis-jenis tanda: ikon, indeks, dan simbol; satuan-satuan makna; dan hipogram. Penerapan teori semiotika (yang menyertai teori strukturalisme) tampak dalam seluruh uraian Abdul Wachid dalam mengkritik atau membahas sajak-sajak D. Zawawi Imron, baik dalam bagian 2, 3, maupun bagian 4 yang merupakan pokok bahasan atau kritiknya. Inilah sumbangan buku Abdul Wachid yang kita hadapi ini sebagai salah satu penerapan teori sastra di bidang ilmu sastra.

Setelah membahas sajak-sajak D. Zawawi Imron, gaya surealistis Zawawi Imron itu disimpulkan oleh Abdul Wachid sebagai berikut (hal. 216-217). Gaya surealistisnya meliputi (1) diksi idiomatik alam khas Madura, (2) pemakaian metafora yang tampak berbelit-belit, tetapi merupakan pencitraan surealistis melalui teknik metaforis, (3) pemakaian alegori dengan penghancuran makna konvensional yang diganti makna baru, (4) pemakaian simbol individual, kultural, dan universal, (5) realitas alam tidak diperlakukan sebagai benda mati, melainkan seperti bersembahyang yang dinyatakan Alquran, (6) pemakaian metonimi dan sinekdoki baru yang melibatkan perlambang, (7) citraan dalam sajaknya berperan ganda: menimbulkan suasana dan simbol berpuncak pada pemakaian metafora implisit, dan (8) untuk menguatkan efek surealistis, banyak dipakai hiperbola. Di samping itu, dipakai repetisi, silepsis, zeugma, dan gaya paradoks.

Semuanya itu dikemukakan dalam seluruh bahasan Abdul Wachid terhadap sajak-sajak D. Zawawi Imron.

Diterangkan Abdul Wachid bahwa surealitas Zawawi Imron itu bukan surealitas kosong, tetapi dihubungkan dengan religio-sitas, khususnya religio-sitas keislaman. Religio-sitas Zawawi itu diterangkan dalam bagian 4 (hal. 163-212) dengan judul bagian “Makna Alam dalam Pemikiran Identifikasi Aku: Semiotika Sajak D. Zawawi Imron”.

Abdul Wachid memulai dengan membicarakan sajak-sajak Zawawi dalam kerangka “citraan surealistis, supralogis pemikiran, dan religio-sitas”. Dalam bahasanya dikemukakan korelasi antara bentuk keputisan dan isi pemikiran sajak. Keputisan sajak-sajak Zawawi bukan keputisan *an sich*, tetapi keputisan yang mengandung pemikiran-pemikiran yang bersifat religius. Hal ini ditunjukkan Abdul Wachid dengan mengutip sajak-sajak “Pesona itu Melompat”, “Tonggak”, dan pembicaraan sajak-sajak lain: “Layang-layang”, “Jejak I”, “Percakapan di Satu Desa”, “Perjalanan”, “Pemandangan”, dan sajak-sajak lain. Diuraikan Wachid, berdasarkan sajak-sajak yang dibahas, bahwa pandangan Zawawi Imron adalah pandangan hidup religius Islam, yakni tiada suatu realitas pun jika ia tidak ilahiah, suatu penguatan terhadap “tidak ada Tuhan kecuali Allah” (*Laa illaha illallaah*).

Dikemukakannya bahwa si aku hidup di tengah alam yang murni yang lebih mendekatkannya dengan Tuhan. Dapat dikatakan sajaknya mulai dengan suatu ayat Alquran, “Segala sesuatu memahasucikan Tuhan dengan memuji-Nya, tetapi kalian tidak mengerti tasbih mereka” (*Al-Isra’:44*). “Dzat yang mutlak menampakkan diri-Nya melalui alam yang relatif, dalam wujud ayat atau simbol. Alam dan manusia, sebagaimana dikatakan dalam Alquran, adalah manifestasi dari kesatuan Tuhan” (*Tauhid*) (hal. 168-169).

Dalam subbagian B, dikemukakan Wachid¹⁹ “Makna Alam dalam Pemikiran Identifikasi Aku” dalam sajak-sajak

Zawawi Imron. Bila dalam subbagian A dikupas makna “realitas” dalam sajak, dalam subbagian B dikupas identifikasi aku hendak menunjukkan pandangan dunia tertentu yang pada hakikatnya merupakan persoalan religiositas.

Pembicaraan/pembahasan Abdul Wachid dimulai dengan menerangkan hubungan religiositas dalam sastra. Ia mengemukakan arti religiositas dari kamus-kamus. Di samping itu, ia mengutip pengertian religiositas dari tokoh-tokoh terkenal seperti William James, Paul Tillich, Y.B. Mangunwijaya, Syekh Mohammad Abduh, Amir Hamzah, dan Sutardji Calzoum Bachri. Kemudian, Abdul Wachid menguraikan “religiositas Islam dalam Sastra” dengan mengutip pendapat dan pandangan Abdul Hadi W. M., Sutardji Calzoum Bachri, dan V. I. Braginsky. Akhirnya, berdasarkan pandangan-pandangan itu, dibahas sajak-sajak Zawawi Imron dalam kerangka “Memaknai Cinta Tuhan dan Konsep tentang Alam dalam Pemikiran Identifikasi Aku” (hal. 183-212).

Begitulah pemaknaan sajak-sajak D. Zawawi Imron oleh Abdul Wachid B.S. dengan kerangka strukturalisme-semiotika. Dapat dikatakan sebagian besar gaya ekspresi sajak-sajak Zawawi Imron yang surealistis sudah dibicarakan Abdul Wachid dengan lancar dan memukau. Begitu juga, religiositas Islam sajak-sajak Zawawi telah dimaknai secara memadai.

Tentu saja, tulisan ini sebagai pengantar sekedar mengantarkan para pembaca untuk dapat melihat garis besar pembahasan sajak-sajak D. Zawawi Imron oleh Abdul Wachid. Selanjutnya, pembaca diharapkan dapat lebih banyak menemukan pesona uraian Abdul Wachid B. S. dengan pengantar ini.

Rachmat Djoko Pradopo

UCAPAN TERIMA KASIH BERAMAI-RAMAI

Alhamdulillah semata-mata hanya ditujukan kepada Allah S.W.T., yang dengan kehendak-Nya telah memberikan kesempatan dan kesehatan lahir maupun batin kepada penulis sehingga buku yang semula merupakan karya ilmiah S-1 Jurusan Sastra Indonesia¹⁰⁴ Universitas Gadjah Mada ini dapat diterbitkan. Shalawat dan salam kepada Nabi Muhammad s.a.w. dan keluarganya dan para sahabatnya, yang menyabdakan pentingnya mencari ilmu sehingga menjadikan semangat penulis untuk terus mencintai dan mengembangkan keilmuan.

Penulis juga tidak melupakan jasa kemanusiaan, pertama kali menyatakan terima kasih kepada Drs. Subagio Sastrowardoyo, M.A., yang melalui tulisannya tentang sajak D. Zawawi Imron menggerakkan inspirasi penulisan buku ini sekalipun pandangannya dalam hal ini ada yang ditolak. Semoga Allah S.W.T melindunginya dengan amalan ilmunya yang bermanfaat itu di alam abadi, amin.

Secara khusus kepada Prof. Dr. Rachmat Djoko Pradopo, penulis menyatakan, “Pak Djoko yang baik, buku kecil ini merupakan buah pertama dari pendidikan dan pergaulan sastra yang telah saya terima dari Bapak; sebagai pernyataan terima kasih, saya persembahkan buku ini bagi nama Bapak. Bapak selalu menilai saya dengan murah hati. Karena itu,

saya berharap Bapak akan menilai karya ini dalam suasana hati yang demikian.”

Penulis juga tidak dapat melupakan jasa baik, dan karenanya terima kasih kepada:

- Dr. Djoko Suryo selaku Dekan Fakultas Sastra Universitas Gadjah Mada sewaktu penelitian ini dilakukan;
- Dr. Imron T. Abdullah selaku Ketua Jurusan Sastra Indonesia sewaktu penelitian ini dilakukan;
- Prof. Dr. Rachmat Djoko Pradopo selaku pembimbing utama;
- Prof. Dr. Siti Chamamah Soeratno selaku dosen, yang melalui kuliah-kuliahnya memberikan kerangka berpikir ilmiah;
- Dr. Faruk selaku dosen, kritikus, sastrawan, dan “kakak”, yang melalui kuliah, pergaulan, dan buah penanya memberikan inspirasi;
- Dra. Sugihastuti, M.S., selaku dosen dan kawan baik, yang melalui kuliah dan buah penanya memberikan inspirasi.

Penulis juga menyatakan terima kasih kepada Prof. Dr. Kuntowijoyo, yang melalui silaturahmi, buku maupun tulisan lepas buah pikirannya *mengakar di bumi dan dahan-dahannya menjangkau langit*, menjadi inspirasi kaum muda seperti penulis.

Penulis juga menyatakan terima kasih kepada K.H.A. Mustofa Bisri, seseorang yang penulis pandang sebagai guru, sekaligus Abah, teman berkeluh, yang membuka mata hati dan pikiran penulis untuk melihat dan memahami hal yang selama ini belum terpikirkan. Terima kasih juga kepada Sastrawan D. Zawawi Imron, yang buah karyanya sangat kaya makna religiositas dalam pengertian yang menyeluruh atas sisi-sisi kehidupan; bila sastrawan ini tersenyum kecut dalam membaca buku ini, itu persoalan penulis.

Terima kasih juga kepada *sahabat yang saudara* penyair Santosa Warna Atmaja, cerpenis R. Toto Sugiharto, esais M. Subhan Suaidi, guru Mul'an Anafati, cerpenis yang dosen Aprinus Salam, penyair yang Gus Zaenal Arifin Thoha, penyair yang Kiai Muhammad Fuad Riyadi, penyair Kuswaedi Syafi'ie, penyair yang Ustad Slamet Riyadi Sami, cerpenis Raudal Tanjung Banua, cerpenis Teguh Winarsho AS, cerpenis Joni Ariadinata, Kang Asep Ruhiyat, S.E. sekalian Ayuk Arnabun, S.E. (keduanya pemilik *Gama Media*), dan budayawan Prof. Dr. Suminto A. Sayuti.

Terima kasih kepada *saudara yang sahabat* Dik Agung Waluyo, S.Hut., dan Mas Gandung Ahmad Chusen, S.Sos.

Juga, terima kasih kepada Drs. K.H. Khariri Sofa, M.Ag., Dr. H. Moh. Roqib, Drs. H. Anshari, M.Ag., kangmas Drs. Mahfuddin, dinda Nur Hikmah, S.Ag., dan kawan mahasiswa-mahasiswi STAIN Purwokerto.

Terima kasih kepada: Rektor Universitas Muhammadiyah Purwokerto (UMP), Drs. Sukristanto, M.Pd., Drs. Kuntoro, M.Hum., Dra. Eko Sri Israhayu, Dra. Isnaeni P, kawan mahasiswa-mahasiswi UMP. Kepada penyair Kiki Turki, *dan semua nama yang telah disebut*, penulis menunduk ke bumi dan menengadah ke langit dengan khusyuk sembari menyatakan *jazakumullaah khairan katsiran, amiin*.

Buku ini sebagai tanda *bekti* kepada anak saya, Sayfa Auliya Achidsti dan Ashilly Achidsti, juga nyonya Lala ST. Wasilah; serta Bunda Hajjah Cik Inah Umar Habib, Mamang Haji Ali, Cak Haji Umar Uteh; dan sebagai tali-kasih seorang anak kepada bapak-ibunya, M.A. Basjir dan Siti Herawati.

Selebihnya tinggal harapan dan doa agar buku ini bermanfaat adanya, terutama kepada diri sendiri, dan kepada

ABDUL WACHID B.S.

pembaca. Segala kritik dan saran demi perbaikan buku ini dan yang sejenisnya, dengan hati lapang akan penulis terima.

Penulis

DAFTAR ISI

IJINKAN AKU MENCINTAIMU, v
PROLOG Prof. Dr. Rachmat Djoko Pradopo, vii
UCAPAN TERIMA KASIH BERAMAI-RAMAI, xiii
DAFTAR ISI, xvii
DAFTAR SINGKATAN, xix

1. **118** gantar, 1
 - A. Latar Belakang, 3
 - B. Masalah, 6
 - C. Tinjauan Pustaka, 8
 - D. Tujuan, 10
 - E. Hipotesis, 11
 - F. Teori dan Metode, 12
 - G. Sistematika, 16
2. **Surrealisme dan Puisi Indonesia, 17**
 - A. **Surrealisme, 19**
 1. Pandangan Sigmund Freud tentang Sublimasi Libido dan Pengaruhnya pada Ide Surrealisme, 19
 2. Kesejarahan Singkat dan Hubungan Surrealisme dengan Psikoanalisis, 25
 3. Teknik Estetika dan Ide Surrealisme, 28
 - B. **Sikap Mendua dan Surrealisme dalam Puisi Indonesia, 35**
 1. Sikap Mendua dalam Berkebudayaan Indonesia Bukan Suatu Kebimbangan, 35
 2. Sikap Mendua dalam Kesusastraan Indonesia: Kreativitas Pencarian Pemikiran dan Bentuk Seni, 37
 3. Surrealisme dalam Puisi Indonesia, 44
 4. Catatan Akhir Bagian 2, 56

3. **Gaya Surealistis dalam Struktur Kepuitisan, 57**
 - A. Bahasa Sajak di antara Subjektivitas, 60
 - B. Gaya Surealistis dalam Struktur Kepuitisan, 67
 1. Pilihan Kata, 67
 2. Bahasa Kiasan, 74
 - a. Metafora-Simil(e), 76
 - b. Alegori dan Perumpamaan Epos (*Epic Simile*), 92
 - c. Simbol, 104
 - d. Personifikasi, 118
 - e. Metonimia-Sinekdoke (*Synecdoche*), 124
 3. Citraan, 130
 - a. Citraan dalam Sajak-Sajak D. Zawawi Imron, 135
 4. Sarana Retorika dan Gaya Surealistis, 147
 5. Catatan Akhir Bagian 3: Intertekstualitas Gaya Kepuitisan Sajak D. Zawawi Imron, 153
 4. **Makna Alam dalam Pemikiran Identifikasi Aku: Semiotika Sajak D. Zawawi Imron, 161**
 - A. Citraan Surealistis, Supralogis Pemikiran, dan Religiositas Sajak D. Zawawi Imron, 165
 - B. Makna Alam dalam Pemikiran Identifikasi Aku, 175
 1. Religiositas dalam Sastra, 176
 2. Religiositas Islam dalam Sastra, 179
 3. Memaknai Cinta Tuhan dan Konsep tentang Alam dalam Pemikiran Identifikasi Aku, 183
 - a. Memaknai Cinta Tuhan Melalui “Angin”: Fokus Analisis pada Sajak “Dengan Engkau”, 184
 - b. Aspek Nama dan Sifat Allah Berada di Dunia Ciptaan, 191
 - c. Dialektika Kehendak Mutlak Allah, Ketaatan Alam, dan Posisi Aku-Lirik sebagai Manusia, 201
 4. Catatan Akhir Bagian 4, 211
 5. **Kristalisasi Aspek-Aspek Sajak D. Zawawi Imron, 213**
- DAFTAR PUSTAKA, 223**
INDEKS, 229
RIWAYAT, 239

DAFTAR SINGKATAN

BTL	: <i>Bulan Tertusuk Lalang</i>
CE	: <i>Celurit Emas</i>
dkk.	: dan kawan-kawan
ed.	: editor
hal.	: halaman
<i>ibid.</i>	: <i>ibidem</i>
<i>loc. cit.</i>	: <i>loco citato</i>
NAM	: <i>Nenek moyangku Airmata</i>
<i>op. cit.</i>	: <i>opere citato</i>
pen.	: penulis
penerj.	: penerjemah
peny.	: penyunting
terj.	: terjemahan
Th.	: Tahun







PENGANTAR

A. Latar Belakang

Perkembangan perpuisian Indonesia mutakhir, dekade 1980-an hingga sekarang, diwarnai keragaman bentuk kepuitisan maupun isi. Hal menarik dari kecenderungan itu ialah munculnya bentuk kepuitisan surealistis.¹ Hal ini setidaknya pernah diungkapkan Rachmat Djoko Pradopo, melalui makalahnya yang berjudul “Puisi Indonesia Modern Periode 1970-1990” tatkala *Simposium Nasional Kritik Sastra Indonesia Modern* di Auditorium RRI Yogyakarta. Faruk H.T. juga pernah mengungkapkannya dalam artikelnya yang berjudul “Sisi Lain Perpuisian Indonesia Mutakhir” (KR, 25 Juni 1989). Bahkan, penulis sendiri juga telah menulis kecenderungan ini dengan berpijak pada latar kultural penyair dekade 1980-an itu.²

Di samping bentuk kepuitisan surealistis, pada aspek isi puisi dekade 1980-an menyuarakan kegelisahan kultural de-

-
1. Dalam buku ini dibedakan pengertian-pengertian sebagai berikut. Surealisme meru²⁸kan aliran seni yang secara estetis maupun ideologis membertolak terhadap belenggu rasionalisme, ungkapan batin yang irasional, impian, intuisi, dan asosiasi bebas dipelihara dengan berpedoman pada psikoanalisis ala Sigmund Freud. Surealistis merupakan penyifatannya, yang dalam konteks ini lebih ditekankan pada peniruan ungkapan-ungkapan estetikanya belaka, atau sering disebut sebagai *surealisme estetis*.³ Surealitas merupakan bentuk kata bendanya, yakni realitas di atas realitas. Lihat, Dick Hartoko, B. Rahmanto, *Pemandu di Dunia Sastra* (Yogyakarta: Kanisius, 1986), hal. 140.
 2. Lihat, Abdul Wachid B.S., “Imaji Surealistis dalam Perpuisian Indonesia Mutakhir”, (*Yogya Post*, 24 Februari 1991). Lihat juga, “Surealisme dan Puisi Indonesia” (*Mutiara*, Minggu II-Oktober 1992, hal. vi).

ngan berpijak pada religiositas. Hal demikian pernah diungkapkan oleh Abdul Hadi W.M.,³ Ahmadun Yosi Herfanda,⁴ Ahmad Nurulloh.⁵ Penulis sendiri juga pernah menulis tentang munculnya fenomena sastra profetik.⁶

Benar yang diungkapkan oleh Rachmat Djoko Pradopo bahwa ada keragaman gaya ataupun tema dalam perpuisian Indonesia mutakhir, yaitu gaya mantra, puisi mbeling, gaya imajis, dan warna lokal. Tetapi, keragaman itu lebih diwarnai oleh puisi karya penyair mapan yang masih menulis, seperti Taufiq Ismail, Kuntowijoyo, dan Sutardji Calzoum Bachri. Bahkan, yang lebih tua seperti Subagio Sastrowardoyo dan Sitor Situmorang juga masih menulis puisi. Sementara itu, puisi karya penyair dekade 1980-an cenderung didominasi oleh gaya kepuitisan surealistis.

Tentang pemakaian imaji surealistis ini jauh sebelumnya Chiril Anwar pernah menggunakan ungkapan serupa, seperti 'Di hitam matamu kembang mawar dan melati' ("Sajak Putih"); juga Sitor Situmorang seperti, 'Kujelajah bumi dan alis kekasih' ("Berita perjalanan"). Tetapi, pemakaian imaji surealistis itu belumlah dominan dan tidak menjadi kekhasan bagi estetika sajak mereka. Barulah pada sajak Sutardji Calzoum Bachri gaya kepuitisan surealistis menjadi dominan.

Di satu segi pengamat sastra mengatakan bahwa persajakan Sutardji Calzoum Bachri mempunyai kemiripan dengan persajakan surealisme, seperti diungkapkan oleh Sapardi

-
3. Abdul Hadi W.M., "Semangat Kewahyuan Cerpen Indonesia", *Amanah*, no. 94, th. 1989, hal. 44-45. Abdul Hadi W. M. memang paling santer menulis seputar sastra profetik, sufistik itu.
 4. Lihat juga, Ahmadun Yosi Herfanda, "Seputar Kekacauan Konsep dan *Trend Sastra Sufistik*", *Kedaulatan Rakyat*, 10 September 1989, hal. 5.
 5. Lihat juga, Ahmad Nurulloh, "Sufisme dan Puisi Kontemporer", *Amanah*, no. 129, th. 1990, hal. suplemen.
 6. Lihat juga, Abdul Wachid B.S., "Sastra Profetik sebagai Alternatif", *Suara Muhammadiyah*, no. 10, th. 1992, hal. 59-60.

Djoko Damono (via Toda, 1981:126). Bahkan, Rachmat Djoko Pradopo menegaskan bahwa fenomena surealisme puisi Indonesia dekade 1980-an merupakan perkembangan dari perpuisian Sutardji Calzoum Bachri.⁷ Tetapi, di segi lain oleh kritikus dikatakan bahwa sajak Sutardji Calzoum Bachri merupakan embrio bagi perkembangan puisi sufistik, seperti diungkapkan oleh Rachmat Djoko Pradopo,⁸ Abdul Hadi W.M.,⁹ juga yang lain.

Setelah sajak Sutardji Calzoum Bachri, banyak penyair dekade 1980-an yang mengembangkan pemakaian gaya kepuitisan surealistis itu, yang tentu saja dengan kekhasan masing-masing. Kekhasan ini memang penting, sebagaimana diungkapkan A. Teeuw bahwa sebagian nilai karya seni ditentukan oleh daya perombaknya terhadap sistem lama, yang tak lain dengan jalan kekhasan itu (1983:12).

Di antara puisi karya penyair dekade 1980-an, yang menonjol ialah karya D. Zawawi Imron, Afrizal Malna, Eka Budianta, Acep Zamzam Noor, Soni Farid Maulana, Beni Setia, dan Ahmadun Yosi Herfanda. Puisi karya mereka ini rata-rata menarik, tetapi di antara mereka yang mendapat tanggapan, baik positif maupun negatif, dari kritikus ialah sajak-sajak D. Zawawi Imron. D. Zawawi Imron merupakan salah seorang penyair Indonesia yang sampai sekarang tetap memilih desa sebagai tempat tinggalnya, yakni desa Batang-Batang, kabupaten Sumenep, Madura. Kekhususan sajak D. Zawawi Imron itulah yang membuat penulis¹⁸ terbulat hati menelitinya, yang difokuskan pada kumpulan *Bulan Tertusuk Lalang* (1982), *Nenekmoyangku Airmata* (1985), dan *Celurit Emas* (1986).

7. Rachmat Djoko Pradopo, *loc. cit.*, hal. 14.

8. *Ibid.*

9. Lihat, Abdul Hadi W.M., *loc. cit.*

B. Masalah

Pembicaraan karya sastra tentu saja tak dapat lepas dari penilaian-penilaian. Rachmat Djoko Pradopo pernah memberi batasan penilaian itu. Ia mengatakan bahwa karya sastra yang bermutu seni ialah yang imajinatif, berseni, memperlihatkan orisinalitas penciptaan, kreatif, dan bermutu “seni”. Apabila karya sastra tidak memenuhi hakikat fungsinya (*dulce et utile*), maka akan dinilai tidak bermutu (1988:45-58). Jadi, karya sastra dapat “menyenangkan” karena estetika yang direalisasikan melalui bahasa, dan “berguna” karena isi yang terkandung di dalamnya bermakna bagi pembacanya. Pemahaman demikian berangkat dari anggapan dasar bahwa karya sastra merupakan penggunaan bahasa yang mengandung unsur kepuhitan dan sekaligus makna. Dengan begitu, karya sastra menjadi struktur yang sangat kompleks (Pradopo, 1987: 120). Gaya kepuhitan surealistis dalam struktur itu diwujudkan melalui unsur-unsurnya, misalnya pilihan kata, bahasa kiasan, citraan, sarana retorika, serta aspek bunyi dan bentuk visual seperti pada sajak-sajak Sutardji Calzoum Bachri.

Gaya kepuhitan surealistis merupakan pencampuradukan antara gaya pelukisan realitas dengan angan. Pada konteks itu, menurut H.B. Jassin, realitas di dalam karya sastra telah menjadi realitas yang lebih dari realitas biasa (surealitas) sehingga menjadi sukar dicerna dengan logika biasa. Alam benda dan alam angan berbaaur dalam keseruangan dan kesewaktuan (*simultanitas*) (Jassin, 1985:32). Atau, dalam istilah Dami N. Toda adalah berbaurnya realitas formal dan realitas imajiner (1981:42). Hal ini berangkat dari konsep surealisme yang memanfaatkan alam bawah-sadar, m²⁸berontaki belenggu rasionalisme, dan mengungkapkan yang irasional, impian, intuisi, asosiasi bebas; semua itu berpedoman pada psikoanalisis ala Sigmund Freud (Hartoko dan Rahmanto, 1986:

140). Estetika surealisme menggunakan teknik “arus kesadaran” semacam teknik mimpi, fantasi, asosiasi bebas, dan transferensi yang pernah dikembangkan Sigmund Freud untuk psikoterapi.

Gaya kepuitisan surealistis itu oleh Subagio Sastrowardoyo dinilai sebagai dasar gaya kepuitisan sajak-sajak D. Zawawi Imron. Namun, masih perlu diadakan penelitian lebih lanjut dengan pertanyaan-pertanyaan seperti: sejauh manakah kesurealitas di dalamnya, apakah hanya sebagai gaya kepuitisan, ataukah sampai pada makna pemikiran sajak? Seperti yang dikatakan L.A. Reid bahwa keagungan karya sastra datangnya dari isi karya sastra itu sendiri (via Pradopo, 1988:53); kedua aspek itu memang penting dan saling menentukan. Selanjutnya, mengingat pentingnya dua aspek tersebut, maka yang menjadi fokus pembicaraan buku ini hal-hal sebagai berikut.

Pertama, sejauh manakah kesurealitas sajak D. Zawawi Imron, hanya sebatas sebagai gaya kepuitisan, ataukah sampai pada makna pemikiran sajak? Dengan pertanyaan lain, unsur surealisme di dalamnya hanya sebatas sebagai surealisme estetis ataukah sampai pada surealisme ideologis seperti umumnya karya sastra surealisme? Untuk menjawab permasalahan ini sebagai langkah awal akan dikupas struktur kepuitisannya. Selanjutnya, langkah kedua, adalah pengupasan aspek maknanya, yakni dengan menggali pemikiran identifikasi aku (aku-lirik).

Pada aspek gaya, kepuitisan surealistis diketahui dengan cara mengupas struktur bahasa sajak melalui unsur pembentuknya, seperti pilihan kata, bahasa kiasan, citraan, sarana retorika, dan gaya sajak. Unsur bunyi dan bentuk visual sengaja tidak disertakan karena keduanya tidak tampak mendukung kesurealitas sajak D. Zawawi Imron.

Pada aspek makna, keputisan surealistis itu diketahui dengan mengupas makna pemikiran identifikasi aku, yang diprediksi membentuk suatu pribadi aku-lirik yang religius. Dengan catatan, sekalipun pembicaraan ini mengangkat permasalahan religiositas, buku ini tidak menerapkan kajian sosiologi sastra. Makna pemikiran aku-lirik tetap dikaji berdasarkan struktur pembentuknya di dalam sajak dengan studi semiotik. Prediksi bahwa pemikiran identifikasi aku membentuk suatu pribadi yang religius ini berangkat dari asumsi A. Teeuw bahwa tidak ada karya sastra yang lahir atas kekosongan budaya (1983:11) sebagaimana bahasa dalam karya sastra itu sendiri merupakan produk masyarakat yang mempunyai makna yang didasarkan pada konvensi masyarakat sehubungan dengan laku budayanya (1984:65).

C. Tinjauan Pustaka

Penerbitan *Bulan Tertusuk Lalang* maupun *Nenekmoyangku Airmata* oleh Balai Pustaka (BP) mengisyaratkan penerimaan pertama terhadap karya D. Zawawi Imron. Sebelumnya, D. Zawawi Imron telah menerbitkan dua kumpulan sajak, *Semberak Mayang* (1977) dan *Madura Akulah Lautmu* (1978), tetapi keduanya belum menjadikan karya sastranya diperbincangkan di panggung kesusastraan Indonesia. Setelah BP menerbitkan kumpulan sajaknya, barulah karya D. Zawawi Imron menjadi perbincangan secara luas. Pada kata pengantar kumpulan sajak *Bulan Tertusuk Lalang*, BP berkomentar sebagai berikut.

Kehadiran D. Zawawi Imron dengan kumpulan *Bulan Tertusuk Lalang* ini memeriahkan dunia puisi Indonesia mutakhir. 108 an utama dalam membaca sajak-sajak dalam kumpulan ini, tampak adanya upaya penyair mengungkapkan diri dan masalah-masalah kemanusiaan secara orisinal. Penyair berusaha mengangkat hal-hal yang tampaknya sederhana dengan bahasanya sendiri (1982).

Demikian pula komentar BP dalam kata pengantar kumpulan sajak *Nenekmoyangku Airmata*, yaitu sebagai berikut.

Kese¹⁴n yang dinyanyikan D. Zawawi Imron adalah kesepian yang kental sekaligus eksistensial karena kesepian itu tidaklah ia buat-buat. Ciri lain dari sajaknya ialah kekerasan watak yang memancar dari imaji-imajinya, vitalitas, sikap mistis, dan religius (1985).

Komentar itu memang masih berupa kesan-kesan, tetapi cukup membuktikan bahwa karya sastra D. Zawawi Imron tidak dapat dikesampingkan dari konteks perpuisian Indonesia. Sementara itu, tanggapan menarik dikemukakan oleh Subagio Sastrowardoyo, yaitu bahwa dunia angan D. Zawawi Imron bergerak ke alam surealisme, yang hendak mengatasi dan menolak kenyataan empiris (1989:208-221).

Pandangan Subagio Sastrowardoyo itu menimbulkan pertanyaan-pertanyaan: sejauh manakah “surealisme” melekat pada sajak D. Zawawi Imron, sebab pengklasifikasian suatu karya sastra dikatakan sebagai karya surealisme tak lepas dari pengertian berestetika dan berideologi surealisme. Dengan begitu, apakah sajak D. Zawawi Imron termasuk karya sastra surealisme dalam pengertian yang demikian (surealisme estetis sekaligus surealisme ideologi).

Rachmat Djoko Pradopo mengatakan bahwa gaya surealisme yang dominan dalam puisi penyair dekade 1980-an merupakan perkembangan yang sesungguhnya telah tampak dalam sajak Sutardji Calzoum Bachri. Di samping itu, juga dikatakan bahwa puisi mantra Sutardji Calzoum Bachri itu pada perkembangannya menjadi puisi sufistik, atau puisi yang bernapaskan mistik Islam dan mengikuti pandangan ketuhanan para tokoh sufi.¹⁰

10. Rachmat Djoko Pradopo, *loc. cit.*

Dari pandangan itu dapat dipahami bahwa pengaruh perpuisian Sutardji Calzoum Bachri itu berkembang menjadi dua alur. Penulis dapat menerima pandangan tersebut sekalipun dengan usulan keberatan atas penggunaan “surrealisme” sebab pemakaiannya pada konteks puisi Indonesia mutakhir cuma sebatas pemakaian gaya kepuhitan, dan tidak sampai sebagai konsep pemikiran aku-lirikunya. Hal demikian mengisyaratkan bahwa perkembangan sajak seperti sajak Sutardji Calzoum Bachri lebih mengarah kepada sajak mistik, dengan gaya kepuhitan yang surealistis. Sehubungan dengan karya D. Zawawi Imron, apakah sajak-sajaknya juga membaurkan dua kecenderungan itu, yakni dengan gaya surealistis yang sekaligus mempunyai muatan pemikiran mistisisme, buku ini hadir untuk menjawab permasalahan tersebut.

Sesungguhnya masih ada tanggapan dari kritikus lain, tetapi tanggapan mereka itu bernada sama atau mengikuti pendahulunya, Subagio Sastrowardoyo dan Rachmat Djoko Pradopo, sehingga tak perlu lagi dikutip. Tetapi, karena tanggapan-tanggapan itu belum pernah menjadi suatu penelitian yang didasarkan pada teori dan metode yang mapan, maka masih perlu diteliti lebih lanjut keabsahannya.

D. Tujuan

Berdasarkan “Tinjauan Pustaka”, pernyataan atas sajak D. Zawawi Imron itu masih perlu diuji keabsahannya dengan penelitian yang lebih mendalam. Pernyataan yang bernada positif secara kritis besar dapat dikatakan sebagai berikut. Pertama, memuji sajak D. Zawawi Imron sebagai hasil sastra; kedua, adanya orisinalitas bahasa, di samping alam sebagai pernyataan ekspresi atau bagian hidup penyair; dan ketiga, dunia angan D. Zawawi Imron bergerak ke alam surealisme, yang menolak kenyataan empiris. Bertolak dari kesan-kesan

itu penulis berusaha menguji kebenarannya, di samping menolak atau menambah pandangan yang telah ada terhadap sajak-sajak D. Zawawi Imron, terutama sajak-sajak yang dijadikan objek pembicaraan buku ini.

Buku ini merupakan upaya memahami dan menilai aspek kepuitisan dan makna secara struktural semiotik sehingga dengan cara begitu, sumbangan sajak D. Zawawi Imron kepada perpuisian Indonesia dapat diketahui.

E. Hipotesis

Sebelum membahas sajak-sajak D. Zawawi Imron lebih lanjut, ada beberapa hipotesis yang perlu dikemukakan. Hipotesis-hipotesis itu sebagai berikut.

Pertama, sajak-sajak D. Zawawi Imron bukanlah sajak “gelap” (*obscure*), melainkan sajak yang bernilai sastra. Sajak penyaji ini mempunyai orisinalitas dalam pengucapan bahasa sajak, yang dibangun melalui unsur kepuitisannya, seperti diksi, bahasa kiasan, citraan, sarana retorika, ataupun gaya sajak. Gaya kepuitisan sajak D. Zawawi Imron mempunyai kemiripan dengan gaya kepuitisan sajak surealisme. Tetapi, kemiripannya itu sebatas sebagai estetika, tidak pada pemikirannya. Kesurealitasannya tidak dimaksud sebagai gambaran dan pembe-rontakan terhadap realitas, intelektualitas, dan semacamnya sebagaimana umumnya di dalam karya surealisme yang berpedoman pada psikoanalisis ala Sigmund Freud. Gaya kepuitisan surealistis itu disebabkan pencitraan realitas yang berbaur antara yang empiris dan yang transendensi sehingga bahasa sajak menjadi surealistis.

Kedua, pencitraan realitas secara surealistis itu disebabkan konsep aku-lirik terhadap realitas, yakni bahwa setiap realitas tidak saja empiris, tetapi keberadaannya berhubungan

dengan realitas transendensi (“Yang Berada Jauh di Sana”). Karena itu, pencitraan realitas di dalam sajak pun menjadi berganda. Setiap realitas alam eksistensinya dihubungkan (karena memang berhubungan) dengan Tuhan. Jadi, pemikiran aku-lirik sajak D. Zawawi Imron memasuki wilayah religiositas, yang dalam hal ini religiositas Islam, sebab berangkat dari konsep bahwa Allah adalah pencipta segala sesuatu, pemelihara dan pelaksana, serta tempat kembali seluruh ciptaan.

F. Teori dan Metode

Kata “surrealitas” merupakan bentuk nomina yang berarti kenyataan unggul yang melampaui tuntutan logika dan kegunaan (Hartoko dan Rahmanto, 1986:40). Dalam pengertiannya juga identik dengan “irasionalitas” yang berarti sesuatu yang tidak berdasarkan penalaran formal (KBBI, 1988:338). Surrealitas dalam proses kreatif karya kaum surealisme lebih disebabkan oleh permainan imajinasi yang ditimbulkan oleh bawah-sadar (Hartoko dan Rahmanto, 1986:40). Penerapan pada citraan, misalnya dengan teknik metaforik, yaitu memburkan antara realitas empiris dan realitas imajiner.

Pengertian “realitas transendensi” ialah keadaan realitas yang berada di atas pemahaman batas-batas umum. Hal ini berbeda dengan realitas empiris yang didasarkan pada pengalaman indrawi.¹¹

11. Lihat, *Ensiklopedi Nasional Indonesia*, 16 TA-TZ (Jakarta: Cipta Adi Pusaka, 1991), hal. 421. Istilah transendensi pertama kali digunakan filsuf Aleksandria Philo Judaeus (30 SM-SO), dalam pernyataannya, Tuhan sebagai yang “Berada Jauh di Sana”, yang dilawankan dengan paham imanensi (ada di dunia). Dalam *Longman Dictionary of Contemporary English*, ed. Paul Procter, hal. 1175, istilah itu bermakna sebagai berikut. *Transcend/transen/kt.* kerja= bergerak di atas batas. *Transcendence/transendensi/kt.* benda= keadaan dari transenden. *Transcendent/transenden/kt.* sifat= berada di atas batas umum. *Transcendental/transendental/ kt.* sifat= melebihi pengetahuan, pemikiran, pengalaman manusia, dan tidak dipahami dengan nalar.

Pengertian “identifikasi” ialah suatu penetapan ciri-ciri, atau keadaan khusus dari seseorang. Sehubungan dengan penelitian ini, penerapannya pada penetapan makna pemikiran identifikasi aku.

Istilah-istilah tersebut akan banyak digunakan dalam buku ini. Selanjutnya, berkaitan dengan gambaran tentang surealisme H.B. Jassin pernah mengatakan begini: logika menjadi hilang sebab berbaurnya alam benda dan alam angan dalam keseruangan dan kesewaktuan (simultanitas); melukiskan realitas bercampur dengan angan-angan, kehidupan pada satu saat mau ditangkap seluruhnya (1985:32). Dami N. Toda memahaminya sebagai berbaurnya antara realitas formal dan realitas imajiner (1981:42).

44 Kesusastraan surealisme pertama kali dikembangkan di Perancis setelah Manifes Surealisme I (1924) dan II (1929) dicanangkan oleh Andre Breton. Gerakan Surealisme sangat dipengaruhi oleh psikoanalisis Sigmund Freud. Misalnya, menggunakan teknik “ arus kesadaran”, yakni teknik yang pernah digunakan oleh Sigmund Freud untuk bidang psikoterapi. Metode mimpi, fantasi, dan asosiasi bebas merupakan bagian dari pola ungkap karya surealisme (Storr, 1991:112).

Sementara itu, sajak adalah semacam penggunaan bahasa (Teeuw, 1983:1). Di dalamnya terkandung unsur kepuh-tisan dan makna. Pada saat tertentu, aspek kepuh-tisan ini menjadi menentukan dan memberi gambaran tentang sejauh mana penyair mempunyai daya cipta yang orisinal, serta akan memberi pengertian pembaca (Pradopo dkk., 1978:35).

Aspek kepuh-tisan dan makna itu, baik bagian maupun keseluruhannya berada di dalam pengucapan bahasa sebab

Trancendentalism/transendentalisme/ kt. benda= kepercayaan bahwa pengetahuan dan prinsip realitas dapat dicapai dengan mempelajari pikiran dan tidak harus dengan pengalaman praktis.

karya sastra bermediakan bahasa. Sementara itu, bahasa itu sebelum menjadi sajak telah mempunyai arti sebagai sistem semiotik tingkat pertama, sedangkan selanjutnya ketika menjadi sajak, bahasa ditingkatkan sistemnya menjadi makna (*significance*) sebagai semiotik tingkat kedua (Pradopo, KR, 17 Januari 1988). Dengan begitu, sajak menjadi suatu struktur yang kompleks, antara aspek kepuitisian dan aspek makna saling berkaitan (Pradopo, 1987:120). Pandangan demikian berangkat dari prinsip strukturalisme, yang memahami dunia sebagai terbentuk dari hubungan antarbenda (Hawkes, 1978:17). Setiap unsur dari suatu hal tidak memiliki makna sendiri-sendiri, tetapi eksistensinya lebih ditentukan oleh hubungannya dengan semua unsur yang terlibat di dalam situasi tersebut (Hawkes, 1978:17).

59 pemahaman terhadap sajak D. Zawawi Imron dari sudut pandang strukturalisme adalah dengan cara mengeksplisitkan unsur pembentuk sajak dan memahami antarunsur itu sebagai kesatuan yang mendukung makna sajak. Unsur pembentuk itu, menurut A. Teeuw, dipahami atas dasar tempat dan fungsinya di dalam sajak (1983:61).

Dikarenakan buku ini tidak hanya mengupas aspek kepuitisian saja, tetapi juga aspek makna, maka diperlukan teori dan metode semiotik. Untuk mencapai makna sajak tentu saja tidak dapat hanya dengan membicarakan unsur kepuitisannya saja, tetapi juga isi sajak. Sementara itu, isi sajak, yang merupakan pikiran-pikiran sajak, pemaknaannya berhubungan dengan dunia di luar sajak. Artinya, tidak hanya berurusan dengan hal yang berupa estetika saja. Karena itu, perlu dikenakan metode semiotik untuk mengupas sampai ke tataran makna sebab strukturalisme, menurut A. Teeuw, hanya dapat mengungkap unsur kepuitisannya saja sehingga melepaskan karya sastra dari sejarah sastra ataupun sosial budayanya.

Padahal, semestinya ada hubungan timbal balik antara karya sastra dengan konvensi sastra, semesta, tata nilai sosial, dalam wujud semiotik (1984:65).

Pada aspek makna, yaitu untuk memaknakan pemikiran identifikasi aku, diasumsikan tidak mempunyai hubungan dengan konsep-konsep surealisme, tetapi justru bergerak ke arah wilayah religiositas. Faktor pemikiran religiositas itu dimungkinkan menggerakkan bahasa sajak D. Zawawi Imron menjadi ungkapan-ungkapan yang bersifat surealistis. Hal tersebut dikupas dengan cara mencari korelasi antara struktur keputisan surealistis dengan makna pemikiran identifikasi aku secara semiotik, yakni dengan cara mengeksplisitkan konvensi yang membangun sastra dan asumsi implisit yang menentukan makna sajak (Preminger dkk., 1978:980-981).



Pelaksanaan kerja semiotik mengacu pada pandangan Michael Riffaterre dengan konsep dasarnya bahwa karya sastra itu di satu segi merupakan dialektika antara pembaca dengan teks, dan di segi lain adalah dialektika antara tataran mimetik dan semiotik. Selanjutnya, menurut Michael Riffaterre, cara kerjanya adalah sebagai berikut.

Pembaca yang bertugas memberi makna sebuah karya sastra tidak dapat tidak harus dimulai dengan menemukan *meaning* unsur-unsurnya, yaitu kata-katanya, menurut kemampuan bahasanya yang berdasarkan fungsinya bahasa sebagai alat komunikasi tentang gejala di dunia luar: *mimetic function*, tetapi kemudian dia harus meningkat ke tataran semiotik, di mana kode karya sastra itu harus dibongkar (*decoding*) secara struktural, atas dasar *significance*-nya; penyimpangan dari kode bahasa, dari makna biasa yang disebut Riffaterre *ungrammaticalities* secara mimetik mendapatkan *significance* secara semiotik, dengan latar belakang keseluruhan karya sastra yang disimpanginya (Teeuw, 1983:65).

G. Sistematika

Secara keseluruhan penulisan buku ini terbagi dalam lima bagian. Bagian 1 berisi pendahuluan dengan mengemukakan beberapa hal mendasar sebagai suatu kerangka umum pembicaraan berikutnya. Bagian 2 memberi gambaran tentang surealisme dan puisi Indonesia. Bagian 3 mengupas surealitas dalam struktur kepuhitan sajak D. Zawawi Imron. Bagian 4 membahas makna alam dalam pemikiran identifikasi aku sajak-sajak D. Zawawi Imron. Bagian 5 penutup. Perlu ditambahkan bahwa transliterasi dari bahasa Arab ke bahasa Indonesia disesuaikan dengan EYD.





Surrealisme dan Puisi Indonesia





SUREALISME DAN PUISI INDONESIA

Untuk pembicaraan terhadap gaya surealistis dan makna alam dalam pemikiran identifikasi aku sajak D. Zawawi Imron, maka perlu diketahui terlebih dulu hal-hal yang berhubungan dengan surealisme. Dalam bagian ini diuraikan secara singkat korelasi antara psikoanalisis dan surealisme, wujud estetika (kesusastraan) surealisme, dan puisi Indonesia yang surealistis.

A. Surealisme

1. Pandangan Sigmund Freud tentang Sublimasi Libido dan Pengaruhnya pada Ide Surealisme

Telah banyak diketahui orang bahwa selama abad ke-20 psikoanalisis berpengaruh besar terhadap perkembangan seni dan kesusastraan. Sehubungan dengan hal ini Anthony Storr pernah memberi komentar bahwa konsepsi Sigmund Freud mengenai alam bawah-sadar, penggunaan asosiasi bebas, dan penemuannya kembali mengenai pentingnya mimpi, semakin membuat para pelukis, pematung, dan penulis berani melakukan eksperimen dengan hal-hal yang tidak rasional dan bersifat kebetulan. Kata Anthony Storr, para seniman semakin serius memperhatikan dunia batin mereka yang berisi mimpi-mimpi, menemukan makna dalam pikiran dan khayalan, yang semula diabaikan karena dianggap absurd dan tidak

logis.¹ Komentar Anthony Storr yang terasa sinis ini ternyata banyak yang membenarkan dan menyetujuinya.

Kelahiran surealisme sebagaimana kelahiran aliran seni lainnya di Barat, yakni setiap kali pemunculan aliran seni hampir bisa dipastikan ada aliran seni sebelumnya yang diberontaknya. Sehubungan dengan ini, benar kata A. Teeuw bahwa karya seni senantiasa dalam ketegangan, antara sistem (konvensi seni sebelumnya *-pen*) dan pembaruan, antara konvensi dan revolusi, antara yang lama dan yang baru.² Surealisme pun adalah upaya pemberontakan terhadap sistem sebelumnya. Seperti yang diungkap dalam manifestasinya, surealisme memberontak belenggu rasionalisme, membebaskan manusia dari belenggu kebudayaan intelektualis dan utilitaris, memulihkan manusia kembali utuh dengan daya vitalitasnya.³

Mula-mula adalah Andre Breton pendiri dan pemimpinnya. Gerakan pembaruan ini terutama sekali di Perancis, yang muncul antara Perang Dunia I dan Perang Dunia II. Andre Breton yang semula aktif dalam aliran dadaisme itu, pada tahun 1924 menulis manifestasi pertama surealisme, dan pada tahun 1929 menulis manifestasi kedua surealisme. Dalam manifestasi kedua surealisme ini, ide-ide tentang pembebasan psikis diperluas dan digalakkan, sampai mencakup bidang politik.⁴

Aliran dadaisme seperti tampak pada karya *The Waves* dari Virginia Woolf, mempunyai beberapa kesamaan dengan aliran surealisme, yakni terpengaruh oleh psikoanalisis Sigmund Freud. Dampak keterpengaruhan itu, kedua aliran

1. Anthony Storr, *Freud Peletak Dasar Psikoanalisis* (Jakarta: Pustaka Utama Grafiti, 1991), hal. 112.
2. Teeuw, *Tergantung Pada Kata* (Jakarta: Pustaka Jaya, 1983), hal. 12.
3. Lihat, Dick Hartoko dan B. Rahmanto, *Pemandu di Dunia Sastra* (Yogyakarta: Penerbit Kanisius, 1986), hal.140.
4. *Ibid.*

ini sama-sama mengembangkan dirinya dengan menggunakan teknik “arus kesadaran” sebagai bagian dari wujud estetikanya.

Bahkan, sebagaimana pernah diungkap oleh Anthony Storr bahwa penulis biografi pun merasa belum lengkap apabila gambaran yang diberikan belum menyingkap pengaruh emosional yang diperlihatkan si Subjek pada awal masa kanak-kanaknya. Penyingkapan perilaku seksual hampir menjadi keharusan dalam penulisan semacam itu karena Sigmund Freud telah menanamkan pandangan bahwa seksualitas merupakan dorongan sentral dalam diri manusia. Sigmund Freud percaya bahwa sublimasi libido yang tidak terpuaskan merupakan sumber inspirasi bagi terciptanya semua seni dan kesusastaan. Sigmund Freud menganggap seniman menyalurkan semua seksualitas masa kanak-kanaknya dengan mengubah ke dalam bentuk yang sifatnya tidak naluriah (yaitu lewat karya sastra-pen). Sigmund Freud berpandangan bahwa *represi pervesi*,⁵ komponen-komponen pragenital naluri seksual, mengakibatkan tertahannya perkembangan seksual serta tidak terpenuhinya kepuasan seksual yang sering dijumpainya pada penderita *neurosis*.⁶ Jika rangsangan tersebut tidak ditekan dan karena suatu alasan dilebih-lebihkan, menurut Sigmund Freud, maka orang tersebut cenderung menjadi penderita penyimpangan seksual daripada sekedar penderita *neurosis*. Hal ini penyembuhannya terbuka bagi orang yang mempunyai bakat seni sebab, menurut pandangan Sigmund Freud, seniman adalah orang yang dapat menghindari *neurosis* dan

5. Lihat, Anthony Storr, *op. cit.*, hal. 205-206. *Represi pervesi* adalah proses psikis yang berlangsung secara tidak sadar ketika pikiran atau keinginan terhadap penyimpangan atau kelainan dalam tingkah laku seksual, yang dianggap tidak pantas, disingkirkan dari kesadaran, tetapi tidak lenyap sama sekali.

6. *Ibid.*, hal. 205. *Neurosis* adalah suatu gangguan jiwa yang ditandai dengan gejala-gejala campuran antara gelisah, pobia, obsesi, dan dorongan-dorongan untuk melakukan hal yang tidak masuk akal.

perversi dengan cara menyublimasi rangsangan itu ke dalam karya-karya sastra mereka.⁷

Dari konteks tersebut bisa dipahami bahwa Sigmund Freud melihat ada analogi antara karya sastra dan sublimasi libido seksual, yakni sama-sama memberi kepuasan langsung pada hasrat manusia. Sigmund Freud juga melihat analogi itu pada karya sastra dan mimpi; yang ditemukannya³⁸ ada waktu Sigmund Freud membandingkan antara kisah *Oedipus sang Raja* karya Sophokles (atau juga *Hamlet* karya Shakespeare) dengan apa yang telah terjadi dari pengamatan terhadap dirinya sendiri. Dari pengamatan Sigmund Freud terhadap karya klasik itu, Sigmund Freud b³⁷ kesimpulan bahwa apa yang telah dilakukan oleh seniman dengan sukses adalah bukti bahwa di dalam karya seni, para seniman mengalami konflik pada masa kanak-kanaknya.⁸

Pandangan Sigmund Freud tentang sastra tersebut mengisyaratkan bahwa ada hubungan antara psikoanalisis dan sastra. Ide-ide Sigmund Freud tentang *mimpi*, misalnya, adalah hasil studi Sigmund Freud setelah membandingkan antara apa yang telah terjadi pada dirinya dan tokoh dalam karya sastra seperti *Oedipus* atau *Hamlet*. Begitu juga sebaliknya, ketika psikoanalisis terbukti kebenaran teoretisnya, banyak pengaruhnya pada gerakan seni dan kesusastraan (surrealisme).

Tetapi, sebenarnya tulisan-tulisan Sigmund Freud tentang kesusastraan bukanlah bertujuan demi kesusastraan itu sendiri. Setidaknya hal itu pernah dikatakan oleh Max Milner, yang mengatakan bahwa Sigmund Freud tidak bermaksud membuat tulisan tentang kritik atau penafsiran sastra. Sigmund

7. Lihat, Anthony Storr, *op. cit.*, hal. 114. Lihat juga dalam Max Milner, *Freud dan Interpretasi Sastra* (Jakarta: Intermasa, 1992), hal. 17-24.

8. Anthony Storr, *op. cit.*, hal. 116.

Freud menulis tentang itu karena ia merasa dapat menemukan konfirmasi teorinya dengan apa yang terjadi dalam karya seperti *La Gradiva* karya Jensen.⁹ Meskipun begitu, kenyataan telah menunjukkan bahwa pada akhirnya kesusastaan seperti surealisme banyak mendapatkan pengaruh dari ide-ide Sigmund Freud itu. Begitu pula sebaliknya, Sigmund Freud menemukan ide-idenya seperti “mimpi”, “fantasi”, “asosiasi bebas”, dan “transferensi” setelah ia banyak mengadakan studi komparatif antara apa yang telah terjadi pada tokoh-tokoh di dalam karya sastra semacam *Oedipus* atau *Hamlet* dan apa yang telah terjadi pada para pasiennya.

Studi antara keduanya itu (karya sastra dan proses kejiwaan¹⁰² asien) ada pada tulisan Sigmund Freud seperti *Delusions and Dreams in Jensen's "Gradiva"*, *Leonardo da Vinci and a Memory of his Childhood*, “Patung Moses Ciptaan Michelangelo”, “Dostoevsky dan Perricide”, dan lain sebagainya. Meskipun tak jarang dari pandangannya itu banyak yang diserang oleh orang, tetapi seperti yang diakui Anthony Storr, yang se¹¹⁷ terjadi pada Sigmund Freud adalah selalu ditemukannya hal-hal yang penting di antara hal-hal yang tidak penting menurut anggapan umum.

Menurut pandangan Sigmund Freud, seni dan kesusastaan dicipta dengan menyublimasi nafsu birahi yang tidak terpuaskan. Tetapi, Sigmund Freud juga mengatakan bahwa sublimasi itu bisa juga dilakukan oleh seorang awam (bukan seniman -*pen*) yang hidup di bawah ketegangan yang diakibatkan oleh peradaban.¹⁰ Dengan kata lain, seolah-olah seni dan kesusastaan tidak diperlukan lagi jika birahi telah tersalurkan sepenuhnya sehingga orang bisa terbebas dari gangguan-gangguan psikis. Artinya, seniman bisa juga menyublimasi rang-

9. Max Milner, *op. cit.*, hal. 48.

10. Anthony Storr, *op. cit.*, hal. 123.

sangan itu ke dalam hal lain, dan bukan dalam karya sastra. Berdasarkan pandangan Sigmund Freud itu, justru seniman adalah orang yang cenderung terkena neurosis karena seniman hampir seluruh waktunya dipergunakan untuk menjalankan aktivitas yang merupakan sublimasi lewat aktivitas imajinasi.

Selanjutnya, Sigmund Freud juga berpandangan bahwa seniman bukan sekedar penderita neurosis yang memanfaatkan bakat mereka untuk mengelak dari realitas. Meskipun seniman lari dan jatuh pada neurosis, karyanya tetap merupakan cara tidak langsung untuk memperoleh kepuasan naluriah, yang seandainya dapat menyesuaikan diri dengan kenyataan, mungkin seniman dapat menikmati atau menolaknya.¹¹ Pandangan Sigmund Freud ini mengisyaratkan bahwa seniman adalah makhluk yang eskapis. Di dalam dunia yang ideal tempat setiap orang bisa bersikap dewasa untuk menggantikan hal yang muluk dengan kenyataan, maka jika menilik pandangan Sigmund Freud itu, seni dan kesusastraan tidak diperlukan lagi.

Kesimpulan Sigmund Freud itu bisa jadi akan mengejutkan semua orang sebab terasa ganjil. Anthony Storr yang juga seorang ahli psikoterapi mengomentari pandangan Sigmund Freud itu dengan mengatakan, mungkin Sigmund Freud akan memperbaiki konsep-konsepnya tentang seni dan kesusastraan jika saja Sigmund Freud diberi umur panjang.¹²

Tetapi, itulah Sigmund Freud yang senantiasa berusaha keras untuk menghadapi semua kritik yang ditujukan pada pandangan-pandangannya, dan dalam hal ini Sigmund Freud berhasil. Kemampuan dan keteguhan Sigmund Freud pada kebenarannya sendiri itulah yang membuat psikoanalisis

11. *Ibid.*, hal. 126.

12. Anthony Storr, *op. cit.*, hal. 126.

menjadi sebuah kekuatan yang diperhitungkan di Barat, dan menembus masuk ke berbagai bidang, termasuk seni dan ke-susastraan (surrealisme).

2. Kesejarahan Singkat dan Hubungan Surrealisme dengan Psikoanalisis

Di dalam *Ensiklopedi Nasional Indonesia*, dijelaskan bahwa semula nama surrealisme itu diambil dari judul sebuah drama karya Apollinaire (1917), dan pada tahun 1919 Andre Breton mengambil nama itu untuk menyebut eksperimennya dalam metode penulisan spontan.¹³ Setelah itu surrealisme dicanangkan menjadi gerakan yang besar oleh Andre Breton, dengan Manifes Surrealisme I (1924) dan Manifes Surrealisme II (1929).

Sebagai aliran seni yang terpengaruh psikoanalisis Sigmund Freud, surrealisme ide-ide dasar pemikirannya erat berhubungan dengan pandangan psikoanalisis Sigmund Freud itu. Hal ini pernah dikatakan oleh Andre Breton sendiri sebagai pencetus Manifes Surrealisme bahwa surrealisme adalah otomatis psikis yang murni, yang dengan itu seseorang bisa mengekspresikan segala sesuatunya secara spontan dan mendasarkan segalanya pada “realitas superior”.¹⁴ Hal ini di-realisasikan dengan cara-cara penggalan dunia mimpi, fantasi, asosiasi bebas, dan transferensi.

Surrealisme masuk pula ke dalam dunia seni lukis. Lahir-lah tokoh-tokoh seperti Joan Miro, Paul Klee, Chirico, Marc Chagall, dan seterusnya. Mereka itu besar pada perempat abad ke-20.

13. *Ensiklopedi Nasional Indonesia* (Jakarta: P.T. Cipta Adi Pustaka, 1988), Jilid IA-Amy, hal. 257.

14. Lihat, *Ensiklopedi Nasional Indonesia*, *op. cit.* Realitas superior adalah realitas yang lebih dari sekedar realitas biasa.

Dalam seni lukis, surealisme ini bisa dikenali menjadi dua karakter, yakni *surrealisme ekspresif* dan *surrealisme murni*.¹⁵

Dalam *surrealisme ekspresif* seniman dalam karyanya berdasarkan dirinya pada bentuk-bentuk atau simbol yang telah ada atau yang pernah dicipta. Termasuk dalam golongan *surrealisme ekspresif* adalah karya-karya semacam karya Joan Miro dan Andre Masson.

Dalam *surrealisme murni* seniman mengubah alam bawah-sadar lewat teknik-teknik akademis, maka muncullah bentuk absurd atau memiliki keanehan yang sengaja dibuat dan tidak ada dalam khazanah bentuk atau simbol terdahulu. Karakter *surrealisme murni* ini terutama sekali ada pada karya-karya Salvador Dali.

Pada seni lukis bentuk-bentuk *surrealistis* telah lama tampak sebelum *surrealisme* dicanangkan oleh Andre Breton. Misalnya, karya-karya Hieronymus (1450-1516), Pieter Bruegel (1564-1637), dan William Blake (1757-1827); karya-karya mereka ini telah menampilkan unsur-unsur *surrealisme*.

Di Italia, beberapa tahun sebelum Andre Breton mencanangkan manifes mengenai *surrealisme*, muncul *pittura metafisica*, yakni cara mencipta seni berdasarkan dunia metafisik. *Pittura metafisica* ini dipelopori oleh Carlo Carra dan Giorgio de Chirico. Ada beberapa pengamat seni yang berpendapat bahwa *pittura metafisica* ini dianggap sebagai cikal-bakal lahirnya aliran seni *surrealisme*.¹⁶

Sementara itu, di dunia kesusastraan bentuk-bentuk semacam *surrealisme* ini pun telah lama ada sebelum *surrealisme* dicanangkan menjadi suatu gerakan besar, khususnya terlihat dalam puisi. Misalnya, karya Charles Boudelaire dalam buku

15. *Ibid.*

16. *Ensiklopedi Nasional Indonesia, op. cit.*

puisinya *Les Fleurs du Mal*, karya-karya Arthur Rimbaud (1853-1891), Paul Verlaine (1844-1895), Stephane Mallarme (1842-1898); karya-karya mereka ini telah memiliki warna seperti dalam karya yang beraliran surealisme. Tetapi, secara formal kesusastraan surealisme lahir dan terlegitimasi keberadaannya setelah Andre Breton menulis manifes mengenai surealisme, yakni Manifes Surealisme I (1924) dan Manifes Surealisme II (1929), meskipun sebenarnya secara estetis kecenderungan surealistis itu telah hadir jauh sebelumnya. Ditambah lagi, surealisme kian kokoh kedudukannya sebagai aliran seni karena pengaruh psikoanalisis Sigmund Freud, seperti penggunaan teknik “arus kesadaran” yang berkaitan dengan ide Sigmund Freud mengenai mimpi, fantasi, asosiasi bebas, dan transferensi.

Ada yang patut dicatat²⁵ tentang hubungan psikoanalisis dan sastra, yakni Sigmund Freud bertumpu pada karya sastra seperti *Oedipe-Roi* (*Oedipus sang Raja*) karya Sophokles dan *Hamlet* karya Shakespeare, untuk membuktikan atau menjelaskan penemuan teorinya, yang sebelumnya hal itu telah berhasil diraihinya berkat arahan analisis atas pasien-pasien serta oto-analisisnya. Kemudian, Sigmund Freud berusaha menerapkan metodenya itu pada hasil seni terutama sastra.¹⁷

Hubungan psikoanalisis dan sastra itu terungkap dalam penelitian Sigmund Freud tentang interpretasi mimpi (dalam bukunya yang berjudul *L'interpretation des Reves*, 1899). Interpretasi Sigmund Freud tentang mimpi ini membawa pengaruh yang besar bagi perkembangan teknik “arus kesadaran” pada surealisme. Paling tidak ada dua hubungan antara psikoanalisis dan sastra (surealisme). *Pertama*, kelanjutan penemuan Sigmund⁸⁸ Freud mengenai kesamaan antara *Oedipe-Roi* dan *Hamlet* dengan apa yang terjadi dalam wilayah tak sadar

17. Lihat, Max Milner, “Introduksi”, *op. cit.*, hal. xi-xiv.

setiap ma²⁵ia. Kesamaan ini, menurutnya, bukan hanya tampak pada mimpi khas pasien, tetapi juga pada mimpi-mimpi yang biasa timbul. Kedua, pada proses elaborasi karya sastra dan proses elaborasi mimpi, misalnya, pada *sensor*, *kondensasi*, dan sejenisnya.¹⁸ Orientasi mimpi ini sejalan dengan pandangan-pandangan Sigmund Freud, dan dalam wujud estetika maupun ide-ide surealisme begitu mendominasi.

3. Teknik Estetika dan Ide Surealisme

Di dalam *Tifa Penyair dan Daerahnya*,¹⁹ H.B. Jassin pernah memberi ilustrasi sebagai berikut.

Seorang anak muda melukis corat-coret; meja, di atasnya buku-buku, bangku, kamar, tiba-tiba kepala gadis yang manis di sudut kamar.

H.B. Jassin bertanya, apakah ini realisme? Atau, rumpun realisme, impresionisme? Dijawab oleh H.B. Jassin sendiri bahwa buku, meja, kursi dalam lukisan itu masih perspektif biasa, tetapi kepala gadis yang tiba-tiba muncul itu? Inilah surealisme, kata H.B. Jassin.

Surealisme secara etimologis adalah kenyataan unggul yang melampaui batas logika dan kegunaan.²⁰ Dengan perkataan lain, surealisme adalah suatu gambaran realitas yang melebihi dari sekedar realitas biasa (realitas empiris, aktualitas). Jika ini dikaitkan dengan contoh yang diberikan H.B. Jassin itu, kepala gadis manis yang tiba-tiba muncul itu hanya ada dalam angan-angan si pelukis sehingga dalam satu *setting*, yakni dalam lukisan itu, berbaurnya realitas empiris dan realitas yang ada dalam angan pelukis menjadi tidak jelas batas-

18. Max Milner, *op. cit.*, hal. 32-46.

19. H.B. Jassin, *Tifa Penyair dan Daerahnya* (Jakarta: Gunung Agung, 1983), hal. 31.

20. Dick Hartoko dan B. Rahmanto, *op. cit.*

batasnya, berbaur begitu saja dalam keseruangan dan kesewaktuan. Bolehlah hal itu disebut dengan istilah dari Dami N. Toda bahwa bangku, meja, kursi, dan ruangan adalah “realitas formal”, sedangkan kepala gadis yang tiba-tiba muncul di sudut ruangan itu adalah “realitas imajiner”, yang secara spontan menyembul dari pikiran si pelukis.²¹

Demikianlah “realitas” dalam hasil seni surealisme, yakni berbaurnya antara realitas formal dan realitas imajiner. Pemahaman seperti ini hanya mendasarkan diri dengan melihat seni surealisme dari segi estetika saja, belum lagi sampai pada “isi”, yang senantiasa memahami dunianya dengan berpedoman pada psikoanalisis Sigmund Freud.

Menurut H.B. Jassin, surealisme menghendaki keseluruhan dan kesewaktuan (simultanitas) seperti sebuah film, segalanya terjadi serentak. Cerita yang surealistis, menurut H.B. Jassin, menangkap kehidupan pada suatu saat dalam keseluruhannya, pikirannya meloncat-loncat dengan cepat, tata bahasa jadi tidak diperhatikan dan ketergesaan ingin menangkap semua.²² Sebab itulah, hasil kesusastraan surealisme jadi sukar diturutkan dengan logika biasa sebab alam benda dan alam angan menjadi satu dalam keseruangan dan kesewaktuan. Realitas menjadi sebuah “dunia jungkir-balik” (istilah Budi Darma), seperti sebuah mimpi, yang mempunyai logika sendiri di luar logika yang normal.

Kembali ke hal *mimpi*. Interpretasi Sigmund Freud mengenai mimpi sangat berpengaruh bagi perkembangan ide dan estetika surealisme. Penggalan alam bawah-sadar seperti impian, fantasi, asosiasi bebas, dan transferensi menjadi hal yang sangat diperhatikan di dalam dunia seni dan kesusastraan,

21. Dami N. Toda, *Hamba-Hamba Kebudayaan* (Jakarta: Sinar Harapan, 1984), hal. 42.

22. H.B. Jassin, *op. cit.*, hal. 32

yang kesemuanya itu dihubungkan dengan psikoseksual sebagai sentral dari keseluruhan aktivitas kehidupan manusia.

Seperti dikemukakan di depan bahwa penemuan Sigmund Freud mengenai interpretasi mimpi ini sebenarnya adalah hasil pengamatan Sigmund Freud terhadap para tokoh dalam karya sastra semacam *Oedipus* atau *Hamlet*. Ada baiknya jika pandangan Sigmund Freud mengenai prosedur mimpi ini diuraikan ringkas sebab hal itu berkaitan dengan apa yang dalam surealisme disebut teknik “arus kesadaran”. Dalam kesusastraan surealisme logika menjadi hilang seperti sebuah impian, tetapi apakah “mimpi” itu?

66

Dalam pandangan Sigmund Freud, mimpi adalah peleburan beberapa tokoh atau hal yang memiliki sifat yang umum ke dalam satu gambar, atau bahkan peleburan beberapa kata yang mengacu pada realitas yang berbeda dalam satu kata.²³

Mekanisme antara mimpi dan sastra hampir mempunyai kesamaan, hal ini lebih jelas terlihat pada kesusastraan surealisme. Mekanisme itu seperti adanya gejala *kondensasi*, *pengalihan*, dan *simbolisasi*.

Max 42 lner berpendapat bahwa *kondensasi* adalah penggabungan ide dan bayan 25 -bayangan yang berbeda menjadi bayangan tunggal, yang mempunyai analogi; mula-mula dengan penciptaan tokoh oleh penulis roman, sering kali ketika seorang penulis menciptakan tokoh, penulis itu mengkondensasikan wajah beberapa manusia dalam realitas ke dalam satu tokohnya.²⁴

Ada kesamaan analogi antara *kondensasi* dengan *kon-sentrasi*, yakni (dalam ujaran penyair) di seputar gambaran

23. Max Milner, *op.cit.*, hal. 43.

24. *Ibid.*

yang teristimewa²⁶ dari seluruh rangkaian kenangan, pengalaman, atau perasaan penyair sehingga gambar tersebut seolah mengkristal. Setiap penyair mempunyai gambaran yang lebih disukainya, dan itulah konsentrasi makna yang sesungguhnya.

³⁴ *galihan* adalah aktivitas memberikan makna pada sebuah unsur mimpi, yang tidak berarti akan mencolok bila dibebankan unsur lainnya ya²⁵ dekat. Hal yang sama juga terdapat pada retorika yang disebut *metonimi*, yaitu proses substitusi salah satu penanda ujaran dengan penanda yang lain dalam satu arti berdampingan,²⁵ misalnya, menyebut sebagian sebagai ganti³⁴ keseluruhan (layar untuk kapal), semua itu sebagai ganti pengalihan linguistis yang sesungguhnya. Pilihan penanda yang langsung justru dilenyapkan dan diganti dengan sesuatu yang lain yang berdekatan, yang dibebani dengan makna dari yang pertama.

Symbolisasi adalah figurasi analogis, dan dapat disamakan dengan metafora, yaitu mengganti sebuah ujaran dengan penanda yang lain, bukan dengan penanda terdekat seperti dalam *metonimi*, tetapi dengan penanda yang⁵³ mempunyai kemiripan dengan penanda yang pertama.²⁶ Tentu saja di sini, antara bahasa mimpi dan bahasa sastra menemukan perbedaan, dalam bahasa mimpi berupa mekanisme tak sadar, sedangkan dalam bahasa sastra (*surrealisme*) berupa tindakan sadar. Dalam mimpi kesadaran tidak ikut campur, dalam sastra (*surrealisme*) kesadaran menciptakan hal itu ikut terlibat.

Itulah prosedur yang serupa antara interpretasi mimpi Sigmund Freud dan sastra (*surrealisme*). Pandangan ini besar pengaruhnya pada cara estetika kesusastraan *surrealisme*, yang berprinsip bahwa dunia mimpi adalah dunia alternatif. Seba-

25. Max Milner, *op. cit.*, hal. 44.

26. *Ibid.*

gaimana pernah dikatakan André Breton bahwa dalam kesusastraan dan seni surealisme, alam bawah-sadar hendaklah digali dan dimanfaatkan, ungkapan batin yang irasional seperti mimpi, intuisi, asosiasi bebas, harap dipelihara berdasar psikoanalisis Sigmund Freud.

Di samping interpretasi mimpi, perlu diketahui tentang *asosiasi bebas* dan *transferensi* sebagai kelanjutan penemuan Sigmund Freud, hal ini juga berpengaruh bagi pemikiran dan estetika surealisme.

Asosiasi bebas ditemukan oleh Sigmund Freud ketika ia menanganinya, yakni dengan memberi keleluasaan pasien untuk menceritakan segala macam pikiran atau khayalan yang secara spontan sedang dialami dalam diri si pasien, tanpa ada sedikit pun bagian yang disembunyikan.²⁷

Kelanjutan penemuan *asosiasi bebas* ini adalah penemuan Sigmund Freud tentang *transferensi*, yakni didefinisikan sebagai suatu proses pemindahan sikap dan ide-ide yang pernah terjadi pada analisnya.²⁸ Asosiasi bebas dan transferensi adalah spontanitas si pasien, dalam kesusastraan surealisme proses seperti itu terjadi dalam proses kreatif pengarang.

Terlepas dari kritik yang diarahkan pada teori dan pandangan Sigmund Freud mengenai kesusastraan, sejarah telah mencatat bahwa psikoanalisis Sigmund Freud berpengaruh besar pada berbagai bidang, termasuk seni dan kesusastraan surealisme. Misalnya, kritik yang pernah dilontarkan oleh Anthony Storr yang juga seorang ahli psikoterapi, bahwa kesalahan utama pandangan Sigmund Freud adalah menjadikannya segala perilaku manusia pada psikoseksual. Padahal,

27. Anthony Storr, *op. cit.*, lihat hal. 45-64.

28. *Ibid.*

perkembangan seksual hanyalah sebuah mata-rantai bagi perkembangan sosial dan emosional saja.²⁹

Kritik Anthony Storr itu di⁷² dukukan pada prinsip Sigmund Freud yang mengatakan bahwa tenaga pendorong dalam kehidupan manusia ialah *libido*, yakni tenaga yang ditimbulkan oleh nafsu seksual. Bagi Sigmund Freud, kesenian itu adalah cara lain dari penggunaan tenaga *libido* selain seksualitas. Seniman menggunakannya sehingga dirinya memungkinkan terhindar dari kompleks-kompleks. Hal ini pernah dicontokannya dengan menunjukkan pada karya sastra semacam *The Brothers Karamazov* karya Dostoevsky, juga pada karya klasik *Oedipus Rex* karya Shopokles dan *Hamlet* karya Shakeaspeare.

Sebagai akhir subbagian ini, untuk lebih konkret dicontohkan sebuah sajak Charles Boudelaire. Sajak Charles Boudelaire oleh para pengamat kesusastraan Perancis dipandang sebagai embrio surealisme meskipun ditulis jauh hari sebelum Andre Breton mencanangkan gerakan surealisme.³⁰ Sajak yang aslinya berjudul "Correspondances" ini diterjemahkan Wing Kardjo menjadi "Perimbangan" sebagai berikut.³¹

7

PERIMBANGAN

Alam adalah kuil di mana pilar-pilarnya yang hidup
Kadangkala mengumamkan omongan-omongan balau;
Manusia lalu di sana nyebrang hutan lambang
Yang menatapnya dengan pandangan akrab.

Bagai gema memanjang yang di kejauhan bergalau
Dalam satu kesatuan yang kelam dan dalam,
Luas bagai malam dan bagai benderang,
Bau-bauan, warna-warna dan bunyi-bunyian saling
bersahutan.

29. Lihat, ¹⁰⁵ ony Storr, *op. cit.*, hal. 29-44.

30. Lihat, Wing Kardjo, "Pengantar", *Sajak-Sajak Modern Perancis dalam Dua Bahasa* (Jakarta: Pustaka Jaya, 1975), hal. 13 -23.

31. *Ibid.*, hal. 27.

7

Ada bauan segar seperti tubuh bocah
Lembut bagai seruling, hijau seperti padang,
--Dan yang lain, busuk, kaya, dan megah.

Merasuk bagai hal-hal yang tiada terwatasi--
Seperti ambar, kasturi, kemenyan, dan cendana,
Yang menyanyikan gairah semangat dan indra.

Sajak Charles Boudelaire itu adalah pengungkapan jiwa, ada rasa tragis sebagai manusia yang dikembangkan dalam karyanya yang lain ke tingkat yang setinggi-tingginya. Hal yang menarik dari pandangan Charles Boudelaire bahwa alam adalah “hutan lambang”, yang harus disingkap cadar kemaknaannya. Metode irasional dan “kemabukan” tercermin dalam sajak Charles Boudelaire, termasuk sajak “Perimbangan” itu. Kecenderungan metode irasional dan “kemabukan” itu akhirnya dikembangkan dan mendominasi dalam karya seni kaum surealisme.

Dalam sajak “Perimbangan”, proses simbolisasi yang digunakan bermula dari kata “Alam adalah kuil”. Simbolisasi ini adalah upaya loncatan imaji lewat pencitraan visual *kuil*, dalam teori Sigmund Freud hal ini disebut sebagai *representasi*, yakni proses ketika pikiran diubah menjadi bayangan visual. Dengan representasi ini, terbukalah bagi fantasi selanjutnya. Teknik seperti ini bisa digolongkan sebagai teknik “arus kesadaran”, yang di kemudian hari banyak dipakai oleh kaum surealis.

Pada tahap selanjutnya model pengucapan keputisan surealisme lebih “ruwet” lagi setelah masa Charles Boudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, dan seterusnya. Perlu ditegaskan bahwa gerakan surealisme bukanlah gerakan yang hanya bersifat estetis, tetapi membawa ideologi tertentu dalam cara pandang terhadap dunia, yakni sejalan dengan ide-ide dan teori psikoanalisis Sigmund Freud.

Tetapi, bagaimana keterpengaruhannya kesusastraan Indonesia terhadap kesusastraan surealisme ini, sejauh mana keterpengaruhannya itu? Dengan menjawab hal tersebut terlebih dahulu, akan dapat dipahami hal-hal yang menarik sehubungan dengan gaya surealistis dan makna alam dalam pemikiran identifikasi aku sajak-sajak D. Zawawi Imron.

B. Sikap Mendua dan Surealisme dalam Puisi Indonesia

1. Sikap Mendua dalam Berkebudayaan Indonesia Bukan Suatu Kebimbangan

Membicarakan pengaruh surealisme dalam puisi Indonesia sama kecenderungannya dengan membicarakan pengaruh secara umum dalam kesusastraan Indonesia. Hal itu sebab kecenderungan kesusastraan Indonesia berdiri pada sikap mendua di antara mempertimbangkan dan menerima pengaruh luar sebagian, bersamaan itu menolak sebagian dari unsur luar. Sikap mendua ini oleh Goenawan Mohamad pernah dikatakan sebagai suatu kebimbangan, yang disebabkan kesusastraan Indonesia tumbuh dari masyarakat transisi.³²

Menurut hemat penulis, hal itu lebih tepat dikatakan sebagai sikap mendua, daripada sebagai kebimbangan, sebab sikap mendua adalah juga suatu sikap, yakni menyikapi keduanya antara kekuatan lokal dan pengaruh dari luar, antara Timur dan Barat. Sementara itu, kebimbangan masih dalam ketakjelasan sikap tatkala menyikapi dua kekuatan kebudayaan itu.

Perlu diperjelas dulu sebab yang melatari sikap mendua dalam kesusastraan Indonesia itu. Di satu tulisannya, Yakob Sumardjo pernah membuat kesimpulan bahwa kesusastraan Indonesia adalah kesusastraan kota. Artinya, kesusastraan Indonesia tumbuh dan dikonsumsi oleh masyarakat kota.³³ Sementara itu, masyarakat kota merupakan cermin dari masyarakat transisi, yang oleh Subagio Sastrowardoyo disebut sebagai masyarakat yang tumbuh dari kebudayaan “Indonesia-Eropa”. Menurutnya, kebudayaan Indonesia-Eropa ini juga merupakan tempat berpikir dan menyajak Chairil Anwar,³⁴ bahkan bagi sebagian besar sastrawan Indonesia.

Kebudayaan kota ini merupakan prototipe dari kebudayaan modern Indonesia dewasa ini, yang tidak sepenuhnya Barat, dan tidak sepenuhnya Timur. Kebudayaan kota merupakan ambang dari masyarakat transisi yang melahirkan “budaya campuran”, yang disebut oleh Wertheim sebagai *mes-tizo culture*.³⁵ Seperti adanya pengaruh Hindu dan Islam, pengaruh Indo-Eropa ini pun telah mengakar dalam kebudayaan Indonesia sekalipun sulit lagi membuktikannya. Dikatakan oleh Subagio Sastrowardoyo bahwa secara budaya kita menjadi Indo, tanpa menjadi Indo menurut darah.³⁶

Indo adalah Indo, hakikatnya adalah campuran, yang mempunyai sikap antara mempertimbangkan atau menerima unsur luar, dan menolak sebagian dari unsur luar itu. Gambaran Rob Nieuwenhuys tentang dirinya, seorang keturunan Indonesia-Belanda, adalah tepat, “Kultural saya adalah seorang Eropa, tetapi hati saya selalu tertarik ke Indonesia.”³⁷

33. Yakob Sumardjo, *Masyarakat dan Sastra Indonesia* (Yogyakarta: Nur Cahyo, 1982), hal. 26-29.

34. Subagio Sastrowardoyo, *Sosok Pribadi dalam Sajak* (Jakarta: Pustaka Jaya, 1980) hal. 17.

35. *Ibid.*, hal. 18.

36. Subagio Sastrowardoyo, *op.cit.*, hal. 18.

37. *Ibid.*

Mentalitas budaya Indo inilah yang mewarnai pemikiran masyarakat budaya Indonesia, tempat berpikir dan berkesusastraan sastra Indonesia. Dengan begitu, sikap budaya Indo itu pun memasuki dan memberi warna dalam kesusastaan Indonesia, yakni berdiri pada sikap mendua.

2. Sikap Mendua dalam Kesusastaan Indonesia: Kreativitas Pencarian Pemikiran dan Bentuk Seni

Sikap mendua dalam kesusastaan Indonesia mulai tampak sejak masa tumbuhnya, yakni awal tahun 1920-an. Tema novel yang menonjol dan ditulis pada masa itu kebanyakan memperlihatkan kesulitan berlakunya adat dan pola hidup tradisional. Artinya, saat-saat ketegangan budaya pun mulai terjadi, antara memperhitungkan unsur luar dan memegang teguh adat. Konon, Marah Rusli menulis novelnya (*Sitti Nurbaja*, 1922) sebab ambisinya yang utama bukanlah ingin menjadi seorang novelis; ia hanya tak dapat menemukan jalan lain untuk memprotes tradisionalisme yang tidak sehat pada zamannya.

Sekalipun di sisi lain Abdoel Moeis dalam *Salah Asuhan* (1928) berusaha mengakrabi pengaruh luar (Barat), tetapi hasilnya tetap sama dengan *Sitti Nurbaja*, yakni pendidikan dan adat kebiasaan si tokoh, penolakannya terhadap kerangka hidup pribumi justru merusak kehidupan harmoni keluarganya. Hanafi, tokoh dalam *Salah Asuhan* itu, meninggal dengan penyesalan hingga ke kuburnya.

Demikianlah awal dari sikap mendua dalam kesusastaan Indonesia, di antara keinginan untuk memberontak terhadap tradisionalisme dan mengakrabi pola hidup Eropa, di segi lain kepercayaan masih teguh pada kekuatan lokal. Tetapi, dalam hal bentuk atau gaya penulisan novel pada masa itu telah akrab dengan model penulisan novel Barat.

Rangkaian dari perdebatan tambah memuncak tatkala S. Takdir Alisyahbana *menggembar-gemborkan* perlunya manusia *renaissance* Indonesia, yang dihembuskannya lewat gerakan dan majalah *Pujangga Baru* sehingga terjadilah rangkaian perdebatan yang dikenal sebagai “Polemik Kebudayaan” (1934-1939). Kubu S. Takdir Alisyahbana memaknai Indonesia sebagai “entitas baru yang harus terpisah sama sekali dari masa lalu yang (disebutnya *-pen*) jahiliah, yang pra-Indonesia”,³⁸ sedangkan kubu yang lain menyarankan penggalan dan pemanfaatan kekuatan lokal.

Demikianlah perdebatan itu, yang kemudian dibukukan Achdiat Kartamihardja dalam *Polemik Kebudayaan* (1977), cerminan dari perdebatan suatu masyarakat transisi, yang terus-menerus menempati posisi “transisi”.

113

Bagi S. Takdir Alisyahbana, kebangkitan manusia baru Indonesia adalah dengan menengok sepenuhnya ke Barat. Karenanya tak mengherankan, praktik kesusastraan S. Takdir Alisyahbana dan beberapa sastrawan *Pujangga Baru* mentransformasi pemikiran dan estetika gerakan romantik Belanda 1880-an.³⁹

Pujangga Baru (sebagai majalah) banyak meniru *De Nieuwe Gids* (tempat karya-karya penyair yang berkelompok dalam gerakan *De Tachtigers* diumumkan). Karya penyair Angkatan *Pujangga Baru* banyak meniru karya penyair Belanda seperti Willem Kloos, L. van Deysel, F. van Eeden, dan Je Perk, yang berkelompok dalam gerakan *De Tachtigers* itu. Pemakaian bentuk soneta adalah salah satu tipe pengaruh dari karya penyair Belanda tahun 1880-an itu, seperti pada

38. Lihat, Achdiat Kartamihardja, *Polemik Kebudayaan* (Jakarta: Pustaka Jaya, 1977). 121

39. Lihat, *Kian Kemari, Indonesia, dan Belanda dalam Sastra* (Jakarta: Djambatan, 1973), hal. 172-250.

karya Sanusi Pane (*Madah Kelana*, 1931), J.E. Tatengkeng (*Rindu Dendam*, 1934), Armijn Pane (*Gamelan Jiwa*, 1960), dan S. Takdir Alisyahbana (*Tebaran Mega*, 1936).

Kesamaan-kesamaan itu tentu saja terlepas dari perdebatan antara S. Takdir Alisyahbana dan Sanusi Pane, yakni antara menerima Barat (Eropa) bagi S. Takdir Alisyahbana dan memperhitungkan Timu³¹ndia) bagi Sanusi Pane. Tetapi, yang jelas pada masa itu kesusastraan Indonesia mau tak mau menyiratkan bawah-sadar suatu masyarakat transisi, masyarakat yang berlatar belakang budaya I³¹, yang menempati posisi (menurut Goenawan Mohamad) di antara masa silam yang menjauh dan masa depan yang belum pasti.⁴⁰

Dalam konteks itu, Amir Hamzah adalah sebuah pengecualian. Hanya Amir Hamzah yang berdiri sebagai “kegelisahan modernistis”. Pola-pola pantun digunakannya sebagai pemaparan dirinya antara masa lampau dan masa depan. Bahkan, Chairil Anwar pernah mengomentari, “Susunan kata-kata Amir bisa dikatakan *destructive* terhadap bahasa lama, tetapi suatu sinar cemerlang untuk gerakan bahasa baru”.⁴¹ Hal itu terlihat pada kumpulan sajaknya *Nyanyi Sunyi* (1937) dan *Buah Rindu* (1941).

Tetapi, ada masa yang lain, ketika Chairil Anwar (1922-1949) dengan “pemberontakannya” menolak tegas tradisionalisme. “Kita anak dari masa yang lain”, “pohon-pohon beriring³¹ keramat yang hingga kini tidak boleh didekati”, menurut Chairil Anwar akan ia panjat, dan akan ia potong cabang-cabangnya, yang merindang merimbun tak perlu, “aku berani memasuki rumah suci hingga ke ruang tengah,” itulah penje-

40. ⁷⁷at, Goenawan Mohamad, *op. cit.* hal. 15.

41. Chairil Anwar, dalam H.B.Jassin, *Chairil Anwar Pelopor Angkatan '45* (Jakarta: Gunung Agung, 1956), hal. 118

lasan Chairil Anwar bagi pemberontakannya terhadap tradisionalisme.⁴²

Chairil Anwar identik dengan Angkatan '45. Sajak Chairil Anwar dikecam oleh S. Takdir Alisyahbana sebagai dekaden, tak bertanggung jawab, dan tidak menjanjikan masa depan. Sementara itu, Angkatan '45 pernah dengan tegas mengungkapkan, "kami adalah ahli waris yang sah dari kebudayaan dunia", seolah-olah ia telah mendapatkan legitimasi dari pusat kebudayaan dunia, yang dibayangkan secara ideal, yakni kebudayaan dunia. Padahal, semua orang telah tahu bahwa kebudayaan dunia yang dimaksud oleh Angkatan '45 ini adalah menengok sepenuhnya ke Barat. Hal ini tentu saja tidak jauh berbeda dengan angkatan sebelumnya, yakni Angkatan Pujangga Baru, mengenai ideal "manusia baru"-nya.

Dalam praktik sastra, Chairil Anwar dan Angkatan '45 ini memperlihatkan seleranya yang besar pada karya seperti karya Marsman, E. Du Perron, J.J. Slauerhoff, Willem Elsschot, Archibald Macleish, Multatuli, R.M. Rilke, John Cornford, Conrad Aiken, W.H. Auden, T.S. Eliot, dan lainnya. Chairil Anwar menerjemahkan karya mereka, dan sebagian karya mereka itu kemudian ia sadur, bahkan ia akui sebagai karyanya.⁴³

Dengan berkiblat pada kesusastraan Eropa itu, maka tak bisa dihindarkan karya Chairil Anwar merupakan cerminan dari postur modern total, yakni dengan mengidentifikasi dirinya sebagai individualis kota besar seperti penyair Barat yang dikaguminya. Keadaan pada karya Chairil Anwar sangat kontradiktif dibandingkan nada santai lingkungannya,

42. H.B. Jassin, *op. cit.*, 1956, hal. 111.

43. Terhadap karya-karya Chairil Anwar dari hasil plagiat itu, H.B. Jassin menyebutnya sebagai karya-karya terjemahan dan saduran.

pemandangan udik dan kampung adalah tipikal kehidupan negeri (bekas) jajahan. Seperti kata Sitor Situmorang, “kenyataan tetap tunggal bahwa akhirnya daerah puisi Chairil Anwar itu, yang kosmopolit dan individualis, berada di tengah-tengah daerah-daerah luas yang asing daripadanya.”⁴⁴

Memang, pada kesusastraan Chairil Anwar seolah-olah teredam ketegangan-ketegangan budaya yang pernah terjadi sebelumnya, yakni dengan risiko menerima Barat sebagai satu-satunya alternatif. Tetapi, hal ini pun hanya “setarikan napas”. Vitalisme-eksistensialisme Barat yang semula oleh Chairil Anwar begitu ia banggakan dalam sajaknya, tetapi pada masa menjelang akhir hidupnya kembali ia ragukan. Keraguan sikap itu tercermin dalam sajak Chairil Anwar seperti pada “Derai-derai Cemara”, “Aku Berkisar Antara Mereka”, dan beberapa sajak lain yang ia tulis tahun 1949. “*Ya Allah! Badanku terbakar-segala samar. Aku sudah melewati batas,*” katanya dalam sajak yang berjudul “Suara Malam”, maka Chairil Anwar pun dalam kegamangan sikap (budaya), “*kembali? Pintu tertutup keras.*”⁴⁵ Kembali sikap mendua muncul ke permukaan, yakni ketegangan antara mempertimbangkan (atau menerima) tradisi dan menolaknya (sebagian), antara mempertimbangkan (atau menerima) unsur luar dan menolaknya (sebagian).

Setelah kematian Chairil Anwar yang tidak berselang lama, kritik-kritik pun dilontarkan padanya. Semua orang tidak tahu, apakah seandainya Chairil Anwar hidup lebih panjang akan menuju proses yang lebih matang, ataukah justru sebaliknya, semua orang tidak tahu. Tetapi, yang jelas “pemberontakan” terhadap tradisi (tradisionalisme) telah terjadi

44. Sitor Situmorang, via Goenawa Phamad, *op. cit.*, hal. 17.

45. Chairil Anwar, “Suara Malam”, dalam Pamusuk Eneste, *Aku Ini Binatang Jalang* (Jakarta: Gramedia, 1986), hal. 12.

meskipun pemberontakan itu tanpa tradisi sastra yang kuat.⁴⁶ Tidak adanya tradisi sastra yang kuat, dan tidak adanya latar belakang kesejarahan sastra yang kuat ini senantiasa menempatkan kesusastraan Indonesia pada posisi sikap mendua.

Sikap mendua itu akan lebih parah lagi pada sajak-sajak Sitor Situmorang. Hal itu pernah diungkapkan oleh Subagio Sastrowardoyo.⁴⁷ Tatkala Sitor Situmorang pulang dari perawatannya di Eropa, disadarinya bahwa ia tidak lagi merasa betah tinggal di kampungnya, di tanah airnya. Keadaan ini dibayangkan dalam sajak Sitor Situmorang seperti dalam “Si Anak Hilang” dan “Orang Asing”. Sitor Situmorang merasa diri sebagai orang asing di negeri sendiri. Sebaliknya, ketika Sitor Situmorang berada di Eropa, di sana pun pengembaraannya tidak mendatangkan ketetapan hati, tetapi kesunyian dan “duka di tiap senja”, seperti ia ungkapkan dalam sajak “Pont Neuf”, “Italia”, dan “Amoy-Aimee”. Sitor Situmorang terasing, baik dari lingkungan kebudayaan Indonesia maupun Eropa. Menurut Subagio Sastrowardoyo, Sitor Situmorang adalah cerminan sebagai “manusia perbatasan” yang paling parah nasibnya di antara pengarang modern Indonesia.⁴⁸ Hal yang sama terjadi pada karya Ajip Rosidi dan Goenawan Mohamad, berdiri pada sikap mendua, berpegang pada dua tata nilai budaya yang berbeda dan hampir tidak bisa dipertemukan. Kecenderungan seperti itu akan tampak berbeda jika dibandingkan dengan kesusastraan negeri dunia ketiga lainnya, seperti Jepang, negeri-negeri Afrika, dan Amerika Latin.

46. Tradisi sastra dan sastra tradisi adalah dua hal yang berbeda. Sastra tradisi, sastra yang berangkat dan berakar dari sastra *adiluhung* (sastra resmi, istana). Tradisi sastra adalah dialektika kesejarahan dalam sastra, seperti yang pernah diungkap Goenawan Mohamad dalam esai panjangnya “Potret Seorang Penyair Muda sebagai Si Malin Kundang”.

47. Subagio Sastrowardoyo, *op.cit.*, 1989, hal. 14.

48. Subagio Sastrowardoyo, *op. cit.*, hal. 14.

Barangkali justru itulah keunikan kesusastraan Indonesia apabila dibandingkan dengan kesusastraan dunia ketiga lainnya, yakni terletak pada sikap yang mendua itu. Berbeda dengan kesusastraan Cina, Vietnam, dan Jepang, yang masih tetap memelihara sastra *adiluhung* (sastra resmi, istana) sebagai identitas nasionalnya sampai masa modernnya. Tentang hal ini pernah diungkapkan Nirwan Dewanto dalam sebuah artikel panjangnya; ia juga memberi ilustrasi tentang kesusastraan modern di negeri Afrika dan Amerika Latin, yang berbeda dengan kesusastraan di Indonesia, Cina, Vietnam, dan Jepang. Sastrawan di negeri Afrika dan Amerika Latin itu menulis karya sastranya dengan memakai bahasa bekas penjajah negerinya. Demikian misalnya, sastra Amerika Latin merupakan anak dari tradisi sastra Spanyol, contohnya, *Seratus Tahun Kesunyian* karya Gabriel Garcia Marquez dapat diperbandingkan dengan *Don Quixote* karya Cervantes. Menurutnya, sastra di negeri Afrika dan Amerika Latin selalu menghubungkan diri dengan Eropa,⁴⁹ yakni pusat-pusat kebudayaan dunia, nyaris tanpa jarak.

Tetapi, dalam kesusastraan modern Indonesia, tidak demikian halnya; dengan sikap menduanya itu mengadakan penawaran, ada ketegangan budaya, yakni mempertimbangkan atau menerima tradisionalisme dan menolaknya sebagian, di samping itu mempertimbangkan atau menerima unsur luar dan menolaknya sebagian pula. Ketegangan budaya itu hendaknya dibaca sebagai suatu kreativitas pencarian wilayah baru di lapangan pemikiran dan bentuk seni (baca: kesusastraan). Selanjutnya, hasilnya merupakan sesuatu yang baru, yang berbeda dari sumbernya, baik yang dari lokal maupun dari luar, dan hal itulah yang kemudian “menjadi” di dalam kesusastraan modern Indonesia.

49. Nirwan Dewanto, “Puisi Indonesia Modern, Strategi Menguasai Kecemasan”, *Matra*, Maret 1992, hal. 35-39.

Sering kali sikap mendua itu yang mengakibatkan bedanya paham estetika dengan ideologinya dalam kesusastraan Indonesia. Demikian misalnya, Angkatan '45 secara estetis berpaham ekspresionisme, tetapi ideologi kesusastaannya menyuarakan vitalisme-eksistensialisme ala Marsman. Demikian pula halnya yang terjadi pada paham seni lain dalam kesusastraan Indonesia, juga transformasi surealisme.

3. Surealisme dalam Puisi Indonesia

Berbicara tentang surealisme dalam puisi Indonesia, sebenarnya unsur-unsur surealisme itu telah digunakan sejak puisi Chairil Anwar⁴³ meskipun kecenderungan itu belum dominan. Ungkapan sajak Chairil Anwar semacam 'di hitam⁴⁹ kamu kembang mawar dan melati' ("Sajak Putih"), atau 'ini badan yang selama berjaga/ Habis hangus di api matamu' ("Lagu Siul"), dan seterusnya, adalah telah mengarah kepada pemakaian bentuk estetika surealisme (surealisme-estetis), yakni mempertemukan antara pencitraan alam nyata dan alam angan dalam keseruangan dan kesewaktuan. Meskipun demikian, yang sebenarnya dalam puisi Chairil Anwar lebih didasari pada estetika ekspresionisme, dan menyuarakan vitalisme-eksistensialisme ala Marsman.

Penyerapan ideologi (etik maupun estetik) dalam kesusastraan Indonesia modern tidak mempunyai perbendaharaan sejarah yang linier. Artinya, transformasi yang terjadi hanya pengambilalihan begitu saja, tanpa dialektika kesejarahan yang menopang. Ada contoh yang baik sekalipun tak bermaksud menggeneralisir, sebagaimana diakui Goenawan Mohamad tatkala memberi gambaran tradisi kepenyairannya yang tanpa kesejarahan sastra di belakangnya.⁵⁰ Demikian

8
50. Lihat, Goenawan Mohamad, *Potret Seorang Penyair Muda sebagai Si Malin Kundang* (Jakarta: Pustaka Jaya, 1972), hal. 9-20.

halnya dengan ekspresionisme Chairil Anwar, yang suntuk belajar pada puisi Marsman. Padahal, tempat berpijak Chairil Anwar dan Marsman berjauhan dan berlainan. Tetapi, ekspresi dan visi pemberontakan Chairil Anwar begitu saja meniru Marsman, kemudian transformasi berlangsung, sekali lagi, tanpa dialektika sejarah. Begitu pula halnya transformasi surealisme.

Setelah Angkatan '45 melegitimasi dirinya sendiri sebagai "ahli waris yang sah dari kebudayaan dunia", penyair setelahnya ingin menjelajah lebih jauh lagi. Pada dekade 1950-an terbitlah puisi-puisi "gelap" (*duistere poezie*), yang antara lain ditulis Piet Sengodjo, Iwan Simatupang (yang di kemudian hari dikumpulkan Dami N.Toda dalam *Ziarah Malam*), dan sedikitnya juga pada Sitor Situmorang. Para penyair tersebut bertemu dengan eksistensialisme-absurdisme (dalam hal "isi" seni) dan simbolisme-surealisme (sebagai "bentuk" ekspresinya).

Meskipun begitu, surealisme dalam puisi Indonesia jika dibandingkan surealisme Perancis, tempat asal berkembangnya aliran ini, banyak perbedaan yang mendasarinya. Surealisme Perancis dikembangkan secara estetis maupun etik dengan latar filsafat yang bersumber pada psikoanalisis Sigmund Freud, sedangkan surealisme dalam puisi Indonesia mengalami rentang waktu dan kesejarahan yang meloncat-loncat. Memang, hampir dapat dikatakan bahwa tidak ada paham atau aliran seni di Indonesia yang dapat disebut punya pijakan yang membumi. Transformasi mengalami pencampuran dengan potensi lokal, yang menghasilkan penyimpangan dari induknya. Hal ini boleh jadi masih merupakan imbas dari sikap mendua cara pandang kebudayaan tatkala menyikapi pengaruh luar. Namun, sikap mendua ini lebih baik dibaca bukan sebagai suatu kebimbangan, sebagaimana pernah di-

ungkap Goenawan Mohamad (lihat, “Kesusastraan Indonesia dan Kebimbangan”).

Menyimak kesejarahan surealisme Perancis, ia merupakan aliran dan paham seni yang berupaya memberontak terhadap paham seni sebelumnya yang rasionalis. Surealisme ingin membebaskan diri dari belenggu intelektualis dan utilitaris. Pada konteks ini saja dapat kita pahami, di balik kelahiran surealisme Perancis ada sebab-sebab yang mendesakkan eksistensinya. Karenanya, sejarah dalam perkembangannya pun dialektis. Tetapi, bagaimana dengan apa yang disebut sebagai surealisme di Indonesia?

Puisi yang dikategorikan oleh kritikus sebagai puisi surealisme, jika kita cermati dengan perbandingan pada surealisme Perancis, sesungguhnya tidak dapat digolongkan sebagai puisi surealisme. Sebab, jika kita menyebutnya surealisme, haruslah ada kesatuan antara estetika surealisme (surealisme-estetis) dan ideologi surealisme (surealisme-ideologis): alam bawah-sad²⁸ digali dan dimanfaatkannya; memberontaki belenggu rasionalisme; ungkapan batin irasional seperti impian, intuisi, asosiasi bebas dipelihara dengan ber-*taqlid* pada psikoanalisis Sigmund Freud; teknik “ arus bawah-sadar ” tidak saja berhenti sebagai estetika, tetapi juga ideologi. Benih pandangan tersebut, setidaknya⁴⁴ ada dalam puisi Charles Boudelaire, yang muncul sebelum Manifesto Surealisme I dicanangkan oleh penyair Andre Breton.

Sajak Sitor Situmorang yang berjudul “Berita Perjalanan” oleh H.B. Jassin dikatakan sebagai sajak surealisme.⁵¹ Namun, ungkapan H.B. Jassin ini hanya boleh diterima jika dipandang dari aspek estetika sajak saja. Secara ideologi aku-

51. Lihat, H.B. Jassin, *op. cit.*, hal. 34.

lirik sajak Sitor Situmorang itu bukanlah surealisme, melainkan eksistensialisme-absurdisme.⁵² Di sini tercermin, dalam sajak Sitor Situmorang pun ada sikap mendua kebudayaan. Surealisme “Berita Perjalanan” sebatas estetika, gaya kepuhitan, bukan sebagai ideologi. Pikiran sajak tersebut jauh dari ide kaum surealis, jauh dari antiintelektualitas dan religiositas. Untuk lebih jelasnya, dikutip sajak “Berita Perjalanan”⁵³ selengkapnya di bawah ini.

29

BERITA PERJALANAN

Buat H.B. Jassin

Kujelajah bumi dan alis kekasih
 Kuketok dinding segala kota
 Semua menyisih
 Keragaman nikmat bebas
 Serta kerdilnya ikatan bebas
 Tersisa di tangkapan hanya hampa
 Saat memuncak
 Detik menolak
 Terbanting diri pada kebuntuan
 Hati berontak
 Batas mengelak
 Meruah angin dalam kekosongan
 Jakarta, A'dam, Paris, Genova satu nama
 Salju Alpina di Jibuti gurun Afrika
 Sejak itu sepakat kebuntuan
 Jadi teman seperjalanan kekosongan
 Dalam sajak mencari kepenuhan
 Perang antara kesetiaan dan pengembaraan

52. Lihat, Nirwan Dewanto, *loc. cit.*

53. Sitor Situmorang, “Berita perjalanan”, *Surat Kertas Hijau* (Jakarta: Dian Rakyat, 1985), hal. 9.

Unsur-unsur surealisme memang terdapat di dalam sajak tersebut. Citraan 'Kujelajah bumi dan alis kekasih' merupakan dua realitas yang dipertemukan, yakni realitas empiris dengan realitas imajiner. Kata 'Kujelajah bumi' masih dalam perspektif biasa, masih dapat ditangkap pemaknaannya dengan logika kewajaran. Tetapi, kata '... dan alis kekasih' kaitannya dengan kata sebelumnya bukan realitas empiris, melainkan realitas superior yang dimunculkan dari produk angan penyair.

Sajak Sitor Situmorang itu mencerminkan totalitas pengembaran rohani seseorang yang menyandang "gelar" eksistensialis sejati. "Pengembaraan" senantiasa bertolak belakang dengan "kesetiaan". Eksistensialis sejati selalu mengadakan "pengembaraan" dan pencarian diri yang tiada habisnya, seperti Sisyphus yang dihukum para Dewa Yunani, menggelindingkan batu dari lembah ke puncak gunung dan dijatuhkan lagi, istirahat hanyalah sekedar memandang batu yang telah menggelinding kembali ke lembah. Karenanya, "Sejak itu sepakat kebuntuan/ Jadi teman seperjalanan kekosongan/ Dalam sajak mencari kepenuhan/". Tetapi, "kepenuhan" itu sendiri sesuatu yang hampir mustahil ada, ia identik dengan "kekosongan" itu sendiri sehingga menempatkan posisi Sisyphus. Oleh Albert Camus, tokoh Sisyphus ini dijadikan simbol kegelisahan eksistensial.

Begitulah pengaruh surealisme pada fase awal terhadap puisi Indonesia. Pada dekade 1950-an, pengaruh ini kemudian dicap sebagai "kegelapan puisi-gelap". Pernah Nirwan Dewanto melukiskan keadaan puisi dekade 1950-an itu sebagai berikut.

"Kenyataan dianggap mustahil untuk dimengerti atau dinyatakan, semua gerak dan pandangan bersifat iseng. Tetapi kata-kata masih dianggap cukup rasional untuk diperalat,

betapa pun ruwet bangunan puisi yang terjadi nantinya. Atau, inti kata justru terkubur oleh kesadaran yang terlalu besar untuk mengoreknya.”⁵⁴

Jika ungkapan Nirwan Dewanto itu kita terima, justru hal itu lebih menguatkan lagi tesis bahwa puisi dekade 1950-an tersebut berkuat pada eksperimen kata sebagai “puisi gelap”. Dan, kandungan surealismenya hanya diposisikan sebagai gaya kepuhitan, bukan sebagai ideologi seni. Dominasi surealisme-estetis ini pada dekade berikutnya dieksplorasi dalam perpuisian Sutardji Calzoum Bachri, yang kemudian dibukukan dalam *O Amuk Kapak* (1981).

Banyak kritikus menyimpulkan perpuisian Sutardji Calzoum Bachri merupakan surealisme, seperti kupasan Sapardi Djoko Damono⁵⁵ dan Faruk H.T.⁵⁶ Ada pula yang mengatakannya hanya sebatas surealisme-estetis, seperti ungkapan Rachmat Djoko Pradopo.⁵⁷ Sementara itu, Subagio Sastrowardoyo menegaskan bahwa perpuisian Sutardji Calzoum Bachri merupakan kompleks surealisme.⁵⁸

Pandangan Rachmat Djoko Pradopo yang dilontarkan pada Simposium Nasional Kritik Sastra Indonesia Modern (1990) itu juga menyatakan bahwa dalam sajak penyair dekade 1980-an tampak adanya perkembangan gaya surealisme, yang sesungguhnya kecenderungan itu telah tampak dalam sajak Sutardji Calzoum Bachri.⁵⁹

54. Nirwan Dewanto, *op. cit.*

55. Sapardi Djoko Damono, dalam Dami N. Toda, *op. cit.*, hal. 126.

56. Faruk H.T., “Sisi Lain Perpuisian Indonesia Mutakhir”, dalam *Kedaulatan Rakyat* (Yogyakarta: 25-6-1989).

57. Rachmat Djoko Pradopo, “Puisi Indonesia Modern Periode 1970-1990” (Yogyakarta: Simposium Nasional Kritik Sastra Indonesia Modern, 1990).

58. Subagio Sastrowardoyo, “Sajak Tentang Sajak”, dalam *Pengarang Modern Sebagai Manusia Perbatasan* (Jakarta: Balai Pustaka, 1989), hal. 208-221.

59. Rachmat Djoko Pradopo, *op.cit.*, hal. 14.

Namun, di segi lain ada konklusi bahwa puisi Sutardji yang berspirit bahasa mantra itu perkembangannya ke arah puisi mistik, yang di Indonesia dikenal sebagai puisi sufistik, yakni puisi bernapaskan mistik Islam dengan mengikut pandangan ketuhanan para tokoh sufi. Pandangan ini dilontarkan Abdul Hadi W.M. dan Rachmat Djoko Pradopo.⁶⁰

Dari dua fenomena itu, bagaimana hal itu “menjadi” dalam perpuisian Sutardji. Sementara itu, antara surealisme dan mistisisme adalah dua hal yang berbeda, bahkan mungkin bertolak belakang. Hal ini penting diketahui mengingat perpuisian Sutardji kemudian banyak memberi spirit terhadap puisi penyair setelahnya.

Jika surealisme dipahami sebagai estetika maupun ideologi dalam seni dan kesusastraan, maka cara pandang dunianya sejalan dengan ide psikoanalisis Sigmund Freud, yang berprinsip bahwa aktivitas kehidupan manusia secara psikis didorong tenaga yang ditimbulkan oleh libido seksual semata.

Pandangan di atas bertolak belakang dengan pandangan dunia mistik (Islam) yang berangkat dari Alquran dan Hadis. Dalam pandangan Islam, libido seksual bukanlah tenaga pendorong utama kehidupan manusia. Libido seksual hanya bagian dari kehidupan manusia yang wajib diarahkan secara proporsional dan legal, sesuai dengan ketentuan hukum yang ditentukan Allah.

Sementara itu, sastra mistik atau sufistik itu dilandasi wawasan holistik (menyeluruh), dan ingin memberi fungsi sosial yang lain pada sastra modern (Indonesia).⁶¹ Wawasan holistik ini sejalan dengan ajaran Islam bahwa kehidupan

60. *Ibid.*, hal. 6.

61. Abdul Hadi W.M., “Semangat Kewahyuan dalam Cerpen Indonesia”, dalam *Amanah*, no. 94 (Jakarta: 1989), hal. 44.

material merupakan bagian dari kehidupan kerohanian, kehidupan sosial tidak bisa dipisahkan dari kehidupan keagamaan.

Tetapi, kembali pada pertanyaan awal, bagaimana dua fenomena, yakni surealisme sebagai gaya kepuhitan dan mistisisme sebagai “isi” bertemu di dalam sajak Sutardji Calzoum Bachri, juga pada perpuisian penyair dekade 1980-an? Bolehlah pertanyaan itu dijawab sekaligus menyimpulkan uraian di depan, sebagai berikut.

Pertama, dua fenomena itu dapat dimaknakan dari belum beranjaknya sikap mendua dalam pandang kebudayaan, termasuk dalam kesusastraan. Sikap mendua itu berangkat dari latar *mestizo culture*, yakni budaya campuran Indonesia-Eropa, yang memberi warna alam pikir Indonesia. Kota demikian kental mencerminkan sikap kemenduaan itu, cermin masyarakat transisi, tempat sastra Indonesia tumbuh, yakni berdiri di ambang kegelisahan antara modernis dan tradisi.

Kedua, sikap mendua itu berakibat tidak adanya dialektika sejarah yang menopang di belakang kesusastraan Indonesia. Dengan begitu, setiap transformasi bukanlah suatu totalitas, justru mengalami ketegangan yang melahirkan dualisme, antara mempertimbangkan atau menerima unsur tradisi dan menolaknya sebagian; antara mempertimbangkan atau menerima unsur luar dan menolaknya sebagian.

Tentu saja, di samping faktor kebudayaan yang melatari sikap dualisme dalam kesusastraan, faktor politik juga cukup berpengaruh bagi perkembangan kesusastraan Indonesia. Seperti pernah disinyalir Ariel Heryanto tentang kesusastraan Indonesia “hari ini” yang apolitis, sebab lahir dari masyarakat yang didepolitisasikan.⁶²

62. Lihat, Ariel Heryanto, “Masihkah Politik Jadi Panglima?”, *Prisma*, no. 8 (Jakarta: LP3ES, 1988), hal. 3-16.

Begitulah sikap mendua. Barangkali polemik kebudayaan Indonesia belumlah selesai, sebagai risiko tak tertahankan dari bangsa yang menempatkan diri pada posisi transisi. Namun, perlu digarisbawahi bahwa sikap mendua pun adalah sebuah sikap, yang punya sisi-sisi keuntungannya sendiri, setidaknya menghasilkan sesuatu yang berbeda dari referensinya, di situ masih dimungkinkan kreativitas seni. Sikap mendua itu tercermin dalam perpuisian Sutardji Calzoum Bachri,⁶³ di satu hal bergaya kepuitisian surealistis, di segi lain merepresentasikan religiositas:

AMUK

60

kucing meronta dalam darahku meraung
merambah barah darahku dia lapar o a
langkah lapar ngiau berapa juta hari
dia tak makan berapa ribu waktu dia
tak kenyang berapa juta lapar lapar
kucingku berapa abad dia mencari men
cakar menunggu

‘Kucing meronta dalam darahku’ adalah pencitraan dua realitas yang dibaurkan, yaitu realitas empiris dan realitas transendensi. Karenanya, jarak antara “yang nyata” dan “yang tidak nyata”, yang wadag dan yang spiritual, manusia dan Tuhannya menjadi relatif sebab realitas dimaknakan secara berganda, sebagai tempat tinggal sehari-hari sekaligus sebagai simbol yang mengandung makna transendental. Pada titik ini wajarlah jika puisi religius sering pembahasannya ke arah citraan irasional, tetapi beda dengan pencitraan irasionalitasnya surealisme. Irasionalitas dalam sastra religius justru membahasakan dimensi kedalaman yang sarat makna.

110

63. Sutardji Calzoum Bachri, “Amuk”, *O Amuk Kapak* (Jakarta: Sinar Harapan, 1981), hal. 57.

'Kucing' dalam sajak tersebut merupakan simbol pencarian jati diri sebagai "Manusia". Kegelisahan eksistensi ke-manusiaan merambah kepada dimensi religiositas. 'Kucing' meronta, meraung, merambah, mencari Tuhannya, yang dikenali melalui ayat-Nya (ayat *kauniyah*). Pencarian terhadap Tuhan di situ merupakan pencarian eksistensi manusia, baik berupa hubungan antarmanusia (*hablum minnannaas*), atau hubungan manusia dengan Tuhan (*hablum minnallaah*). Apabila hakikat kedua hubungan itu bertemu, yang terjadi seperti kata akhir puisi panjang Sutardji Calzoum Bachri itu, "huss/puss/diam/makanlah/ se/ Ada/ mmmmMu!" "Diam", itulah inti pencarian Tuhan. Ungkapan "diam" ini menurut Abdul Hadi W.M. merupakan ungkapan yang paling disukai kaum mistik, tak terkecuali para sufi seperti Jalaluddin Rumi.⁶⁴

Ungkapan "diam" merujuk pada misteri terdalam diri manusia, yaitu cinta Ilahi, yang tak bisa diungkapkan dengan kata. Dalam suasana mistis itu, batas antara manusia dan Pencipta (*al-Khaliq*) begitu dekat sebab di dalam diri manusia ada "jendela" hati (*qalbu*) yang bisa untuk "melihat" Tuhan. Seperti pernah diungkap Amir Hamzah, 'Kaulah kandil kemerlap/ Pelita jendela di malam gelap/ Melambai, pulang perlahan/ Sabar setia selalu'.⁶⁵ Jarak yang hampir tidak ada antara manusia dan alam, manusia dan Tuhannya itu sebab "aku" masuk ke wilayah religiositas, yang mengimani adanya realitas lain, selain realitas empiris, yakni realitas transendensi. Karenanya, wajar jika sajak yang bernapaskan mistis penampakan imajinya menjadi surealistis, realitas yang di atas realitas, seperti halnya pencitraan dalam seni surealisme.

64. Lihat, Abdul Hadi W.M., *Rumi Sufi dan Penyair* (Bandung: Penerbit Pustaka, 1985), hal. i.

65. Amir Hamzah, "Padamu Jua", dalam *Nyanyi Sunyi* (Jakarta: Penerbit Dian Rakyat, 1985), cet. X., hal. 5.

Fenomena puisi Sutardji Calzoum Bachri itu menyarankan kepada kita bahwa surealitas tidak saja monopoli surealisme yang bersumber dari fantasi, mimpi, dan transferensi Sigmund Freud. Surealitas juga terbangun dari pengalaman religius. Sufi penyair terbesar, Jalaluddin Rumi, pernah mengatakan bahwa di dalam tubuh manusia yang kecil ini ada alam yang lebih luas dari alam materi, yakni alam Hati yang imani.⁶⁶ Tentu, dengan menyebut alam Hati itu pemaknaannya menjadi transenden, dan karenanya, pembahasaannya mirip (bukan sama) dengan ekspresi surealitas. Jadi, bolehlah disebut bahwa fenomena puisi Sutardji hanya bersifat surealistis, suatu pemakaian gaya surealisme-estetis, bukan surealisme-ideologis.

Pertemuan gaya surealistis dan pencitraan pemikiran religiositas ini merupakan titik temu lain sehubungan dengan fenomena puisi Sutardji Calzoum Bachri, bahkan puisi Indonesia mutakhir, yang memperkaya perbincangan wacana latar budaya campuran dan kesejarahan yang tidak linier.

Dua fenomena Sutardji Calzoum Bachri ini berkembang pada perpuisian dekade setelahnya, tentu dengan varian-varianannya. Fenomena gaya surealistis dan tema sosio-religius ini menonjol pada puisi penyair dekade awal 1980-an, seperti karya D. Zawawi Imron, Afrizal Malna, Beni Setia, Ahmadun Yosi Herfanda, Eka Budianta, dan Kriapur. Juga pada puisi penyair yang baru menonjol pada pertengahan 1980-an, seperti Wahyu Prasetya, Soni Farid Maulana, Mathori A. Elwa, Acep Zamzam Noor, Abidah El-Khalieqy, Ahmad Syubbanuddin Alwy, Dorothea Rosa Herliany, Santosa Warna Atmaja, dan terutama puisi Hamdy Salad. Tampak pada karya penyair tersebut tema sosial, persoalan keseharian, dengan

penyelesaian yang religius. Contoh di antaranya ialah sajak “Dada”⁶⁷ karya Afrizal Malna.

8

DADA

sehari, waktu sama sekali tak ada, dada. bumi terbaring dalam tangan yang tidur, dada. sehari. ingin jadi manusia terbakar dalam mimpi, dada. semua terbaring dalam waktu tak ada dada. membaca, dada. membaca. orang-orang yang terbaring dalam tubuhnya sendiri, dada. tak ada yang berjalan. anjing terbaring dalam lolongannya sendiri. kota juga terbaring dalam dinding dinding beton yang dingin, dada. keinginan jadi manusia terkubur dalam daging sendiri. mengaji, dada. mengaji. keganasan yang aku tanam di ujung-ujung jemariku sendiri, begitu ingin-kan manusia.

Ciri-ciri yang terdapat dalam sajak Sutardji Calzoum Bachri juga terdapat dalam sajak “Dada”, sekalipun ada kekhasan masing-masing. Di antaranya, pemakaian bentukan imaji yang abstrak. Keabstrakannya itu disengajakan sebagai gaya kepuhitan surealistis, pada sajak Sutardji Calzoum Bachri, ‘kucing meronta dalam darahku’, yang berintertekstual dengan baris Afrizal Malna, ‘anjing terbaring dalam lolongannya sendiri’. Intertekstual ini tentu disadari oleh Afrizal Malna sebagai penyair yang datang belakangan, untuk perkembangan gaya kepuhitan surealistis.

Hanya saja puisi Sutardji Calzoum Bachri berupaya membebaskan kata dari jajahan pengertian kamus dengan estetika mantra yang surealistis sebab baginya kata merupakan pengertian itu sendiri. Sementara itu, penyair setelahnya tak hanya mengambil nilai rasa dari kata-kata yang berkonotasi surealistis, yang disebabkan oleh bentukan imaji abstrak, perpaduan realitas alam yang “dilukai” oleh manusia dan realitas



67. Afrizal Malna, dalam *Horison*, no. 5, 1984.

budaya yang mekanis. Juga, tak sekedar menggali pengalaman religius dengan pertanyaan-pertanyaan eksistensial. Pada perpuisian dekade 1980-1990-an ada yang terasa berat, menghipit dan menyesakkan napas kehidupan. Karenanya, imaji yang berhamburan dalam puisi pun dengan mengeksploitasi simbol realitas budaya “yang terluka” sehingga pencitraan menjadi subjektif, abstrak, kemudian bermunculanlah “puisi gelap”.

4. Catatan Akhir Bagian 2

Dalam bagian 2 telah diuraikan gambaran tentang korelasi pandangan Sigmund Freud dengan metode surealisme sebagai aliran seni dan sastra; juga kesejarahan singkat dan orientasi surealisme pada psikoanalisis; juga gambaran surealisme dalam puisi Indonesia, serta latar kesejarahannya. Hal itu dapat menjadi acuan untuk mengetahui sejauh mana unsur surealisme itu melekat di dalam sajak D. Zawawi Imron; apakah unsur surealisme secara estetis maupun ideologi secara penuh direalisasikan di dalamnya; ataukah hanya sebatas sebagai gaya kepuhisan belaka. Untuk menjawab permasalahan itu perlu ditelaah struktur kepuhisan sampai ke unsur-unsurnya di dalam bagian selanjutnya.





*G*aya Surrealistis
dalam Struktur Kepuitisan



1



GAYA SUREALISTIS DALAM STRUKTUR KEPUITISAN

Untuk menilai sejauh mana unsur surealisme di dalam sajak D. Zawawi Imron, sebatas gaya kepuitisan ataukah sampai ideologi identifikasi aku, maka perlu dikupas struktur kepuitisannya. Hal itu menjadi langkah awal berkenaan dengan estetika sajak, dengan memberi *meaning* terhadap unsur-unsur sajak, kata-katanya, menurut kemampuan bahasanya, yang berdasarkan fungsi bahasa sebagai alat komunikasi tentang gejala di dunia luar (Teeuw, 1983:65).

2:mentara itu, untuk menjelaskan pembahasaan surealitas dalam sajak, seperti adanya representasi (mengubah pikiran menjadi bayangan visual ke dalam bahasa) tidaklah cukup hanya dengan menemukan *meaning* unsur-unsurnya, tetapi harus sampai tataran semiotik, dengan membongkar kode sastra secara struktural atas dasar *significance*-nya. Misalnya, adanya penyimpangan dari kode bahasa dan makna biasa yang disebut *ungrammaticalities*, yang secara mimetik mendapatkan *significance* secara semiotik dengan latar belakang karya sastra yang disimpanginya (dalam bagian 3 ini pada estetikanya saja) (Teeuw, 1983:65).

Di samping itu, prinsip intertekstualitas juga digunakan untuk mengetahui hubungan dan pertentangan dengan karya sastra lain, sehubungan dengan aktivitas bahasa yang mendukung estetika surealistis sajak D. Zawawi Imron. Dalam

memahami sajak digunakan metode pembacaan heuristik, yakni dengan mengartikan satuan linguistik yang digunakan sesuai dengan konvensi bahasa yang berlaku. Kemudian, untuk menjelaskan kedudukan sebuah frasa ataupun kalimat, apakah sebagai lanskap biasa atautkah citra-simbolik, maka harus diketahui makna frasa ataupun kalimat itu. Karenanya, diperlukan pembacaan hermeneutik, yakni dengan merebut makna yang terkandung di dalam teks, yang hal itu sangat ditentukan oleh kompetensi linguistik (Riffaterre, 1978:4-6).

2 Perlu ditegaskan bahwa setiap pembahasan subbagian dilakukan dengan cara mengupas kecenderungan sajak sehubungan dengan masalah pokok yang sedang dibahas, antara lain tentang apa, mengapa, bagaimana relevansinya, klasifikasinya, penilaiannya, gagal atau berhasilnya.

A. Bahasa Sajak di antara Subjektivitas

Ada perbedaan tertentu²⁴ antara bahasa di dalam sajak dengan bahasa di luar sajak. Secara sederhana boleh disebut bahwa bahasa pada umumnya adalah alat komunikasi bagi segala sesuatu yang berhubungan dengan hal-hal yang berlangsung di dalam jiwa manusia. Sementara itu, yang membedakan bahasa di dalam sajak dengan bahasa di luar sajak adalah adanya kenyataan lain yang tersembunyi di balik kenyataan bahasa sajak yang merupakan tujuan awal penyair, ungkapan hati, perasaan, daya khayal, dan wilayah kenyataan baru yang sedang dijelajahi penyair. Di samping itu, bahasa di dalam sajak mencerminkan ketegangan kreativitas penyair karena keinginan kuat penyair untuk membentuk karakteristik bahasa di dalam sajaknya. Hal tersebut justru *destructive* terhadap bahasa lama, sebagaimana pernah diungkap oleh Chairil Anwar ketika mengomentari sajak Amir Hamzah (via Jassin, 1956:118).

Dengan begitu, bahasa di dalam sajak memang menjadi terkesan subjektif dalam memandang dan mengungkap objek (realitas). Namun, justru subjektivitas itulah yang dipentingkan dalam pengucapan bahasa sajak sebab subjektivitas ini yang membuat --pada proses perkembangannya-- bahasa di dalam sajak berbeda dengan bahasa di luar sajak. Proses perkembangan suatu bahasa itu dapat didukung oleh banyak hal seiring dengan perkembangan masyarakat pemakai bahasa, baik dari segi sosiologi, sains, teknologi, maupun lainnya, dan secara rekayasa seperti yang dilakukan oleh Balai Bahasa, ataupun masyarakat pemakainya secara bersama.

Aristoteles pernah melontarkan pendapat bahwa seni adalah katarsis atau penyucian jiwa, bahasa menjadi semacam ritual estetis, upacara bersih diri dari nafsu rendah. Hal itu justru berbeda dengan prinsip Plato, yaitu bahwa seni cenderung mengimbau yang bukan rasio, melainkan nafsu dan emosi yang justru harus ditekan (Teeuw, 1983:221).

Lepas dari perdebatan klasik itu, dari semula proses “penciptaan” bahasa itu sendiri telah dipenuhi oleh kreativitas sebuah komunitas bahasa. Hal ini sama kreatifnya dengan proses penciptaan sajak oleh seorang penyair. Bedanya, penyair selalu bekerja keras agar bahasa di dalam sajaknya lebih hidup dan mempunyai warna pribadi pengucapan sajak. Jalan yang ditempuh penyair agar bahasa di dalam sajaknya hidup, antara lain dengan menggandakan makna melalui berbagai unsur sajak. Oleh karena itu, bahasa sajak bermakna *polyinterpretable* dan sangat konotatif (Wellek via Pradopo, 1987:186). Hal ini yang menjadikan bahasa di dalam sajak tak terikat pada perjanjian bahwa kata “udara” harus mengandung O₂. Atau, kata “rambut” dalam sajak berjudul “Rambut” karya D. Zawawi Imron tidaklah harus semakna dengan yang ada dalam “Sajak Putih” karya Chairil Anwar.

Perbedaan makna itu lebih disebabkan oleh subjektivitas pemikiran semula antara penyair satu dengan penyair lainnya tatkala memahami sebuah objek ("rambut"). Perbedaan pemikiran itu pun dipengaruhi oleh subjektivitas-subjektivitas lain yang berhubungan dengan konsep tertentu yang dimiliki masing-masing penyair. Jadi, subjektivitas itu menuntun seorang penyair mempunyai independensi bahasa, yang hal itu justru penting bagi kekhasan perpuisian seorang penyair. Dunia faktual disentuh oleh subjektivitas penyair, lalu menjelma sebuah dunia baru.

Benar bahwa seorang penyair mencari ide baru, tema baru, bahkan bahan pokok baru bagi penciptaan sajaknya, tetapi hal demikian berlangsung tanpa adanya tekanan dari pihak luar dirinya. Untuk ini, Abdul Hadi W.M. pernah memberi ilustrasi: kata dan kombinasi kata-kata yang digunakan penyair menjadi berubah sama sekali bila dibandingkan dengan kata dan kombinasi kata-kata keseharian di luar sajak (Hoerip (ed.), 1983:102).

Pengakuan Subagio Sastrowardoyo pun memperjelas hal ini ⁸²

Ketika saya mendapatkan ilham, kata-kata dengan sendirinya menetes dari batin saya dan menyusun sendiri menjadi sajak. Kerap kali saya merasa seperti mabuk kata-kata... (Erneste (ed.), 1983:41).

Dari segi lain, subjektivitas penyair dalam menyikapi bahasa di dalam sajaknya juga dipengaruhi latar belakang sosial budaya penyair itu sendiri. Menurut Umar Kayam, pada konteks ini, adakalanya pengucapan sajak menjadi ¹¹⁶ multilingual (Hoerip (ed.), 1983:87-94), seperti pada prosa-lirik *Pengakuan Pariyem* karya Linus Suryadi A.G. atau *Golf untuk Rakyat* karya Darmanto Jatman. Hanya saja, perlu diwaspadai bahwa multilingualisme yang berlebihan akan berakibat ketidakindonesiaan bahasa Indonesia.

Begitulah ketegangan yang terjadi dalam menyikapi bahasa sajak, juga sastra umumnya, sehingga sastrawan menjadi kritis dan idealis terhadap bahasa. Hal ini sebagaimana ungkap Chairil Anwar:

Kita musti menimbang, memilih, mengupas, dan kadang-kadang sama sekali membuang. Baru mengumpulsatukan (via Jassin, 1956:116).

Ata dalam ungkapan Sapardi Djoko Damono:

Kata-kata tidak sekedar berperan sebagai alat yang menghubungkan pembaca dengan dunia intuisi penyair. Meskipun peranannya sebagai penghubung tak bisa dilenyapkan, namun yang utama ialah sebagai obyek pendukung imaji (*Budaya Jaya*, no. 20, th. III, Januari 1970).

Juga, dalam pengertian Sitor Situmorang bahwa sajak:

Dikembangkan dari suatu ide, dalam pengertian filsafat demikian; kembangkan oleh si penyair dengan bahasanya sendiri. Ide, betapapun sifat universalnya, agar dapat diungkapkan, dikomunikasikan, harus tertuang dalam bahasa (Eneste (ed.), 1984:4).

Dalam situasi seperti yang diungkapkan para penyair itu, peran sastrawan pun menjadi lebih dipertanggungjawabkan agar bahasa sastra menjadi kaya. Hal ini seperti yang diakui Goenay Mohamad:

Di dalam puisi bahasa menjadi kaya, menuju pengembaraan yang komprehensif dan menampilkan kenyataan-kenyataan yang tidak sepenuhnya bisa dibikin jelas oleh analisis. Artikulasi puitis berbicara soal detail, segi demi segi, tapi tetap bisa berkomunikasi (1975:204).

Namun timbul pertanyaan, mengapa realitas bahasa di dalam sajak seorang penyair berbeda dengan penyair lain, padahal secara fisik bahasa tetaplah sama, yaitu bahasa yang itu-itu juga. Mengapa pula orang mudah mengenali bahwa sajak Amir Hamzah berbeda dengan sajak Chairil Anwar?

2 Pada mulanya adalah bentuk pengungkapan di dalam sajak. Bentuk pengungkapan ini membawa gaya ungkap yang khas, yang membedakan sajak masing-masing penyair. Di depan telah disebutkan bahwa ketidaksamaan dalam menampilkan bahasa di dalam sajak disebabkan oleh subjektivitas pemahaman atau pemikiran tatkala memaknai objek. Subjektivitas pula yang menyebabkan ide seorang penyair berbeda dengan penyair lainnya meskipun objeknya sama. Subjektivitas juga menyebabkan sikap, ekspresi, emosi serta keputusan spontan seorang penyair terhadap pengalaman, alam, dan kehidupan menjadi mempribadi dan berkembang. Tentu saja, perkembangan tersebut juga dipengaruhi oleh perkembangan situasi sosial, psikologis, dan pengalaman rohani masing-masing penyair. Misalnya, makna kata “surga” yang terdapat dalam sajak “Doa Poyangku” karya Amir Hamzah (1985:23), berbeda dengan kata “surga” dalam sajak “Sorga” karya Chairil Anwar (1986:65).

38

DOA POYANGKU

Poyangku rata meminta sama
Semoga sekali aku diberi
Memetik kecapi, kecapi firdausi
Menampar rebana, rebana swarga

Poyangku rata semua semata
Penabuh bunyian turun-temurun
Leka mereka karena suara
Suara sunyi suling keramat

Kini rebana di celah jariku
Tari tamparku membangkit rindu
Kucoba serentak genta genderang
Memuji kekasihku di mercu lagu

Aduh, kasihan hatiku sayang
Alahai hatiku tiada bahagia
Jari menari doa semata
Tapi hatiku bercabang dua.

SORGA

Seperti ibu + nenekku juga
 tambah tujuh keturunan yang lalu
 aku minta pula supaya sampai di surga
 yang kata Masyumi + Muhammadiyah bersungai
 susu
 dan bertabur bidari beribu

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 bidari
 suaranya berat menelan seperti Nina, punya
 kerlingnya Jati?

Perbedaan kedua sajak itu disebabkan oleh subjektivitas penyair dalam memahami objek sehingga hasil sastranya pun berbeda. Amir Hamzah menempatkan kata “surga” sebagai citraan dari realitas transendensi dan ditampilkan dengan bahasa yang tertib santun, sedangkan Chairil Anwar mempertanyakan “surga” secara pemahaman empirisme dan menuntut keberadaan surga secara indrawi serta ditampilkan dengan bahasa yang gelisah. Perubahan dan perbedaan antara kedua penyair yang berlainan angkatan sastra ini memperlihatkan adanya perkembangan, baik bentuk maupun isi, sekalipun objek pembicaraannya sama, yaitu surga.

Oleh karena itu, boleh jadi dari abad ke abad tema ke-susastraan secara universal membicarakan cinta, maut, kesedihan, dan semacamnya, tetapi senantiasa ada jarak yang membawa perbedaan masing-masing penyair. Perbedaan ini pula yang memungkinkan perkembangan. Perkembangan itu terjadi sebab dalam memandang objek yang sama mengalami

perbedaan pemikiran sehingga cara penyampaian, gaya ungkap, bentuk, dan segala yang berurusan dengan kata juga mengalami perbedaan yang membawa pada perkembangan.

Dalam sajak, hidupnya suatu bahasa lebih ditentukan oleh *bagaimana*-nya seorang penyair mengungkapkan kata-kata di dalam sajak. Hal ini berhubungan erat dengan gaya ungkap penyair dalam menyikapi bahasa. Gaya, itulah yang menjadi personalitas seorang penyair. Gaya bersifat subjektif dan mempribadi serta begitu akrab dengan si pemakai bahasa. Gaya, meminjam istilah Roland Barthes (1970:39), “dalam beberapa hal jasmaniah, sebagai ragam ekspresi yang melewati perakitan-perakitan psikopisik dalam diri seseorang.” Gaya, meskipun **9**lak terlalu luar biasa, adalah unik (Hoerip (ed.), 1983:104) karena selain dekat dengan watak dan jiwa penyair, juga membuat bahasa yang digunakannya berbeda dalam makna dan kemesraannya.

Begitulah bahasa sebagai alat pengucapan di dalam sajak. Di samping ide terus berkembang, meskipun objeknya boleh jadi sama, maka gayalah yang mengekalkan pengalaman rohani dan penglihatan batin seorang penyair sehingga membedakan karya seorang penyair dengan penyair lainnya. Hal ini merupakan suatu upaya bagaimana seorang penyair menyasati keterbatasan bahasa, suatu pergulatan dengan kata-kata.

Sampai di sini terlihat beratnya tanggung jawab seorang penyair dalam menyikapi bahasa sebab masalah bahasa memang pelik di dalam sajak. Namun, kepelikannya itu sekaligus menandakan bahwa penyair begitu cermat memperhitungkan bahasa.

B. Gaya Surrealistis dalam Struktur Keputisan

10 Untuk menilai gaya surrealistis sajak D. Zawawi Imron, terlebih dahulu harus dianalisis struktur keputisannya sebagai bagian dari keseluruhannya. Hal itu seperti yang disarankan Knox C. Hill (via Pradopo, 1987:120). Gaya surrealis dalam sajak-sajak D. Zawawi Imron tersebut dipahami dan dinilai melalui diksi, bahasa kiasan, citraan, sarana retorika, dan gaya sajak.

1. Pilihan Kata

“Asal mula adalah kata,”⁵⁷ nikian kata Subagio Sastrowardoyo dalam sajaknya. Memang, kata adalah segalanya dalam sajak meskipun ada penyair yang kurang memperhitungkan kata sebagai kata di dalam sajaknya, melainkan lebih menempatkan bunyi dan bentuk visual dalam merebut makna. Misalnya, sajak Sutardji Calzoum Bachri (Indonesia), E.E. Cummings (Amerika), dan Perre Garnier (Perancis).

Tetapi, secara umum kata ditempatkan sebagai hal yang vital dalam sajak sebab melalui kata penyair mampu menyampaikan pikiran dan perasaan atau momen puitiknya meskipun dengan ketaklangsungan ekspresi dan bersifat arbitrer. Subagio Sastrowardoyo barangkali merupakan contoh yang baik. Sebagai penyair, ia dengan sadar menempatkan kata begitu penting dalam kehidupan dan puisi-puisinya. “Kredo” Subagio Sastrowardoyo tentang kata tampak dalam sajaknya yang berjudul “Menara Kata” dan “Kata”. Berikut ini dikutipkan sajak “Kata” secara lengkap (1970:54).

KATA

Asal mula adalah kata
 Jagat tersusun dari kata
 Di balik itu hanya
 ruang kosong dan angin pagi

Kita takut kepada momok karena kata
 Kita cinta kepada bumi karena kata
 Kita percaya kepada Tuhan karena kata
 Nasib terperangkap dalam kata

Karena itu aku
 bersembunyi di belakang kata
 Dan menenggelamkan
 diri tanpa sisa

Pandangan Subagio Sastrowardoyo tentang kata itu terlihat berlawanan dengan credo puisi Sutardji Calzoum Bachri. Padahal, sebenarnya tidak demikian. Sering kali orang salah menafsirkan bahwa dalam menulis puisinya Sutardji Calzoum Bachri seakan-akan membebaskan kata dari pengertian, padahal sesungguhnya pengertian itu masih lengket dengan tebalnya pada kata-kata puisinya. Bahkan, pengertian itu identik dengan kata, “Kata adalah pengertian itu sendiri,” ungkap Sutardji Calzoum Bachri (1981:13).

M.H. Abrams pun berpandangan bahwa pilihan kata dalam sajak diartikan sebagai pilihan kata atau frasa dalam karya sastra (1981:140).

Pada sajak terakhir *Bulan Tertusuk Lalang* yang berjudul “Rambut” (1982:71), D. Zawawi Imron mengisyaratkan bagaimana seharusnya menafsirkan sajak-sajaknya. Dalam bahasa prosais, kurang lebih ia mengatakan demikian, “janganlah sajak ditafsirkan menurut sosok angan yang konkret, melainkan lebih dalam dan luas sehingga tertangkap peng-

alaman hidup yang penuh derita, seperti sabana yang mati diterjang kuda jalang.” Pemaknaan demikian dapat dimungkinkan jika sajak itu sendiri mempunyai daya estetis yang kuat, yang terealisasi melalui pilihan kata, lebih luas lagi melalui bahasa sajak yang mendukung totalitas sajak sebagai sajak.

Tentang bahasa sajak, Sapardi Djoko Damono pernah mengatakan, “Kata-kata tidak sekedar berperan sebagai alat yang menghubungkan pembaca dengan dunia intuisi penyair. Meskipun perannya sebagai penghubung tak bisa dilenyapkan, namun yang utama ialah sebagai pendukung imaji” (*Budaya Jaya*, no. 20, th. III, Januari 1970).

Segala yang berkaitan dengan kata dalam sajak, dengan sendirinya berhubungan dengan pilihan kata. Demikian juga halnya dengan kata dalam sajak D. Zawawi Imron, sesurrealistis apa pun imaji-imajinya, tetapi kata-kata dalam sajaknya masih bisa dimaknakan sebagai kata.

Di samping itu, pilihan kata dalam sajak D. Zawawi Imron tidak terhindarkan dari idiomatik alam (alam Madura). Alam Madura begitu menggairahkan dalam pikiran D. Zawawi Imron, seperti yang terungkap dalam tulisannya, “Anjansana”, yang dibacakannya di Taman Ismail Marzuki (22 November 1984) dalam acara pembacaan buku puisi *Celurit Emas*. Madura adalah keseharian D. Zawawi Imron. Karenanya, kata-kata yang tipikal alam dan kultur Madura tak terhindarkan dalam sajaknya. Misalnya, *pohon siwalan, celurit, karapan sapi, garam, laut, perahu, saronen, perbukitan, ladang, jagung, bonang, karang, kulit kerang, nelayan, dan belencong*.

Tentu saja, sebagai penyair yang baik ia menulis sajak dengan gaya unguap dan “isi” yang dikuasainya. Penyair yang baik mustahil menulis hal-hal yang tidak dikuasainya. Begitu pula D. Zawawi Imron hanya menulis dengan “bahan” yang

akrab dengan dirinya, seperti sajak “Celurit Emas” ini (1986: 27).

5

CELURIT EMAS

roh-roh bebunga yang layu sebelum semerbak itu
mengadu ke hadapan celurit yang ditempa dari
jiwa. Celurit itu hanya mampu berdiam, tapi ke-
tika tercium bau tangan

yang

pura-pura mati dalam terang

dan

bergila dalam gelap

ia jadi mengerti: wangi yang menunggunya di se-
berang. Meski ia menyesal namun gelombang masih
ditolak singgah ke dalam dirinya.

nisan-nisan tak bernama bersenyum karena ce-
lurit itu akan menjadi taring langit, dan mata-
hari akan mengasahnya pada halaman-halaman ki-
tab suci.

celurit itu punya siapa?

amin!

Dalam sajak D. Zawawi Imron, nama-nama benda yang mengacu pada alam tidak tinggal diam sebagai lanskap, tetapi sengaja diberi muatan ide yang bermakna lebih dalam. Misalnya sajak “Celurit Emas” itu, kata “celurit” tidak hanya berdiri sebagai benda tajam yang terbuat dari emas dan bentuknya melengkung, tetapi oleh penyair kata “celurit” telah disemiotiskan sebagai “celurit kebijaksanaan”.¹

Dalam sajak D. Zawawi Imron, pilihan kata yang mencerminkan idiomatik alam dan kultur Madura ada yang fre-

1. Istilah “celurit kebijaksanaan” ini dipinjam dari ungkapan D. Zawawi Imron dalam “Anjangsana”, hal. ix.

kuensi pemakaiannya tinggi dan ada yang rendah. Pada *Bulan Tertusuk Lalang*, pilihan kata yang dominan mencerminkan idiomatik alam dan kultur Madura terdapat dalam sajak “Kursi”, “Nyanyian dalam Jurang”, “Senandung Nelayan”, “Lemper” dan beberapa lainnya.

Pada *Nenekmoyangku Airmata*, pilihan kata yang mencerminkan idiomatik alam dan kultur Madura terdapat dalam sajak “Akulah”, “Di Masjid Sumenep”, “Karang”, “Pelabuhan”, “Tembang Alam”, dan masih banyak lainnya. Sekedar contoh dapat kita simak sajak “Di Atas Sampan” ini (1985:44).

DI ATAS SAMPAN

Kelopak hari pun retak
bersama remang-remang pantai,
tetes embun yang membiaskan surga
kekal di ubun bunda. Amiiin!

Ada layar membelah langit
lalu berdenyutan bara,
pada ombak teluk lepas muara
badaimu mengajak meronda.

Pada *Celurit Emas*, pilihan kata yang mencerminkan idiomatik alam dan kultur Madura, antara lain, terdapat dalam sajak “Pantai”, “Gua”, “Laut Menganga”, “Sapiku”, “Sajak Burung Gagak”, “Darah”, “Ayam”, “Dalam Topan”, “Batu-porron”, “Kuperam Sukmaku”, “Zikir”, “Sembahyang”, “Celurit Emas”, dan “Meditasi Celurit”. Sebagai contoh, berikut ini dikutipkan sajak “Gua”.

GUA

gua ini tak lagi punya
sisa kelepak kelelawar
bahkan keheningan senyum pun terlambat
memperanakan garuda itu lagi

meski menunggu berarti siksa
seruling nurani yang
menegakkan mesjid di hati
telah memundurkan matahari
ke sebelah timur subuhmu lagi

Penguasaan kosakata yang merujuk pada alam dan kultural penyair tersebut mengisyaratkan bahwa penyair menangkap realitas alam dan kulturalnya tidak sekedar sebagai latar. Dengan demikian, ada orisinalitas kekuatan ungkap dan kematangan bersikap dalam sajaknya. Tetapi, meskipun dalam sajak D. Zawawi Imron banyak pilihan kata yang mencerminkan alam dan kulturalnya, sajaknya itu tidak lantas menjadi royal kata daerah. Justru sebaliknya, sajak D. Zawawi Imron tetap konsisten dalam pengucapan bahasa Indonesia. Hal ini berbeda dengan sajak Darmanto Jatman (*Karto Iya Bilang Mboten*) atau Linus Suryadi A.G. (*Pengakuan Pariyem*), yang menghamburkan kosakata daerah sehingga buku sajaknya harus memakai catatan kaki yang lebih panjang daripada sajaknya sendiri.

Pada D. Zawawi Imron, pilihan kata yang mencerminkan idiomatik khas alam dan kultur Madura itu disebabkan oleh keakrabannya dengan lingkungannya, yang menjadi lanskap sekaligus makna. Begitu kentalnya imaji alam dalam sajaknya sehingga menjadi *stimulus* ke arah religiositas sebab manakala dimensi mikro (manusia) berada di tengah dimensi makro (alam), maka letikan-letikan “dimensi dalam” akan menyeruak ke permukaan. Hal itu pernah diungkapkan Paul Tillich dalam tulisannya, “*The Lost Dimension in Religion*” (via Hok Djin, *Horison*, no. 2, Juli 1996, hal. 26-29). Alam yang membangkitkan religiositas ini juga pernah diungkap Y.B. Mangunwijaya³³ dengan mencontohkan sajak sufi Rabi’ah al-Adawiyah. Y.B. Mangunwijaya mengatakan bahwa religiositas lebih melihat aspek yang “di dalam lubuk hati”, riak

getaran hati nurani pribadi, sikap personal yang agak misterius bagi orang lain karena merupakan intimitas jiwa (1988:12).

Keadaan “mabuk” terhadap alam itulah yang menuntun ungkapan sajak D. Zawawi Imron mempunyai muatan religiositas. Misalnya, pada *Nenekmoyangku Airmata*, dalam sajak “Kugenggam Sunyi”: “.../oh, wajah bercadar di ranjang itu/doanya menderaskan lagi/air terjun yang sudah mati./”; dalam sajak “Perjalanan”: “Aku coba menerka, sudah hinggapkah kawan lebah kemari mengangkut cinta Tuhan yang tersembunyi?/”. Demikian juga pada *Celurit Emas*, dalam sajak “Gua”: “... /seruling nurani yang/menegakkan mesjid di hati/telah memundurkan matahari/ke sebelah timur subuhmu lagi/”. Juga, pada *Bulan Tertusuk Lalang*, dalam sajak “Nyanyian dalam Jurang”: “//sebuah belencong/tanpa minyak/nyalanya abadi/untuk melihat bayang-bayang diri/ pada layar sanubari//”. Ungkapan-ungkapan semacam itu sangat dominan dalam ketiga buku sajak D. Zawawi Imron.

Realitas yang tampil dalam sajak D. Zawawi Imron tak sekedar sebagai lanskap, tetapi telah menjadi lambang yang penuh makna. Pandangan penyair yang berprinsip bahwa harus ada keseimbangan antara alam dan manusia menjadikan ungkapan sajaknya penuh perbauran antara realitas empiris dan realitas transendensi. Realitas dalam sajak menjelma realitas berganda sehingga dunia dalam sajaknya menggambarkan dunia yang surealistis.²

Dalam situasi yang seperti itu, pilihan kata pun mengikuti ide dan membaurkan kata yang merujuk pada realitas empiris dan realitas transendensi. Misalnya, kata-kata dalam sajak “Celurit Emas” ini: “roh-roh bebunga yang layu

2. Di dalam buku ini dibedakan antara pengertian *surrealisme* dan *surrealistis*. Lihat kembali catatan kaki pada bagian I, no. 1.

sebelum semerbak itu/mengadu ke hadapan celurit yang ditempa dari/ jiwa. celurit itu hanya mampu berdiam, tapi ke-/tika tercium bau tangan/ yang/pura-pura mati dalam terang/dan/bergila dalam gelap/ia jadi mengerti: wangi yang menunggunya di se-/ berang, meski ia menyesal namun gelombang masih/ditolak singgah ke dalam diri.//”

Kata “roh-roh” merujuk realitas transendensi, sedangkan kata “bebunga” merujuk realitas empiris. Dengan penggabungan dua realitas itu, tak terhindarkan lagi sajak D. Zawawi Imron sarat bentukan imaji surealistis. Citraan surealistis dalam sajaknya itu pun dibentuk dengan berbagai teknik, di antaranya melalui proses *simbolisasi* dengan mengacu pada simbol alam dan kultur Madura; juga, dengan proses metaforik (secara metafora, simile, alegori, *epic-simile*, personifikasi, metonimia, dan sinekdoki), di samping melalui sarana keputisan lain.

Untuk menelaah gaya surealistis sajak D. Zawawi Imron ini masih perlu pembuktian lebih dalam, tidak sekedar dengan melihat pilihan kata. Namun, dari sini saja dapat dipahami imaji surealistis inilah yang menjadikan sajak D. Zawawi Imron terkesan abstrak. Abstrak di sini bukan disebabkan oleh tidak adanya koherensi imaji yang dibangun penyair melalui kata, melainkan karena pemakaian kata yang mengacu pada “dimensi dalam”, aspek religiositas, aspek metafisik (seperti dunia ruh), dan makna. Pemaknaan realitas yang demikian disebabkan penyair memaknakan berdasarkan visi batin dan visi makna.

2. Bahasa Kiasan

Dalam pembicaraan sajak, bahasa sering dihubungkan dengan seberapa jauh penyair menggunakan bahasa kiasan sebagai alat untuk mencapai keputisan. Sekalipun ada sajak

yang tidak dominan menampilkan kiasan-kiasan, dalam banyak hal kiasan dalam sajak itu penting peranannya sebagai upaya penyair menggandakan makna dalam sajaknya.

Adapun bagi sajak-sajak D. Zawawi Imron analisis bahasa kiasan merupakan bagian penting dalam upaya memahami dan menilai sejauh mana surealitas yang terkandung, sebab surealitas merupakan bagian dari gaya ungkap, atau sebagai sarana keputisan, dan salah satu dari sarana keputisan itu adalah bahasa kiasan.

Michael Riffaterre mengatakan bahwa puisi itu menyatakan sesuatu secara tidak langsung, yaitu menyatakan sesuatu yang berarti yang lain (1978:1). Sejalan dengan itu A.S. Hornby mengatakan bahwa bahasa kiasan meliputi segala jenis ungkapan yang melibatkan penggunaan kata atau frasa dengan arti lain, selain arti harfiahnya (via Pradopo, 1978:41).

Bahasa kiasan memang merupakan bagian dari ketaklangsungan pengucapan sajak, yaitu dengan pemindahan dan atau penggantian arti yang disebabkan oleh penggunaan bahasa kiasan, seperti metafora dan metonimi. Tetapi, dalam buku ini tidak hanya dibicarakan masalah ketaklangsungan sajak. Yang lebih penting adalah bagaimana relevansi bahasa kiasan bagi kecenderungan pengucapan bahasa di dalam sajak D. Zawawi Imron; atau lebih eksplisit lagi, bagaimana bahasa kiasan difungsikan di dalam sajak sehubungan dengan surealitas sebagai gaya keputisan sajaknya, dan mengapa menjadi demikian?

Pertanyaan semacam itu muncul karena berangkat dari suatu pemahaman bahwa sajak setiap orang mempunyai kekhasan masing-masing. Suatu gejala di dalam sajak seorang penyair tidak bisa diterapkan pada sajak penyair lainnya dalam

sebuah penelitian, apalagi kalau hal itu menyangkut masalah *idiosyncrasy* (keistimewaan, kekhususan) dari seorang penyair. Pertanyaan semacam itu merupakan modal dasar untuk mengupas sajak D. Zawawi Imron dalam konteks bahasa kiasan, dari pengertian paling global sampai pada kecenderungan-kecenderungan sajaknya. Ada beberapa bentuk kiasan yang menonjol atau sengaja ditonjolkan sebagai karakteristik sajak D. Zawawi Imron, sebagaimana diuraikan di bawah ini.

a. *Metafora-Simil(e)*

Lynn Altenbernd telah lama mengklasifikasikan bahasa kiasan ini dalam tiga kelompok besar, yakni metafora-simil(e), metonimi-sinekdoke, dan personifikasi. Tetapi, L. Perrine menambahkan kategori bahasa kiasan itu, yakni simbol (via Pradopo, 1978:42). Pada intinya, setiap bahasa kiasan itu mengingatkan pada apa yang pernah diungkapkan oleh Michael Riffaterre (1978) yang mengatakan bahwa puisi itu menyatakan sesuatu secara tidak langsung, yaitu menyatakan sesuatu yang berarti sesuatu yang lain. Demikian juga halnya dengan bahasa kiasan.

Sehubungan dengan hal itu, D. Zawawi Imron pernah mengungkapkan dalam bentuk sajak tentang bagaimana memaknakan ketaklangsungan sajak itu. Katanya, “Seutas rambut dalam sajak, kata orang, jangan diartikan seutas/rambut. Tapi seluruh rambutku yang tumbuh subur di sabana/tiba-tiba mati setelah diserbu sekawanan kuda jalang” (1982: 71). Maksudnya, janganlah sajak ditafsirkan menurut ujud sosok angan-angan yang konkret, melainkan harus lebih mendalam sehingga tertangkap pengalaman hidup yang penuh derita seperti yang dialami sabana yang mati diterjang kuda jalang.

Tetapi, bagaimanakah metafora dan simil(e) itu difungsikan di dalam sajak D. Zawawi Imron sehubungan dengan gaya keputisan surealistis? Kedua alat keputisan itu mengambil bentuk perbandingan antara dua hal yang pada dasarnya tidak sama (1969:8). Di dalam simil(e), perbandingan dinyatakan dengan kata-kata tertentu, misalnya “seperti”, “se”, “sebagai”, “bagaikan”, dan seterusnya. Mari kita simak sajak di bawah ini.

18

sungai kecil, sungai kecil! di manakah engkau telah
kulihat?

antara Cirebon dan Purwokerto ataukah hanya dalam
mimpi?

di atasmu *batu-batu kecil sekeras rinduku* dan di te-
pimu daun-

daun bergoyang menaburkan sesuatu yang kuminta
dalam

doaku

...

(“Sungai Kecil”, BTL)

Kata “batu-batu kecil” sebagai *unsur yang dibandingkan* dan kata “rinduku” sebagai *unsur perbandingan* atau *vehicle*. Selain itu, kata “batu-batu kecil” dibandingkan dengan kata “rinduku” karena kata “keras” merupakan *motif* (1989:187) dalam perbandingan itu, sedangkan kata “se” berfungsi sebagai mata rantai antara perbandingan dan apa yang dibandingkan.

Tetapi, jika kata penghubung dihilangkan dan perumpamaan dipersempit menjadi “batu-batu kecil rinduku”, misalnya, kedua pengertian disamakan, kemudian ada identifikasi, itulah yang disebut *metafora*. Motif harus dicari sendiri oleh pembaca. Di dalam kasus seperti itu apa yang dibandingkan harus disimpulkan dari konteks. “Artinya” sebuah metafora

terjadi sebagai hasil konfrontasi yang menyangkut unsur-unsur yang terlibat dalam proses metaforik. Menentukan arti sering terjadi berdasarkan asosiasi pribadi (1989:187).

Dalam sajak D. Zawawi Imron, metafora sering berbelit-belit. Hal ini disebabkan dunia angan seperti bergerak di alam mimpi, yang ditimbulkan oleh bentukan imaji-imaji surealistis. Perbandingan bersifat spontan, dan motif jadi tersembunyi sehingga memerlukan pengertian tersendiri untuk mencari makna sajak. Oleh karena itu, jarang terdapat pemakaian similitude. Justru perbandingan yang spontan itu menyebabkan proses metaforik dominan.

Sebagaimana sebuah mimpi, realitas di dalam sajak D. Zawawi Imron berbaur begitu saja antara yang disimbolkan dan yang tidak disimbolkan. Penggantian sebuah ujaran dengan penanda yang lain, bukan dengan penanda terdekat seperti dalam metonimi, tetapi dengan penanda yang mempunyai kemiripan dengan penanda pertama, sebagaimana sajak “Dalam Gelas” (Imron, 1985:16) di bawah ini.

DALAM GELAS

dalam gelas berisi tuak
seorang bidadari berkedip-kedip
memintaku berkecup atau berdansa
begitu hendak kulayani
ia pun lari
lalu kukejar ke ujung sepi
di sana hanya seorang pendeta menjerit
memanggil dirinya sendiri.

Kata “dalam gelas berisi tuak” dilanjutkan berdasarkan proses metaforik pada “seorang bidadari berkedip-kedip”. Antara kata “gelas berisi tuak” dan kata “seorang bidadari” berbeda hakikat dan fungsinya, tetapi oleh penyair dibaur-

kan begitu saja. Kedua kata bentukan itu dihubungkan pe-maknaannya berdasarkan asosiasinya, yakni sebagai hal yang memabukkan.

Kata “tuak” sebagai loncatan asosiasi dalam proses metaforik sajak itu meloncat berdasarkan daya asosiasi pada “seorang bidadari berkedip-kedip”, yang “memintaku berkecup atau berdansa”. Tetapi, “begitu hendak kulayani”, maksudnya gelas berisi tuak itu hendak diminum sebab kata “bidadari” adalah identifikasi dari “gelas berisi tuak”, “ia pun lari”. Melarikan diri dengan “tuak”, tak ubahnya seperti “seorang pendeta (yang) menjerit/memanggil dirinya sendiri.”

Teknik metaforik seperti dalam sajak itu (membandingkan dua hal yang berbeda hakikat dan sifatnya, tetapi secara tiba-tiba dikonfrontasikan) bukanlah meniadakan realitas empiris, sebaliknya justru memandang realitas itu secara menyeluruh (holistik), dengan prinsip bahwa di balik setiap realitas terkandung “realitas” yang lain. Proses simbolisasi semacam itu memang memungkinkan berbaurnya dua realitas tersebut. Jadi, perbauran dua realitas seperti sajak tersebut bukan berarti sebuah penolakan terhadap realitas. Boleh jadi Subagio Sastrowardoyo salah paham dalam memaknakan sajak D. Zawawi Imron. Subagio Sastrowardoyo mengatakan, “Dunia angan-angan Zawawi bergerak di dalam alam surealisme, yang hendak mengatasi dan juga menolak kenyataan”; padahal, pembauran realitas empiris dan realitas transendensi itu disebabkan penyair memakai visi batin ketika memandang dan memaknakan realitas, yang dipandanginya secara holistik. Penyair merindukan suatu keutuhan pandangan terhadap realitas itu; misalnya baris sajak ini, “O, suara itu/nanti dulu!/ selagi aku tak utuh/”, dikutip selengkapnya sebagai berikut (Imron, 1982).

O, SUARAITU

ingin kudengar beritamu o, senyap!
karena aku ditunggu gunung emas
setelah rindu rimbun bertunas
setelah duri-duri kuremas

O, suara itu
nanti dulu!
selagi aku tak utuh

Memang, metafora yang terkesan melebih-lebihkan seperti "...aku ditunggu gunung emas" adalah ciri khas dari sajak yang ingin mengatasi realitas empiris yang perih, dengan jalan seperti yang dikatakan Kuntowijoyo, yakni humanisasi, liberasi, dan transendensi (1991:288).

Realitas dalam konteks tersebut telah menjadi realitas di atas realitas (surrealitas), yang bangkit justru karena adanya kesadaran religiositas dan bukan rasionalisme. Di dalam sajak, hal ini direalisasikan melalui bentukan metafora yang mempunyai kadar kias dan perbandingan meyakinkan, misalnya seperti sajak "Nagasari" (1982:44) di bawah ini.

4

NAGASARI

membuka kulit nagasari
isinya bukan pisang madu
tapi mayat anak gembala
yang berseruling setiap senja

membuang kulit nagasari
seorang nakhoda memungutnya
dan merobeknya jadi dua
separuh buat peta
separuh bendera kapalnya

Dalam sajak “Nagasari” itu, penyair menciptakan imaji-imaji yang memeranjatkan karena secara tidak terduga mengaitkan dua objek yang sebenarnya berjauhan hakikat dan sifatnya, yaitu antara “nagasari” dan “mayat anak gembala/yang berseruling setiap senja”; hubungan antara keduanya bersifat asosiatif.

Dalam sajak-sajak D. Zawawi Imron, antara benda satu dengan benda lainnya (antara dua hal yang berjauhan) saling *dikondensasikan*, yaitu antaride dan bayangan yang berbeda dibaurkan menjadi bayangan tunggal yang mempunyai analogi (Milner, 1992:43-44). Misalnya, bentukan imaji “membuka kulit nagasari isinya bukan pisang madu” dianalogikan dalam proses metaforik kepada “...mayat anak gembala/yang berseruling setiap senja”. Mulanya penyair menciptakan imaji visual dengan “membuka kulit nagasari isinya bukan pisang madu”, kemudian mengondensasikan dengan “mayat anak gembala”. Dua bentukan imaji yang metaforik itu disatukan sebagai satu realitas. Bentukan imaji seperti itu menimbulkan kengerian, mencekam, dan sekaligus memperluas makna sajak. Realitas bergerak ke alam yang surealistis.

Andre Breton, penyair Perancis dan pencetus Manifesto Surealisme, pernah mengatakan bahwa “tugas terpenting dan termulia bagi puisi ialah membandingkan dua objek yang menurut sifat dan hakikatnya paling jauh, ataupun dengan metode lain dan secara tiba-tiba mengonfrontasikan objek-objek tersebut”. Contoh terkenal yang diberikannya sebagai berikut, “Di jembatan setetes embun berkepala kucing betina mengayunkan diri” (via Luxemburg, 1989:188).

Tentu saja, apabila logika biasa yang dipakai dalam memaknakan sajak Andre Breton itu, pembaca akan kecewa sebab tidak mampu memaknakan bentukan imaji yang tidak logis itu. Sebenarnya proses metaforik dari ungkapan sajak

Andre Breton itu tidak berbeda dengan ungkapan sajak D. Zawawi Imron, yaitu dengan jalan mengondensasikan dua realitas imaji ke dalam satu bayangan tunggal. Oleh karena itu, pembaca dipaksa menerima ungkapan semacam itu dengan logika nonkonvensional. Jika tidak, maka apa yang pernah terjadi pada Subagio Sastrowardoyo ketika memaknakan sajak dalam kumpulan *Bulan Tertusuk Lalang* akan terulang lagi. Subagio Sastrowardoyo tergesa memvonis bahwa sajak dalam BTL "... menunjukkan kesan kegagalan mengungkapkan makna" (1989:218). Tetapi, di sisi lain Subagio Sastrowardoyo juga mengakui bahwa "Di dalam jenis sastra demikian yang penting hendak dikemukakan adalah bayang angan-angan saja, dan bukan makna" (1989:216). Dari ungkapan tersebut sebenarnya secara tidak langsung Subagio Sastrowardoyo mengakui bahwa ia sendiri yang gagal menyingkap cadar kemaknaan BTL, dan bukan sajaknya yang gagal.

Begitulah realitas di dalam sajak D. Zawawi Imron, lebur dalam proses metaforik yang surealistik, yaitu suatu realitas yang berbaur antara yang empiris dan yang transendensi, yang ingin ditangkap sebagai keutuhan (holistik). Seperti halnya kesatuan antara badan dan ruh, atau sebagaimana berbaurnya antara kata dan makna.

Peleburan dua realitas itu tersusun rapi dalam proses metaforik, yang lebih menunjukkan sebagai *metafora implisit* daripada *metafora eksplisit* meskipun bukan berarti di dalam sajak D. Zawawi Imron itu tidak ada metafora eksplisitnya. Di dalam metafora eksplisit, dua unsur metafora harus ada, yakni antara pembanding (*vehicle*) dan yang dibandingkan (*tenor*).

Pemakaian metafora eksplisit ini terdapat dalam sajak yang terkumpul pada *Bulan Tertusuk Lalang*, seperti: 'tuhan! aku hanyalah seorang pesakitan' ("Sebuah Negeri, Kesepian Namanya"); 'perahuku melawan sepi/membajak hati sendiri'

(“Tembang”); ‘diamku membuat air laut tersibak’ (“Padang Hijau”); ‘kuterima piala/ berupa sebuah tengkorak’ (“Kerapan”).

Dalam *Nenekmoyangku Airmata*, pemakaian metafora eksplisit lebih sedikit daripada metafora implisit. Antara pembanding dan yang dibandingkan sama-sama disebutkan, misalnya: ‘telah kusobok 107 alender ini/telah kusobek umurku sendiri’ (“Kalender”); ‘cintaku yang terbit dari kembang-kembang jagung/ subur oleh gapek dan duri kenyataan’ (“Dendang Musim Jagung”); ‘laut yang menolak sumpah tembaga/ hanya terpupuk tahi kenyataan’ (“Laut II”).

Dalam *Celurit Emas* pemakaian metafora eksplisit juga sedikit. Sebagaimana disebutkan sebagai berikut: ‘sapiku berkaki pena/ semua daun ingin ditulisnya’ (“Sapiku”); hampir semua kata di dalam sajak “Sapiku” ini merupakan simbol, termasuk dalam kategori metafora eksplisit sebab ada unsur pembanding ‘semua daun ingin ditulisnya’ dan yang dibandingkan, yaitu ‘sapiku berkaki pena’. Begitu pula metafora eksplisit ini ada pada sajak seperti: ‘aku, semut yang mencoba melompat ke puncak tugu’ (“Aku Bergantung”); ‘burung manyar penjelmaanku’ (“Nyanyian Pemberang”); ‘6 rena pada karang aku berguru’ (“Di Pantai Badur”); dan ‘alifmu pedang di tanganku/ susuk di dagingku, kompas di hatiku’ (“Zikir”).

Tidak ada kesulitan yang dipertaruhkan dalam memaknai metafora sajak D. Zawawi Imron sekalipun ungkapan-ungkapannya surealistis. Tentu saja dengan beberapa syarat yang harus diketahui, mengapa sajak D. Zawawi Imron ungkapan-ungkapannya menjadi surealistis. Oleh karena itu, perlu diketahui kecenderungan sajak D. Zawawi Imron dalam proses metaforik sehingga dapat dinilai seberapa jauh keberhasilan pemakaian metafora itu sehubungan dengan surealitas. Ternyata,

setelah membaca keseluruhan sajak D. Zawawi Imron dalam BTL, NAM, dan CE, pemakaian metafora dalam sajaknya senantiasa berhubungan dengan tiga hal sebagai berikut.

Pertama, dunia angan atau ide di dalam sajak D. Zawawi Imron senantiasa menyusup pada simbol atau lambang. Proses simbolisasi demikian, yakni dengan cara mengganti sebuah ujaran dengan penanda yang lain, bukan penanda terdekat seperti dalam metonimi, melainkan dengan penanda yang mempunyai kemiripan dengan penanda yang pertama.

Proses simbolisasi demikian berlangsung terus-menerus dan bersifat spontan; antarlambang yang dibentuk dari imaji alam itu diberi muatan ide. Proses semacam itu dalam istilah Sigmund Freud disebut sebagai *representasi*, yakni proses ketika pikiran diubah menjadi bentuk visual (Milner, 1992:43-44). Di dalam sajak D. Zawawi Imron, representasi terealisasi melalui metafora-metafora implisit itu, sebagaimana pada sajak “Lagu untuk Bulan” (1986:25), yang kutipan selengkapnya di bawah ini.

LAGU UNTUK BULAN

belok kiri, bulan! ke semak-semak
menebus namamu yang tergadai
pada onak
rawa-rawa perih menagih janjimu
ketika dulu kau jilat
embun di pisau-pisau
sekarang kutahu, hatimu kau pertaruhkan
dan untuk yang bernama keadilan
bungamu mekar bertangkai pedang

Hampir seluruh nama benda yang disebut dalam sajak di atas berdiri sebagai lambang. Misalnya kata “bulan”, “semak-semak”, “namamu”, “onak”, “rawa-rawa”, “jilat”,

“embun”, “di pisau-pisau”, “bungamu”, dan “pedang”. Unik-nya, simbol yang bahannya diambil dari alam itu oleh penyair saling dimetaforakan meskipun dua hal atau benda itu berja-uhan sifat dan hakikatnya, tetapi masih mempunyai hubungan berdasarkan asosiasi. Proses metaforik lebih dominan secara implisit karena penyair hanya memberikan unsur pembanding saja. “Model” pengucapan sajak seperti itu menjadikan pem-baca seperti dihadapkan pada fragmen-fragmen, yaitu lewat narator (penyair) yang mengadakan dialog dengan “bulan”. Aku-lirik sebagai narator lebur dalam instrumen alam sambil menyeru, “belok kiri, bulan! ke semak-semak/ menebus nama-mu yang tergadai/ pada onak./”

Pembaca yang tidak memahami makna simbol-simbol itu, berkesempatan menikmati visualisasi imaji-imajinya. Dalam sajak itu, bulan, semak, onak, rawa-rawa, embun, pisau, bunga, ataupun pedang saling bercengkerama. Hal itu mengenangkan pada dunia kanak-kanak, misalnya dongeng “Kancil Nyolong Timun” atau dunia *fabel* lainnya; di dalamnya hewan dan tumbuhan saling bicara. Sajak D. Zawawi Imron pun memanfaatkan teknik “purba” demikian sebagai bagian yang mendukung metafora sajaknya. Tetapi, bagi pembaca yang mempunyai wawasan sastra yang baik, pemaknaan sajak “Lagu untuk Bulan” akan lebih luas sesuai dengan *horizon harapan* pembaca tersebut.

Begitulah sajak-sajak D. Zawawi Imron. Di satu sisi alam hadir sebagai lanskap yang mendukung imaji, di sisi lain alam dalam proses metaforik sebagai imaji simbolik untuk menya-takan gagasan religius penyair.

Kedua, karena gagasan atau ide penyair menyusup pa-da perlambangan alam, alam sebagai realitas di dalam sajak tidak hanya berdiri sebagai dekor atau latar saja. Ada korelasi antara realitas alam sebagai lanskap dan sebagai imaji simbolik

yang menyimpan gagasan penyair. Hal demikian begitu dominan dalam sajak D. Zawawi Imron, sebagaimana sajak “Kursi” (1982:11) yang dikutip selengkapnya di bawah ini.

13

KURSI

sebuah kursi peninggalan kakekku
ada lingkaran terukir di situ

-- kek, jika tembangmu menyiratkan jalanku
di mana kau simpan cerminmu?

bawah matahari yang belum kau seru
laut begitu dalam
menunggu dan menunggu
dan lelaki tua yang di pantai termangu
mungkin bayang-bayang diriku

sebuah kursi peninggalan kakekku
ada lingkaran terukir di situ
dan aku berjalan
mencari sudut lingkaran itu

Bentukan citraan pada bait I mula-mula sebagai lanskap biasa, tetapi selanjutnya melalui proses metaforik berdiri sebagai lambang-lambang yang menyimpan gagasan aku-lirik, seperti “kek, jika tembangmu menyiratkan jalanku/ di mana kau simpan cerminmu?/”. Kata “tembang”, “jalan”, dan “cermin” adalah lambang. Kata “tembang” yang sudah berdiri sebagai lambang itu dimetaforakan dengan “jalanku” yang juga sebagai lambang. Demikian pula kata “matahari”, “laut”, “lelaki tua”, “bayang-bayang” adalah simbolisasi yang dimetaforakan dalam keterpaduan konteks sajak.

“Kursi” tidak lain merupakan identifikasi dari nilai leluhur “kakekku”, yang berupa “tembang”. Aku-lirik mempertanyakan, jika nilai leluhur yang berupa nilai kerohanian (“tembang”) menyiratkan jalan, di mana kau (kakek) simpan

“cermin” dari ajaran nilai-nilai itu. Pada intinya, aku-lirik berkeinginan meneruskan nilai kerohanian kakek, ‘dan aku berjalan/ mencari sudut lingkaran itu’.

Proses metaforik dalam sajak D. Zawawi Imron hadir dan mengalir dengan indah. Instrumen alam begitu kental menjelma dalam sajak. Tentu saja hal itu karena penyair menguasai instrumen alam dan kulturalnya (Madura). Hal demikian merupakan “modal” yang baik bagi sajak-sajaknya. Oleh karena itu, proses metaforik lebih cenderung implisit, gagasan atau ide mewujudkan sebagai pembanding (*vehicle*) tanpa perlu menyebut lagi unsur yang dibandingkan (*tenor*).

Metafora implisit hampir bisa dikatakan ada dalam keseluruhan sajak D. Zawawi Imron. Namun, apabila disebutkan semua, akan memerlukan tempat dan membosankan. Oleh karena itu, di bawah ini hanya disebutkan beberapa contohnya saja.

Pada kumpulan sajak *Bulan Tertusuk Lalang*, antara lain sebagai berikut, ‘setelah rindu rimbun bertunas/ setelah duri-duri kuremas’ (“O, Suara Itu”); ‘setangkai mawar jatuh/ dan segumpal kesedihan’ (“Layang-layang”); ‘dilepaskannya beribu jarum untuk menjadi bulu tubuhku’ (“Surat Dari Timur”); ‘hanya kudamba seteguk air telaga timur’ (“Nyanyian Dalam Jurang”), dan masih banyak lagi lainnya.

Dalam kumpulan sajak *Mekmoyangku Airmata*, metafora implisit itu antara lain: ‘doanya menderaskan lagi/ air terjun yang sudah mati’ (“Kugenggam Sunyi”); ‘dengan kertas kalender yang baru kusobek/ kubungkus jejak-jejakku’ (“Kalender”); ‘berilah aku air kaldera!/ buat orang dusun dan hatinya’ (“Langkah III”), dan masih banyak lagi lainnya.

Demikian juga pada kumpulan sajak *Celurit Emas*, antara lain sebagai ini: ‘di ujung duri/ kucoba tegak berdiri’ (“Di

Ujung Duri”); ‘bahkan keheningan senyum pun terlambat/ memperanakkan garuda itu lagi’ (“Gua”); ‘kuminum dulu air ketentraman (“Beban”); ‘beribu sampan berlayar/ mencari mimpi yang hilang’ (“Laut Menganga”); semua daun ingin ditulisnya/ dengan tinta airmata’ (“Sapiku”); ‘maka dalam darah/ ingin kunyalakan lampu’ (“Darah”); ‘aku akan belajar pada ayam/ mengais-ngais halaman nasib’ (“Ayam”), dan banyak lagi lainnya.

Ketiga, pembentukan atau proses metaforik dalam sajak-sajak D. Zawawi Imron terasa lain dengan metafora konvensional karena ia mengambil “bahannya” dari objek-objek (alam) yang berjauhan sifat dan hakikatnya, antara pembanding dan yang dibandingkan.

Sudah dikemukakan di depan bahwa sajak D. Zawawi Imron mengambil bahan pembentukan citraan simbolik dari alam; alam sebagai lanskap biasa sekaligus sebagai citraan simbolik. Sebuah objek dipahami secara berganda, yaitu sebagai realitas empiris sekaligus makna transendensi, seperti kata-kata pada sajak “Gua”: “seruling nurani yang/ menegakkan mesjid di hati/ telah memundurkan matahari/ ke sebelah timur subuhmu lagi/” (CE). Kata “seruling” yang empiris diperbandingkan dengan kata “nurani” yang transendensi; begitu pula kata “mesjid” yang empiris diperbandingkan dengan kata “hati” yang transendensi.

Kata bentukan imaji yang dibaurkan itu melalui proses metaforik, yakni antara realitas empiris dan realitas transendensi sehingga ungkapan dalam sajak penuh *dadakan*. Memang, ada kesengajaan bahwa penyair menampilkan bentukan imaji-imaji “liar” sebab hal semacam itu telah menjadi bagian dari gaya kepuitisannya. Penggabungan dua realitas imaji di dalam satu konteks ruang dan waktu sajak menjadikan citraan-citraan penuh daya asosiasi. Sebagaimana ungkapan sajak

Andre Breton yang terkenal, “Di jembatan setetes embun berkepala kucing betina mengayunkan kaki” (telah dikutip di depan). Ungkapan imaji yang liar semacam sajak Andre Breton itu mempunyai 13 samaan estetis dengan sajak D. Zawawi Imron, seperti ‘sebuah kursi peninggalan kakekku/ ada lingkaran di situ/ dariku berjalan/ mencari sudut lingkaran itu’ (“Kursi”, BTL); ‘Dahulu di gunung itu terjadi perang antara mentimun melawan durian.’ (“Nenekmoyangku Air-mata”, NAM). Untuk lebih konkretnya dikutipkan sajak “Meditasi Celurit” secara lengkap sebagai contoh (1986:29).

54

MEDITASI CELURIT

memang pahit, guru! rasa buah pohonan itu
buah benih-benih yang dulu kutanam sambil berlayar
pada ubun-ubun gelombang

lewat isyarat senja
yang bercermin pada telaga
kubur hanya tempat
bukan kiblat

guru!
gigir celurit harus kupanjang
agar kucicip puncak pahitmu

Benda-benda dalam sajak itu disebut penyair mula-mula sebagai pendukung imaji, tetapi selebihnya sebagai simbolik yang menyimpan gagasan. Citraan dibangkitkan dari serangkaian pembandingan-pembandingan (*vehicle*) dalam proses metaforik. Kata “celurit” sebagai citraan sekaligus makna dari ide, sedangkan benda atau hal lain diperalat sebagai pendukung dari gagasan makna “celurit.”

Tentu saja, memahami dan menilai sajak di atas tidak bisa hanya dipahami dari aspek metafora meskipun metafora adalah inti dari bahasa kiasan. Misalnya, simbolisasi “celurit”

adalah lambang dari kekuatan, keuletan, sekaligus kekerasan. Aku-lirik sebagai narator berdialog dengan “guru” (diri yang telah tercerahkan lewat “meditasi”) dengan mengatakan demikian: memang pahit buah kehidupan yang dulu ditanam dengan kekerasan, keterombang-ambing, seperti berlayar pada puncak gelombang; tetapi, bila kematian membayang, kubur bukan hal yang mesti ditakuti; memang, masa silam yang pahit mesti dijalani, agar bisa memaknai arti pahit kehidupan.

Menghadapi sajak D. Zawawi Imron yang demikian, diperlukan kemampuan memaknakan lambang-lambang. Banyak bentukan imaji yang merupakan lambang tetap, misalnya matahari, karang, batu, bara melambangkan segala derita dan semua yang menghalangi tujuan; sebaliknya, senja, pohon, daun siwalan, taman, daun kenanga, jambu, bulan, bunga, rumput, burung, dan layang-layang adalah segala yang menjadi harapan dan cita-cita serta yang dicintai penyair; demikian juga laut, ombak, kolam, telaga, dan sungai adalah lambang perjuangan serta pusat perenungan dalam membentuk pribadi sebagai Manusia (dengan M kapital). Bertolak dari lambang-lambang yang tetap itu, pembaca pun bisa merunut jejak lambang yang tidak tetap dipakai oleh penyair sehingga pemaknaan dapat diperoleh dengan mengubah berbagai bentukan imaji metaforis itu seperti memaknai sebuah dongeng atau impian.

Sebagai perbandingan, pemaknaan sajak D. Zawawi Imron itu sama seperti ketika membaca sajak-sajak Sutardji Calzoum Bachri dalam *O Amuk Kapak*; misalnya baris sajak di bawah ini (1981:57).

kucing meronta dalam darahku meraung
merambah barah darahku dia lapar o a
langkah lapar ngiau berapa juta hari

61

dia tak makan berapa ribu waktu dia
tak kenyang berapa juta lapar lapar ku
cingku berapa abad dia mencari menca-
kar menunggu

Atau, pada sajak-sajak Afrizal Malna yang terkumpul dalam *Abad Yang Berlari*, misalnya sajak “Dada” ini (*Horison*, no. 5 th. 1984, hlm. 210).

8 sehari. waktu sama sekali tak ada, dada. bumi ter-
baring dalam
tangan yang tidur, dada. sehari. ingin jadi manusia
terbakar
dalam mimpi, dada. semua terbaring dalam waktu tak
ada dada.
membaca, dada. membaca. orang-orang yang terbaring
dalam tu-
buhnya sendiri, dada. tak ada yang berjalan. anjing
terbaring
dalam lolongannya sendiri. kota juga terbaring da-
lam dinding-
dinding beton yang dingin, dada. keinginan jadi ma-
8 nusia terku-
bur dalam daging sendiri. mengaji, dada. mengaji.
keganasan
yang aku tanam di ujung-ujung jemariku sendiri,
begitu ingin-
kan manusia

...

Dalam bidang seni lukis, gaya pembauran antara reali-
tas empiris dan realitas transendensi itu seperti pada lukisan
Sadali, Amang Rahman, warna-warni benang kusut ala
Pollock, serpihan warna dari Kadinski, atau pembauran benda
hidup dan benda mati di dalam surealisme Salvador Dali.
Adapun pada kesusastaan prosa, ciri semacam itu dapat di-
perbandingkan dengan karya-karya Iwan Simatupang (*Ziarah*,

Merahnya Merah, dan *Kering*), Danarto (*Godlob*, *Adam Ma'rifat*), Budi Darma (semacam cerpen “Kritikus Adinan”), dan beberapa karya Putu Wijaya.

Menghadapi jenis sastra yang demikian itu sama halnya dengan ketika pembaca menghadapi sajak-sajak D. Zawawi Imron. Pembaca dipaksa untuk memasuki dunia lambang, lalu keluar lagi dengan memperoleh makna yang lebih dalam. Dalam pengertian karya sastra demikian, alam dipahami sebagai realitas berganda, yaitu empiris dan sekaligus transendensi. Pengertian semacam itu mengisyaratkan bahwa alam terdiri atas badan dan ruh, yang batas-batasnya nisbi (“Tonggak”, NAM).

b. Alegori dan Perumpamaan Epos (*Epic Simile*)

Kecenderungan pemakaian sarana kepuhitan lain dalam sajak D. Zawawi Imron adalah pemakaian teknik alegori dan *epic simile*. Teknik *epic simile* mirip dengan alegori karena ada perbandingan atau perumpamaan yang dilanjutkan. Gorys Keraf mengatakan, “Alegori adalah suatu cerita yang mengandung kiasan. Makna kiasan itu harus ditarik dari bawah permukaan ceritanya. Dalam alegori, nama-nama pelakunya adalah sifat-sifat yang abstrak...” (1990:140). Adapun *epic simile* ialah perbandingan yang dilanjutkan, atau diperpanjang, yang dibentuk dengan cara melanjutkan sifat pembandingnya lebih lanjut dalam kalimat-kalimat atau frasa-frasa yang berturut-turut (Pradopo, 1987:69).

Dunia angan dalam sajak-sajak D. Zawawi Imron mirip dengan dongeng: realitas alam di dalam sajak saling mengadakan korelasi antara sebagai lanskap biasa dan sebagai lambang; atau, dengan istilah lain, “dunia nyata dan dunia tidak nyata” saling mengadakan dialog (Prihatmi, 1989), seperti halnya cerpen-cerpen karya Danarto.

Tetapi, lebih dari itu sebetulnya ada yang ingin “dikekalkan” oleh D. Zawawi Imron dalam sajaknya, yakni tradisi keagamaan dan tradisi sastra yang diwariskan oleh nenek moyangnya. Untuk itulah, bukan suatu kebetulan apabila sajak pertama dari kumpulan BTL dan NAM mencerminkan hal tersebut, sebagaimana dikutip selengkapnya di bawah ini.

13

KURSI

sebuah kursi peninggalan kakekku
 ada lingkaran terukir di situ
 --kek, jika tembangmu menyiratkan jalanku
 di mana kau simpan cerminmu?
 bawah matahari yang belum kuseru
 laut begitu dalam
 menunggu dan menunggu
 dan lelaki tua yang di pantai termangu
 mungkin bayang-bayang diriku
 sebuah kursi peninggalan kakekku
 ada lingkaran terukir di situ
 dan aku berjalan
 mencari sudut lingkaran itu

AKULAH

begitu cahaya pucat itu pun terusir
 oleh napas-napas purbawi
 gelap pun mengadili
 kakek dan nenek yang sudah pergi.
 O, siapakah merintis deru
 ke simpang empat jalan desaku?
 tiba-tiba patok-patok tua itu mempertahankan
 akulah yang harus meniru
 bunyi bonang yang hilang itu.

Kedua sajak di depan merupakan cerminan dunia batin penyair, yang ingin mewarisi kehidupan keagamaan nenek moyangnya. Memang, pada zaman lampau ajaran-ajaran mistik sering diungkapkan dalam bentuk tembang, suluk, dan dongeng. Misalnya, karya Yasadipura I (*Kitab Cabolek*), Yasadipura II (*Serat Sana Sunu*), Raja Ali Haji (*Gurindam Dua Belas*), Hamzah Fansuri (“Syair Perahu”), dan semacamnya.

Barangkali tradisi yang demikian itulah yang ingin diwarisi oleh D. Zawawi Imron, “dan aku berjalan/ mencari sudut lingkaran itu”; atau, “akulah yang harus meniru/ bunyi bonang yang hilang itu./” Dengan demikian, bukan suatu kebetulan jika sajak D. Zawawi Imron mencerminkan semangat dari bentuk purba semacam dongeng, fabel, yang ditransformasikan kepada bentuk modern, antara lain melalui teknik alegori.

Paul Tillich pernah melemparkan suatu pendapat bahwa konsekuensi logis dari setiap visi batin dalam memahami realitas ialah bagaimana realitas itu tidak sekedar sebagai benda-benda mati, tetapi dimaknakan sebagai suatu yang mempunyai jiwa (*Horison*, no. 2, Juli 1966, hal. 26-29). Upaya D. Zawawi Imron dalam sajaknya untuk “meniru bunyi bonang” atau “berjalan mencari sudut lingkaran (kursi) itu” berangkat dari kesadaran demikian. Oleh karena itu, alam dalam pengertian sajak D. Zawawi Imron senantiasa berdiri sebagai lambang. Sebagaimana pernah diungkap oleh Charles Boudelaire dalam sajaknya “Correspondances” bahwa ‘Alam adalah kuil di mana pilar-pilarnya yang hidup/ Kadangkala menggumamkan omongan-omongan balau;/ Manusia lalu di sana nyebrang hutan lambang/ Yang menatapnya dengan pandangan akrab./ (via Kardjo, 1975:26-27). Tentu saja, dalam alam demikian makhluk hidup saling berinteraksi, baik itu secara lambang maupun verbal. Demikian juga dalam sajak D. Zawawi Imron, menyebut benda-benda berarti mengge-

rakkannya ke arah simbolisasi. Misalnya, burung menjadi lambang dalam sajak “Seekor Burung”, yang dikutip selengkapnya berikut ini (1982:17).

SEEKOR BURUNG

seekor burung menoleh di ranting hatiku
 di sini ia tahu
 tanah-tanah ramah dekat telaga
 terbakar matahari
 seekor burung menoleh ke arah yang jauh
 di sini ia tahu
 beban yang menunggunya di sana
 lalu kelebat dalam kelepak
 oi, ke kecipak kehidupan

Dalam proses metaforik alegori sajak di atas, tidak terhindarkan adanya lambang-lambang. Kata “burung” yang mengalegorikan, dan dalam proses metaforik berlanjut (*epic simile*) digerakkan secara personifikatif seperti “seekor burung menoleh di ranting hatiku”. Kompleksitas ungkapan simbolis seperti itu mampu mewujudkan sebab penyair begitu mengenali instrumen alam dan kulturnya, yang ditransformasikan ke dalam sajak.

Berdasarkan penampakan dari luar, ada beberapa tanda gamblang terlihat sehubungan dengan proses metaforik dalam konteks alegori pada sajak D. Zawawi Imron, yaitu sebagai berikut.

- (1) Alegori dikenakan pada judul sajak, seperti “burung”, “lempet”, yang dilanjutkan pada seluruh sajak dengan merelevansikan fungsi, sifat dan hakikat benda atau hal yang dialegorikan.
- (2) Benda atau hal yang dialegorikan dikembangkan sebagai metafora berlanjut, ditempatkan pada awal bait hingga bait akhir.

- (3) Penggabungan beberapa benda atau hal yang dialegorikan dalam satu konteks sajak meskipun antara benda atau hal tersebut berjauhan sifat dan hakikatnya; atau, dengan secara tiba-tiba mengonfrontasikan antara benda atau hal itu dalam proses metaforik.

Pemakaian kiasan dengan ciri-ciri itu merupakan keberanian tersendiri, dan bukannya tanpa maksud jika dikembalikan pada pikiran sajak semacam sajak “Kursi” dan sajak “Akulah” tersebut.

Judul yang ditampilkan sebagai identitas sajak bukannya tanpa maksud sebab judul itu sebagai langkah awal untuk membuka proses metaforik. Judul-judul itu merupakan simbol sekaligus sebagai pintu pembuka fantasi pembaca, seperti sajak “Kecambah”, “Layang-layang”, “Seekor Burung”, “Laut”, “Lemper”, “Kerupuk Udang”, “Ketupat”, “Padang Hijau”, “Tangan”, “Sungai Merah”, “Capungku”, “Padangku”, “Bayang-bayang”, “Seekor Semut”, dan banyak lagi lainnya.

Untuk lebih konkretnya, dicontohkan sajak “Roti Kukus” (1985:72) berikut ini.

ROTI KUKUS

matahari yang putih itu pecah
isinya jatuh ke baskom
tepung-tepung yang mengepul dari sekian pertempuran
luluh dalam satu adonan
tambah lagi vanili dari airmata
sekian roti kukus jadilah
dijajakan ke mana-mana
dari jumlah sekian ribu
hanya beberapa orang yang membelinya

Seperti sajak di depan, dunia angan yang dibangun menyerupai sebuah dongeng atau mimpi. Kata “roti kukus” dan kata “matahari yang putih” yang berjauhan sifat dan hakikatnya, dalam konteks sajak itu, dikonfrontasikan.

Tidak jarang pula D. Zawawi Imron mengambil bahan simbol dari dunia mitos, seperti celurit, sapi kerapan, Kek Lesap, Hanoman, burung gagak, dan seterusnya. Merambahnya citraan simbolik pada dunia mitos menjadikan sajak bersifat intuitif dan irasional. Kecenderungan semacam itu pernah diungkap oleh Rene Wellek (1990:242). Sajak D. Zawawi Imron yang demikian misalnya sajak “Meditasi Celurit”, “Celurit Emas”, “Sapi Hitam”, dan banyak lagi lainnya

Tetapi, meskipun D. Zawawi Imron mengambil perlambangan dari dunia mitos, ia lebih cenderung menghancurkan makna konvensional dari hal yang dimitoskan itu. Selanjutnya, ia memberi tafsiran dan makna baru ke arah religiositas. Misalnya, mitos celurit yang berkonotasi kekuatan, kekerasan, dan kebrutalan itu, oleh penyair diberi makna baru sebagai “celurit kebijaksanaan”.

Alegori yang bahannya diambil dari dunia mitos itu mengacu pada “gambar” sebagai citraan dan “dunia” yang ditampilkan karya sastra, serta menunjuk pada pandangan hidup (*weltanschauung*) yang tersirat pada karya tersebut (Wellek via Pradopo, 1987:246). Jika pada zaman lampau metode lama hanya menempatkan model pengambilan mitos ini sebagai teknik estetis, seperti dongeng Dewi Sri, Joko Tarub, dan Roro Mendhut, maka --menurut Rene Wellek-- pengambilan pada metode modern mitos itu cenderung memberi penekanan yang berlebihan pada *weltanschauung*.

Dalam sajak D. Zawawi Imron, yang terjadi tidak sekedar pengambilan mitos secara telanjang. Sajaknya merupakan

sesuatu yang *transendental*, aku-lirik tidak lebur ke dalam mitos, lihat misalnya, “guru!/gigir celurit harus kupanjat/ agar kuci⁵ p puncak pahitmu” (“Meditasi Celurit”, CE), tetapi ‘nisan-nisan tak bernama bersenyuman karena ce-/lurit itu akan menjadi taring langit, dan mata-/hari akan mengasahnya pada halaman-halaman kitab suci’ (“Celurit Emas”, CE). Jadi, pengambilan simbol dan mitos itu masih bersifat penawaran, masih diolah lagi oleh penyair disesuaikan dengan *weltanschauung*-nya, juga prinsip estetisnya.

Pemakaian teknik alegori dan *epic simile* sehubungan dengan mitos adalah sebuah alternatif atau titik tolak proses kreatif tertentu, sebagai embrio dari tahap pemahaman (B. Pascal: *faculty of comprehension*) tertentu, hasil yang didapat dalam tahap penciptaan (B. Pascal: *faculty of formulasi*) bisa lain sekali dari pemahaman mitos secara konvensional (via Toda, 1984:123).

Dalam *Nenekmoyangku Airmata*, pemakaian simbol yang mengacu mitos dan merupakan alegori tampak pada judul sajak seperti “Kalender”, “Hanoman”, “Malam Sehabis Upacara”, “Dengan Kek Lesap”, dan “Nenekmoyangku Airmata”. Adapun dalam *Celurit Emas* tampak pada “Sapiku”, “Sajak Burung Gagak”, “Darah”, “Ayam”, “Batuporron”, “Lagu untuk Bulan”, “Celurit Emas”, dan “Meditasi Celurit”. Namun, tidak jarang pemakaian alegori tidak diawali dengan judul yang bersifat alegoris, tetapi ditempatkan pada bait I dan dilanjutkan sampai akhir bait, seperti sajak “Ketemu Juga Akhirnya” (Imron, 1982:58) berikut ini.

6

KETEMU JUGA AKHIRNYA

kucari sosok tubuhmu
pada bias sukma langit
meski langit tak mungkin secantik kenangan

nyatanya kau termangu di tikung sungai
merenungi percakapan daging dan tulang

ketemu juga akhirnya
bayang-bayang yang akan kekal
terkatung pada ranting penyesalan

kalau besok kubangun bendungan di sungai hijau
maka air harus mengalir
menyusul roh-roh yang belum pulang

Kata “sosok tubuhmu” dalam sajak tersebut merupakan pembuka proses metaforik, yang berinteraksi dengan metafora simbolik lainnya. Seperti kebanyakan sajak D. Zawawi Imron, perbandingan selalu mengacu pada dua hal atau beberapa hal yang berjauhan sifat dan hakikatnya sehingga menimbulkan efek surealistis.

Perpaduan dua bayangan visual itu mengingatkan pada karya-karya surealisme Perancis, seperti karya Andre Breton, Louise Aragon, Robert Desnos, atau Paul Eluard. Misalnya, ungkapan sajak “A Peine Defiguree” (“Hampir Tak Bercacat”) karya Paul Eluard ini, ‘.../Keramahannya muncul/Bagai makhluk ajaib tanpa badan/ Kepala runduk/ Kesedihan roman indah” (Kardjo, 1975:117). Atau, sajak “Le Voyage” (“Perjalanan”) karya Charles Boudelaire ini (Kardjo, 1975:35).

39

PERJALANAN

Maut, nahkoda tua! Sudah waktunya kita bertolak
Betapa jeleknya negeri ini, O Maut! Pasang layar!
Walau langit dan lautan hitam bagai tinta
Jantung kita mencat sinar-sinar merah berpijar
Curahkan racunmu atas kami agar kami tawakal
Oleh sebab api ini terlalu membara dalam kepala
Kami akan menyelam ke dasar lautan, Surga atau neraka
Ke daerah tak dikenal, di mana *Yang Baru*
menghembus dari hadapan

Keseluruhan makna **sajak** tersebut melambangkan perjalanan hidup menuju kematian. Pandangan hidup yang eskapis, eksistensialisme yang lahir dari pandangan rasionalisme bahwa kematian adalah tujuan bagi kehidupan. Demikianlah gambaran dari sajak surealisme (bukan sekedar surealisme estetis, melainkan sekaligus ideologis), yang membaurkan realitas empiris dan realitas imajiner (angan, yang bukan bernilai transendental) dalam proses metaforik.

Secara estetis saja, alegori dan *epic simile* seperti dalam sajak surealisme Perancis banyak digunakan di dalam sajak D. Zawawi Imron. Hal itu misalnya tampak pada sajak “Pesona Itu Melompat” (Imron, 1982:43).

4
PESONA ITU MELOMPAT

pesona itu melompat
dari pematang ke pematang
(seperti kupu-kupu yang ditangkap
anak di taman
menabur serbuk-serbuk sanubari
laut melambai
ketentraman
--siapa engkau?
tanya roh kepada badan
badan pun lalu menari
sedang roh memukul gendang
sekali gus melagukan nyanyian
pesona itu melompat
dan terus melompat
melumat-lumat kenyataan

Sajak di atas, kata “pesona” sebagai alegori, dalam proses metaforik dilanjutkan hingga akhir bait. Dunia yang dibangun dalam sajak ialah hasil pemahaman bahwa sebuah realitas mengandung “nama dan makna” sekaligus (judul kumpulan

sajak Ajip Rosidi, *Nama dan Makna*), atau persenyawaan badan dan ruh, “siapakah engkau?/ tanya roh kepada badan/ badan pun lalu menari/ sedang roh memukul gendang/ sekali gus melagukan nyanyian”. Jadi, bukan suatu penolakan terhadap realitas yang cenderung eskapis, melainkan suatu kesadaran bahwa badan merupakan identifikasi dari gerak (“badan pun lalu menari”), sedangkan ruh atau realitas transendensi sebagai penggeraknya, “...memukul gendang/ sekali gus melagukan nyanyian”.

“Model” pengungkapan sajak secara demikian mengingatkan pula pada teknik persajakan kaum sufi, seperti pernah diungkapkan oleh Abdul Hadi W.M. yang mencontohkan sajak Rumi, “Rumi sering memulai dengan sebuah kisah, dan selanjutnya menggunakan kisah-kisah. Namun, ia tak bermaksud menulis puisi naratif. Kisah-kisah ia pergunakan sebagai alat penyatuan pikiran”; atau, “Bila ia memulai dengan kisah lalu disusul kisah yang lain, seakan-akan ditumpangkan atau dikaitkan begitu saja, hal ini ia lakukan untuk memberikan asosiasi yang tampaknya beragam, namun tetap dalam kesatuan makna” (1985:x).

Begitu pula, sajak-sajak D. Zawawi Imron banyak mengungkap beberapa kisah yang bahannya diambil dari dongeng, mitos, ataupun sejarah yang disejajarkan pemaknaannya dalam satu kesatuan sajak. Objek-objek yang kelihatannya berjauhan sifat dan hakikatnya itu dikondensasikan dalam satu bayangan tunggal. Dalam keadaan demikian, pembaca yang tidak mampu merunut bentukan citraan simbolik akan terganggu pemaknaannya meskipun pembaca yang bersangkutan cukup tercekam dengan pesona imaji surealistis itu. Hal demikian itu penulis alami ketika memaknakan sajak “Surat Dari Timur”, yang dikutip selengkapnya berikut ini.

SURAT DARI TIMUR

1
seperti pengembaraanmu, jarak yang jauh itu kutempuh
juga.
tapi matahari padaku seakan benci, dilepaskannya
beribu
jarum untuk menjadi bulu tubuhku
ketika kulepas lelah di bawah sebatang pohon, kau
datang padaku
seraya ucapmu, “pergilah! pohon ini adalah milikku.
aku
telah menanamnya di dalam mimpi”

2
segumpal angin sebesar peluru keluar dari perutmu
menyanyikan
beragam lagu. bagaimana kesopanan ini harus ku-
amankan?
kali ini tanganku hampir tak kuat menyangga beban,
kemudian
rasa penat membuat aku pingsan
setelah aku siuman, seluruh tugasku sudah kau
bereskan. tapi
masih saja sulit aku memastikan, dalam amplop ini
berisi
belut atau ular?

Sajak tersebut penuh dengan teka-teki meskipun naratif sebab simbol-simbol sebagai metafora yang dilanjutkan sulit diturut jejaknya. Pembaca hanya dihadapkan pada bentukan imaji-imaji yang abstrak, tercekam oleh “... dilepaskannya beribu/ jarum untuk menjadi bulu tubuhku”.

Menurut pengamatan penulis, hanya sebuah sajak itulah yang paling sulit ditembus sinar maknanya, sedangkan yang lain, lambang-lambang telah tetap acuan maknanya se-

hingga dengan menggubah berbagai bentuk angan seperti dalam komposisi nada simponi, terbangunlah sajak yang tanpa penjelasan dan dengan sendirinya membawa makna. Untuk memaknakan sajak sejenis “Surat Dari Timur” itu, pembaca tidak perlu menafsirkan dan mencari suatu makna. Pembaca cukuplah membiarkan bayang angan seperti impian itu bergerak, lalu tinggal puas dalam rahasia alam surealistis.

Tetapi, umumnya metafora simbolik sehubungan dengan teknik alegori ataupun *epic simile* dalam sajak D. Zawawi Imron ini berhasil mengungkapkan makna dengan baik. Untuk mengakhiri butir ini dikutip sebuah sajak menarik yang berjudul “Nyanyian Dalam Jurang” (1982:19), sebagai contoh persona tersebut.

76

NYANYIAN DALAM JURANG

di jurang ini sejuk air menantang matahari
begitu di atas ada pohon-pohon mati
bermuatan burung-burung

dari kitab-kitab daun lontar
seiring cuaca berloncatan

(hanyalah ragi
takut zaman akan basi)

jika kulanjutkan getar kemarin
mencari ujung pita yang dijalin nenek moyang
bukan aku merindukan daun gugur
hanya kudamba seteguk air telaga timur

(sebuah belencong
tanpa minyak
nyalanya abadi
untuk melihat bayang-bayang diri
pada layar sanubari)

Proses metaforik dilanjutkan melalui teknik alegori “jurang”. Interaksi simbolik seperti alam mimpi, mengingatkan

pada kata S.T. Coleridge, “Alegori memang merupakan suatu penerjemahan pemikiran abstrak menjadi bahasa bergambar, yang tak lain juga merupakan abstraksi dan objek-objek in-drawi (via Weltek via Toda, 1984:240).

c. Simbol

Akhir-akhir ini banyak prosa yang merealisasikan bentuk estetisnya sebagaimana pengucapan bahasa sajak, seperti cerpen-cerpen karya Danarto. Sebaliknya, banyak pula unsur-unsur cerpen yang masuk ke dalam sajak, sebagaimana sajak-sajak karya Sapardi Djoko Damono. Prosa dan sajak pada periode mutakhir ini memang saling menyelinap, saling mengambil unsur-unsurnya. Tetapi, ada satu hal yang tetap tinggal di dalam sajak, yakni dengan meminjam pengertian yang diberi⁹⁹ oleh Michael Riffaterre yang mengatakan bahwa sajak itu menyatakan sesuatu secara tidak langsung, yaitu mengatakan suatu hal dan berarti yang lain (1978:1).

Perlu disepakati terlebih dahulu bahwa sajak adalah sajak, yang keberadaannya harus dibedakan dengan genre prosa. Kesimpulan yang diberikan oleh Michael Riffaterre itu hendaknya ditempatkan pada pengertian yang tidak kaku di tengah perkembangan perpuisian Indonesia yang kini cenderung ke arah pengucapan transparan semacam sajak-sajak Rendra, yakni bahwa sajak pun sering kali menggunakan bahasa yang “cair” dan agaknya menyukai kelangsungan ekspresi. Di sisi lain, prinsip Michael Riffaterre itu terasa relevansinya ketika memahami sajak-sajak D. Zawawi Imron sebab dalam ekspresi bahasanya penuh dengan metafora simbolik, sebagai bagian dari ketaklangsungan sajak. Hal itu pernah diungkap Michael³⁰ Riffaterre, yaitu bahwa ketaklangsungan sajak di antaranya karena penggunaan bahasa kiasan, yang merupakan penggantian arti atau *displacing* (1978:2), sedangkan salah satu

sarana bahasa kiasan ialah pemakaian simbol. Karena sajak menyatakan sesuatu secara tidak langsung, setiap kali pula sajak tidak melepaskan dirinya dari simbol. Pada titik ini, antara apa yang diungkap melalui bahasa sajak dan apa yang dimaksudkan terjadi hubungan asosiasi (Luxemburg dkk., 1989:190).

Rene Wellek dan Austin Warren pernah mengemukakan bahwa adanya simbol disebabkan wacana “tidak langsung” yang berbicara dengan bahasa metonimi dan metafora --yang membandingkan dua dunia dan menyampaikan tema melalui pemindahan dari satu idiom ke idiom yang lainnya. Dengan mengacu pada pengertian kata kerja Yunani, Rene Wellek mengatakan bahwa di dalam kata “simbol” ada unsur mencampurkan, membandingkan, dan membuat analogi antara tanda dan objek yang diacu. Kata Rene Wellek, “Menurut teori sastra, simbol sebaiknya dipakai dalam pengertian sebagai objek yang mengacu pada objek lain, tetapi juga menuntut perhatian pada dirinya sendiri sebagai suatu perwujudan” (Wellek dan Warren, 1990:235-240).

Apakah perbedaan yang penting antara “simbol” dan “citra”? Menurut Rene Wellek, “Simbol selalu secara terus-menerus menampilkan dirinya. Suatu ‘citra’ dapat dibangkitkan melalui sebuah metafora.” Tetapi, kata Rene Wellek, “Jika citra itu terus-menerus muncul sebagai suatu perwujudan yang mewakili sesuatu, citra itu pun menjadi simbol dan bahkan dapat menjadi bagian dari sistem yang simbolis, sistem yang mengandung mitos” (via Pradopo, 1987:240).

Kecenderungan sajak D. Zawawi Imron memang banyak memakai simbol. Pemakaian simbol itu berdasarkan bentuk-bentuk bahasa kiasan, seperti metonimi, metafora, simil(e), sinekdoke, ataupun personifikasi. Pemakaian simbol itu, dalam sajak D. Zawawi Imron, disebabkan penyair begitu

menguasai pemaknaan instrumen alam dan kulturnya (Madura). Hal itu bisa dilihat dengan baik pada banyaknya pemakaian nama binatang, tumbuhan, ataupun benda lainnya dari lingkungan dan kulturnya ke dalam sajak. Penyebutan nama-nama ungkapan semacam bulan, angin, cicit kelelawar, pohon siwalan, pohon asam, di dalam sajak tidak sekedar sebagai dekor atau latar, tetapi di samping memberi asosiasi pada pembaca juga sebagai lambang yang membawa efek pemaknaan lebih luas. Ungkapan-ungkapan alam sebagai simbol dalam sajak-sajak D. Zawawi Imron dapat dikenali dalam tiga karakter, yaitu *simbol individual*, *simbol kultural*, dan *simbol universal*. Penjelasan ketiga karakter itu sebagai berikut.

(1) Idiomatik alam hadir sebagai simbol yang bersifat individual sebab penyair memberi tafsiran makna baru terhadap alam dan kulturnya. Alam dan kulturnya menjadi bagian penting dalam kehidupan penyair sehingga penyair mengakrabi sifat dan hakikatnya, untuk ditransformasikan sebagai metafora simbolik.

Sebagai penyair yang akrab dengan alam dan kulturnya, tentu saja ia mudah mengidentifikasi diri melalui simbol-simbol alam itu. Memang, penyair yang baik senantiasa menulis dengan bahan yang benar-benar ia kuasai. Sebaliknya, kecenderungan penyair yang tidak bermutu suka berlebihan dalam ungkapan, imaji tidak terkontrol, perlambangan bersifat spekulatif dan tidak sesuai dengan konteks sajak. Tentu saja, hasil sastra penyair yang demikian menjadi kurang bermutu dan tidak akan mampu mengarungi waktu yang panjang.

Keakraban penyair terhadap alam itulah yang membangkitkan simbol dalam sajak menjadi bersifat individual. Simbol individual tidak lain adalah hasil interpretasi subjektif penyair terhadap realitas alam. Disebabkan oleh subjektivitas itulah perlambangan menjadi bersifat personal, men-

jadi pengucapan khusus (*idiosyncrasy*), seperti sajak “Lemper” berikut ini (1982:22).

LEMPER

sebut saja lempér namanya
 sekepal pulut-pulut jiwa
 tidak telanjang tidak bermimpi
 makanlah
 hati ibumu tak terduga

Kata “lempér” dalam keseharian tidak mempunyai keistimewaan apa-apa. “Lemper” hanyalah makanan yang terbuat dari ketan. Tetapi, dalam visi batin penyair, kata “lempér” itu membawa kepada makna kasih sayang seorang ibu, “sekepal pulut-pulut jiwa”. Ada dua bayangan yang ditunggangkan oleh penyair, yaitu “lempér” dan “jiwa”, dan dikondensasikan kepada “hati ibumu tak terduga”. Interpretasi di sini sangat individual, tidak ada ukuran umum yang memaknakan demikian. Tetapi, bagi penyair, memakan lempér mengenangkan ia pada nilai kasih sayang yang membuat lempér (ibu). Dalam proses metaforik, simbol yang bersifat individual itu dengan baik memberikan gambaran imaji meskipun di situ citraan pun menjadi simbolis.

Simbol individual ini menunjukkan adanya kreativitas penyair, yakni memaknai sesuatu yang sederhana dan bersifat keseharian menjadi sesuatu yang bermakna dalam. Memang, itulah s¹¹⁹ narnya tugas penyair. Sebagaimana pernah diungkapkan oleh Sapardi Djoko Damono, “Kata-kata tidak sekedar berperan sebagai alat yang menghubungkan pembaca dengan intuisi penyair. Meskipun perannya sebagai penghubung tak bisa dilepaskan, namun yang utama ialah sebagai obyek pendukung imaji. Hal inilah yang membedakan dari kata-kata dalam bukan puisi.” Tetapi, ketika lambang yang bersifat individual itu pemakaiannya tidak tetap, maka

pemaknaan menjadi agak terganggu. Pembaca kesulitan menembus pemaknaan dari simbol-simbol yang terjalin dalam proses metaforik itu. Namun, bentukan-bentukan imaji simbolik itu cukup menggoda pembaca untuk terus-menerus mencari tafsiran maknanya. Dalam keadaan demikian, mungkin sekali sajak semacam “Surat Dari Timur” itu dengan sengaja dicipta tidak untuk mengungkap makna, tetapi cukup dinikmati pesona bentukan imaji simbolisnya.

Menghadapi sajak “Surat Dari Timur” yang hanya memvisualisasikan imaji-imaji itu, mengingatkan pada kata Goenawan Mohamad tentang sajak ‘suasana’. Katanya, “Imaji-imaji muncul atau bermunculan bebas, mereka membebaskan dari konsep, dari tertib yang diatur oleh rencana pikiran.” Sampai di situ kata-kata Goenawan Mohamad mengatakan, “Mereka tidak berperan sebagai lambang. Mereka itu ‘mandiri’ bagian yang hidup dari latar (set) yang memberi aksen pada suasana, bukan diambil dari alam benda dengan disengaja sebagai bahan perbandingan dari suatu gagasan (Hoerip (ed.), 1982:167). Sampai pada pernyataan terakhir itu, tidak semua pandangan Goenawan Mohamad relevan dengan kecenderungan sajak-sajak D. Zawawi Imron. Di samping juga, tidak semua bisa dibenarkan dari keseluruhan pandangan itu sebab adakalanya di sekitar kehidupan manusia berserakan lambang, tetapi manusia tidak berkesempatan memaknainya, atau tidak mampu memberi makna sehingga ia hanya menikmati saja atas alam yang sesungguhnya merupakan lambang itu.

Dalam keadaan demikian, alam hanya dibaca sebagai suasana. Pada sajak D. Zawawi Imron tidak demikian halnya karena alam tetap sebagai lambang meski ada yang sulit dimaknakan. Menghadapi sajak yang demikian, pembaca seperti digiring ke alam mimpi. Pembaca hanya bisa merasakan sua-

sana sajak yang seperti impian itu, tanpa mampu memberi tafsiran makna. Dalam sajak demikian itu, yang penting hendak dikemukakan ialah bayang angan-angan atau bayangan ide, dan bukan lagi makna, cukuplah dinikmati saja perbauran angan atau ide dalam citraan-citraan simbolik itu.

(2) Di samping pemakaian simbol yang bersifat individual, dalam sajak D. Zawawi Imron banyak pula pemakaian simbol-simbol kultural (Madura). Dalam sebuah tulisan tentang proses kreatifnya, D. Zawawi Imron pernah mengatakan demikian:

Keberanian orang-orang Madura berlayar ke pulau-pulau yang jauh dengan perahu-perahu kecil seperti yang pernah dipakai nenek moyangnya pada abad-abad yang lalu, ketabahan mereka menghadapi kenyataan hidup sehari-hari dan ketekunan mereka memelihara sapi karapan dengan kasih sayang seperti yang mereka curahkan kepada anak-anaknya sendiri, membuat saya selalu bertanya kepada diri saya sendiri: mungkinkah saya salah satu sapi karapan yang dibesarkan oleh senyum dan airmata mereka? (1986:iii)

Pernyataan D. Zawawi Imron itu mencerminkan bahwa ia begitu berobsesi untuk meneruskan tradisi nenek moyangnya seperti juga diungkap dalam sajaknya, 'dan aku berjalan/mencari sudut lingkaran itu' ("Kursi", BTL), dan 'akulah yang harus meniru/ bunyi bonang yang hilang itu' ("Akulah", NAM). Adapun dalam BTL, contoh sajak yang mencerminkan simbol kultural itu adalah "Nyanyian Tanah Garam" berikut ini (1982:46).

6

NYANYIAN TANAH GARAM

angin yang diluluhkan bauan wangi
barangkali tak akan mampu
menghitung kerikil-kerikil sepi
perih ya, perih!
adakah duri di semak rindu?

aduh, paman!
kudaki punuk pundak sapimu
dengan secawan nira di tangan
untuk mengisi ruas nyawaku
wahai, bulan betah mengasuh kemarau
dari ekor bintang yang semalam gemetar
bisa diduga, siapa yang harus dilecut
agar bangkit kejantanannya
umbul-umbul berlukis wayang
sudah tegak di sudut ladang
dan sebagai anak dunia
lagu lebah kuresapkan
dan sebagai anak madura
kugali kubur sebelum berperang

Simbol yang mengacu pada kultur Madura, seperti tanah garam, punuk pundak sapimu, secawan nira, umbul-umbul wayang, dan seterusnya begitu berhamburan di dalam sajak D. Zawawi Imron. Ada vitalitas penyair yang berpadu dengan kekerasan wacana⁶ umumnya orang Madura, misalnya pada baris sajaknya ini: 'dari ekor bintang yang semalam gemetar/ bisa diduga, siapa yang harus dilecut/ agar bangkit kejantannya¹⁴ ("Nyanyian Tanah Garam", BTL); atau, baris sajak ini, 'doanya menderaskan lagi/ air terjun yang sudah mati' ("Kugenggam Sunyi", NAM); dan 'angin bertapa dulu di sini sebelum orang¹⁴ menyebutnya topan' ("Dengan Kek Lesap", CE). Bagi D. Zawawi Imron, kemiskinan dan ketandusan tanah kelahirannya bukan semata lambang dari kematian; sebaliknya, justru merupakan sumber kekuatan. Hal itu pernah ia ungkapkan dalam sebuah tulisannya sebagai berikut.

...Tapi kondisi alam yang keras dan gersang tentu tidak bisa dihadapi dengan sikap santai dan bermalas-malas. Untuk menghadapi kekerasan alam itu dibutuhkan enerjisitas. Dan enerjisitas yang salah arah, bisa juga menimbulkan barbaris-

me. Untunglah di pulau itu masih ada ulama-ulama yang jujur sebagai sesepuh masyarakat sehingga fatwa-fatwanya menjadi air pendingin. Ditambah lagi dengan lagu-lagu dan syair yang bisa menghaluskan perasaan. Seandainya tidak, pulau itu mungkin akan semakin amis oleh darah (1986: vii).

Ungkapan D. Zawawi Imron itu benar adanya. Obsesinya itu terefleksi di dalam sajak-sajaknya dengan pengambilan idiomatik kekerasan alam dan budayanya meskipun dengan penafsiran makna baru. Dalam sajaknya banyak dijumpai simbol yang mengacu pada kultur Madura, seperti celurit, karapan sapi, garam, pohon siwalan, ladang jagung, dan saronen. Pemakaian simbol semacam itu mencerminkan bahwa penyairnya hadir dan bersentuhan dengan realitas alam, sosial, dan budayanya. Dalam konteks ini, benar apa yang pernah disinyalir oleh A. Teeuw, yang mengatakan bahwa “setiap sajak, cipta sastra, atau karya seni merupakan aktualisasi atau realisasi tertentu dari sebuah sistem konvensi atau kode sastra atau budaya,...” (1983:11).

Kekerasan simbol kultural dalam sajaknya (celurit, misalnya) oleh D. Zawawi Imron diberi muatan makna baru. Hal itu sebagaimana dikatakan D. Zawawi Imron sendiri sebagai berikut.

12 Tetapi *celurit emas* bukan lambang kejantanan. Celurit senjata tradisional Madura itu sudah saya hancurkan, saya lebur dalam kawah religiositas dan spiritual saya, lalu saya campurkan dengan tangis orang-orang terhina, saya luluhkan dengan darah dan jiwa para pahlawan dan berjuta kasus kemanusiaan lainnya sehingga menjelmalah jadi celurit kebijaksanaan (1986:ix).

Di sisi lain, kekerasan alam dan kultur Madura menjadikan kesadaran arus balik pada spirit keagamaan masya-

rakat Madura juga kokoh. Hal demikian tercermin⁶ pada watak dalam sajaknya, misalnya baris sajak seperti ini: ‘alifmu pedang di tar⁵anku/susuk di dagingku, kompas di hatiku’ (“Zikir”, CE); ‘nisan-nisan tak bernama bersenyum karena ce-/lurit itu akan menjadi taring langit, dan mata-/hari akan mengasahnya pada halaman-halaman ki-/tab suci.’ (“Celurit Emas”, CE); dan seterusnya. Dalam *Bulan Tertusuk Lalang*, sajak yang mencerminkan kekerasan alam dan kultur Madura sekaligus sisi religiositasnya, seperti: ‘jika kulanjutkan getar kemarin/mencari ujung pita yang dijalin nenekmoyang/bukan aku merindukan daun gugur/hanya kudamba seteguk air telaga ti⁶ir’ (“Nyanyian Dalam Jurang”, BTL); atau baris sajak ini, ‘Padang hijau berpusar telaga/letaknya di jantung Bunda’ (“Padang Hijau”, BTL), dan masih banyak lagi lainnya.

(3) Pemakaian simbol yang bersifat universal dalam sajak D. Zawawi Imron berkaitan erat dengan *arketipos*, misalnya tidur sebagai lambang kematian, lingkaran sebagai lambang dari keutuhan, tengkorak sebagai lambang dari kematian, dan seterusnya. Pemakaian simbol universal itu tidak lain adalah pemakaian simbol yang konvensional. Artinya, simbol-simbol itu telah hampir menjadi pengetahuan umum dan mempunyai tafsiran tetap.

Di luar pemakaian simbol individual dan kultural, simbol universal ini bukannya begitu saja mudah dimaknakan. Tumpang-tindih penafsiran pribadi penyair terhadap simbol ini menimbulkan kemungkinan makna baru, misalnya kekeringan alam Madura bagi sementara penyair besar kemungkinan bermakna kematian, tetapi pada sajak-sajak D. Zawawi Imron justru bermakna kekuatan sekaligus spiritualitas. Begitu pula lambang “matahari” yang umumnya dimaknakan sebagai simbol dari penerangan atau kebaikan, tetapi pada sajak-sajak D. Zawawi Imron justru bermakna kekerasan dan penghambat

cita-cita, misalnya pada sajak “Dengan Engkau” di bawah ini (1985:29).

47

DENGAN ENKAU

kusambut anginmu setelah berhasil melacak jiwaku
 yang penasaran di terjal bukit-bukit batu.
 sementara mawar mengeringkan embun, matahari yang be-
 ngis
 tak kuasa menyadap cintamu.
 hanya aku yang bisu, tegak tapi agak ragu pada harum
 jejakmu.
 dan kalau langit bermendung di ujung kemarau, tangis
 pun
 adalah lagu keimanan
 senyummu membias di liang hatiku.

Sering kali kekerasan alam muncul justru sebagai makna dari sumber kekuatan, misalnya pada baris sajak ini: ‘angin berhembus jauh mencari pematang jiwa/ mungkinkah?’ (“Jejak I”, NAM). Meskipun masih berupa pertanyaan, tetapi D. Zawawi Imron tetap percaya bahwa pematang jiwa bisa di mana-mana, di tempat yang sekering Pulau Madura sekalipun.

Penafsiran baru terhadap simbol-simbol yang sebenarnya konvensional itu membuat pengucapan sajak D. Zawawi Imron orisinal dan segar. Itulah idealnya sebuah sajak, yakni memaknakan hal yang keseharian menjadi hal yang bermakna baru seperti dalam sajak “Dengan Engkau” di atas. Simbol universal ditumpangtindihkan dengan penafsiran subjektif atas simbol itu sehingga menjadi “matahari yang bengis/ tak kuasa menyadap cintamu.” Padahal biasanya, matahari senantiasa berkonotasi baik. Tetapi, meskipun ada pembelokan makna, hal itu tidak menyesatkan pembaca sebab pembaca disodori kekuatan citraan simbolik dengan baik, dan dalam konteks itu kata ‘matahari’ memang seharusnya demikian.

Justru sebaliknya, penafsiran-penafsiran baru semacam itu menjadi karakteristik pengucapan sajak D. Zawawi Imron. Menghadapi kekhususan demikian, sebaiknya sajak tidak dimaknakan secara literal sebab, sebagaimana pernah dikatakan oleh Rene Wellek, kekakuan dan kepastian bukan merupakan ciri pernyataan puitis, terutama pernyataan puitis zaman modern (via Pradopo, 1987:242).

Mekanisme simbol-simbol itu di dalam sajak D. Zawawi Imron bermacam-macam penempatannya. Antara lain, simbol secara global diawali sebagai judul sajak, yang dalam konteks sajak simbol dialegorikan, contohnya sajak “Kerupuk Udang” (1982:25) berikut ini.

KERUPUK UDANG

ketika udang-udang itu diangkat dari laut
terdengar suara, “apa dosa kami?”
dan rindu-rindu yang belum selesai
lumat di atas lumpang kenyataan
iris tipis berbentuk hati
digoreng minyak naluri
tiap kusendok nasi rawon bertumpang kerupuk udang
tak pernah kuingat
berapa korban yang jatuh

“Kerupuk udang” dalam sajak itu merupakan simbol (alegori) dari kaum lemah, ‘apa dosa kami?’ katanya. Simbol yang dimetaforakan dalam sajak itu diteruskan hingga membentuk alegori, sedangkan “aku” dalam sajak adalah simbol dari keserakahan, ‘tiap kusendok nasi rawon bertumpang kerupuk udang/ tak pernah kuingat/ berapa korban yang jatuh.’

Pemakaian simbol yang mengalegorikan, yang diawali atau ditempatkan sebagai judul sajak: dalam kumpulan *Bulan*

Tertusuk Lalang, misalnya sajak “Kursi”, “Kecambah”, “Layang-layang”, “Seekor Burung”, “Lemper”, “Kerupuk Udang”, “Ketupat”, “Tangan”, “Capungku”, “Padangku”, “Bayang-bayang”, “Seekor Semut”, “Nagasari”, “Bunga”, “Embun”, “Kolam”, “Sapi Hitam”, “Gunungan” dan “Rambut”; dalam kumpulan *Nenekmoyangku Airmata*, seperti sajak “Kalender”, “Teluk”, “Karang”, “Angin”, “Taman”, “Di Mesjid Sumenep”, “Korden”, “Hanoman”, “Pantai”, dan masih banyak lagi lainnya; begitu pula dengan yang ada di *Celurit Emas*. Di samping itu, ada beberapa sajak yang menggabungkan dua atau lebih simbol sebagai alegori dan *epic simile*. Contohnya sajak “Beban” ini (1986:5).

65

BEBAN

di bawah pikulan yang kaku itu
adalah pundakku
sejarah berjalan ke saujana
dengan lagu berduri

sebelum orang sempat bertanya
apa tak sebaiknya kuminum dulu air ketentraman
yang membayang pada kaca mata
pengembara buta tak bertongkat itu

Pada sajak di atas, ada tiga kelompok citraan simbolik yang sifat dan hakikatnya berjauhan sehingga kelihatannya meloncat. Bentukkan citraan simbolik yang pertama “di bawah pikulan yang kaku itu/adalah pundakku”, meloncat pada “Sejarah berjalan ke saujana/dengan lagu berduri”, dan meloncat jauh sekali pada citraan simbolik “sebelum orang sempat bertanya/apa tak sebaiknya/kuminum dulu air ketentraman/ yang membayang pada kaca mata/ pengembara buta tak bertongkat itu.”

Ketiga bentukkan citraan simbolik yang bersifat alegoris itu tidak langsung menunjukkan makna sesuatu. Pembaca

dipaksa untuk menghubungkan lambang dengan apa yang dilambangkan lewat asosiasi. Kata “beban” yang merupakan judul sajak adalah kata kunci dari makna seluruh sajak. Maksudnya demikian: beban kehidupan itu seperti memikul sesuatu yang amat berat (dikondensasikan pada) sehingga sejarah hidup ini seperti ke saujana dengan lagu yang sakit, (dikondensasikan lagi pada) dalam keadaan begitu si aku perlu meniru ketabahan seorang pengembara buta yang tak bertongkat.

Jadi, di dalam sajak “Beban” itu ada tiga bayangan yang ditunggalkan dalam satu makna, melalui proses metaforik atas simbol-simbol itu. Meski antara ketiga simbol itu kelihatan berjauhan sifat dan hakikatnya, penyair telah memperalatnya dengan baik demi menyampaikan gagasan tunggalnya, yaitu “beban”.

Sajak-sajak lain yang menggabungkan beberapa simbol dalam proses metaforik sebagai alegori dan *epic simile* adalah sajak “Laut”, “Menyandarkan Diri ke Pilar”, “Kubajak Bumi”, dan “Kapankah” (dalam BTL), sedangkan di dalam *Nenek-moyangku Airmata*, antara lain sajak “Gunung” (1985:15) yang dikutipkan di bawah ini.

GUNUNG

dalam demam kedalaman aku sering tertipu
ada kulit kusangka bulu
padahal suara yang deras itu
membuat ngarai
lantaran kulupa mengepit sebuah buku.

ketika letusan gunung terjadi
aku tak pergi
gelap dan abu membutakanku
namun ada yang tak dapat kuelak
pada penutupan itu, bermula sesuatu
sesal yang berbiji rindu.

Seperti sajak “Beban”, dalam sajak “Gunung” ini ada penggabungan beberapa simbol dalam proses metaforik menjadi *epic simile*. Simbol yang dipakai dapat diklasifikasikan dalam beberapa kelompok: kelompok I, “dalam demam ke-dalaman aku sering tertipu/ada kulit kusangka bulu”; kelompok II, “padahal suara yang deras itu/membuat ngarai”; kelompok III, “lantaran kulupa mengempit sebuah buku”; kelompok IV, pada keseluruhan bait II.

Di samping itu, setiap kelompok citraan pun mengandung beberapa simbol yang dimetaforakan, misalnya baris sajak ini, “sejarah berjalan ke saujana/ dengan lagu berduri”. Di dalam citraan simbolik itu mengandung simbol “sejarah”, “saujana”, dan “lagu berduri”. Pada titik ini, kelihatan betapa ketatnya penyair menyeleksi dan menggabungkan antarsimbol itu menjadi suatu kesatuan fragmen sebuah sajak yang koheren dan bermakna. Antara simbol satu dengan lainnya sebetulnya saling berjauhan sifat dan hakikatnya, tetapi D. Zawawi Imron terbiasa membaurkan hal demikian sebagai kekhasan sajaknya, bahkan menjadi gaya keputisannya: bentukan imaji seperti sebuah alam mimpi, di dalamnya peristiwa demi peristiwa meloncat-loncat, dan tidak bersambungan menurut urutan waktu dan tempat, benda hidup dan benda mati ber-baur tanpa konsekuensi logika dan kewajaran kenyataan; hubungan antarsimbol berdasarkan asosiasi, dan pembaca bebas untuk menghubungkan lambang dengan apa yang dilambangkan.

Karena mekanisme simbol sebagaimana diuraikan di atas, dalam sajak D. Zawawi Imron pun ungkapan simbolik selalu mengacu kepada penggabungan antara realitas alam sebagai lanskap biasa dan sebagai simbol yang menyimpan ¹⁴gasan penyair. Alam di dalam sajaknya tidak sekedar sebagai dekor, tetapi telah menjadi bagian dari pernyataan ekspresi,

atau bahkan menjadi bagian dari kehidupan batin si penyair sendiri yang religius.

d. Personifikasi

58

Tidakkah kamu tahu bahwasanya Allah kepada-Nya bertasbih apa yang di langit dan di bumi dan (juga) burung dengan mengembangkan sayapnya. Masing-masing telah mengetahui (cara) sembahyangnya dan tasbihnya, dan Allah Maha Mengetahui apa yang mereka kerjakan (Q.S. *An-Nuur*:41).

Makna kutipan ayat di atas telah jelas, bahwa semua makhluk (selain manusia yang ingkar) bersembahyang dan bertasbih kepada Allah, tidak terkecuali “burung dengan mengembangkan sayapnya”. Namun, tentunya bertasbihnya burung-burung dalam pengertian Alquran tidaklah sekedar sebagai metafora belaka. Tetapi, merupakan realitas transendensi, yang hanya dapat dipahami melalui visi batin (lihat Q.S. *An-Nuur*:44). Menurut Ahmadun Y. Herfanda, ungkapan demikian itu biasa dipergunakan di dalam khazanah kesusastraan sufi, misalnya karya Jalaluddin Rumi, Hafiz, Fariduddin Attar, dan Muhammad Iqbal, sedangkan dalam kesusastraan Indonesia semacam karya Amir Hamzah, Hamzah Fansuri, Abdul Hadi W.M., Sutardji Calzoum Bachri, Hamid Jabbar, Emha Ainun Nadjib, Ibrahim Sattah, dan D. Zawawi Imron (KR, 24 Januari 1988).

Terlepas dari kedalaman makna kutipan ayat di atas, yang ditonjolkan di sini adalah bahasa ungkapannya. Ada ungkapan yang menurut teori sastra disebut sebagai personifikasi, yaitu “dan (juga) burung dengan mengembangkan sayapnya. Masing-masing telah mengetahui (cara) sembahyang dan tasbihnya.” Ungkapan personifikasi dalam kesusastraan sufi dan karya sastra yang berorientasi religiositas banyak diilhami oleh

Alquran. Faktor utama penyebabnya karena alam adalah *tanda* kebesaran Allah yang harus dibaca kemaknaannya. Dalam pengertian demikian, alam adalah identifikasi kekuasaan Allah, yang bernyawa dan mempunyai eksistensi kemakhlukannya.

Di luar kesusastaan sufi maupun sufistik, yakni dalam kesusastaan modern, alam yang dikiaskan atau benda-benda yang dikiaskan sebagai pribadi (*persona*) itu disebut sebagai bentuk kiasan personifikasi (Hartoko dan Rahmanto, 1986: 108).

Jan van Luxemburg melihat bentuk kiasan personifikasi ini sebagai “Aspek arti dari suatu yang hidup dialihkan kepada suatu yang tidak bernyawa” (Luxemburg, hal. 140). Begitu pula pengertian yang diberikan oleh Gorys Keraf bahwa “Personifikasi atau *prosopopoeia* adalah semacam gaya bahasa kiasan yang menggambarkan benda-benda mati atau barang-barang yang tidak bernyawa seolah-olah memiliki sifat kemanusiaan” (Keraf, hal. 140). Bahkan, L. Perrine menyebut personifikasi sebagai anak jenis metafora karena adanya perbandingan yang tersembunyi, istilah kiasan perbandingannya selalu berupa manusia (Perrine via Pradopo, 1978:47).

Telah diungkapkan bahwa penyair yang baik senantiasa menulis dengan “bahan” yang benar-benar ia kuasai, yang mudah baginya, baik itu estetika maupun isinya. Begitu pula dengan D. Zawawi Imron, sebagai penyair yang baik ia tidak berkeinginan menulis dengan hal-hal yang belum diketahuinya benar. Sebagai “anak Madura” (“Nyanyian Tanah Garam”, BTL), D. Zawawi Imron begitu mengenali denyut kehidupan alam dan budayanya sehingga tidaklah mengherankan apabila di dalam sajaknya ungkapan alam begitu berhamburan.

Dalam sajak D. Zawawi Imron tercermin keak¹⁴ban penyair dengan alam sekitarnya. Alam bukan sekedar dekor, tetapi telah menjadi bagian dari pernyataan ekspresi, atau malah bagian dari kehidupan batin penyair sendiri. Alam disebut secara khusyuk dalam sajaknya dan membangkitkan religiositas, misalnya pada baris sajak seperti ini: 'seekor ketilang/ terbang lintas di atas ladang/ maka pergeseran pun terjadi/ antara hati dan bumi:/ --selamat pagi, gunung dan birunya!/ berilah aku air kaldera!/ buat orang dusun dan hatinya' ("Langkah III", NAM). Karena penyair begitu akrab dengan alam, alam dalam sajaknya pun tidak disengajakan sebagai benda-benda mati, sebaliknya justru merupakan bagian yang hidup dari dunia batin penyair yang mampu diajak dialog. Dalam keadaan demikian, alam dimaknakan sebagai suatu yang bernyawa, bergerak sebagaimana layaknya manusia, bersembahyang dan bertasbih kepada Allah. Hal itu mengingatkan pada kutipan ayat Alquran.

Ungkapan alam yang metaforik (dalam hal ini personifikasi) dalam sajak D. Zawawi Imron disebabkan penyair memberi muatan ide terhadap imaji alam tersebut, sebagai cerminan pencarian jati diri sebagaimana diungkap dalam baris sajak ini: 'mencari jejak sendiri yang dilarikan bayangan' ("Kucatat Penat", NAM); atau, untuk 'melihat bayang-bayang diri pada layar sanubari' ("Nyanyian Dalam Jurang", BTL). Oleh karena konsep pemikiran demikianlah, maka alam mampu "bergerak" dan "berkata-kata"; alam menjadi bagian dari ekspresi penyair dalam wujud kiasan personifikasi, misalnya baris sajak ini: 'sementara tembang-tembang nenek moyang/ mengangkat sayap belibis-belibis perlahan-lahan' ("Telaga Warna", BTL); 'angin menyampaikan berita daunan hangus! hingga kelepak merpati memperdengarkan gempa./ Lewat jendela, bulan menggambar jejak merah di tembok'

(“Jejak”, NAM); ‘gemuruh api telah menghapus/ goresan bajak’ (“Lagu Orang Kalah”, CE).

Dalam sajak D. Zawawi Imron, ungkapan personifikasi bukanlah semata sebagai bahasa kiasan, melainkan juga merupakan cerminan batin penyair yang terangkat ke permukaan atas kesadaran transendentalnya dalam memaknai fenomena alam. Dengan demikian, ungkapan dalam bentuk kiasan personifikasi tidak terasa dipaksakan di dalam sajaknya, justru sebagai ungkapan simbolik yang menyimpan gagasan religio-sitas, misalnya baris sajak ini: ‘gelap pun mengadili/ kakek nenek yang sudah pergi’; atau, baris ini: ‘tiba-tiba patok-patok tua itu mempertahankan/ akulah yang harus meniru/ bunyi bonang yang hilang itu’ (“Akulah”, NAM); ‘Di sinilah hujan itu menggali jurang yang membuat kau adalah/ kau dan aku adalah aku’ (“Sajak Buat Kau”, BTL), dan seterusnya.

Ungkapan alam dalam sajak D. Zawawi Imron, di samping sebagai sarana ekspresi batin penyair juga membawa efek keputisan. Imaji-imaji yang ditampilkan secara simbolis menjadi hidup dan orisinal sebab adanya penghayatan total dalam ungkapan kias itu, misalnya sajak “Gua” berikut ini (1986: 3).

GUA

gua ini tak lagi punya
 sisa kelepak kelelawar
 bahkan keheningan senyum pun terlambat
 memperanakkan garuda itu lagi
 meski menunggu berarti siksa
seruling nurani yang
menegakkan mesjid di hati
telah memundurkan matahari
ke sebelah timur subuhmu lagi

Sajak di depan ditandai keberadaan alam benda, tumbuhan, dan hewan, serta alam secara keseluruhan sebagai simbol. Simbol itu digerakkan secara metaforik, sebagai personifikasi, seperti kata yang tercetak miring.

Kata “gua” dalam sajak itu tidak sekedar sebagai gua dalam pengertian biasa sebab ada kata “garuda” yang mengingatkan pada mitologi Ramayana. Tetapi, penyair tidak sedang mengisahkan kembali mitologi itu. Ia mengambil idiomatik “garuda” hanya untuk bentukan citraan, di samping menyampaikan idenya lewat perlambangan tersebut. Terbukti, setelah bait I yang menggambarkan mitologi itu, selanjutnya meloncat pada bangunan citraan simbolik lainnya, yaitu simbol keislaman, “menegakkan mesjid di hati/ telah memundurkan matahari/ ke sebelah timur subuhmu lagi”.

Dengan adanya dua citraan simbolik itu (mitologi Ramayana dan keislaman) dalam sebuah sajak, penyair membangkitkan makna baru dari dua bentukan imaji itu, yakni dengan jalan mengondensasikan dua realitas imaji ke dalam sebuah bangunan sajak. Konfrontasi dua bentukan itu membuat *dadakan-dadakan* sehingga pengucapan sajak menjadi baru dan lebih hidup.

Peleburan dua bayangan citraan simbolik, seperti sajak di depan, membuat terbukanya dialog antara realitas empirik dan realitas transendensi dalam konteks keseruangan dan kesewaktuan sehingga “Tonggak batas khayal dan kenyataan itu belum juga ditancapkan” (“Tonggak”, NAM). Dalam keadaan begitu, sajak menjadi tipikal sebuah mimpi, di dalamnya peristiwa demi peristiwa melompat dan tidak bersambungan menurut urutan waktu atau tempat, benda hidup dan benda mati berbaur tanpa konsekuensi logika dan kewajaran. Sajak dalam konteks ini menjadi sebuah gambaran dunia yang surealistis. Di dalamnya, citraan-citraan yang berasal dari benda

mati atau makhluk bukan manusia menjadi begitu manusiawi, misalnya sajak “Nenekmoyangku Airmata (1985:76) berikut ini.

24

NENEKMOYANGKU AIRMATA

“bisikkanlah kepada angin, perihal terompah kayu yang
ditemukan di
gunung sejarah itu!” kata air bah yang tak sampai
menimbulkan banjir.
Dahulu di gunung itu terjadi perang antara mentimun
melawan durian.
Lewat luka mayat-mayat yang bergelimpangan, tersabda-
lah sebuah
firman, lantaran yang menang kekuasaan,
dan kabar yang ramai tersiar, di gunung itu ada ba-
yang-bayang
menabur kembang.

Menghadapi sajak “Nenekmoyangku Airmata” di atas, penulis menjadi teringat kata A. Teeuw ketika menghadapi sajak “Ninabobo Sebuah Kursi” karya Abdul Hadi W.M. yang juga berasal dari Madura. Komentar A. Teeuw demikian, “Ini sebuah sajak langka tentang benda-benda, tanpa seorang manusia pun ikut tampil” (1989:150-151). Komentar A. Teeuw tersebut tepat pula jika dikenakan untuk menilai sajak “Nenekmoyangku Airmata”. Dalam konteks sajak itu, metafora bergerak secara personifikatif; alam benda berlaku seperti manusia, tanpa aku-lirik sebagai manusia.

Sajak “Nenekmoyangku Airmata” adalah salah satu contoh yang baik dalam pemakaian teknik personifikasi. Disebabkan oleh adanya perpaduan citraan simbolik dengan citraan biasa, atau antara keduanya (citraan) tersebut berbeda sifat dan hakikatnya, tetapi dibaurkan begitu saja, maka rea-

litas di dalam sajak menjadi sangat surealitas. Membaca sajak demikian pembaca seperti diseret ke dunia dongeng. Tentu saja dongeng yang dimaksud di sini adalah dongeng seperti pengertian Subagio Sastrowardoyo ketika mengomentari cerpen-cerpen Danarto, yakni “dongeng buat yang dewasa”, yang sudah memiliki wawasan sastra dan wawasan di luar sastra secara cukup.

e. *Metonimia-Sinekdoke (Synecdoche)*

Suatu hal yang dominan di dalam persajakan D. Zawawi Imron ialah adanya bentuk pembauran realitas empiris dengan realitas transendensi. Pembauran itu dikemas secara metaforik sehingga suatu realitas dalam sajak tidak hanya sebagai lanskap biasa, tetapi juga sebagai lambang. Antarlambang tersebut saling dikonfrontasikan. Mekanisme estetik demikian ini menyerupai alam mimpi.

Tetapi, alam mimpi dalam sajak D. Zawawi Imron lebih dimaksudkan sebagai hal yang membawa berita baik, yakni 94 tu dunia kejiwaan yang mencitakan adanya keseimbangan antara yang individual dan yang sosial, yang nyata dan yang tidak nyata, manusia dengan Tuhannya. Hal demikian, tentu saja menyebabkan nilai-nilai kenabian terlihat sarat di dalam sajak-sajaknya, suatu pencerahan dalam memaknai kehidupan di dalam sajak. Sebagaimana pernah dikatakan Kuntowijoyo bahwa kesusastraan itu sendiri adalah salah satu makna dari kehidupan (Seri Esni, no. 8, 1984, hal. 43).

Tetapi, apakah pengertian “mimpi” itu? Sigmund Freud pernah mengungkap pengertian mimpi sebagai berikut, “Mimpi adalah peleburan beberapa tokoh atau hal yang memiliki sifat yang umum ke dalam satu gambar, atau bahkan peleburan beberapa kata yang mengacu pada realitas yang berada dalam satu kata” (via Milner, 1992:43).

Menurut Sigmund Freud, antara sastra dan mimpi mempunyai kesamaan analogis seperti adanya gejala kondensasi, pengalihan, dan simbolisasi. Yang berkaitan dengan bentuk kiasan metonimia ialah mekanisme pengalihan. Pengertian dari pengalihan ini, menurut Sigmund Freud, sebagai berikut: "...adalah aktivitas memberikan makna pada sebuah unsur mimpi, yang tidak berarti mencolok bila dibebankan unsur lainnya yang di dekatnya. Hal yang sama juga terdapat pada retorika yang disebut metonimi, yaitu proses substitusi salah satu penanda ujaran dengan penanda lain dalam satu arti berdampingan" (via Milner, 1992:43).

Sekarang perlu diperjelas pengertian dari metonimi itu sendiri. Altenbernd memberinya pengertian sebagai "penggunaan ciri atau sifat suatu hal atau benda atau sesuatu yang erat hubungannya dengan hal atau benda tersebut untuk mewakili hal atau benda tadi". L. Perrine memberinya pengertian sebagai "gagasan atau ide yang diikat hubungannya dengan suatu gagasan yang dipakai untuk mewakili gagasan tadi" (via Pradopo dkk., 1978:46).

Pada pola metonimia dan sinekdoki ini, Jan van Luxemburg tidak melihat adanya relasi kesamaan, tetapi melihat adanya relasi kebertautan, unsur berdekatan. Pengertian yang satu digunakan sebagai pengganti pengertian lain yang berdekatan. Kaitan tersebut berdasarkan sebagai motivasi, misalnya ada hubungan kausal, logik, hubungan dalam ruang dan waktu. Kasus metonimia yang paling terkenal ialah "akibat" digantikannya "sebab", "isi" digantikannya "wadah", sedangkan yang dipentingkan dalam sinekdoki ialah hubungan antara bagian dan keseluruhan. Pola-pola yang terkenal ialah *pars pro toto* (bagian mewakili keseluruhan), dan *totum pro parte* (keseluruhan mewakili bagian) (Luxemburg dkk., 1984:189-190).

Mekanisme mimpi, sebagaimana diungkapkan Sigmund Freud via Max Milner, di antaranya melalui proses pengalihan. Tentu saja sajak D. Zawawi Imron yang mekanisme estesisnya menyerupai mimpi tidak terhindarkan dari proses pengalihan, baik dalam bentuk metonimia maupun sinekdoki meskipun tidak sedominan dalam pemakaian metafora, *simile*, alegori, *epic simile*, simbol, dan personifikasi. Bentuk metonimia dalam proses pengalihan itu misalnya tercermin dalam sajak “Langkah III” (1985:24), dikutip selengkapnya di bawah ini.

LANGKAH III

seekor ketilang
terbang lintas di atas ladang
maka pergeseran pun terjadi
antara hati dan bumi:
-- selamat pagi, gunung dan birunya!
berilah aku air kaldera!
buat orang dusun dan hatinya.
dongeng-dongeng seakan serbuk-serbuk mayang
berguguran tak hinggap ke bumi
nilai-nilai gemersik di daun padi
aku melangkah dalam harum melati

Metonimia ataupun sinekdoki dalam sajak di atas, atau juga umumnya sajak D. Zawawi Imron, berbeda dengan bentuk konvensional. Perbedaan tersebut disebabkan oleh banyaknya pemakaian perlambangan di dalamnya. Citraan-citraan di dalam sajaknya secara teratur berkorelasi antara sebagai lanskap dan simbol. Oleh karena itu, hubungan antar-keduanya tidak dapat lepas dari bentuk-bentuk metonimia, seperti baris-baris ini: ‘maka pergeseran pun terjadi/ antara hati dan bumi’. Kata ‘pergeseran’ dihubungkannya dengan bentukan kata ‘antara hati dan bumi’ yang merupakan bentuk sinekdoki. Kata ‘hati’ merupakan *pars pro toto* (bagian yang

mewakili keseluruhan) dari manusia, sedangkan kata ‘pergeseran’ dan ‘bumi’ --maksudnya pergeseran bumi-- merupakan *totum pro parte* (keseluruhan yang mewakili bagian) dari musim.

Kalaupun terasa ada kelambatan dalam pemaknaan bagi pembaca, hal demikian lebih disebabkan oleh kata-kata (semacam ‘pergeseran’, ‘hati’, ‘bumi’) berfungsi ganda. Di satu segi sebagai lanskap pendukung imaji, di segi lain menunjukkan posisinya sebagai lambang.

Di samping disebabkan hal tersebut, perbedaan dengan bentuk konvensional itu disebabkan pula oleh penampilan citraan di dalam sajak yang tidak saja mengacu pada realitas empiris, tetapi juga realitas transendensi. Misalnya baris sajak ini: ‘selamat pagi, gunung dan birunya!/ berilah aku air kaldera!/ buat orang dusun dan hatinya’. Kata ‘gunung dan birunya’, ‘orang dusun dan hatinya’ merupakan sinekdoki. Kata ‘gunung’, ‘orang dusun’ adalah *totum pro parte*, sedangkan kata ‘birunya’, ‘hatinya’ adalah *pars pro toto*. Citraan ‘gunung’ dan ‘orang dusun’ mengacu pada realitas yang empiris, sedangkan kata ‘birunya’ dan ‘hatinya’ berdiri sebagai lambang, dan atau mengacu pada kejiwaan (spiritualitas), yaitu transendensi terhadap realitas (realitas transendensi).

Sebagai keseluruhan dan keutuhan, sajak tersebut bermakna sebagai gambaran dari pengembaraan rohani terhadap kehidupan, memaknai yang indrawi (alam) sebagai identifikasi kekayaan Tuhan melalui gerak ketilang terbang, air kaldera, gemersik daun padi, dan semacamnya.

Pada sajak yang lain, proyeksi dan proses peralihan itu tercermin, misalnya pada baris sajak berikut ini: ‘dan lelaki tua yang di pantai termangu/ mungkin bayang-bayang diriku’ (“Kursi”, BTL); ‘jejak-jejak purba itu pun berloncatan/

merobek hening tanpa tenaga' ("Jejak-jejak", BTL); 'dengan kertas kalender yang baru kusobek/ kubungkus jejak-jejakku' ("Kalender", NAM); 'sebutir airmata yang mengeram di ke-tiak jantung' ("Langkah", NAM); 'kemaluannya saja yang te-gak membaja/ jadi tugu raksasa' ("Kepada Pena", CE); 'ketika lonceng berkeloneng/ sepatu berangkat' ("Sajak Ranjau", CE); dan masih banyak lagi contoh lainnya.

Berikut ini dikutipkan lagi sebuah sajak menarik sebagai contoh pemakaian bentuk kiasan metonimia, yaitu sajak yang berjudul "Capungku" (1982:38).

4

CAPUNGKU

capungku, terbanglah ke mana kaumau!
kau yang menetas dari telur gelisahku
kibaskan sayap-sayapmu
dan pergilah!
milikmu kolam biru
di samping pusara kakekku
capungku, kepiting rongga dadaku
telah pindah dari paru-paru ke empedu
namun aku masih menunggu
kata-kata lahir dari rumput dan kerdip lampu
tersusun dalam lagu dengan getar yang sungguh

Bentukan kata 'milikmu kolam biru' sebetulnya mengan-dung unsur metafora implisit. Tetapi, ketika dikaitkan dengan baris di bawahnya, yaitu 'di samping pusara kakekku', maka kata 'kolam biru' pada konteks sajak sebagai simbol peng-ganti metafora klasik 'darah biru' yang bermakna keturunan bangsawan atau derajat kerohanian yang tinggi.

Pembaca yang baik tentunya tergoda oleh rasa keingin-tahuan yang besar untuk memaknakan pelik-pelik simbol yang biasa dipakai oleh penyair di dalam sajak-sajaknya. Memang,

pemakaian simbol dalam sajak D. Zawawi Imron sangatlah dominan. Simbol tersebut adakalanya diposisikan dalam kata, kalimat, bahkan sering pula dalam wujud alegori keseluruhan sebuah sajak. Simbol tersebut di dalamnya digerakkan secara metaforik, misalnya baris sajak ini: ‘capungku, terbanglah ke mana kaumau!'; kata ‘capung’ sebagai metafora, dan dalam proses metaforik implisit mengacu pada kata sesudahnya, yaitu ‘telur gelisahku’ yang merupakan metafora eksplisit. Sajak tersebut juga membuat asosiasi berdasarkan hubungan. Atau, dengan kata lain, berdasarkan satu wacana ialah koherensi citraan simbolik. Dengan begitu, kata-kata yang lain lebih mengacu kepada asosiasi berdasarkan perbandingan langsung serta membaurkan sejumlah simbol yang sebenarnya berjauhan sifat dan hakikatnya. Misalnya, dalam kata ‘milikmu kolam biru/ di samping pusara kakekku’.

Kecenderungan semacam itu juga dapat dilihat dengan baik pada sajak-sajak yang terkumpul dalam *Bulan Tertusuk Lalang* meskipun tidak banyak, misalnya dalam sajak “Pandangku”, “Sajak Buat Kau”, atau “Sungai Kecil”.

Pada sajak yang terkumpul dalam *Nenekmoyangku Air-mata*, simbolisasi lebih mengarah pada metonimik, misalnya tercermin dalam sajak “Ingin” (1985:25).

INGIN

Ingin kudengar senandung dan bisik yang terselip di
sayap kumbang.
Nisan-nisan bersepuh kata, bergetar senja.
Tapi pasir-pasir masih saja membukit di seberang
laut yang jingga.
Menunggu letak dahiku.

25

Dalam sajak “Ingin” terjadi proses substitusi salah satu penanda ujaran dengan penanda lain dalam sebuah arti yang berdampingan. Misalnya, pada baris “pasir-pasir masih saja

membukit di seberang laut yang jingga' merupakan pengganti kata pantai, atau kata 'Menunggu letak dahiku' merupakan substitusi dari pengertian suhu. ²⁵ Semuanya itu sebagai pengganti atau pengalihan secara linguistis yang sesungguhnya. Pilihan penanda yang langsung justru dilenyapkan, lalu digantikan dengan sesuatu yang berdekatan. Hal demikian juga terlihat pada baris sajak semacam ini: 'daun demi daun menjatuhkan dingin/ ke bumi, menghapus jejak lama' ("Solilokui", NAM); 'cintaku yang terbit dari kembang-kembang jagung' ("Dendang Musim Jagung", NAM). Hal yang sama juga terdapat pada sajak-sajak yang terkumpul dalam *Cehurit Emas*, misalnya sajak yang berjudul "Sapiku", "Sajak Burung Gagak", "Ayam", "Sajak Ranjau", maupun beberapa sajak yang lainnya.

Berdasarkan uraian di atas dapatlah dikatakan bahwa bentuk kiasan metonimia dan sinekdoki (atau dengan istilah lain, yaitu proses pengalihan) dalam sajak D. Zawawi Imron berperan sebagai sarana ketaklangsungan ekspresi bahasa sajak sehingga sajaknya lebih mempunyai kualitas sastra. Di samping itu, bentuk-bentuk kiasan tersebut juga berperan untuk lebih memberi gambaran imaji sehingga simbol-simbol secara maknawi lebih mencair. Meskipun realitas di dalam sajak diposisikan acuannya sebagai realitas berganda, dengan proses pengalihan ini citraan-citraan yang berposisi sebagai realitas berganda itu cukup menyarankan makna sehingga pemaknaan pun tidak terganggu.

10

3. Citraan

Dalam sebuah sajak, yang terpenting ialah bagaimana seorang penyair berkemampuan menghidupkan (*apa*) dunia yang dibangunnya melalui kekuatan bahasa yang khas yang dimilikinya. Kata "menghidupkan" terhadap apa yang diba-

ngunnya itu tentu saja menyangkut keutuhan antara bentuk dan isi sajak, sebagaimana pernah dikemukakan Goenawan Mohamad, "...puisi ... pertama-tama hadir sebagai keutuhan". Ketika itu Goenawan Mohamad menolak tesis Umar Junus mengenai interpretasinya terhadap sajak Chairil Anwar (Hoerip, (ed.), 1983:163-164).

Keutuhan ini perlu sebab sajak sangat mengutamakan kata-kata sebagai pendukung imaji meskipun kata-kata itu juga berperan sebagai lambang. Hal demikian ini dapat dikatakan ada di setiap alinea sajak, baik itu simbolisme, surealisme, maupun imajisme. Sapardi Djoko Damono pernah mengatakan hal yang sama, "Kata-kata tidak sekedar berperan sebagai alat yang menghubungkan pembaca dengan dunia intuisi penyair. Meskipun perannya sebagai penghubung itu tak bisa dilenyapkan, namun yang utama ialah sebagai obyek pendukung imaji" (*Budaya Jaya*, no. 20, th. III, Januari 1970).

Kata-kata sebagai pendukung imaji tersebut tidak lain merupakan citraan.

Dalam sajak, citraan umumnya digunakan dalam dua pengertian, yakni sebagai pengalaman indra, dan bentuk bahasa yang dipergunakan untuk menyampaikan pengalaman indra itu. Tentu saja, sebuah sajak yang baik senantiasa memperhitungkan adanya keutuhan antara bentuk dan isi, keutuhan penggambaran-penggambaran imajinya sehingga mampu memberi nuansa berimajinasi dan berpikir kepada pembaca. Di samping itu, menurut Rene Wellek, "penggambaran" itu menunjukkan adanya pandangan hidup (*weltanschauung*) yang tersirat dalam karya sastra tersebut (Wellek, 1987:246).

Ada beberapa istilah dan kegunaan sehubungan dengan citraan ini, yaitu *image* dan *imagery*, yang batasan pemakaiannya sebagaimana diuraikan berikut ini.

Image adalah impresi yang terbentuk pada imajinasi melalui sebuah kata atau serangkaian kata; seringkali merupakan gambaran angan-angan (Monfries via Pradopo dkk., 1978: 53).

... *Image* adalah kata benda yang termasuk jenis *count noun* (atau *countable*), jadi merupakan unit yang dapat dipakai membentuk tunggal (*an image*) maupun jamak (*images*), sedangkan *imagery* termasuk jenis *non count* atau *uncountable*, jadi hanya dipakai dalam bentuk tunggal dan berarti seperangkat *image* atau seluruh *image* dalam sebuah naskah.

Gambaran dari pengalaman indrawi dalam puisi disebut *imagery*. *Imagery* tidak hanya terdiri dari 'gambaran mental', tetapi dapat menggugah indra-indra lain (Brocks dan Warren via Pradopo, 1978:53)

Menurut H. Coombes, seorang pengarang yang baik menggunakan *image* yang segar dan hidup dengan tujuan memperjelas dan memperkaya. *Image* yang berhasil akan membantu menghayati suatu subjek terhadap objek atau situasi yang digarap oleh pengarang secara cermat dan hidup (1966:43).

Dalam psikologi, kata 'citra' berarti reproduksi mental, suatu ingatan masa lalu yang bersifat indrawi dan berdasarkan persepsi serta tidak bersifat visual. Para ahli psikologi dan estetika menggolongkan bermacam jenis citraan ini, antara lain: *penciuman, pencicipan, suhu, tekanan, gerak, sentuhan, rasa, simpatik*, bahkan Altenbernd menambahkan sebuah citraan yang dihasilkan oleh asosiasi intelektual. Menurut Altenbernd, citraan berarti salah satu keputisan yang utama, yang dengan itu kesusastraan mencapai sifat konkret, mengharukan, dan menyanan (1970:13-14).

Tentu saja, tidak ada sebuah sajak pun yang mengkhususkan pada salah satu bentuk citraan saja. Penyair yang baik

senantiasa berusaha mempergunakan segala kemampuan estetisnya demi kesempurnaan sebuah sajaknya.

Pada konteks kriteria sajak yang baik itu dapatlah dikatakan bahwa sebuah sajak yang baik pastilah mendayagunakan citraan di dalamnya, sekalipun sajak tersebut bukanlah sajak imajis, melainkan sajak ide (Mohamad via Hoerip (ed.), 1983: 167) sebagaimana sajak karya Chairil Anwar berikut ini (Anwar, 1986:28).

35

BERCERAI

Kita musti bercerai
 Sebelum kicau murai berderai
 Terlalu kita minta pada malam ini.
 Benar belum puas serah menyerah
 Darah masih berbusah-busah.
 Terlalu kita minta pada malam ini.
 Kita musti bercerai
 Biar surya 'kan menembus oleh malam di perisai.
 Dua dunia bakal bentur membentur.
 Merah kesumba jadi putih kapur.
 Bagaimana?
 Kau IDA, mau turut mengabur
 Tidak samudra caya tempatmu menghambur.

Dalam sajak Chairil Anwar itu tidak ada citraan yang mandiri sebagai latar, tetapi kata-kata berwujud pernyataan-pernyataan. Namun, pernyataan-pernyataan itu pun memberi nuansa suasana sebagai keutuhan imaji meskipun tidak sedominan sajak imajis atau sajak "suasana". Misalnya baris sajak, 'Kita musti bercerai/Sebelum kicau murai berderai// Terlalu kita minta pada malam ini' juga merupakan citraan yang memberi suasana meskipun citraan itu tidak dimaksudkan penyair sebagai latar. Tetapi, pernyataan-pernyataan da-

lam sajak itu telah menyaran bahwa ada suami dan istri sedang bertengkar pada malam hari, suatu pertengkaran yang tak dapat diselamatkan lagi, yang berujung pada kata 'bercerai'.

Dalam sajak imajis, yang sering kali berupa sajak "suasana", bangunan citraan lebih dominan lagi. Ezra Pound, seorang tokoh imajisme, pernah mengatakan, "Kami beranggapan bahwa puisi harus menggambarkan hal-hal yang khusus dengan jelas, dan tidak berurusan dengan hal-hal yang umum dan kabur, bagaimanapun... enak kedengarannya (via Wellek via Pradopo, 1987:237-238). Dengan kata lain, tetapi esensinya sama, Goenawan Mohamad pun mengatakan sebagai berikut (Hoerip (ed.), 1983:167).

Dalam sajak-sajak "imajis", yang berupa puisi "suasana", imaji muncul atau bermunculan secara bebas --mereka dibebaskan dari konsep, dari tertib yang diatur oleh rencana pikiran. Mereka tidak berperan sebagai lambang. Mereka itu "mandiri", bagian yang hidup dari latar (set) yang memberi aksen suasana, bukan diambil dari alam benda dengan disengaja sebagai bahan perbandingan bagi suatu gagasan.

Untuk lebih jelasnya, dicontohkan sebuah sajak berjudul "Sarangan" karya Abdul Hadi W.M., yang oleh banyak pengamat sastra dikategorikan sebagai sajak imajis, berikut ini (1971:4).

51
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 selosin dua sejoli
mengajaknya tidur

Sebaliknya timbul pertanyaan, apakah karena sajak Abdul Hadi W.M. itu merupakan sajak imajis maka tidak bermuatan ide? Menurut penulis tidaklah demikian. Sajak tersebut memang tipikal sajak imajis, tetapi tetap mempunyai ide sebagai gagasan mula pertama penyair meskipun ide itu terselubung dalam penampilan-penampilan suasana sajak. Gagasan atau ide sajak itu ialah keindahan alam Sarangan (alam pada umumnya) yang dapat ‘membasuh luka’ dan menumbuhkan romantisme ‘dua sejoli’. Jadi, pada konteks sajak tersebut citraan tidak saja bersifat deskriptif, tetapi juga simbolik (Wellek via Pradopo, 1973:238), dan di samping merupakan persepsi juga mewakili sesuatu yang tidak tampak atau yang berada ‘di dalam’ (*inner*). Citraan yang tidak saja deskriptif, tetapi juga simbolik, akan lebih tampak pada sajak surealistis D. Zawawi Imron, yang di dalamnya *realitas* bersifat berganda.

a. Citraan dalam Sajak-Sajak D. Zawawi Imron

Suatu pandangan yang memprinsipkan bahwa fungsi citraan sekedar sebagai lanskap biasa, tentu saja akan menyesatkan sebab kenyataannya banyak sajak yang memfungsikannya secara ganda, yakni di satu sisi secara deskriptif, tetapi sekaligus juga simbolik, sebagaimana sajak-sajak D. Zawawi Imron.

Di dalam sajak D. Zawawi Imron, *realitas* sebagai citraan diposisikan secara surealistis. *Realitas* menjadi *surrealitas*, yakni suatu perbauran antara yang empiris dan yang transendensi. Contohnya terlihat pada sajak “Pesona Itu Melompat” (1982: 43) berikut ini.

4
PESONA ITU MELOMPAT

pesona itu melompat
dari pematang ke pematang
(seperti kupu-kupu yang ditangkap
anak di taman
menabur serbuk-serbuk sanubari)
laut melambai
ketentraman
--siapa engkau?
tanya roh kepada badan
badan pun lalu menari
sedang roh memukul gendang
sekali gus melagukan nyanyian
pesona itu melompat
dan terus melompat
melumat-lumat kenyataan

Citraan-citraan dalam sajak di atas cenderung abstrak, dan tidak seperti umumnya citraan konvensional. Oleh karena itu, perlu dicurigai sebagai lambang. Kata 'pesona itu melompat' secara deskriptif merupakan citraan gerak, yang dalam fungsinya di dalam sajak sebagai metafora simbolik. Jelas bahwa 'pesona itu melompat' adalah lambang sebab 'pesona' itu secara personifikatif dapat 'melompat', bahkan sampai 'melumat-lumat kenyataan'.

Citraan-citraan dalam sajak di atas mirip dengan yang pernah dikatakan S.H. Burton, yakni "mencapai gugahan perasaan" sebab memakai dua cara, yaitu deskripsi dan perlambangan, dan mencapai puncaknya pada metafora, dalam hal ini metafora implisit (via Pradopo dkk., 1978:57). Deskripsi, misalnya '...melompat/ dari pematang ke pematang/ (seperti kupu-kupu yang ditangkap/ anak di taman', lalu memasuki perlambangan 'menabur serbuk-serbuk sanubari', dan seterusnya.

Realitas yang dibangun dalam sajak itu difungsikan secara berganda, yaitu antara ‘yang nyata’ dengan ‘yang tidak nyata’, realitas empiris dengan realitas transendensi, yang dalam hal ini diwujudkan sebagai deskripsi citraan yang empiris dan lambang. Jadi, antara lanskap dengan lambang itu kait-mengait. Dengan citraan demikian, sajak D. Zawawi Imron pun menjadi kelihatan abstrak. Misalnya, kata yang mengacu pada realitas transendensi, yaitu ‘roh’ didialogkan dengan realitas empiris, yaitu ‘badan’, ‘pematang’, dan semacamnya sehingga terkesan abstrak. Dialog antarkedua realitas itu mencerminkan bahwa penyair memahami objek (alam) secara menyeluruh dan utuh (holistik). Tentu saja, cara pemikiran semacam itu tidak lepas dari latar belakang religi tertentu, dalam hal ini Islam, yang memahami setiap realitas empiris dengan dikaitkannya kepada “yang berada jauh di sana” (transendensi). Kemesraan hubungan antara keduanya itu dicerminkan oleh D. Zawawi Imron pada bait II sajak tersebut. Tetapi, kelihatan pula bahwa penyair memenangkan ‘ruh’ atas ‘tubuh’ sebab ‘ruh’ ditugasinya secara berganda: ‘sedang roh memukul gendang/ sekali gus melagukan nyanyian’.

Dalam wujud estetika sajak, pandangan D. Zawawi Imron yang holistik itu dicerminkannya dengan membaurkan antara alam sebagai lanskap dan alam sebagai simbol sehingga batas antara keduanya menjadi samar. Mari kita simak sajak “Padang Hijau” (1982:31) ini.

18

PADANG HIJAU

Sejuk pun singgah
 memeluk nisan demi nisan
 Gerimis sore memetik kecapi
 Maka tebaklah dalam lautan!
 Perahu-perahu tetap terkapar di pantai

Diamku membuat air laut tersibak
“Penyair, lewatlah bertongkat sehelai benang!
Bersama Musa dan mereka yang beriman
mencari sarang angin”

Aku serasa terlambat tiba di padang
Di gigir langit, selendang selendang merah
berhinggapan di pundak bukit sejarah

Padang hijau berpusar telaga
letaknya di jantung Bunda

Penolakan penyair terhadap hal-hal yang indrawi saja itu jelas menyaran bahwa pandangannya dalam sajak mengarah pada religiositas. Oleh karena itu, terlihat pula pada sajak di atas bahwa setiap kekaburan makna dikembalikannya kepada unsur alam, yang dalam pandangan religiositas merupakan pembayangan kekayaan Tuhan: ‘padang hijau berpusar telaga/ letaknya di jantung Bunda’.

Dalam sajak itu aspek pencitraan pun diperalat untuk memperagakan gagasan penyair secara metaforik⁶ misalnya citraan visual digerakkan secara personifikatif: ‘Sejuk pun singgah/ memeluk nisan demi nisan/ Gerimis sore memetik kecapi’.

Di samping itu, sebagaimana umumnya sajak D. Zawawi Imron lainnya, citraan juga dipenuhi dengan perbandingan dua hal yang disejajarkan begitu saja meskipun sebenarnya keduanya berjauhan sifat dan hakikatnya, misalnya, ‘aku pun mencoba mendengar/ kokok ayam di dalam telur/ tiba-tiba di laut yang diam/ air berubah madu’.

Karakter lainnya, citraan di dalam sajak D. Zawawi Imron juga penuh dengan analogi tertutup, yaitu penyair lebih cenderung mendayagunakan perlambangan: imaji-imaji digunakan secara rapi sehingga meskipun penuh dengan perlambangan, pembaca tetap dapat menembus maknanya, dan hubungan antarlambang itu penafsirannya diserahkan sepe-

nuhnya kepada pembaca (lihat Brooks dan Warren via Pradopo dkk., 1978:272-273). Contohnya dapat dilihat pada sajak “Lemper” (BTL).

D. Zawawi Imron berkemampuan dalam hal pemakaian citraan simbolik semacam itu sebab ia menguasai bahan-bahan pencitraan sajaknya, yaitu instrumen alam dan budayanya (Madura). Instrumen alam mula-mula dijadikannya sebagai lanskap biasa, lalu sebagai pendukung suasana hati, kemudian meningkat menjadi citraan simbolik yang menyimpan gagasan atau pengalaman religiusnya. Tetapi, bukan berarti sajak-sajaknya dapat dikatakan sebagai sajak imajisme sebab realitas alam di dalamnya secara konsisten diposisikan secara *berganda*, dan dibaurkannya antara kedua fungsi itu (lanskap dan lambang), atau dibaurkannya antara realitas empiris dan realitas transendensi itu. Mari kita simak sebuah sajak menarik yang berjudul “Perjalanan” (1985:20), sebagai contoh.

14

PERJALANAN

Sebatang lalang berbunga putih tumbuh di sudut
 ladang pada
 penghujung kemarau.
 Aku coba menerka, sudah hinggapkah kawanan lebah
 kemari
 mengangkut cinta Tuhan yang tersembunyi?
 Ketika angin memicingkan mataku, dunia semakin
 membesar sehingga
 aku terkatung-katung dibawa sebutir asap yang
 mengepul dari puntung
 rokok seorang bapak yang sering mengadakan pungutan
 liar.
 Untunglah, dahan-dahan langit berbuahkan bintang-
 bintang, sehingga
 masih bisa kupetik salam keteduhan.

Bentukan kata ‘sudah hinggapkah kawan lebah kemari/ mengangkut cinta Tuhan yang tersembunyi?’ mengingatkan kepada sebuah ayat dalam Alquran yang berbunyi, “Dan Tuhanmu mewahyukan pada lebah: ‘buatlah sarang di bukit-bukit,...’”(Q.S. *An-Nahl*:68). Dengan begitu, kata ‘lebah’ dalam konteks sajak itu tidak saja difungsikan sebagai lanskap, tetapi juga sebagai simbol yang menyimpan gagasan religiositas penyair.

Citraan dalam sajak tersebut mula-mula sebagai lanskap biasa: ‘Sebatang lalang berbunga putih tumbuh di sudut ladang pada/ penghujung kemarau.’; lalu, sebagai pendukung suasana hati: ‘... kawan lebah kemari/ mengangkut cinta Tuhan yang tersembunyi?’; kemudian, meningkat sebagai citraan simbolik: ‘Ketika angin memicingkan mataku, dunia semakin membesar ...’ Sebagaimana umumnya sajak D. Zawawi Imron, yaitu dipenuhi citraan simbolik, tetapi disebabkan oleh komposisi ataupun keteraturan pemakaian simbol itu secara memadai, maka tidak ada kesulitan yang dipertaruhkan untuk menembus sinar makna sajak “Perjalanan” itu.

Kembali pada persoalan citraan alam yang dapat membangkitkan kecintaan insan kepada Sang Pencipta. Pada umumnya, sajak D. Zawawi Imron mencitrakan alam sebagai pembayangan kekayaan Tuhan. Oleh karena itu, sering dapat dijumpai pemakaian citraan keagamaan itu dalam sajaknya, antara lain sajak yang mempesona, yang berjudul “Zikir” (1986:23) berikut ini.

ZIKIR

alif, alif, alif!
 alifmu pedang di tanganku
 susuk di dagingku, kompas di hatiku
 alifmu tegak jadi cagak, meliut jadi belut
 hilang jadi angan, tinggal bekas menetaskan

5

terang
hingga aku
berkesiur
pada
angin kecil
takdir-
Mu

hompimpah hidupku, hompimpah matiku
hompimpah nasibku, hompimpah, hompimpah, hompimpah!
kugali hatiku dengan linggis alifmu
hingga lahir mataair, jadi sumur, jadi sungai,
jadi laut, jadi samudra dengan sejuta gelombang
mengerang menyebut alifmu
alif, alif, alif!
alifmu yang Satu
tegak di mana-mana

Dalam sajak tersebut, citraan digerakkan ⁴¹ ara metaforik dan serentak dalam keutuhan sebuah sajak: ‘alifmu pedang di tanganku, susuk di dagingku/’ (*citraan gerak*); ‘kompas di hatiku’ (*citraan intelektual*); ‘alifmu tegak jadi cagak (*citraan visual*); ‘meliut jadi belut’ (*citraan gerak*); ‘hilang jadi angan, tinggal bekas meneteskan/ terang/ hingga aku/ berkesiur/ pada/ angin kecil/ takdir/ Mu//’ (*citraan intelektual*); ‘hompimpah hidupku, hompimpah matiku/ hompimpah nasibku, hompimpah, hompimpah, hompimpah!’ (*citraan gerak*); ‘kugali hatiku dengan linggis alifmu/ hingga lahir mataair, jadi sumur, jadi sungai,/ jadi laut, jadi samudra dengan sejuta gelombang/ mengerang menyebut alifmu’ (*citraan visual*); dan diakhiri dengan *citraan gerak*: ‘alifmu yang Satu/ tegak di mana-mana’.

Membaca sajak semacam sajak “Zikir” ini pembaca akan merasa kecewa apabila mengharap adanya kekoherensian imaji sebab imaji-imaji dibangun dari hal atau benda-benda yang berbeda sifat dan hakikatnya, yang pembaurannya --menurut

istilah Rene Wellek-- seperti campuran bermacam-macam buah dalam es campur (via Pradopo, 1987:250). Oleh karena itu, jika pembaca menghadapi sajak semacam ini sebaiknya mencurigai setiap citraan sebagai lambang, yakni dengan jalan pembacaan hermeneutik seperti yang disarankan Michael Riffaterre, lalu memaknakan setiap hubungan asosiasi antar-lambang seperti yang disarankan Jan van Luxemburg.

Kata 'alifmu' dalam sajak tersebut mengalami pengulangan-pengulangan secara efektif, dan juga terasa memberi irama sajak. Di samping itu, juga berperan memberi makna identifikasi kekuasaan Tuhan, yang Esa (Satu) dan tegak di mana pun ruang maupun waktu. Sajak tersebut adalah gambaran dari seorang 'aku' (hamba) yang 'zikir' (ingat) terhadap Yang Satu (Allah), dan atas kuasa-Nya ia hidup dan mati. Aspek kepuhutan sajak tersebut sangatlah kuat, dibentuk dengan segala pencitraan secara utuh sehingga meskipun menyampaikan gagasan keagamaan, tidak terkesan mengkhotbahi.

Sehubungan dengan gagasan religiositas ini, penyair juga mendayagunakan citraan yang bersumber dari hikayat lama. Contohnya sajak "Hanoman" berikut ini (1985:63).

HANOMAN

hanoman seekor kera
terbang
dan langit jadi biru
manusia hanya menganga

hanoman seekor kera
bulunya putih salju
tapi benarkah ia kera
ia bukan siapa-siapa
bukan kera juga bukan manusia
ia adalah jiwa

yang menghamilkan keadilan
 citra pun bermekaran
 kapas pun berterbangan
 sebelum tiba hari depan.

walmiki!
 hati-hati menulis.....

Tidak asing lagi bahwa sajak tersebut mengambil bahan citraannya dari kitab *Ramayana* buah karya Pujangga Walmiki. Tetapi, yang penting bahwa penyair memberinya interpretasi baru, makna baru yang disesuaikan dengan pemikiran subjektifnya: ‘tapi benarkah ia kera?/ ia bukan siapa-siapa/ bukan kera juga bukan manusia/ ia adalah jiwa/ yang menghamilkan keadilan’, katanya. Hal demikian ini merupakan suatu penolakan yang terlalu berani terhadap mitologi yang sudah mengakar di masyarakat. D. Zawawi Imron memandang tokoh Hanoman tidak saja sebagai persoalan yang *wadag*, tetapi ia lebih memahamkan sebagai hal yang sangat substantif dalam kehidupan manusia sebab ‘bukan kera juga bukan manusia/ ia adalah jiwa’.

Interpretasi baru terhadap hal yang lama, dunia mitologi, seperti yang dilakukan D. Zawawi Imron ini, sebenarnya jauh hari pun pernah dilakukan oleh para wali (*Walisanga*), yaitu dengan jalan memberi ruh Islam terhadap budaya setempat (Jawa), yang telah sarat dengan perbauran budaya Hindu ataupun Budha. Contoh hal itu terlihat pada tembang-tembang Jawa, misalnya “Suluk Wujil” karya Sunan Bonang. Dalam “Suluk Wujil” itu Sunan Bonang antara lain mengatakan sebagai berikut.

“...Tidak usah jauh-jauh mencari sastra sebab sastranya sudah ada dalam diri kita masing-masing, tempat di mana alam semesta terbentang, tempat melihat dan membandingkan kebenaran serta kenyataan dengan apa yang terda-

pat dalam diri kita. Hanya dengan pengindraan batinlah kita dapat melihat apa yang nampak pada kita, dan hal-hal yang benar-benar memperlihatkan segi-seginya kepada kita (Purbotjaroko, 1957:106).

Pada konteks pemikiran Sunan Bonang itu, suatu realitas tidak saja dipahami sebagai hal yang *wadag*, tetapi juga “dimensi dalamnya”. Dengan demikian, setiap realitas dipahami sebagai hal yang riil jika berhubungan (dihubungkan) dengan Ilahi. Begitu juga halnya dengan pemikiran D. Zawawi Imron di dalam sajak-sajaknya. Oleh karena itu, D. Zawawi Imron menjadi kritis terhadap tradisi meskipun bukan berarti menolak ¹³ontal. Ia pernah menulisnya di dalam sebuah sajaknya: ‘sebuah kursi peninggalan kakekku/ ada lingkaran terukir di situ/ dan aku berjalan/ mencari sudut lingkaran itu’ (“Kursi”, BTL); atau baris sajak ini, ‘akulah yang harus meniru/ bunyi bonang yang hilang itu’ (“Akulah”, NAM).

Pemberian interpretasi baru atau pemberian ruh ke-islam⁹ terhadap tradisi itu bukan saja terdapat pada sajak-sajak yang terkumpul dalam *Bulan Tertusuk Lalang* dan *Nenek-moyangku Airmata*. Sajak-sajak dalam *Celurit Emas* pun demikian. Misalnya, mitos celurit --yang oleh kalangan kultur Madura (dan Jawa) merupakan simbol kekerasan--, oleh penyair, diberi makna baru yang disesuaikan dengan nilai ke-islaman sehingga menjadi bermakna sebagai “celurit kebijaksanaan”, identifikasi dari nilai kebenaran. Pesona pemikiran yang seperti itu, antara lain, dapat dilihat pada sajak “Celurit Emas” (1986:27), (lihat kembali hal. 70).

Dalam sajak “Celurit Emas” itu, realitas yang ditampilkan dalam bentuk citraan-citraan menjadi sukar dicerna logika biasa karena penyair memandang realitas itu secara visi batin. Pengertian demikian menjadikan setiap realitas (yaitu citraan-citraan) menjadi berperan ganda: sebagai lanskap dan

sekaligus sebagai lambang. Misalnya, ‘roh-roh bebunga’ adalah perbauran antara ‘roh-roh’ yang merupakan realitas transendensi dan ‘bebunga’ yang merupakan gambaran dari realitas empiris. Gabungan dari bentukan kata tersebut menjadikan keduanya berdiri antara sebagai lanskap dan lambang. Di situlah letak keunikannya.

Begitulah tinjauan dari aspek keputisan yang membentuk sajak tersebut. Adapun yang diinterpretasikan dengan makna baru oleh penyair dieksplicitkan pada baris sajak: ‘roh-roh bebunga yang layu sebelum semerbak 51/ mengadu ke hadapan celurit yang ditempa dari/ jiwa, ...’ karena ‘ce-/ lurit itu akan menjadi taring langit, dan mata-/ hari akan mengasahnya pada halaman-halaman ki-/ tab suci’. Simbol-simbol demikian itu cukuplah menyaran bahwa ‘celurit’ sebagai simbol kekerasan telah dilebur penyair, lalu dijelmakan sebagai “celurit kebijaksanaan”.

Di samping pemakaian citraan yang bersumber dari hikayat lama dan simbol tradisi, sajak D. Zawawi Imron juga memakai pencitraan yang bersumber pada kehidupan pedesaan dalam konteks kekinian dan sangat keseharian. Alam (pedusunan) tampak mendominasi pengucapan keputisan sajaknya. Alam sebagai *setting* dan sekaligus sebagai lambang yang membawa makna bagi kehidupan si penyair, terutama sekali sebagai pembangkit rasa religiositasnya. Hal ini dapat dilihat pada sajak semacam yang berjudul “Percakapan di Satu Desa” (1982:23) ini.

6

PERCAKAPAN DI SATU DESA

nanti malam, apa jadi engkau ke rumah?
 istriku membuat dodol biji mangga
 kita makan di halaman
 sambil menunggu gerhana bulan

besok lusa, tolonglah aku menyabit lalang
buat pengganti atap gubukku
ajaklah Sidun, aku senang padanya
lantaran ketawanya yang menggelegar
dapat mengganjal jiwaku yang sedang lapar

nanti malam, apa jadi engkau ke rumah?
di bawah bulan yang mulai sembuh dari gerhana
berdua kita pecahkan
bagaimana bisa kutebus
sawah ladangku yang tergadai

Tema sajak tersebut sebenarnya telah terwakili oleh judulnya, yaitu “Percakapan di Satu Desa”. Kata-kata dalam sajak tersebut sangatlah bersahaja, mudah ditangkap maknanya. Citraan-citraannya pun secara jelas menggambarkan alam desa. Boleh jadi bahwa kesahajaan pengucapan sajak itu mencerminkan kesahajaan pola berpikir maupun pola bahasa orang desa pada umumnya. Tetapi, yang jelas bahwa sajak itu telah mencerminkan *weltanschauung* si penyair, yaitu perlunya sosialisasi antaranggota suatu masyarakat sebagai manifestasi dari hubungan antarmanusia (*hablum minannaas*). Setiap bait sajak tersebut telah menyarankan hubungan atau sosialisasi itu: ‘nanti malam, apa jadi engkau ke rumah?’, dan seterusnya. Di samping itu, juga didukung oleh pencitraan visual yang mencerminkan alam pedusunan sehingga semakin jelas rasa *paguyuban* itu dilukiskan sebagaimana umumnya orang-orang dusun. Misalnya, ‘istriku membuat dodol biji mangga’; ‘besok lusa, tolonglah aku menyabit lalang’, dan seterusnya.

Akhirnya, dari uraian yang merenik di atas dapat disimpulkan bahwa D. Zawawi Imron telah memilih alam pedusunannya sebagai citraan-citraan sajaknya, di samping kultur Maduranya. Alam dan kultur Madura merupakan *setting*, lanskap, dan sekaligus lambang bagi pengucapan-pengucapan

pikiran religiositasnya. Dalam konteks demikian itu, citraan alam diposisikan secara berganda, yakni keterbauran antara alam yang dipahami sebagai realitas empiris dengan realitas transendensi.

D. Zawawi Imron memang telah memilih dusunnya bukan saja sebagai tempat tinggal, melainkan lebih dari itu juga sebagai identifikasi dari ungkapan “dimensi dalam” kemanusiaannya. Tetapi, sajak-sajaknya tidak jatuh pada romantisme alam yang sentimental. Barangkali saja sebagai penyair yang baik ia sadar tidaklah baik seorang penyair mengucap dan bersikap sesuatu yang ia sendiri tidak memahaminya. Penyair yang baik senantiasa sadar akan kelemahan-kelemahannya dan selalu berusaha menutupi kelemahannya itu, di samping memunculkan kelebihan-kelebihannya. Oleh karena itu, di saat banyak penyair mutakhir khusyuk dengan citraan dan persoalan perkotaan yang berkonotasi pada kebisingan industri ataupun perilaku mekanis masyarakatnya, justru D. Zawawi Imron tetap bertahan dengan udara dusun, lalang, gubuk, asap *pawon*, dan semacamnya, yang kesemuanya itu menyaran bahwa di dalam sajaknya identifikasi aku mengadakan keseimbangan dengan gerakan *back to nature* (kembali ke alam). Sebagaimana dikatakan oleh D. Zawawi Imron sendiri bahwa “Dengan sikap ini setidak-tidaknya saya membebaskan diri dari ancaman bulldozer-bulldozer spiritual” (1986:iv).

Jadi, semakin terbukti bahwa dalam sajaknya penyair D. Zawawi Imron telah mencapai kematangan, baik dalam estetika maupun gagasan.

4. Sarana Retorika dan Gaya Surealistis

Sarana retorika dalam sajak sering kali dikaitkan dengan gaya ungkap pribadi seorang penyair. Ada kesamaan antara gaya retoris dengan bahasa kiasan, yakni sama-sama mengada-

kan penyimpangan dari struktur bahasa standar. Di samping itu, ada juga perbedaannya, yaitu bahwa *gaya bahasa retorik* itu semata-mata merupakan penyimpangan dari konstruksi biasa untuk mencapai efek tertentu, sedangkan *gaya bahasa kiasan* merupakan penyimpangan lebih jauh, khususnya dalam bidang makna (Keraf, 1990:129). Lynn Altenbernd pernah mengemukakan bahwa sarana retorika merupakan sarana keputisan yang berupa muslihat pikiran (1969:2), yang efek pemakaiannya ialah menarik perhatian dan pemikiran pembaca sehingga merasa tertantang untuk mencari makna sajak yang dibacanya. Pada umumnya, pemakaian sarana retorika itu selalu menimbulkan ketegangan puitis sebab pembaca harus memikirkan efek dari apa yang ditimbulkan dan dimaksudkan oleh citraan simbolik yang menyimpan gagasan penyair.

Perlu diketahui terlebih dahulu bahwa pola ungkap per-sajakan D. Zawawi Imron ialah membaurkan antara citraan alam (objek-objek) yang sebenarnya berjauhan sifat dan hakikatnya dalam keseruangan dan kesewaktuan. Dengan kata lain, dunia angan sajaknya bergerak ke alam surealistis. Segi menarik sehubungan dengan realitas di dalam sajak surealistisnya itu ialah kecenderungan untuk menyatakan sesuatu dari realitas tersebut tidak secara indrawi saja. Contohnya baris sajak berikut ini.

mengintip dari lobang kunci penjara
di luar ada gumpalan awan perada
berangkat dari kening kuda
sesudah disujudkan ke lantai magma

(“Padangku”, BTL)

Pada ungkapan sajak tersebut ada kesan terlalu melebih-lebihkan, seperti ‘lantai magma’, tetapi itulah ciri ungkapan surealistis, yakni penuh dengan hiperbola.

Gorys Keraf pernah mengemukakan bahwa *hiperbola* adalah “Gaya bahasa yang mengandung suatu pernyataan yang berlebihan, dengan membesar-besarkan sesuatu hal” (1990:135). Pada konteks persajakan D. Zawawi Imron kesan melebih-lebihkan itu tidaklah dibuat-buat, tetapi ada tujuan-tujuan yang ingin dicapai penyair di dalam sajak, yakni pengucapan sajak menjadi “mengejutkan” dan tidak klise meskipun dengan risiko bentukan citraan men³⁵ kurang wajar menurut logika kewajaran kenyataan. Hal ini dapat kita lihat pada baris sajak di bawah ini (yang tercetak miring).

6 dan teluk ini
yang tak berpenghuni kecuali gundah dan lampu
memberangkatkan dahaga berlayar
berkendara seribu pencalang
ke arah airmata menjelma harimau

(“Teluk”, BTL)

Ungkapan-ungkapan di atas memang penuh hiperbola, tetapi tidak membosankan sebab ada keseimbangan kadar kias. Oleh karena itu, pembaca tidak menemukan kesulitan dalam pemaknaan, apalagi telah terbiasa dengan perlam-bangan yang biasa dipakai penyair.

Ungkapan hiperbola itu diproses secara metaforik. Dalam suasana demikian, sec⁸³ wajar pula penyair memunculkan ungkapan-ungkapan yang mempergunakan konstruksi rapatan dengan menghubungkan sebuah kata dan dua kata lainnya yang sebenarnya hanya salah satunya yang mempunyai hubungan dengan kata pertama. Itulah yang disebut⁸⁴ *silepsis*. Di samping itu, dimunculkan juga *zeugma*, yaitu kata yang dipakai untuk membawahi kedua kata berikutnya, yang sebenarnya hanya cocok untuk salah satu daripadanya (baik secara logis maupun secara gramatikal). Contohnya dapat dilihat pada baris sajak berikut ini (yang tercetak miring).

seekor ketilang
terbang lintas di atas ladang
maka pergeseran pun terjadi
antara hati dan bumi
--selamat pagi, gunung dan birunya!
berilah aku air kaldera
buat orang dusun dan hatinya.

(“Langkah III”, NAM)

Pola persajakan semacam itu jauh hari sebelumnya juga pernah dipergunakan oleh Sitor Situmorang dalam sajaknya yang berjudul “Berita Perjalanan” (1989:23) ini.

29
Kujelajah bumi dan alis kekasih
Kuketok dinding segala kota
Semua menyisih

Kata ‘berilah aku air kaldera/buat orang dusun dan hatinya’ secara gaya bahasa kiasan dibangun melalui proses metaforik, tetapi menurut gaya bahasa retorik termasuk silepsis dan zeugma. Perbandingan demikian itu terasa mengejutkan pembaca sebab perbandingan diambil bahannya dari dua objek yang berjauhan: hati dengan bumi, atau bumi dengan alis kekasih. Hal itu membawa efek pemaknaan menjadi paradoksal.

Sajak-sajak D. Zawawi Imron yang memakai gaya retorik paradoksal ini lebih mengesankan adanya ironisitas, misalnya baris sajak berikut ini.

burung gagak berteriak
menjagakan dagingmu sebelum bangkai
darah yang diam
sembunyi di balik bayangan hitam

(“Sajak Burung Gagak”, CE)

Gagak sebagai lambang kematian dalam pandangan penyair, menjagakan dagingmu sebelum bangkai atau kematian

itu sendiri selalu mengikuti kehidupan sebelum ajal tiba. Ada yang terasa ironis dengan pandangan demikian itu. Tetapi, itulah *gaya paradoks*, yaitu mempertentangkan yang nyata dengan fakta-fakta yang ada (Keraf, 1990:136). Banyak sajak penyair ini yang pandangannya kelihatan bertentangan dengan pandangan umum, tetapi jika direnungkan secara mendalam akan dapat ditangkap kebenarannya. Hal itu tampak pada baris sajak berikut ini: maka dalam darah/ ingin kunyalakan lampu-lampu (“Darah”, CE). Sajak bermakna paradoks dan penuh ironi sebab lahir dari pengalaman hidup penyair yang getir, tetapi ditanggapinya dengan kesabaran, bahkan kegetiran itu ditertawakan. Katanya, “dari bangkai-bangkai orang tertindas/ akan tumbuh lagu-lagu tak terduga menajamkan doa kita yang bisu” (“Tanda”, CE); atau ini, ‘bagai roda baja yang payah/ kugilas senyum sendiri/ dan bunga pesona tumbuh/ di padang maut yang sepi’ (“Sajak Pesona Hitam”, CE). Jelas bahwa makna dari baris sajak tersebut mencerminkan hubungan identifikasi aku dengan transendensi, serta memahami dunianya tidak sekedar indrawi, tetapi setiap persoalan dikembalikannya kepada “yang berada jauh di sana” (Tuhan).

Penegasan gagasan penyair dalam sajak secara estetis diungkapkan dengan *gaya repetisi*, yaitu perulangan bunyi, suku kata, kata, atau bagian yang dianggap penting untuk memberi tekanan dalam sebuah konteks yang sesuai (Keraf, 1990:127). Mari kita simak baris sajak berikut.

batu-batu beterbangan, lalu hinggap perlahan-lahan
dalam kenangan

...

batu-batu beterbangan, lalu hinggap perlahan-lahan
dalam kenyataan

(“Batu-batu Beterbangan”, NAM)

4
mengintip dari lobang kunci penjara
di luar ada gumpalan-gumpalan awan perada

...
4
mengintip dari lobang kunci penjara
padang ramai dengan sapi yang berpacuan

...

(“Padangku”, BTL)

Sebetulnya masih banyak bentuk gaya bahasa retorik yang digunakan di dalam persajakan D. Zawawi Imron, tetapi yang tidak dibahas dalam subbagian ini ialah yang tidak dominan. Adapun yang perlu digarisbawahi, sehubungan dengan pemakaian sarana retorik ini, bahwa segala aktivitasnya diarahkan untuk mendukung pengungkapan gagasan dalam sajak sehingga tidak terkesan dipaksakan di luar tertib pola sajak. Tetapi, walaupun jenis sarana retorik yang kurang umum dalam persajakannya dipakai, maka hal demikian itu lebih disebabkan oleh tuntutan gagasan atau angan di dalam sajak. Gagasan tersebut, yakni memaknai objek (alam) tidak saja sekedar indrawi, tetapi juga yang transendensi. Jadi, ada keholistikkan pandangan dalam memandang atau memahami objek. Di dalam bentuk estetika, hal itu direalisasikan dengan menempatkan suatu benda atau hal tidak saja sebagai lanskap biasa, tetapi bersamaan dengan itu pula sebagai lambang yang mengandung gagasan religiusitasnya. Hal inilah yang mengakibatkan realitas dalam sajak menjadi surealistis sebab dipahami penyair secara berganda, yakni empiris dan sekaligus transendensi. Gagasan dan sikap estetis yang demikian itu dominan di dalam sajak penyair D. Zawawi Imron sehingga telah menjadi gaya kepuitisannya, yaitu *gaya surealistis*. Sementara itu, dalam suasana estetika yang demikian itu, bahasa sajak D. Zawawi Imron bukan hanya soal kata-kata dengan bunyi serta makna denotatif dan konotatif belaka, melainkan

juga soal gagasan yang timbul dari konteks kata, dan struktur dalam kepaduan bicara.

5. Catatan Akhir Bagian 3: Intertekstualitas Gaya Kepuitisan Sajak D. Zawawi Imron

Pada penjelasan-penjelasan sebelumnya telah sering kali dikemukakan bahwa gaya keputisan sajak D. Zawawi Imron adalah gaya surealistis. Oleh karena itu, pada butir 5 ini cukuplah disebutkan ciri-ciri global gaya surealistis itu, yang antara lain berikut ini.

Penyair mengambil bahan-bahan citraan sajaknya dari realitas alam, terutama sekali alam Madura. Realitas tersebut ditangkap dan dipahaminya dalam kaitannya dengan nilai-nilai religi sesuai dengan pandangan dunia penyair, yaitu Islam. Oleh karena itu, realitas alam yang tampak indrawi itu selalu dipahami penyair dengan menghubungkannya kepada realitas transendensi atau “yang berada jauh di sana” (Tuhan). Dengan kata lain, yang *wadag* itu eksistensinya lebih ditentukan oleh yang spiritual. Berkaitan dengan konsep pemikiran seperti ini, maka dalam wujud estetika pun realitas alam yang ditransformasikan ke dalam dunia sajak dicitrakan secara *berganda*: pada satu segi realitas alam dicitrakan sebagai realitas empiris, dan pada segi lain dicitrakan sebagai realitas transendensi, serta keduanya itu (realitas empiris dan realitas transendensi) dibaurkannya dalam keseruangan dan kesewaktuan.

Transformasi dari konsep pemikiran demikian itu jika dikenakan pada unsur citraan biasa dan citraan simbolik, yakni dengan jalan mengorelasikan antarkeduanya, realitas alam sebagai lanskap biasa dan sekaligus sebagai lambang yang mengandung gagasan-gagasan religioitas penyair. Oleh karena itu, sajak-sajak D. Zawawi Imron terkesan “abstrak” imaji-imajinya sebab perbauran tersebut. Sajak menjadi sebuah ba-

ngunan dunia yang penuh surealitas sebab perbauran tersebut. Sajak menjadi sebuah bangunan dunia yang mirip impian, penuh fantasi, dan asosiasi yang di dalamnya peristiwa demi peristiwa tidak bersambungan menurut urutan waktu dan tempat, benda hidup dan benda mati berbaur tanpa konsekuensi logika dan kewajaran kenyataan. Hal itu berlangsung dalam proses metaforik yang mengacu pada beberapa objek yang berjauhan sifat dan hakikatnya.

Konsep estetika demikian mempunyai kemiripan dengan konsep estetika sajak-sajak surealisme (Perancis), sebagaimana karya Andre Breton (pencetus Manifesto Surealisme), Louise Aragon, Robert Desnos, Paul Eluard, dan lain-lainnya. Sebagai contoh, mari kita simak sajak “Brise Marine” karya Stephane Mallarme, yang diterjemahkan Wing Kardjo menjadi “Angin Lautan” (1975:61).

7

ANGIN LAUTAN

Sayang, daging menyedihkan, dan telah kubaca semua buku

Lari! Lari! Kurasa burung pada mabuk

Berada di antara buih-buih asing dan langit

Apapun tidak! Tidak taman-taman tua yang tercermin di mata

Kan menahan hati ini yang berendam dalam laut

Oh malam! Tidak pula padang terang lampuku

Atas kertas gosong yang digamit putihnya

Tidak juga wanita muda yang sedang menyusukan bayinya

Aku kan pergi. Kapal api guncangkan tiang-tiangmu

Angkat sauh menuju alam penuh gairah

Kejemuan, dirundung harapan-harapan kejam

Masih percaya pada lambaian megah selamat jalan

Barangkali tiang-tiang yang memanggil badai

Ungkaiian topan makanan gelombang

7

Hancur tiada tiang, tanpa tiang, tanpa pulau-pulau
subur

Tetapi hatiku, o dengar itu nyanyian kelasi.

Secara utuh, sajak tersebut melambangkan perjalanan hidup seseorang yang merasa sia-sia dalam hidupnya sehingga ia merindukan kematian pikir dan kematian rasa. Katanya, “Angkat sauh menuju alam penuh gairah”. ‘Alam penuh gairah’, dalam konteks perlambangan sajak surealisme, pada umumnya ialah maut. Pada umumnya, pengikut surealisme Perancis memang mendewakan kematian. Kata-kata ‘maut’ begitu berhamburan dalam sajak-sajak mereka. Sajak “Brise Marine” itu ialah tipikal karya kaum surealis dan mempunyai kemiripan dengan sajak “Le Voyage” karya Charles Boudelaire sebagai pendahulunya (lihat subbagian-subbagian sebelumnya).

Kegetiran hidup yang eskapis itu direalisasikan ke dalam estetika dengan jalan teknik lelucon pahit, yang mengakibatkan pengasingan (28) deotomatisasi; menggali impian tanpa koreksi rasio dan memasuki alam bawah-sadar, kegilaan, ekspresi seksual bebas, dan semacamnya. Hal itu mereka capai dengan metode irasional dan kemabukan. Tanpa ayal, mereka bergaul dengan kehidupan “daging” dan candu, serta dijadikan tubuhnya dan jiwanya sendiri sebagai bahan eksperimen. Mereka itu algojo sekaligus korban penyelidikannya sendiri (Kardjo, 1975:15). Dengan keadaan seperti itu, nyata di sini bahwa kaum surealis menjual dirinya kepada setan sehingga sajak berhenti fungsinya sebagai *dulce et utile* (indah dan berguna), sebagaimana yang dikatakan Horatius, atau sebagai *a thing of beauty is a joy forever*, sebagaimana kata John Keats.

“Surealitas” bagi kaum surealis adalah kenyataan unggul yang melampaui tuntutan logika dan kegunaan serta merupakan identifikasi irasionalitas yang tak bermakna atau tak terpa-

hamkan secara logika transendental. Penyebabnya ialah kaum surealis memang tidak berangkat dari konsep pemikiran transendentalisme. Tetapi, kaum surealis tetap tidak menolak adanya irasionalitas meskipun maknanya lain.

Tentu saja, sajak-sajak D. Zawawi Imron tidak diciptakan berdasarkan proses penciptaan yang demikian itu. Memang ada kemiripan⁴² tetis dengan karya surealisme, misalnya adanya penyatuan ide dan bayangan yang berbeda menjadi bayangan tunggal, yang mempunyai analogi dalam keseruangan dan kesewaktuan (simultanitas). Tetapi, ada perbedaan mendasar antara keduanya, yakni surealitas dalam karya surealisme sangat Freudian, yang mendewakan libido seksual bagi pijakan kehidupan mereka, sedangkan bagi kaum surealis dan Sigmund Freud, realitas hanya dipahami sebagai hal yang empiris. Oleh karena itu, mereka tidak percaya kepada agama.

Adapun “surealitas” di dalam sajak D. Zawawi Imron identik dengan irasionalitas budaya Timur (dalam hal ini, D. Zawawi Imron berangkat dari religi Islam), yakni memaknai setiap realitas dalam kaitannya dengan Tuhan, yang *wadag* dimaknai kaitannya dengan yang spiritual. Dalam wujud estetika pun korelasi antara keduanya itu dieksplisitkan. Hal itu, misalnya, tampak dalam sajak “Pesona Itu Melompat” (1982: 43) (lihat kembali hal. 136).

Sajak “Pesona Itu Melompat” cukup mencerminkan konsep pemikiran sajak-sajak D. Zawawi Imron beserta aspek kepuitisannya. Sajak tersebut esensi maknanya me⁴ialogkan antara realitas empiris dan realitas transendensi: ‘badan pun lalu menari/ sedang roh memukul gendang/ sekali gus melagukan nyanyian’. Jadi, realitas tidak saja dipahami secara indrawi, tetapi juga dipahami secara spiritual.

Secara estetis ada kemiripan antara sajak D. Zawawi Imron dengan estetika sajak surealisme. Namun, surealitas bukan hanya dimiliki oleh karya surealisme belaka, melainkan juga karya-karya yang berangkat dari konsep pemikiran transendentalisme. Penyebabnya ialah setiap realitas tidak saja dipahami sebagai hal yang empiris belaka, tetapi perpaduan antara yang empiris dan yang transendensi. Surealitas dalam sajak D. Zawawi Imron, baik secara estetis maupun ideologis lebih mempunyai kemiripan dengan karya-karya sastra yang disebut oleh Kuntowijoyo sebagai sastra transendental. Surealitas tersebut mirip dengan irasionalitas transendental, yaitu sebagai berikut (Kuntowijoyo, 1991:157).

“...berupa dorongan-dorongan kesadaran atau sentuhan dari roh yang selalu di atas kekinian dan kesinian. Ketika roh menembus ruang-ruang yang paling rendah dari kebawah-sadaran kita, ia mengangkatnya ke atas dengan proses dialektik. Penjelajahan segala kemungkinan manusiawi oleh roh selalu berarti pembebasan dan peningkatan, sampai ruang, waktu, dan peristiwa menjadi kesatuan maknawi, seolah-olah sentuhan Ilahi telah memenuhi semesta.”

Apa yang disinyalir Kuntowijoyo ini benar adanya ketika memaknai surealitas di dalam sajak-sajak D. Zawawi Imron. Irasionalitas yang berangkat dari pemikiran transendentalisme semacam ini akan lebih tampak di dalam karya-karya kaum mistik, ¹¹erti Hafiz, Rumi, Fariduddin Attar, Hamzah Fansuri, Sutardji Calzoum Bachri, Abdul Hadi W.M., Emha Ainun Nadjib, K.H.A. Mustofa Bisri. Pandangan-pandangannya berangkat dari suatu pemahaman bahwa badan dan ruh saling melengkapi, sebagaimana kata dengan makna. Pembahasan di dalam karya mereka pun sangat surealistis karena mereka mempertemukan antara yang *wadag* dan yang spiritual. Ketika seseorang memasuki wilayah religiositas (dalam Islam disebut *tasawuf*), maka seseorang itu akan akrab dengan

irasionalitas kemanusiaan yang penuh makna, yang membawa kepada pencerahan jiwa. Abdul Hadi W.M. pernah mengemukakan sebagai berikut (1985:viii).

“Tasawuf, ... , yaitu dorongan untuk merealisasikan diri secara penuh dan menyeluruh sebagai makhluk yang secara hakiki adalah bersifat kerokhaniaan dan kekal. Lebih dari sekedar esoterik, ganjil dan khayali, ia justru sublim, universal dan benar-benar praktis.”

Untuk lebih konkretnya, bandingkanlah dengan sebuah sajak karya Rumi yang berjudul “Aku Pun Bahagia” terjemahan Sapardi Djoko Damono berikut ini (via an-Nadwi, 1986: 59).

63

AKU PUN BAHAGIA

Aku pun bahagia
Terbaring di jantung mutiara;
Sampai saatnya topan menerjang
Bagai gelombang aku pun tunggang-langgang.

Kuucap gemuruh
Rahasia laut;
Bagaikan awan di pantai, jenuh,
Aku pun tidur, tak beringsut.

Bentukan citraan ‘Aku pun bahagia’ adalah masih dalam perspektif biasa (realitas empiris), sedangkan citraan ‘Terbaring di jantung mutiara’ telah memasuki wilayah realitas berganda, yaitu ada perhubungan antara realitas empiris dengan realitas transendensi. Demikian pula selanjutnya, lanskap dengan simbol saling berpautan, yang merupakan gambaran dari hubungan kedua realitas itu. Hal demikian ini mirip dengan estetika sajak D. Zawawi Imron.

Keduanya (sajak-sajak D. Zawawi Imron ataupun sajak mistik karya Rumi dan juga yang lainnya) sama-sama menam-

pilkan perbauran antara citraan biasa dengan citraan simbolik sehingga mirip atau bersifat surealistis. Penyebabnya ialah keduanya berangkat dari konsep pemikiran yang sama dalam penyikapannya terhadap realitas dan irasionalitas, di samping aspek estetika.

Jadi, secara estetika saja sajak-sajak D. Zawawi Imron mempunyai kemiripan dengan estetika karya-karya surealisme. Hal yang sama juga terdapat dalam karya sajak mistik yang merambah pada dimensi religiositas. Tetapi, agaknya sajak D. Zawawi Imron ini lebih mempunyai kemiripan ideologis dengan sajak-sajak mistik atau yang religius sebab di dalam konteks religiositas pun pengucapan-pengucapan sajak menjadi surealistis disebabkan perhubungannya antara yang empiris dengan yang transendensi.

Dengan kata lain, intertekstualitas sajak D. Zawawi Imron dengan karya sajak surealisme hanyalah terletak pada kemiripan estesisnya, yaitu bahwa gaya kepuitisannya bersifat surealistis (surealisme-estetis), bukan surealisme-ideologis.









**DALAM PEMIKIRAN IDENTIFIKASI AKU:
SEMIOTIKA SAJAK D. ZAWAWI IMRON**

Dalam bagian 3 telah dikupas struktur keputisan, singkatnya bahwa estetika sajak D. Zawawi Imron mempunyai kemiripan dengan estetika surealisme. Tetapi, perlu ditegaskan bahwa surealitas dalam sajaknya tidak identik dengan pembahasaan irasionalitas tanpa makna seperti umumnya karya surealisme. Justru sebaliknya, surealitas dimunculkan sebab identifikasi aku memakai visi batin setiap memaknakan realitas alam sehingga dalam visinya realitas menjadi berganda, baik sebagai pengucapan bahasa sajak maupun konsep pemikiran aku-lirik, yakni setiap realitas empiris eksistensinya berhubungan dengan realitas transendensi.

Pembicaraan bagian 3 masih berkaitan dengan bagian 4, yakni bahwa surealitas identik dengan irasionalitas yang berupa dorongan kesadaran akan makna di balik yang empiris, sebagaimana pribadi mengandung ruh, demikian pula kata mengandung makna. Apakah dengan begitu surealitas dalam sajak D. Zawawi Imron mengacu pada nilai-nilai hakiki yang bersumber dari religiositas? Bagian ini berupaya menjawab permasalahan tersebut.

Pemaknaan terhadap pemikiran identifikasi aku ialah dengan melihat keutuhan sajak sebagai struktur yang bermakna (Pradopo, 1987:121). Untuk memaknakan karya sastra ini, A. Teeuw (1983:15) menegaskan: "... harus menguasai

berbagai kode, baik kode bahasa, kode budaya, maupun kode sastra yang khas.”

Adapun pembahasan bagian ini lebih difokuskan pada aspek makna, yakni makna identifikasi aku dalam kaitannya dengan pemikiran-pemikirannya. Identifikasi aku ini dipahami sebagai *sign system* sebagaimana umumnya cara pandang kaum semiotik. Dalam hal ini, Roland Barthes pernah mengatakan bahwa dalam semiotik segala unsur dilihat sebagai bagian dari sistem (1967:20). Bahkan, Umar Junus (1981:25) memahami semiotik sebagai berikut.

“Pandangan semiotik bukan hanya dapat menghubungkan sistem dalam karya sastra itu sendiri, tapi juga dengan sistem di luarnya dengan sistem dalam kehidupan. Paling kurang sistem ini memungkinkan kita menghubungkan sistem pada karya sastra dengan sistem dalam kehidupan, tergantung pada kesanggupan kita. Dalam hubungan ini tidak mungkin diabaikan kesanggupan kita untuk memahami kehidupan itu sendiri. Dan biasanya dibantu oleh berbagai ilmu bantu lainnya.”

Menurut Alex Preminger, pernyataan “sistem di luarnya” itu jika dipahami sebagai akibat dari sifat kreatif karya seni, yaitu adanya konvensi tambahan (1974:981). Dalam bagian ini, konvensi tambahan pun dimaknakan untuk mengeksplicitkan pemikiran identifikasi aku, juga untuk menggarisbawahi bagian 3 yang menyimpulkan bahwa pembahasaan surealitas dalam sajak D. Zawawi Imron hanyalah sebagai gaya kepuhitan. Konvensi tambahan pada konteks intertekstualitas, ialah mencari hubungan antara pemikiran identifikasi aku dengan sistem nilai dalam kehidupan sebab, sebagaimana yang dikatakan A. Teeuw (1980:1), “... tidak ada karya seni mana pun yang berfungsi dalam situasi kosong.”

Di samping itu, mekanisme analisis memakai model semiotik Michael Riffaterre yang berprinsip bahwa karya sastra di satu pihak adalah dialektik antara teks dan pembaca, di pihak lain merupakan dialektik tataran mimetik dengan tataran semiotik. Cara kerjanya, yakni dengan membongkar sajak secara struktural atas dasar *significance*-nya, tetapi dalam bagian ini difokuskan pada aspek makna dari pemikiran identifikasi aku; dan intertekstualitas pun dimaknakan untuk mengetahui pemikiran identifikasi aku itu dengan mencari hubungannya kepada sistem nilai dalam kehidupan (Teeuw, 1980:65).

Identifikasi (KBBI, 1988:319) aku ini berbeda-beda dalam sajak penyair satu dengan yang lainnya sebab pikiran, daya khayal, ungkapan hati, dan daerah kenyataan baru yang sedang dijelajahi pun berbeda. Di sinilah timbul pertanyaan dasar bagian ini: apakah pemikiran identifikasi aku dalam sajak D. Zawawi Imron menunjukkannya sebagai sebuah pribadi yang religius?

A. Citraan Surrealistis, Supralogis Pemikiran, dan Religiositas Sajak D. Zawawi Imron

Pada bagian terdahulu diuraikan struktur kepuitisan sajak D. Zawawi Imron, tetapi pembicaraan itu masih difokuskan pada pencapaian bentuk kepuitisan atau kebahasaan surealistisnya, belum membicarakan korelasi antara bentuk kepuitisan dan isi pemikiran sajak. Korelasi tersebut sangat berkaitan dengan cara pandang aku-lirik tentang realitas.

Menarik sekali saat Subagio Sastrowardoyo (1989:208-221) di satu tulisan panjangnya menyimpulkan pendapat bahwa, "Dunia angan-angan Zawawi Imron bergerak di dalam

alam surealisme, yang hendak mengatasi dan juga menolak kenyataan.” Surealisme yang bagaimana, surealisme-estetis atautkah surealisme yang sungguh surealisme, yang mencakup estetika sekaligus ideologi sajak?

Memang, sering di sekitar kita masih rancu dalam penggunaan istilah. Puisi yang oleh sementara kritikus disebut sebagai puisi surealisme, jika diteliti mendalam tidaklah dapat dikatakan sepenuhnya surealisme sebab manakala orang menyebut “isme”, maka tak dapat lepas dari pembicaraan ideologi. Yang disebut seni surealisme sesungguhnya selalu berhubungan dengan pandangan dunia (*world vision*) pengarang, yang terwujud dalam karyanya dan erat hubungannya dengan bawah-sadar, ungkapan batin irasional, impian, intuisi, asosiasi bebas, dan semacamnya; semua itu berpedoman pada psikoanalisis ala Sigmund Freud.

Adakah puisi D. Zawawi Imron demikian? Apa bukan justru berhubungan dengan pengalaman religius, mengingat pengarangnya (sumber teks) bukanlah seorang yang tidak religius? Aku-lirik puisinya memang banyak mempertanyakan apakah yang dimaksud dengan realitas itu. Apakah yang dapat dilihat mata-indrawi dan dipahami akal saja yang dapat disebut sebagai “yang nyata”? Bagaimana kedudukan antara “yang nyata” dan “yang tidak nyata”, badan dan ruh; lebih jauh lagi, bagaimana kedudukan antara manusia dan Tuhan?

Persoalan tersebut menjadi nada dasar eksistensial perpuisian D. Zawawi ¹⁸ron, dan sudah meresap dalam kesusastraan Indonesia: *Bulan Tertusuk Lalang* (1982), *Nenekmoyangku Airmata* (1985), *Celurit Emas* (1986); tiga buku tersebut menjadi kajian ⁷⁴isan ini. Adapun buku kumpulan puisinya yang lain ialah ⁷⁴*Semberbak Mayang* (1976), *Madura, Akulah Lautmu* (1978); *Derap-Derap Tasbih* (1991); *Berlayar di Pamor Badik* (1992); *Laut-Mu Tak Habis Gelombang* (1996); *Bantal-*

ku *Ombak Selimutku Angin* (1996); dan *Madura, Akulah Darahmu* (1999). Salah satu pesona yang mencerminkan persoalan tersebut terungkap dalam sajak menarik berjudul “Pesona Itu Melompat” (BTL, 1982:43) berikut ini.

4

PESONA ITU MELOMPAT

pesona itu melompat
 dari pematang ke pematang
 (seperti kupu-kupu yang ditangkap
 anak di taman
 menabur serbuk-serbuk sanubari)
 laut melambai
 ketentraman

--siapa engkau?
 tanya roh kepada badan
 badan pun lalu menari
 sedang roh memukul gendang
 sekali gus melagukan nyanyian
 pesona itu melompat
 dan terus melompat
 melumat-lumat kenyataan

Tidak ada kesulitan dalam pembacaan *heuristik* terhadap sajak “Pesona Itu Melompat” karena satuan linguistik yang digunakan tak ada yang asing. Citraan yang dibangun ialah di tengah sawah. Pada bait I, keseluruhan citraan yang dibangun menegaskan baris ‘ketentraman’. Selanjutnya, dalam ketenteraman itu muncul⁴ “dialog” antara badan dan ruh di tengah alam (bait II): ‘badan pun lalu menari/ sedang roh memukul gendang’ sambil menyanyi. Dialog yang secara mata-ind⁴wi sesungguhnya langka itu menjadi sumber pesona sebab ‘pesona itu melompat/ dan terus melompat’, yang akhirnya ‘melumat-lumat kenyataan’.

Pembacaan secara *hermeneutik* menimbulkan pertanyaan, apa makna bangunan pencitraan seperti itu? Dalam sajak tersebut, 'pesona' lebih disebabkan oleh irasionalitas pandangan, yakni berdialognya 'badan' dengan 'roh'. Tentu saja, ini bukan dialog empiris, melainkan monolog aku-lirik kepada diri di tengah realitas alam sembari mempertanyakan -- meminjam ungkapan Paul Tillich-- "Apa arti kehidupan? Dari mana kita datang? Ke mana kita akan pergi?" (*Horison*, no. 2, Juli 1966, hal. 26).

Bolehlah disebut bahwa sajak tersebut didasari pemikiran semacam yang terangkum dalam "Gurindam I" Raja Ali Haji, "Barangsiapa mengenal diri/ Maka telah mengenal Tuhan yang bahri" (Hadi W.M., 1985:240). Relevansi "Gurindam I" Raja Ali Haji itu ialah bahwa berdialognya aku-lirik dengan diri membawa konsekuensi berdialognya aku-lirik dengan alam, yang berujung pada dialog dengan Pencipta alam. 'Pesona' demikian akhirnya berkembang menjadi pola pemikiran yang membentuk pribadi aku-lirik, yang berprinsip bahwa alam tak sekedar sesuatu yang cuma dapat disentuh indrawi dan akal saja, tetapi keberadaannya justru lebih ditentukan hubungannya dengan yang transenden ("yang berada jauh di sana"). Jadi, refleksi pemikiran semacam 'siapa engkau?/ tanya roh kepada badan/ badan pun lalu menari/ sedang roh memukul gendang/ sekali gus melagukan nyanyian' merupakan simbolitas bahwa "yang nyata" eksistensinya selalu mengandung "yang tidak nyata" (ruh).

Ungkapan serupa dalam sajak D. Zawawi Imron lainnya diperluas lagi maknanya sampai dasar pandangan hidup (*weltanschauung*) dari religi Islam, yakni tiada suatu realitas pun jika ia tidak ilahiah, suatu pengukuhan terhadap "Tidak ada Tuhan kecuali Allah" (*laa ilaaha illallah*). Misalnya, baris sajak ini: 'alifmu yang Satu/ tegak di mana-mana' ("Zikir", CE). Dengan begitu, "yang nyata" dimaknakan berganda sebab

adanya supralogis pemikiran dalam kesadaran religiositas, yang berangkat dari suatu ayat, “Segala sesuatu memahasucikan Tuhan dengan memuji-Nya, tetapi kalian tidak mengerti tasbih mereka” (Q.S. *al-Isra*:44). Berganda, dalam pengertian empiris sekaligus transendensi, *wadag* sekaligus spiritual, tempat tinggal sehari-hari sekaligus tempat berefleksi. Karenanya, realitas menjadi bermakna. Dzat Yang Mutlak menampilkan diri-Nya melalui alam yang relatif, dalam wujud ayat atau simbol. Alam dan manusia, sebagaimana dikatakan Alquran, adalah manifestasi dari kesatuan Tuhan (*tauhid*).

Tentu saja, kerangka berpikir seperti itu sangat berbeda dengan pola pandang empirisme yang “terikat pada yang semata-mata konkret dan empiris, yang dapat ditangkap oleh indra” semata (Kuntowijoyo, 1984:154).

Pola pemikiran supralogis dalam kesadaran religiositas itu (disebut demikian sebab bersifat intuitif) tidak rasional sebagaimana struktur logis. Terbentuknya boleh jadi dimaksudkan sebagai imbalan terhadap struktur logis, yang timbul akibat pengalaman hidup sehari-hari dalam lingkungan sosial yang material (Hadi W. M., no. 94, hal. 44). Ungkapan seperti ‘aku pun mencoba mendengar/ kokok ayam di dalam telur’ (“Laut I”, NAM) dan semacamnya memperlihatkan supralogis yang mengidealkan wilayah spiritual sebagai dasar memaknai realitas alam beserta segala persoalannya. Pada konteks ini, sajak diturunkan atas dasar supralogis pemikiran, di samping alam yang penuh simbol dari makna-makna. Keduanya selalu dipertautkan dalam kerangka religiositas Islam.

Hubungan demikian saling menerima dan memberi antara yang memaknai (aku-lirik) dengan yang dimaknai (alam) sehingga aku-lirik menangkap segala sesuatu termasuk aturan agama secara langsung (Hadi W. M., no. 94, hal. 44). Di satu segi, alam sebagai wacana pemikiran dan di segi lain, alam

sebagai ayat (*kauniyah*) Tuhan. Misalnya, jika aku-lirik rohaninya sedang labil, maka alam menegaskan kembali kemanusiaannya: ‘angin mengetuk jantung/ nilai-nilai pun bangkit/ setangkai mawar jatuh/ dari segumpal kesedihan’ (“Layang-layang”, BTL). Jika aku-lirik memahami Pencipta semesta, maka alam menampilkan dirinya sebagai wacana, ‘Kunyalakan kandil dan kumatikan rasa: angin berhembus jauh men-/ cari pematang jiwa’ (“Jejak I”, NAM). Jika³² tu-lirik berelasi sosial, alam pun memberi rupa relasi itu: ‘nanti malam, apa jadi engkau ke rumah?/ di bawah bulan yang mulai sembuh dari gerhana/ berdua kita pecahkan/ bagaimana bisa kutebus/ sawah ladangku yang masih tergadai’ (“Percakapan di Satu Desa”, BTL).

Karena itu, alam diidealkan sebagai sesuatu yang holistik. Namun, bagaimanapun¹⁹ perubahan akibat pembangunan yang terjadi di sekitarnya, alam dalam sajak D. Zawawi Imron tetaplah alam yang murni, tak tercemari oleh hiruk-pikuk modernitas seperti umumnya sajak penyair mutakhir, misalnya Afrizal Malna, Soni Farid Maulana, atau Ahmad Syubbanuddin Alwy. Mari kita simak penggalan sajak “Game-lan Mati” karya Soni Farid Maulana ini (1989:7).

Negeriku tempat matahari muncul dan terbenam
Di mana kadal dan kerbau bermandikan lumpur sawah
Ternoda darahku terpancong cangkul
Dibanting traktor yang dendam. Gemuruh mesin pabrik
Melindas alu dan lesung di gudangmu
Membuat kau kehilangan jam kerja: sumber hidupmu.
O, Negeriku tempat matahari muncul dan terbenam
Mencat hutan tropis. Hutan yang habis terbakar
Kebuasan kota yang menggerogoti ampela kehidupan
.....

Diksi-diksi dalam sajak tersebut jelas mencitrakan alam yang dilukai oleh modernisme yang salah arah. Alam menuju penghancuran oleh pola industrialisasi yang tidak memperhitungkan efek negatif. Modernisasi dalam kerangka paradigmatik maupun kultural telah melahirkan pergeseran (simbol) kebudayaan, bergesernya romantisme agraris ke alienasi industrial. Citraan yang mengacu pada mekanisme masyarakat kota itu merebak dalam perpuisian dekade 1980-1990-an (bandingkan dengan uraian Afrizal Malna (*Kompas*, 2 Desember 1990, hal. 10) dan Jamal D. Rahman (*Jawa Pos*, 29 Agustus 1993, hal. 8)).

19

Sementara itu, aku-lirik dalam sajak D. Zawawi Imron hampir seluruhnya menampilkan diri, berintegrasi, dan berpartisipasi terhadap alam, “menghayati” tanpa “merumuskan”. Puncak pendekatannya sesungguhnya adalah pengalaman religius semacam *manunggaling kawula Gusti* dalam mistisisme Jawa. Dengan spirit demikian, pola hubungan aku-lirik di dalam dan di luar dirinya berlangsung penuh kemesraan dan selal¹⁴ mengadakan transendensi, yang secara idiomatik seperti ini: ‘Sebatang lalang berbunga putih tumbuh di sudut ladang pada/ penghujung kemarau./ Aku coba menerka, sudah hinggapkah kawan¹⁵ lebah kemari mengang-/ kut ci⁵a Tuhan yang tersembunyi?’ (“Perjalanan”, NAM); atau, ‘Di tengah laut namamu bermain cahaya, aku sangat ingin ke sana,/ tapi terasa dengan sampan seribu tahun aku tak sampai/ Dengan keharuan, mungkinkah cukup satu denyutan?’ (“Pemandangan”, BTL); atau ini, ‘di ketiak pantai/ kutemukan mata yang hilang’ (“Laut Menganga”, CE). Memang, untuk melakukan pengalaman religius aku-lirik terhadap kemungkinan ini, legitimasi metafisik mewujudkan dalam bentuk “ekstase” terhadap alam.

Karenanya, aku-lirik dalam sajak sedang membahaskan pengalaman religiusnya. *Pengalaman* ini bukan diartikan secara indrawi seperti pengalaman empiris (via Rahman, no. 6, Juli-September 1990, hal. 87), melainkan pertemuan antara subjek (aku-lirik) dan objek (alam), yang membawa kebersamaan.

Pengalaman religius demikian --meminjam pengertian Ludwig Wittgenstein (via Rahman, no. 6, Juli-September 1990, hal. 87)-- dalam kenyataannya tak pernah bisa ditunjuk secara langsung sebab bukan pengalaman indrawi. Sementara itu, bahasa mempunyai keterbatasan, yakni hanya dapat mengungkap apa yang menjadi realitas indrawi. Jadi, ada realitas yang dapat disentuh dengan bahasa dan ada yang tidak (*the unutterable*). Namun, ada yang disebut bahasa religius, yang punya logika tersendiri, seperti pernah diungkapkan Peter L. Berger (via Rahman, no. 6, Juli-September 1990, hal. 88). Bahasa religius bersifat *analogi*, sebagian sama dan sebagian berbeda dengan bahasa dan situasi manusia sehari-hari.

Di samping itu, menurut Ludwig Wittgenstein, pengalaman religius bersifat *konatif*, yakni pengalaman yang dialami secara langsung antara subjek dan objek, berlangsung dalam taraf tak sadar sehingga berlangsung tanpa bahasa. Tetapi, saat subjek membahaskan pengalaman religiusnya, maka aspek konatif itu masuk ke aspek *reflektif*, yakni pengalaman religius yang telah terabstraksikan ke pola rawi (via Rahman, no. 6, Juli-September 1990, hal. 89). Perpindahan ini dalam bahasa religius berlangsung dengan jalan analogi.

Demikian pula yang berlangsung dalam sajak D. Zawawi Imron, pengalaman religius secara reflektif terbahasakan dengan jalan analogi dalam dua modus. Pertama, analogi yang merujuk pada realitas empiris. Kedua, merujuk pada realitas

transendensi. Kedua analogi itu secara dominan disejajarkan dalam keseruan dan kesewaktuan (simultanitas) sebuah sajak.

Pertemuan dua analogi itu dalam konteks kebulatan sajak juga merupakan simbol dari makna bahwa pandangan dunia aku-lirik selalu mengaitkan realitas empiris dengan realitas transendensi. Pemaparan realitas berganda ini pada akhirnya oleh penyair direfleksikan ke dalam citraan (analogi) secara berganda pula. Hal ini berulang kali *dinyatakan* (tak hanya *ditampilkan*) dalam sajak, misalnya dalam sajak “Tonggak” berikut ini (1985:86).

5

TONGGAK

Tonggak batas khayal dan kenyataan itu belum juga
ditancapkan. Aku
menunggu. Tapi siapa yang harus ditunggu? Bintang-
bintang hanya
memainkan kedipan dan kembang-kembang hanya
memberi anjuran
agar kubuat jubah sutra buat patung lilinku yang
tersimpan dalam
kereta mayat yang tak terpakai.
Aku inginkan sunyi, maka berilah aku sunyi yang
letih! Topan yang
menggulung-gulung khayal dan kenyataan itu belum
terantuk
kebosanan. Aku inginkan roti, lalu kau beri roti
sisa sakramen dalam
mimpi para penganggur. Pada gelap yang utuh
kulihat sekilas senyum
hari esokku. Inikah bahagia itu ?

5

‘Tonggak batas 3 ayal dan kenyataan itu belum juga ditancapkan’ sehingga pertemuan subjek (manusia) dan objek (Tuhan) melalui pemaknaan terhadap alam menjadi dimung-

kinkan. Makna tersebut teraih sebab menyandarkan pola pikirnya pada kerangka supralogis dalam kesadaran religio-sitasnya. Pembahasan pengalaman dan pola pikir tersebut pada akhirnya berpengaruh terhadap bahasa sajak, yakni mencitrakan “dua dunia”, realitas empiris dan realitas transendensi. Misalnya, kalimat ‘Pada gelap yang utuh’ mempresentasikan realitas empiris (sebagai lanskap ataupun simbol); sedangkan ‘kulihat sekilas senyum hari esokku’ kaitannya dengan kalimat sebelumnya lebih dimaksudkan sebagai citra simbolik yang mempresentasikan realitas transendensi sehingga menyimpan makna.

Mempertemukan dua realitas itu berisiko koherensi citraan menjadi sulit dicari referensinya pada bahasa dan situasi manusia sehari-hari. Tetapi, hal itu justru didayagunakan penyair sebagai ciri khas, baik secara ideologis maupun estetika perpuisiannya. Sekali lagi, mempertemukan dua realitas dengan supralogis kesadaran religio-sitas aku-lirik merupakan wilayah alternatif, tempat aku-lirik mengimbangi struktur logis yang timbul akibat pengalaman sehari-hari dengan lingkungan sosial yang materialisme. Karena ancaman modernisme negatif terhadap rohani, aku-lirik mengukuhkan dirinya kepada: ‘tuhanku! beri aku setitik lagi airmata yang bening itu, untuk/ kujadikan penyedap minuman di pesta-pesta sehingga orang- / orang itu pun sesekali ingat, bahwa di belakang cakrawala ada/ bayang-bayang yang menunggunya! amin! (“Doa”, BTL). Ungkapan semacam itu variatif dalam sajak D. Zawawi Imron, sebagai upaya mengukuhkan dunia ‘di belakang cakrawala’.

Dengan begitu, aku-lirik memandang setiap realitas sebagai keseluruhan dan kesatuannya, yang dalam Islam disebut sikap tauhid, yang dicitrakan sebagai ‘alifmu yang Satu/ tegak di mana-mana’ (“Zikir”, CE). Aku-lirik selalu membahasakan pengalaman religiusnya secara *reflektif*, tidak secara *konatif*.

Pengalaman itu diabstraksikan ke dalam pola indrawi dalam bentuk analogi, yakni menyejajarkan dua analogi itu (antara yang empiris dan transendensi) dalam keseruan dan kesewaktuan dunia sajak. Hal itu *ditampilkan* dan *dinyatakan* dalam sajak pilihan kita di depan: ‘badan pun lalu menari/ sedang roh memukul gendang/ sekali gus melagukan nyanyian’.

Sekarang menjadi jelas bahwa dunia angan dalam sajak D. Zawawi Imron tidaklah bergerak dalam alam surealisme yang hendak mengatasi atau menolak kenyataan. Tetapi, dunia angan itu lebih disebabkan pola pemikiran supralogis dalam kesadaran religiositas Islam aku-lirik, yang pemosisian realitas empiris eksistensinya selalu lebih ditentukan dalam kaitannya dengan transendensi. Hal demikian tak hanya berhenti sebagai ideologi sajak, tetapi sampai berpengaruh pada pembahasaan pengalaman religius dalam sajak. Ada korelasi antara keduanya sebagaimana kata itu sendiri dengan maknanya, badan dengan ruh; lebih jauh manusia dengan Tuhan.

B. Makna Alam dalam Pemikiran Identifikasi Aku

Dalam subbagian A telah dikupas tentang makna “realitas” dalam sajak. Realitas itu dimaknakan hubungannya dengan realitas transendensi, yakni tiada suatu realitas pun jika tidak bersifat ilahiah. Karena pola pemaknaan demikian selalu hadir dalam sajak D. Zawawi Imron, bolehlah diasumsikan bahwa identifikasi aku hendak menunjukkan pandangan dunia tertentu, yang pada dasarnya adalah masalah religiositas. Karenanya, sebelum masuk ke dunia sajak D. Zawawi Imron, perlu diperjelas, apa dan bagaimana religiositas Islam dalam sastra itu.

1. Religiositas dalam Sastra

81
 Dalam *The World Book Dictionary*, kata *religiosity* berarti *religious feeling or sentiment* atau perasaan keagamaan (1980: 3766). Akar kata tersebut adalah *religion* atau sering disebut *religi*. Konon, kata *religi* berasal dari kata *religo* (*Kamus Latin-Indonesia*, 1969) yang berarti “menambatkan kembali”. Atau, dalam pengertian N. Drijarkara ialah “ikatan” atau “pengikatan diri” (1966:167). Dalam pengertian ini lebih kelihatan personalitasnya sehingga lebih kelihatan dinamis sebab lebih menonjolkan eksistensi kemanusiaan.

3
 Jika begitu, berreligi berarti menyerahkan diri, taat, tetapi dalam pengertian positif, yakni berkaitan dengan kebahagiaan seseorang yang seakan memasuki dunia baru yang penuh kemuliaan (James, 1984:41). Sementara itu, perasaan keagamaan adalah segala perasaan batin yang ada hubungannya dengan Tuhan, seperti perasaan takut kepada Tuhan (*fear to God*), perasaan dosa (*guilt feeling*), kebesaran Tuhan (*God's glory*).

Religiositas ini oleh Paul Tillich, filsuf profetik, disebut sebagai “dimensi kedalaman”. Menurutnya, manusia dapat menjadi religius sebab dengan penuh kerinduan menanyakan tentang eksistensinya dan sangat menginginkan memperoleh jawaban, sekalipun mungkin jawabannya akan “menyakitkan”. Seorang religius adalah mereka yang mencoba mengerti hidup dan kehidupan secara lebih dalam daripada batas lahiriah semata; yang bergerak dengan dimensi vertikal dari kehidupan ini; dan mentransendensikan hidup. Orang demikian, menurut Paul Tillich, dapat memeluk agama tertentu, tetapi tidak sebagai keharusan (*Horison*, no. 2, Juli 1966, hal. 12). Dalam konteks itu, ia rupanya memahami dari dua pendekatan, yakni religiositas yang agamis dan yang nonagamis. Di satu segi, Y.B. Mangunwijaya berpandangan

bahwa agama hanya lebih menunjukkan kelembagaan kebaktian kepada Tuhan dalam aspeknya yang resmi dan yuridis, sedangkan di segi lain religiositas dipandanginya lebih melihat aspek yang “di dalam lubuk hati”, sikap personal yang sedikit misteri bagi orang lain (1988:12).

Namun, Y.B. Mangunwijaya masih berharap bahwa paling tidak seorang agamawan sepantasnya sekaligus *homo religius* (1988:12). Sebagaimana ungkapan William James yang dikutip oleh Abdul Rozak, manusia religius selalu sadar dalam melaksanakan *institutional religion*, menghayatinya dengan sepenuh jiwanya sehingga ia pun kerap tenggelam dalam pengalaman religius yang merupakan puncak pengalaman estetis (*Horison*, no. 5, th. XX, hal. 166). Di sinilah tampak betapa dekatnya hubungan seni dan religi.

Ada religiositas yang memang bangkit dari pribadi non-agama. Namun, tiap kebangkitan religiositas selalu dilandasi oleh keinginan baik untuk berbuat suatu kebaikan kepada sesama makhluk. Pada konteks *kebaikan* ini pula orang memasuki lembaga Ilahi (agama), yang menurut Syekh Muhammad Abduh, bukan demi pemisahan, tetapi demi penuntunan ke arah makna yang baik (Mangunwijaya, 1988:15). Jelas, saya sependapat dengan Syekh Muhammad Abduh, religi dan religiositas adalah satu kesatuan. Memang ini lebih islamis, di dalamnya “demi penuntunan ke arah makna yang baik” merupakan salah satu ciri khas religiositas yang autentik.

Dengan demikian, kesusastraan menjadi religius jika di dalamnya mempersoalkan dimensi kemanusiaan dalam kaitannya dengan dimensi transendental. Kesusastraan religius selalu membicarakan persoalan kemanusiaan yang bersifat profan dengan ditopang nilai kerohanian, yang berpuncak kepada Tuhan melalui lubuk hati terdalam kemanusiaannya. Demi “melihat” Tuhan itu pula penyair Amir Hamzah, melalui

jendela hatinya, merasa berdekat-dekat dengan Tuhan, seperti yang ditulisnya dalam “Padamu Jua” (1985:5).

61

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

27

Dalam sajak tersebut Amir Hamzah menyampaikan dimensi religiositas yang penting, yakni manusia tidak mungkin menemukan dirinya tanpa terlebih dahulu menemukan Tuhannya, pencipta yang menjadi sumber keberadaannya. Segi lain religiositas ialah tolok ukurnya yang hakiki, sebagaimana pernah diungkap Roger Garaudy, yakni untuk menyampaikan makna dari realitas yang tidak tampak, yang berada di balik gejala yang tampak (1984:141-146).

33

Para penyair dan sastrawan lain yang mempunyai semangat religius menyadari bahwa gejala-gejala yang tampak oleh mata dan pikiran ini (realitas alam dan realitas budaya) hanyalah ungkapan lahir atau simbol dari suatu kenyataan yang lebih hakiki. Gejala lahiriah ini adalah alamat (ayat) Tuhan, yang harus dibaca dan dihayati secara mendalam, sebab tidak ada suatu realitas pun jika ia tidak ilahiah. Hal ini merupakan penjabaran dari *Laa ilaaha illallah*. Untuk itulah penyair Sutardji Calzoum Bachri menulis sajak “Walau” (1981:131).

45

WALAU

walau penyair besar
takkan sampai sebatas allah
dulu pernah kuminta tuhan
dalam diri
sekarang tak

45

kalau mati
 mungkin matiku bagai batu tamat bagai pasir tamat
 jiwa membumbung dalam baris sajak

tujuh puncak membilang bilang
 nyeri hari mengucap ucap
 di butir pasir kutulis rindu rindu

walau huruf habislah sudah
 alifbataku belum sebatas allah

2. Religiositas Islam dalam Sastra

20

Karya sastra dapat dikatakan religius sebab di dalamnya mengandung moralitas. Menghadapi karya demikian pembaca sastra sering mengasumsikan bahwa moralitas di dalamnya selaras dengan moralitas pengarang. Tuntutan pembaca yang seperti itu amatlah wajar sebab pembaca yang baik tentu akan menilai nilai-nilai kesungguhan dalam karya itu, di samping kesungguhan moralitas yang sedang ditawarkan pengarang.

93

Perihal *kesungguhan* ini memang penting, baik itu kesungguhan estetis maupun kesungguhan moralitas. Kesungguhan estetis berhubungan dengan ekspresi kebahasaan karya sastra. Misalnya, sebelum seorang penyair menulis sajak tentang laut, tentu terlebih dahulu ia mesti mempunyai pengalaman tentang laut, setidaknya lewat bacaan, dan lebih baik lagi jika ia pernah hadir dalam situasi objek. Dengan demikian, ia akan dapat memadukan nuansa objek (laut) dengan nuansa subjektivitasnya (pikir) sehingga dari perpaduan itu diharapkan dapat memunculkan citraan sajak secara baik.

Demikian pula dengan kesungguhan moralitas. Pembaca yang kritis tentu menuntut keharmonisan antara moralitas-baik dalam karya sastra dengan kebaikan moralitas pengarang. Jika seorang pengarang tidak meyakini dan tidak

pernah hadir dalam situasi nilai moral yang sedang ia citrakan dalam karyanya, tentu saja karya semacam ini perlu dipertanyakan “kebenarannya” (85 alipun pada konteks ini tidak identik dengan $2 \times 2 = 4$). Dalam pandangan Islam, kesungguhan teramat penting sebagaimana yang dikemukakan Alquran sebagai berikut.

36 Dan penyair-penyair itu diikuti oleh orang-orang yang sesat. Tidakkah kamu melihat bahwasanya mereka mengembara di tiap-tiap lembah, dan bahwasanya mereka suka mengatakan apa yang mereka sendiri tidak mengerjakan(nya), kecuali orang-orang (penyair) yang beriman dan beramal saleh dan banyak menyebut Allah dan mendapat kemenangan sesudah menderita kezaliman. Dan orang-orang yang zalim itu kelak akan mengetahui ke tempat mana mereka akan kembali (Q. S. 26:224-227).

9 Kutipan ayat Alquran itu justru lebih mengukuhkan bahwa moralitas-baik karya sastra mestilah diikuti moralitas-baik penciptanya. Hal ini menjadikan sastrawan muslim lebih berhati-hati dalam mencipta karyanya. Tidak setiap bawah-sadar kemanusiaan boleh ditulis, tetapi bawah-sadar kemanusiaan yang menjadikan hidup lebih bermakna saja yang layak disampaikan kepada pembaca. Jika Sigmund Freud mempercayai bahwa energi terbesar manusia terletak pada *Id* melalui libido seksual, maka religiositas Islam lebih menekankan pembentukan ego ke arah penyerapan *Ego Tak Terbatas* (Allah), (Iqbal, 1982:121).

53 Pengaruh Alquran akan kesungguhan ini menjadi pijakan bagi pengucapan moral dalam ka 11 sastra religius Islam (Schimmel via Hadi W. M., 1985:vii). Disebabkan pengaruh etik dan estetik Alquran pula, banyak keputakaan sufi diungkapkan dalam bentuk puisi sebab kenyataan Alquran sendiri diungkap dalam bentuk puisi yang maha indah, kaya simbol dan imajinasi, serta sangat merangsang penciptaannya untuk

menulis puisi dan melakukan berbagai tafsir puitik. Contohnya dapat dilihat dalam kesungguhan estetis dan etik karya Jalaluddin Rumi dan Hafiz. Selain karya sufi itu, di Indonesia juga ada karya-karya yang semacam itu, misalnya karya Amir Hamzah, Sutardji Calzoum Bachri, Abdul Hadi W. M., Taufiq Nail, Emha Ainun Nadjib, dan K.H.A. Mustofa Bisri. Karya mereka tidak hanya berhenti pada estetika, tetapi melalui realitas yang dibangun di dalamnya, karya mereka itu menjadi simbol yang menyampaikan makna transendental.

Realitas dalam karya mereka dipahami sebagai alamat (ayat) Tuhan. Konsep demikian pernah disimpulkan oleh seorang peneliti dari Rusia, V.I. Braginsky, tatkala meneliti konsep kesusastraan Melayu Klasik, termasuk di dalamnya karya Hamzah Fansuri dan Amir Hamzah. Ia menyimpulkan tiga aspek konsep keindahan sebagai berikut: aspek *ontologis*-nya, yaitu keindahan puisi sebagai pembayangan kekayaan Tuhan, yang disebabkan daya cipta-Nya, keindahan mutlak dari Tuhan (Yang Mahaelok *al-Jamal*), dikesankan pada dunia gejala (indah = *husn*); aspek *imane* dari yang indah, yang terungkap melalui kata dalam wujud teratur, baik dalam alam maupun dalam ciptaan manusia; aspek *psikologis* atau *pragmatik*, yang efeknya terhadap pembaca menjadi mabuk atau dimabukkan oleh alam (via Teeuw, 1983:71-72).

Saya sependapat dengan V.I. Braginsky. Ada korelasi antara yang indah pada dunia gejala dengan Yang Mahaindah, yang istilah Muhammad Iqbal disebut *Eros* (via M. M. Syarif, 1989:83). Kesadaran terhadap keindahan ini digerakkan oleh keimanan kepada Yang Mahaindah.

Menjadi jelas bahwa konsep kesungguhan estetis ataupun kesungguhan moralitas dalam karya sastra religius Islam berpangkal pada Alquran, tetapi tidak didasari penafsiran yang sempit. Contohnya karya sastra Muhammad Iqbal, yang di

dalamnya justru ia dapat mengkritik tajam filsafat Barat. F.C. Happold pun mengakui bahwa di antara gerakan mistik di dunia, gerakan tasawuf yang banyak melahirkan sastrawan besar (via Hadi W. M., 1985:vii). Karya religius semacam itu dapat dijadikan sarana pengungkapan hasil penghayatan kehidupan yang merujuk pada Alquran dan Hadis. Ayat-ayat yang mengilhami banyak karya sastra religius, antara lain Q.S. *an-Nuur*:35-42, Q.S. *al-Baqarah*:115, Q.S. *al-98 kabut*:20. Sebagai contoh, mari kita simak baris sajak “2” karya Emha Ainun Nadjib ini (1983:3).

Tuhanku
Engkaulah cahaya langit dan bumi
pasti, sebab siapa yang lain lagi?

Baris 101 jak tersebut berintertekstualitas dengan Q.S. *an-Nuur*: 35 ini.

Allah adalah cahaya langit dan bumi, cahaya-Nya bagai misakat, yang di dalamnya ada pelita...

11

Namun, meskipun karya sastra religius Islam bermuatan pesan moral, sastrawan tetap mempunyai kebebasan kreatif dalam pencarian bentuk seni, yang sejalan dengan hakikat serta sistem kesusastraan, yakni indah dan bermanfaat (*dulce et utile*). Jauh hari Nabi Muhammad s.a.w. menegaskan bahwa keindahan dan kemanfaatan mestilah dicapai dalam karya sastra:

Sejumlah puisi mengandung hikmah; hikmah adalah onta orang beriman yang hilang, apabila ia menemukan kembali, ia memiliki kebenaran terbaiknya (al-Hujwiri via Hadi W.M., 1935:31).

100

Titik temu antara kesungguhan estetis dan kesungguhan etik atau moralitas, serta keindahan dan kemanfaatan inilah yang dapat menggeser anggapan bahwa kesusastraan hanyalah aktivitas lamunan belaka. Pada posisi demikian, kesusastraan

43 religius dapat menjadi bagian penting dari gerakan *Postmodern* sebab mengaitkan kembali sastra dengan kehidupan yang lebih luas.

3. Memaknai Cinta Tuhan dan Konsep tentang Alam dalam Pemikiran Identifikasi Aku

Subagio Sastrowardoyo (1980:142) pernah mengatakan, “Membaca sajak lirik utamanya, juga sajak lain, pada akhirnya merupakan pertemuan dengan pribadi penyair.” Pendapat itu benar, dan jika pada konteks semiotik yang lebih menekankan pada teks, pengertiannya menjadi: membaca sajak merupakan pertemuan dengan pribadi aku-lirik.

Dengan memahami pemikiran aku-lirik dalam sajak seorang penyair, maka sosok pribadi aku-lirik akan dapat dikonstruksi sehingga dapat dikenali. Pribadi aku-lirik sajak Afrizal Malna akan berlainan bila dibandingkan dengan sajak D. Zawawi Imron. Aku-lirik sajak Afrizal Malna mencerminkan jiwa yang gerah sebab sibuk dengan persoalan hidup modern kota, sedangkan aku-lirik sajak D. Zawawi Imron merupakan pribadi yang menyuarakan eksistensi religiositasnya melalui pemaknaannya yang terus-menerus terhadap diri manusia dan alam di sekelilingnya.

Berkenaan dengan pribadi itu, bolehlah dipertanyakan apakah hidup ini. Meminjam pengertian Muhammad Iqbal, yakni bahwa “Hidup adalah pribadi: bentuk tertingginya ialah Ego, dalam mana pribadi menjadi suatu pusat eksklusif yang mengandung diri” sebab “rahasia ketuhanan terletak dalam keteguhan iman terhadap diri sendiri”, dan “Perkembangan diri tidak lain ialah kebangkitan alam semesta” (via Maitre, 1989:23). Sek51 pun demikian, menurut Muhammad Iqbal, segala sesuatu mempunyai individualitas yang hidup, bintang di langit, benda-benda di bumi, semua itu individu, satu sama

lain tak dapat lebur, dan Ego (pribadi) itu hidup dan berkembang bila ia berhubungan dan bekerja sama dengan ego-ego lain. Tetapi, antarindividu itu sendiri tidak sama derajatnya (1982:105).

Adapun dalam sajak D. Zawawi Imron ialah bagaimana alam sebagai individu dalam pemikiran aku-lirik, dalam hubungannya dengan Tuhan dan manusia.

a. Memaknai Cinta Tuhan Melalui “Angin”: Fokus Analisis pada Sajak “Dengan Engkau”

Alquran mengatakan, “Akan kami tunjukkan alamat-alamat (ayat) Kami di cakrawala dan dalam diri mereka sehingga menjadi terang bahwa Tuhan adalah Hak (yang benar) (Q. S. 41:53). Kata ayat (alamat) juga berarti ayat Alquran, atau manusia yang merupakan cermin tentang Tuhan, atau realitas alam. Tidak ada sesuatu pun yang riil jika itu tidak ilahiah. Yang tidak riil ialah segala sesuatu yang dipahami dan dipikirkan di luar hubungannya dengan Tuhan. Percikan pemikiran demikian tersirat dalam banyak sajak D. Zawawi Imron. Salah satu pesona yang demikian itu terdapat dalam sajak “Dengan Engkau” berikut ini (1982:29).

DENGAN ENGKAU

kusambut anginmu setelah berhasil melacak jiwaku
yang penasaran di
terjal bukit-bukit batu.
sementara mawar mengeringkan embun, matahari
yang bengis tak
kuasa menyadap cintamu.
hanya aku yang bisu, tegak tapi agak ragu pada
harum jejakmu.
dan kalau langit bermendung di ujung kemarau,
tangis pun adalah lagu

keimanan,
senyummu membias di linang hatiku.

Sajak tersebut boleh jadi bukan sajak terbaik dari sejumlah karya D. Zawawi Imron, tetapi juga tidak dapat dikatakan sebagai sajak buruk sebab syarat sebagai sajak yang baik pun ada di dalamnya. Setidaknya, sajak tersebut cukup mewakili perpuisian penyairnya. Dari mana mesti memulai menganalisis sajak tersebut? A. Teeuw pernah mengatakan sebagai berikut (1983:132).

Pada prinsipnya seorang mengupas sajak dapat mulai di mana saja. Sebab, kalau benarlah sebuah sajak yang baik merupakan sebuah kebulatan dan kepaduan makna di mana segala unsur berkaitan satu dengan yang lain, di mana setiap bagian atau aspek menyumbang pada keseluruhan makna, maka tak seberapa penting apakah kupasan itu mulai dengan aspek makna, aspek tata bahasa, aspek struktur sajak, aspek bunyi atau aspek mana juga.

Dengan demikian, pembicaraan ini lebih menonjolkan aspek makna, pemikiran aku-lirik dalam hubungannya dengan alam. Apakah makna esensial sajak tersebut? Sering kali sebuah sajak memiliki kata kunci sehingga dari kata itu dapat ditentukan makna keseluruhannya.

Sajak “Dengan Engkau” ini tipografinya seperti prosa. Gaya pengucapannya pun naratif, tetapi tidak membuat sajak kehilangan proporsional kepuitisannya. Ketaklangsungan ekspresi tetap mendasari bahasa sajak.

‘Kusambut anginmu’ adalah kata kunci. Dari kata itulah dimulai pemahaman pikiran sajak. Kata ‘cinta’, ‘jejak’, ‘senyum’ masih dapat dikenali sifat manusiawinya, tetapi ‘anginmu’ bukanlah pemilikan manusia, melainkan Tuhan. Dari kata kunci itu pula dapat diketahui bahwa ada relasi antara aku-lirik dengan *mu*. Meskipun tidak ditulis dengan huruf besar,

tetapi *-mu* jelas dimaksudkan untuk Tuhan. Relasi ini dimungkinkan sebab aku-lirik memahami alam sebagai ciptaan dari Yang Mahapencipta.

Ada dua citra simbolik yang dipertemukan dalam keseruangan dan kesewaktuan sajak, yakni yang berkonotasi kelembutan (mawar, embun, langit bermendung: bermakna pembawa berita baik), dan yang berkonotasi tidak menyenangkan (terjal bukit-bukit batu, matahari: bermakna pembawa berita kurang baik). (Khusus simbol matahari konsisten bermakna sama, lihat bagian 3, subbagian B, butir 2. c).

Pertemuan dua citra simbolik yang berlainan sifat dan hakikatnya itu tidak hanya dalam sajak tersebut, tetapi hampir dalam semua sajak D. Zawawi Imron. Di antaranya dalam sajak "Zaman" (BTL): di satu segi, 'gunung-gunung memendam lahar dan gema?/kota semakin megah pertanda semakin renta dunia', di segi lain, dalam sajak yang sama, 'seekor kupu mengepak dari sebatit tembang'. Akibatnya memberi efek surealistis sebab ada simultanitas. Khusus dalam *Celurit Emas*, penggunaan citra simbolik justru banyak yang secara fisik keras, tetapi secara makna belum tentu keras; penyair berupaya mengakrabi alam yang keras (Madura) sebagai sumber kekuatan spiritualitas.

Dalam visi demikian, aku-lirik bervisi supralogis dalam kerangka religiositas Islam di setiap bersentuhan dengan realitas alam dan budaya (lihat bagian 4 subbagian A). Karena itu, alam dipandang sebagai individu (pribadi) sebagaimana manusia yang telah tercerahkan rohaninya, sedangkan alam menjadi media yang merangsang pencerahan itu. Alam menjadi pembawa berita baik, di samping sebagai peringatan bagi manusia.

Dalam sajak ini, aku-lirik adalah tokoh yang diceritakan dalam dunia imaji sajak. Namun, ia bukanlah sebagai

subjek tunggal sebab eksistensinya justru ditegakkan oleh alam, seperti angin dan semacamnya. Karena pemikirannya terhadap realitas alam itu, aku-lirik tumbuh pertanyaan-pertanyaan eksistensialnya, yang berujung pada pengenalan keberadaan diri dan Tuhannya, seperti ungkapan “Gurindam I” Raja Ali Haji: ‘Barangsiapa mengenal diri/ Maka telah mengenal Tuhan yang bahri’ (Hadi W. M. 1985:240). Baris “kusambut anginmu setelah berhasil melacak jiwaku yang penasaran di/ terjal bukit-bukit batu’ mempresentasikan alam yang telah berhasil dimaknai dalam hidupnya, kini disambutnya, yang sebelumnya jiwa aku-lirik gelisah dalam pencarian jati diri.

Titik temu antara alam dan manusia sebagai individu, tatkala keduanya sama-sama dipahami sebagai makhluk yang berfitrah sama, ialah beribadah kepada Tuhan. Bedanya, manusia hukumnya wajib dan bersebab-akibat, sedangkan alam semesta memang hakikat keberadaannya tunduk pada hukum Tuhan. Namun, sajak ini dibangun dengan suatu kesadaran bahwa manusia adalah makhluk yang berakal sehingga sekalipun ia telah melihat kebenaran penciptaan realitas alam oleh Tuhan, ia pun berkebebasan untuk memikirkan kembali: ‘hanya aku yang bisu, tegak tapi agak ragu pada harum jejakmu.’ Ada kesengajaan sajak ini secara bertahap mencitrakan persoalan eksistensial aku-lirik.

Pertama, aku-lirik yang dicitrakan sebagai orang yang suka memikirkan realitas alam itu datang dari realitas budaya dan memasuki realitas alam. Realitas budaya yang dimaksudkan ialah realitas yang dipenuhi segala ciptaan manusia dalam rangka meningkatkan harkat hidupnya. Adapun realitas alam diartikan sebagai realitas yang relatif belum dicampurtangani manusia. Sebelum manusia (Adam dan Hawa) turun dari surga, realitas alam sudah diciptakan terlebih dahulu oleh Tuhan.

Masuknya aku-lirik ke dalam realitas alam itu, yang dilakukan seperti menyambut angin, matahari, dan merenungi mawar, membuat kesadaran dirinya tumbuh sehingga peka bahwa adanya alam semesta itu menunjukkan ada-Nya sebagai sumber penciptaan. Jadi, hal demikian dilakukannya sebagai upaya 'menyadap cintamu' (Tuhan). Sebelumnya, di dalam realitas budaya 'jiwaku penasaran', ada "dimensi dalam" yang hilang sebab manusia menciptakan jarak (bahkan mengeksploitasi) terhadap alam sehingga yang tersisa hanya 'terjal bukit-bukit batu'. Namun, dalam realitas alam itu pun aku-lirik masih memikirkan, mengapa Tuhan menciptakan kelembutan (mawar, embun), di samping matahari yang bengis menyengat kulit; mengapa masih ada jarak di antaranya, karenanya di manakah makna cinta Tuhan?

Kedua, dalam sajak ini aku-lirik yang datang dari realitas budaya, yang biasa eksistensinya terakui jika berpikir (semacam *cognito ergo sum* (Descartes via Maarif, 1993: ix = aku berpikir, karena itu aku ada), maka ketika aku-lirik sadar diri terhadap daya cipta Tuhan atas alam, justru mempertanyakan dan menginginkan jawaban yang empiris tentang-Nya. Benarkah alamat ada-Nya dengan melihat ciptaan-Nya (alam)? Dengan kata lain yang ekstrem, jika Tuhan ada, di manakah 'harum jejakmu'?

Pertanyaan tentang keberadaan-Nya itu berhubungan dengan pertanyaan makna cinta-Nya. Tuhan mencipta kelembutan (mawar, embun, langit bermendung di ujung kemarau), tetapi untuk apa juga mencipta kekerasan (matahari yang bengis). Bukankah dalam realitas budaya, yang kuat selalu mengintervensi yang lemah; lalu apakah demikian juga dalam realitas alam?

Ketiga, segala pertanyaan eksistensial itu justru terjawab sebab melalui proses berpikir (berpengetahuan) aku-lirik. Ke-

tika aku-lirik memahami 'langit bermendung di ujung kemarau' yang bermakna hujan akan datang mengakhiri kemarau, maka berakhir pula keraguannya. Makna cinta Tuhan akan turun dalam wujud hujan, yang memang telah diharapkan bagi kehidupan sekitar yang gersang seperti Pulau Madura, di samping diharapkan aku-lirik demi menjawab keraguannya.

Sementara itu, daur hujan dapat berlangsung sebab faktor utamanya sinar matahari dan uap air. Oleh karena itu, tak dapat dibayangkan jika tak ada matahari, sekalipun dalam sajak diistilahkan sebagai 'matahari yang bengis'. Inilah makna dari cinta Tuhan, mengapa alam diciptakan secara berpasangan. Prosesi hujan memang termasuk hukum kepastian alam ciptaan Tuhan yang sifatnya eksak, tidak berubah dan objektif. Hal itu dapat dipelajari oleh manusia yang mau berpikir. Hukum kepastian alam itu dipastikan justru demi kelestarian, keharmonisan alam, serta kesejahteraan manusia (Abdulrahim via Maarif, 1993:32).

Segala pertanyaan aku-lirik yang bersifat "meninggi" itu berujung pada Tuhan dengan sifat pengasih dan penyayang-Nya. Tetapi, jika dipertanyakan di manakah Dzat Tuhan, maka Tuhan tidak berdzat, Tuhan adalah Yang Gaib. Nyatalah di sini, D. Zawawi Imron memberlakukan teks Alquran yang menyodorkan asumsi tentang alam semesta. Jika dipertanyakan mengenai *apa* dan *di mana* Yang Gaib itu, Alquran menjawab, "Dan di bumi terdapat tanda-tanda bagi mereka yang beriman, dan di dalam dirimu sendiri, lalu apakah engkau tidak melihat!" (Q.S. 51:20-21). Sekali lagi, "Kami berada lebih dekat kepada dia (manusia) dibandingkan dengan urat lehernya sendiri" (Q.S. 50:15). Begitu pula, Alquran mengajarkan bahwa pembawaan esensial Yang Gaib ialah cahaya sejati, "Tuhan ialah cahaya lelangit dan bumi" (Q.S. 24:35). Sampai di sini, ada hubungannya dengan kutipan ayat sebagai

pengantar butir 3. a ini sehingga dengan memikirkan realitas alam, maka menjadi terang bahwa Tuhan adalah benar adanya.

Tetapi, karena hakikat Tuhan adalah cahaya, memahaminya bukanlah dengan mata-indrawi, melainkan dengan mata-hati (keimanan). Sangatlah tepat penyair mencitrakan 'tangis pun adalah lagu keimanan' sehingga dengan demikian, 'senyummu' (Tuhan) 'membias di linang hatiku'. Pada konteks ini, pikiran menjadi tidak berperan, justru hatilah yang dalam keluasannya dapat memahami Tuhan, sebagaimana diungkapkan oleh seorang sufi penyair terbesar, Jalaludin Rumi, dalam sajaknya yang indah ini.

....

Aku bertanya kepada Ibn Sina tentangnya;
Ia ternyata di luar jangkauannya.
Kuberanikan diri menuju ke "jarak dua busur";
Ia pun tidak ada di ruang agung itu.
Aku menatap hatiku sendiri;
Di sana kulihat Ia; Ia tidak berada di tempat lain.

....

Ungkapan sajak D. Zawawi Imron ("Dengan Engkau") dan sajak Jalaluddin Rumi itu memiliki kesamaan substansi, yakni pencarian hakikat diri sebagai pribadi dan hakikat Tuhan melalui berpikir tentang realitas alam. Artinya, pertanyaan terhadap keberadaan eksistensinya ataupun eksistensi Tuhan muncul dan terjawab dari "kesadaran dalam" dirinya.

Sementara itu, jika ungkapan sajak D. Zawawi Imron dibandingkan dengan sajak "Doa" (dan sajak lainnya) karya Amir Hamzah (1985:15), ternyata substansi pemikirannya berbeda. Persamaannya hanyalah terletak pada pemberian paparan alam sebagai tanda kebenaran Tuhan. Dalam sajak Amir Hamzah tidak ada kegelisahan eksistensial karena haki-

katnya aku-lirik adalah ketiadaan, hanyut. Karenanya, aku-lirik tak berujung mengerti pengalaman pertemuannya dengan Kekasihnya, masih dalam keadaan sadarkah ia bertemu dengan Kekasihnya bila bertanya:

Dengan apakah kubandingkan pertemuan kita,
kekasihku?

Dengan senja samar sepoi, pada masa purnama mening-
kat naik, setelah menghalaukan panas payah terik.

.....

Karena sesungguhnya, bila kata-kata-Nya telah meng-
isi hatinya, Tuhan pun tiada berjarak lagi, *manunggaling kawula
Gusti* (dalam mistisisme Jawa) atau *wahdat al-wujud* (dalam
sufisme Islam). Tetapi, tidak demikian halnya dengan sajak
D. Zawawi Imron. Aku-lirik tetaplah seorang hamba yang
selalu berusaha ‘menyadap cintamu’, ‘harum jejakmu’ agar
‘senyummu membias di linang hatiku’, hati hamba-Nya.

b. Aspek Nama dan Sifat Allah Berada di Dunia Ciptaan

Realitas alam diartikan sebagai realitas yang belum di-
campurtangani oleh manusia. Hal ini dibedakan dengan rea-
litas budaya, yang dimaksudkan sebagai realitas yang dipe-
nuhsesaki segala ciptaan manusia dalam rangka meningkatkan
harkat hidupnya. Sebelum manusia “diturunkan” dari surga
ke bumi, realitas alam sudah ada.

Kata *alam* berasal dari bahasa Arab (*‘alam*), yang da-
tang hanya dalam bentuk jamak *‘alamin*, yakni dimaksudkan
Alquran sebagai kumpulan sejenis makhluk Tuhan yang ber-
akal. Karena itu, dikenal alam malaikat, alam manusia, alam
jin, alam tumbuhan, dan semacamnya. Hal ini seiring dengan
pendapat Syekh Muhammad Abduh ketika menafsirkan ka-
limat *Rabb al ‘alamin* dalam surat *al-Fatihah*. Menurutnya,

melalui kehidupan, makan, dan berkembang biak, akal manusia dapat menalar cara pendidikan dan pemeliharaan Allah dalam kehidupannya. Jadi, yang terkandung dalam kata ini ialah manusia, hewan, dan tumbuhan (*Ulumul Qur'an*, no. 3, vol. V, th. 1994, hal. 50). Dalam pengertian demikianlah kata *alam* ini dikenakan.

Realitas alam tidak saja *ditampilkan* sebagai wacana estetis sajak, lebih dari itu sebagai citra simbolik yang *menyatakan* pemikiran dan sikap hidup aku-lirik (lihat kembali bagian 3). Oleh karena itu, boleh dikatakan bahwa tema sentral sajak penyair ini ialah upaya memahami Tuhan melalui ciptaan-Nya, dalam pembicaraan ini dibatasi hanya pada bagaimana makna alam hubungannya dengan Tuhan dan posisi aku-lirik sebagai manusia. Hal demikian terlihat pada sajak "Pemandangan" (BTL, 1982:30) berikut ini.

PEMANDANGAN

Kubiarkan bakau-bakau di rawa pantai itu melanjutkan pesanmu,
awan jingga, langit jingga, angin jingga dan laut jingga
Riak air yang belas padaku menghiba sepanjang lagu, dahan-
dahan yang sudah mati kembali menari-nari menyambut
embunmu senjahari
Di tengah laut namamu bermain cahaya, aku sangat ingin ke sana,
tapi terasa dengan sampan seribu tahun aku tak sampai
Dengan keharuan, mungkinkah cukup satu denyutan?

'Di tengah laut namamu bermain cahaya' adalah kata kunci yang membuka makna 'pesanmu'. Sajak ini ingin mengatakan --pinjam V.I. Braginsky-- bahwa "berkat daya ciptaan-Nya keindahan mutlak dari Tuhan (*al-Jamal*, Yang Mahaelok) dikesankan pada keindahan dunia gejala (*husn*, indah)" (via Teeuw, 1983:71). Baris 'Kubiarkan bakau-bakau di rawa pantai itu melanjutkan pesanmu' mempresentasikan konsep tersebut. Adapun dalam dunia gejala, sifat Tuhan dikesankan 'ber-

main cahaya' di tengah "pemandangan" alam. Dalam perspektif Alquran, dunia gejala ini disebut *ayat kauniyah*, sedangkan ayat dalam Alquran disebut *ayat qauliyah*, keduanya merupakan tanda atau isyarat Allah.

Kalimat 'namamu bermain cahaya' ingin menegaskan bahwa hakikat Tuhan ialah cahaya: "Tuhan adalah cahaya langit dan bumi" (Q.S. 24:35). Sekalipun dalam teks lain disebut bahwa "Tak ada sesuatu pun seperti Dia" (Q.S. 42:9). Tetapi, dikarenakan Ia cahaya langit dan bumi, yang 'melanjutkan pesanmu' hampir di tiap sajak penyair ini pun dipahamkan melalui ayat atau simbol yang terdapat dalam realitas alam. Lalu, dengan apakah hal tersebut dipahamkan? Dalam sajak disebut 'tapi terasa dengan sampan seribu tahun aku tak sampai/ Dengan keharuan, mungkinkah cukup satu denyutan?' Sekalipun masih berupa pertanyaan, hal itu tak lagi membutuhkan jawaban sebab hakikatnya aku-lirik telah mengajukan suatu pembenaran bahwa *hati* (yang dalam sajak sering disebut *jiwa*) adalah pusat pengetahuan untuk memahami realitas alam: 'kutunjukkan padamu sebuah kolam/ hai, jangan tergesa menyelam!/ di situ sedang mekar setangkai kata/ yang para pendeta tak tahu maknanya//'. Simbol 'kolam' tak lain ialah hati sebab 'dari kolam itu tumbuhlah keikhlasan/ mengajarkan sujud yang paling tunjam//' ("Kolam", BTL). Karena itu, 'sampan' sebagai simbol dari nilai religi (baca: syariat) tidak dapat memasuki seluruh ruang "dimensi kedalaman" yang lebih membutuhkan 'keharuan' sebagai produk dari hati.

Idiom 'sampan' ini mengingatkan pada 'perahu'-nya Hamzah Fanzuri dalam "Syair Perahu", tetapi hakikatnya berbeda. 'Perahu' bagi Hamzah Fansuri simbol dari pendekatan hamba kepada Tuannya (Tuhan): '//Wujud Allah nama perahunya/ Ilmu Allah akan kurungnya// Iman Allah nama

kemudinya/Yakin akan Allah nama pawangnya// (via Hadi W. M., 1985:225). Suatu pendekatan hamba kepada Tuhannya melalui hati. Sementara itu, 'saman' pada sajak D. Zawawi Imron lebih sebagai simbol pikiran, yang dilawanbalikkan dengan 'keharuan'. Aku-lirik bersikap seperti itu sebab berpijak pada kerangka supralogis dalam kesadaran religiositas Islam. Karenanya, aku-lirik memahami segala sesuatu secara langsung, termasuk pemahaman terhadap nilai religi. Pada konteks demikian, antara dunia yang diidealkan (religiositas, hati) dengan dunia di sekeliling aku-lirik tiada konflik: '// alifmu yang Satu/ tegak di mana-mana' ("Zikir", CE).

Pembacaan tanda atau isyarat Tuhan itu dilakukan aku-lirik dengan membaca fenomena alam di sekelilingnya, yang memancarkan pesan kosmis yang tertulis di daun-daun, gunung, bintang, segala yang ada di bumi dan langit. Idiom ini menjadi lambang bagi pemikiran religiositasnya, seperti yang juga dilakukan para sufi penyair dalam sajaknya. Sajak D. Zawawi Imron sarat dengan ungkapan, di satu sisi, aku-lirik yang lemah di hadapan-Nya dan di sisi lain kekuasaan Tuhan. Pada terma demikian, aku-lirik kadang-kadang sulit mengidentifikasi: apakah sajak juga bagian dari doa, ataukah sebaliknya. Lihat "Sajak atau Doa" berikut ini (1985:77).

SAJAK ATAU DOA

dari daging yang menganga
tak terdengar lagi sekerat jeram
tapi dari musim ke musim, akhirnya
dendam pun dalam doa harus diperam
dan segera akan dilangitkan.

Tuhan!
kekamian ini agaknya hanya terlantun dalam nyanyian
di atas bumi yang gerhana
berdentum kesia-siaan sepi
padahal camar-camar bersungguh menjilat pantai

sementara
perkenakan ratapan itu menjadi api yang berkobar!
lalu kemudian
menjadi kupu-kupu yang lucu!

Hal yang sama juga terdapat dalam sajak “Doa” (BTL); atau, kekuasaan Tuhan berupa maut yang selalu mengintai hidup manusia, bahkan sebelum mati:

burung gagak yang berteriak
menjagakan dagingmu sebelum bangkai
darah yang diam
sembunyi di balik bayangan hitam
tuhan! sejak dulu
burung gagak bertengger
di cabang-cabang benak
darahku bersenggak: kaok, kaook!

...

(“Sajak Burung Gagak”, CE)

Dengan begitu, konsep tentang Tuhan dalam pemikiran aku-lirik tidak saja paling transenden, tetapi juga imanen. Tuhan “meng-Ada” di mana-mana, bahkan yang paling dekat dengan manusia: ‘//dari gembur tanah tegalan/ wangimu bangkit/’ (“Tembang”, BTL), dari ‘Sekitar kandang itu mekarlah kesegaran/’ (“Dari Kandang ke Ladang”, BTL), sampai pada ungkapan ‘//alifmu yang Satu/ tegak di mana-mana’ (“Zikir”, CE).

Sekalipun dalam pemikiran aku-lirik Tuhan juga imanen, Dzat Yang Mutlak menempatkan diri-Nya di alam relatif dalam wujud ayat atau simbol, tetapi wahyu tentang kesatuan ketuhanan (tauhid) (yang memberi tiap kehidupan suatu arti dalam hubungannya dengan keseluruhannya ini) bukan merupakan kesatuan yang tak berdaya, bukan pula kesatuan monoteisme yang abstrak. Bagi aku-lirik, kesatuan ketuhanan

adalah suatu gerak yang selalu mencipta sesuatu: ‘/alifmu pedang di tanganku/ susuk di dagingku, kompas di hatiku/. Di dalam sifat dan Dzat-Nya, Tuhan tetaplah Yang Maha Esa, ‘/alifmu yang Satu/, ini jelas manifestasi dari inti ketauhidan *laa ilaaha illallaah*. Untuk lebih jelasnya, periksa sajak “Zikir” selengkapnya berikut ini (CE, 1986:23).

ZIKIR

alif, alif, alif !
alifmu pedang di tanganku
susuk di dagingku, kompas di hatiku
alifmu tegak jadi cagak, meliut jadi belut
hilang jadi angan, tinggal bekas menetaskan
terang
hingga aku
berkesiur
pada
angin kecil
takdir
-Mu

hompimpah hidupku, hompimpah matiku,
hompimpah nasibku, hompimpah, hompimpah, hompimpah!
kugali hatiku dengan linggis alifmu
hingga lahir mataair, jadi sumur, jadi sungai,
jadi laut, jadi samudra dengan sejuta gelombang
mengerang menyebut alifmu
alif, alif, alif !
alifmu yang Satu
tegak di mana-mana

Sajak tersebut berhasil --baik dari aspek estetika bahasa sajak surealistis maupun isi pemikirannya, sebagai syarat keberartiannya sebagai karya sastra (Eliot via Rendra, 1984: 67), yang bisa dijadikan sebagai ukuran keberhasilan D. Zawawi Imron di tengah kesusastraan Indonesia-- memberi

gambaran kepada pembaca tentang sifat dan Dzat Tuhan, yang berporos pada keesaan-Nya. Yang dalam perspektif Alquran ialah bahwa di luar segala sesuatu dan di atas segala sesuatu adalah keesaan-Nya, “Katakanlah Dialah Allah Yang Maha Esa” (Q.S. 112:1).

Pencitraan tentang kesatuan ketuhanan yang menampakkan diri-Nya di alam relatif dalam wujud ayat atau simbol ini tidak saja muncul sebagai lambang keesaan-Nya, tetapi juga keindahan-Nya (*al-Jamal*) dan keagungan-Nya (*al-Jalal*). Di depan telah disebutkan bahwa berkat daya cipta-Nya keindahan mutlak dari Tuhan dikesankan pada keindahan dunia gejala (*husn*, indah). Berkenaan dengan hal itu, mengutip pandangan Seyyed Hossein Nasr, “Setiap nama Allah tak lain ialah Dzat-Nya, dan karena itu adalah jalan menuju Dzat itu dengan mewahyukan aspek sifat Tuhan.” Sifat keagungan-Nya dalam kategori mencakup nama *al-Rahman*. Menurut Seyyed Hossein Nasr, dari *al-Rahman* inilah asal seluruh penciptaan, termasuk bahwa seluruh awal surat dalam Alquran dimulai dengan pernyataan “Dengan nama Allah Yang Maha Rahman dan Maha Rahim” (*bismillaahirrahmaanirrahim*) (1994:35).

Dalam sajak D. Zawawi Imron, implikasi makna dari sifat nama-nama Allah tidak dinyatakan secara langsung (tidak dogmatis), tetapi dalam bentuk pencitraan-pencitraan yang simbolis dengan kerangka estetika surealistis. Meskipun begitu, tampak dari sikap aku-lirik ketika menyikapi realitas alam di sekelilingnya, pencitraan alam di dalamnya dominan menyiratkan pemikiran berkenaan dengan sifat dari nama-nama Tuhan.

Yang Maha Pengasih (*al-Rahman*) seperti awan yang berada di atas dan menaungi manusia. Dalam sajak D. Zawawi Imron, implikasinya ialah bahwa disebabkan oleh kemahapemurahan-Nya, pesan Tuhan diisyaratkan melalui: ‘Kubiar-

kan bakau-bakau di rawa pantai itu melanjutkan pesanmu,/’; atau, ‘/Di tengah laut namamu bermain cahaya, aku sangat ingin ke sana,/’ (“Pemandangan”, BTL); atau, agak eksplisit ini, ‘/dan kalau langit bermendung di ujung kemarau, tangis pun adalah lagu/ keimanan,/ senyummu membias di linang hatiku’ (“Dengan Engkau”, NAM); juga ini, ‘semenanjung itu bukan apa-apa/ seandainya angin tak menembahku/ ke sana/ menyongsong uluran jemari langit/ yang menabur gerimis tasbih//’ (“Pantai”, CE).

Yang Maha Penyayang (*al-Rahim*) seperti lingkaran pancaran sinar matahari yang menembus awan dan mengenai manusia secara individual, mencerahkan manusia, menaungi, dan menganugerahkan kekuatan kepada manusia yang berada dalam kedinginan hidup di dunia. Dalam sajak penyair ini dicitrakan: ‘Tengah hari di bukit wahyu kubaca Puisi-Mu. Aku tak tahu/ manakah yang lebih biru, langitkah atau hatiku?/ “Kun!” perintah-Mu. Maka terjadilah alam, rahmat, dan sorga./’ (“Di Bukit Wahyu”, BTL). Pada konteks ini, pengalaman aku-lirik sebagai pribadi religius jelas ditegaskan. Aku-lirik “bermuka-muka” dengan penciptanya (meminjam istilah Chairil Anwar dalam sajaknya “Di Mesjid”).

Kepengasihan dan kepenyayangan Allah itu berkaitan dengan keagungan-Nya, seperti juga halnya dengan sifat Yang Maha Pemurah (*al-Karim*), Yang Maha Pengampun (*al-Gha-fur*), dan sebagainya. Keagungan-Nya yang di dalamnya mencitrakan keindahan-Nya itu dalam sajak D. Zawawi Imron mempunyai keterkaitan dengan keadilan-Nya (*al-’Adl*). Misalnya, dalam kehidupan setelah kematian, Allah membuat perhitungan-Nya tersendiri sehingga aku-lirik yang telah terbaring menjadi tengkorak tinggal berandai-andai mengulang ruang dan waktu demi sebuah penyesalan (BTL, 1982:53).

NYANYIAN TENGGORAK

seribu pinggan, senyum dan sangsiku
 membuatku tak kenal kubu
 hanya dalam liang suara berdesakan
 diselingi jerit panjang
 sekian hari dan tahun
 cabang dahan dan sekian ranting
 digantungi doa kering
 di atas laut beracun
 kembalilah o, darah dagingku!
 sayapmu berderai
 merangkum peninggalanku
 tahulah! dari mana getarmu bersumbu
 berapa harga senyum
 dan apa makna cium?
 o, langit
 o, bumi !
 apakah yang kini harus kubasuh?

Pada konteks sajak itu, kekuasaan-Nya (*al-Qadir*) ditegakkan, sebagaimana telah disebut dalam teks Alquran, “Sungguhnyanya Allah sangat berkuasa terhadap segala sesuatu” (Q. S. *al-Baqarah*:20).

Sekalipun begitu, di dalam sajak D. Zawawi Imron ada keseimbangan pencitraan antara kekuasaan-Nya dengan sifat pengasih dan penyayang-Nya, yakni dengan penekanan bahwa ayat-ayat Tuhan (ayat Alquran, dan ayat yang terbentang pada alam semesta) diberikan atas dasar kemurahan-Nya. Karenanya, relevansi dari sajak “Zikir” memberi penekanannya kembali berkenaan dengan konsep aku-lirik tentang alam bahwa ‘//alifmu yang Satu/ tegak di mana-mana’, bahwa Yang Satu itu tidak terkungkung ruang dan waktu (sebab keduanya juga ciptaan-Nya), bahwa Yang Satu justru mengatasi kedua dimensi itu, bahwa Yang Satu tegak di mana pun termasuk di

luar kekinian dan kesninan. Di satu segi, Allah dicitrakan dengan sifat kuasa-Nya: menggerakkan laut dengan gelombangNya, ‘/laut! apakah pada debur ombakmu/ terangkum sunyi ajalku?//’ (“Senandung Nelayan”, BTL); mengubah arah angin, dan ‘//(angin mengetuk jantung/ nilai-nilai pun bangkit/ setangkai mawar jatuh/ dari segumpal kesedihan)’ (“Layang-layang”, BTL); ini menjadi makna bagi potensialitas manusia aku-lirik. Tetapi, di segi lain Allah dicitrakan dengan sifat Maha Pembalas (*al-Muntaqim*): ada pembalasan-Nya di kehidupan setelah kematian, ‘//tuhanku! berilah aku setitik lagi airmata yang bening itu, untuk/ kujadikan penyedap minuman di pesta-pesta sehingga orang-/ orang itu pun sesekali ingat, bahwa di belakang cakrawala ada/ bayang-bayang yang menunggunya! Amin!’ (“Doa”, BTL).

Penekanan pada keseimbangan ini menjelaskan bahwa kesatuan ketuhanan bukanlah pantheisme yang bertentangan dengan transendensi, sebagaimana yang diungkap dalam sajak “Zikir”. Hal demikian itu hanya merupakan alam tanpa Tuhan. Jadi, antara keesaan-Nya dan keseluruhan-Nya saling berkaitan: “Kemana pun engkau menghadap, di sanalah wajah Allah” (Q. S. *al-Baqarah*:115); juga pada teks lain, “Segala sesuatu pasti binasa, kecuali wajah-Nya” (Q. S. 28:88). Kata wajah (*wajh*) berkaitan dengan Allah, menurut Seyyed Hossein Nasr, berarti sejumlah nama dan sifat Tuhan yang berada dalam dunia ciptaan, yang berarti pula bahwa aspek Realitas ilahiah telah mewujudkan dalam penciptaan (1994:37). Segala sesuatu di dunia ini pada saatnya akan musnah, tetapi nama dan sifat-Nya yang menjadi sumber dan awal segala sesuatu tetaplah abadi:

.....

lewat isyarat senja
yang bercermin pada telaga

kubur hanya tempat
bukan kiblat

.....

(“Meditasi Celurit”, CE)

Kubur, baik dalam pengertian fisik maupun spiritual (alam kubur) hanyalah ruang yang dibatasi oleh waktu sebab kiblat yang sebenarnya hanyalah Allah. Tuhan tidak saja sebagai permulaan sesuatu, tetapi juga pemelihara sesuatu, dan akhir segala sesuatu. Kesadaran aku-lirik terhadap hal ini menjelaskan konsep keesaan-Nya, seperti disebut dalam Alquran, “Sesungguhnya kami berasal dari Allah dan kepada-Nya kami kembali” (Q.S. *al-Baqarah*:156).

c. Dialektika Kehendak Mutlak Allah, Ketaatan Alam, dan Posisi Aku-Lirik sebagai Manusia

Pembahasan butir ini diawali dengan bahasan tentang makna alam sebagai ciptaan Allah bagi aku-lirik sebagai manusia. Berkat daya cipta dari Keindahan Mutlak (*al-Jamal*) yang mengesan pada dunia gejala (*husn*), maka alam tidak lain merupakan alamat (ayat) Allah. Hal itu dicitrakan antara lain dalam sajak berikut (BTL, 1982:67).

DIBUKIT WAHYU

Tengah hari di bukit wahyu kubaca Puisi-Mu. Aku tak tahu manakah yang lebih biru, langitkah atau hatiku?
“Kun!” perintah-Mu. Maka terjadilah alam, rahmat dan surga.
Bahkan di hidung anjing Kaubedakan sejuta bau.
Dalam jiwaku kini hinggap sehelai daun yang gugur.
Selanjutnya senandung, lalu matahari mundur ke ufuk timur,
waktu pun kembali pagi. Di mata embun membias rentetan riwayat,
mengeja-ngeja desir darahku. Ada selubung lepas dariku,
anginpun bangkit dari paruh kepodang di puncak pohon kenanga.

Sajak tersebut mempresentasikan hukum kepastian alam, yang dalam Alquran disebut sunatullah. 'Lalu matahari mundur ke ufuk timur/ waktu pun kembali pagi. ...' ialah pencitraan pergantian siang-malam, yang secara pasti (*exact*), tidak berubah (*immutable*), dan objektif berlangsung setiap hari (Abdulrahim via Maarif, 1993:32). Hal itu dapat berlangsung sebab berlakunya merupakan kehendak mutlak dari Allah, yang memancarkan keseimbangan nama dan sifat-Nya pada setiap ciptaan-Nya secara teratur. Tentang paham keteraturan ini dicitrakan, misalnya, tentang daur hujan: '.../dan kalau langit bermendung di ujung kemarau, tangis pun adalah lagu/ keimanan,/ ...' ("Dengan Engkau", NAM, lihat butir 3. a). Demikian pula tentang lebah yang teratur menghasilkan madu di setiap musim kemarau: 'Sebatang lalang berbunga putih tumbuh di sudut ladang pada/ penghujung kemarau./ Aku coba menerka, sudah hinggapkah kawan lebah kemari mengang-/kut cinta Tuhan yang tersembunyi?/...' ("Perjalanan", NAM).

Keseimbangan atau keteraturan alam ini bermakna bahwa sekalipun secara fisik --berhubungan dengan kejadian aktual-- alam menunjukkan perubahan, tetapi esensinya tunduk kepada hukum kepastian-Nya. Karenanya, alam merupakan ciptaan yang benar (*haqq*) sebab memperagakan kebenaran hukum kepastian-Nya: '.../Bahkan di hidung anjing Kaubedakan sejuta bau./...'. Demikian pula tentang gravitasi bumi bahwa sesuatu yang lepas akan jatuh, dan bukan sebaliknya sebagaimana jika di luar bumi:

hujan, terjunlah ke lembah
menghapus makna dalam jerit yang bisu
pada lubang maut
kutanam kepedihan waktu

.....

("Hujan, Terjunlah", CE)

Dari contoh tersebut dapat dipahamkan bahwa aku-lirik meyakini berlakunya kehendak mutlak Allah atas segala ciptaan-Nya. Apabila Allah berkehendak, maka ‘.../Kun!’ perintah-Mu. Maka terjadilah alam, rahmat dan surga./...’ Baris sajak ini memberlakukan teks Alquran: “Sesungguhnya keadaan-Nya apabila Dia menghendaki sesuatu hanyalah berkata kepadanya ‘jadilah!’ maka terjadilah ia.” (Q.S. 36: 82; lihat juga Q.S. 23:17 dan Q.S. 33:33, dan masih banyak lagi, tetapi dalam redaksional yang berbeda).

Namun, bagaimana kehendak mutlak Allah itu dikenakan kepada alam? Untuk menjawab persoalan ini penulis memilih tema kematian yang diungkap aku-lirik. Sajak yang dijadikan contoh tidak selalu penuh sebagai kebulatan tema yang *menyatakan*, tetapi dari citra simboliknya dapat dikonstruksi untuk menjelaskan persoalan ini. Mari kita simak dua sajak berikut ini.

KUCATAT PENAT

kucatat penat yang menjalar menembah musim
 sesaat angin bersedih
 lebah-lebah kian menyerbu ke putik kembang
 nafas pun menyingkat perjalanan.
 inilah dunia!
 begitu nyawa tumbuh
 maut pun sudah siaga memutus sejarah
 barangkali hanya cinta yang selalu basah.
 kabar apa lagi yang kaubawa, paman?
 telingaku sudah tuli sekarang
 aku ingin membajak lautan
 dengan seiris kenangan.
 aku kini ngembara di benua atlantis
 berkendara puisi dan cumi-cumi
 mencari jejak sendiri yang dilarikan bayangan.

(NAM, 1985:30)

SAJAK BURUNG GAGAK

burung gagak berteriak
menjagakan dagingmu sebelum bangkai
darah yang diam
sembunyi di balik bayangan hitam
tuhan! sejak dulu
burung gagak bertengger
di cabang-cabang benak
darahku bersenggak: kaok, kaoook!
dengan puisi
kusuburkan seribu semak
tempat bunga-bunga tersenyum
setelah hatiku jadi bom
dan berdentum
burung gagak mati
aku yang kini letih
menyeret jubah kecewa
merangkak-rangkak di lorong sepi

(CE, 1986:7)

Dengan ungkapan berbeda, kedua sajak tersebut mempunyai pemikiran yang sama, yakni bahwa ada kekuatan yang membatasi ruang dan waktu sehingga kehidupan ada awal dan akhirnya. Bahkan, dalam pandangan aku-lirik, kematian yang dipersonifikasikan dengan 'burung gagak' telah ada dan 'menjagakan dagingmu sebelum bangkai'. Maknanya, kematian dapat berlangsung sewaktu-waktu sebab rahasia tentang ruh hanyalah diketahui oleh Yang Mencipta (dan Yang Memiliki) ruh itu sendiri: "Dan mereka bertanya kepadamu tentang ruh. Katakanlah ruh itu termasuk urusan (*al-Amr*) Tuhanku" (Q. S. 17:85).

Dengan begitu, aku-lirik mengisyaratkan bahwa usia manusia dipahaminya sebagai potensi (*taqdir*)¹ sebab usia merupakan potensialitas yang telah ditetapkan terlebih dahulu oleh kehendak mutlak Allah. Usia manusia tidaklah bergantung pada kejadian aktual, misalnya kecelakaan, hal ini hanya merupakan media belaka sebab takdir mendahului kejadian aktual. Karena itu, lepas tidaknya ruh dari badan hanyalah atas kehendak mutlak-Nya yang telah ditetapkan terlebih dahulu. Karena itu pula, usaha-usaha manusia untuk menanggulangi kematian hanya sebatas badaniah belaka, tidak bisa sampai ruh.

Sementara itu, pada sajak “Kucatat Penat” (1979), yang dicipta lebih awal daripada “Sajak Burung Gagak” (1980), mengukuhkan kesadaran pribadi aku-lirik tentang pentingnya usaha manusia sekalipun dalam menghadapi maut. Usaha yang dimaksud juga dalam konteks doa, yang dalam pandangan Fazlur Rahman ialah sebagai unsur usaha manusia untuk menegakkan dirinya menjadi pemimpin (khalifah) pada dunianya (1993:85-88). Pada sajak “Kucatat Penat” ada usaha manusia aku-lirik itu untuk tidak pasrah terhadap nasib: ‘aku kini ngembara di benua atlantis/berkendara puisi dan cumi-cumi/ mencari jejak sendiri yang dilarikan bayangan.’ Makna-

-
1. Dalam Fazlur Rahman, dengan mengutip Alquran bahwa Allah menghidupkan dan memberikan bentuk lahiriah sesuatu (disebut *khalq*), bersamaan dengan itu juga memperlengkapi dengan hukum kehidupannya dan menatanya dengan potensialitas serta dinamika perkembangannya (didefinisikan dengan *amr* atau takdir). Takdir secara harfiah berarti “mengukur” sesuatu, sedangkan *qadar* ialah suatu volume yang terukur. Analoginya, sebuah mobil dibuat untuk berjalan dengan maksimal 150.000 mil, maka kekuatan berjalan sejauh itu yang diletakkan di dalamnya disebut takdir. Takdirilah yang menyebabkan mobil tersebut, misalnya, tak mampu terbang seperti pesawat terbang. Takdir harus dipahami dalam terma kekuatan, potensialitas, dan disposisi dengan proses, daripada dipahami dalam terma peristiwa (aktualitas) (Fazlur Rahman, “Konsep Alquran tentang Tuhan, Alam Semesta dan Manusia”, *Metode dan Alternatif Neomodernisme Islam*, Bandung: Penerbit Mizan, 1993, hal. 75-76).

nya ialah bahwa doa dicitrakan (juga dinyatakan) merupakan sikap pikir yang aktif dan reseptif, dan aku-lirik merasa harus melakukan itu untuk meminta pertolongan kepada Sumber Kehidupan (Allah). Melalui doa, energi baru mengalir ke dalam diri manusia (aku-lirik) yang berdoa. Tetapi, 'aku kini ngembara di benua atlantis' mempresentasikan juga keharusan kerja keras agar diri menemukan 'jejak sendiri' sebab dalam konteks kerja keraslah doa mempunyai arti: "Mintalah pertolongan (dalam kerja kerasmu, hai kaum muslimin) dengan sabar dan salat" (Q. S. *al-Baqarah*:45, 183).

Kedua sajak itu memang sama-sama berpijak pada harapan (doa) dan usaha aku-lirik untuk memberontaki kematian. Tetapi, pada "Sajak Burung Gagak" aku-lirik lebih bersikap mistis, ada usahanya sebagai manusia untuk keluar dari pembatasan ruang dan waktu, sekaligus juga disadarinya bahwa ruh ialah otoritas Allah dalam rangka menegakkan takdir-Nya. Dalam hal ini, kekuatan (*qudrah*) manusia tidak dapat diterapkan untuk menolak kematian sebab kematian merupakan bagian dari potensi (takdir) kemanusiaannya. Kekuatan manusia hanya bisa diterapkan pada sesuatu yang berhubungan dengan kejadian-kejadian aktual dalam ruang dan waktu. Perlu diketahui bahwa kejadian aktual itu bergantung pada sejumlah faktor yang tidak ditetapkan terlebih dahulu oleh Allah, yang ditetapkan ialah potensi, kekuasaan dan kekuatan sekalipun hal itu juga memiliki sifat terbatas dan dapat diukur (Rahman, 1993:77). Karena itu, aku-lirik menyadari bahwa di satu segi, kemanusiaannya memiliki potensi psikis yang dapat menjadikannya pemimpin (khalifah), tetapi di segi lain ia menyadari sifat primordialnya sebagai ciptaan yang terbatas. Pada posisi itu, aku-lirik hanya dapat menyeru kepada Kehendak Mutlak: '/tuhan! sejak dulu/ burung gagak bertengger/ di cabang-cabang benak/'. Sekalipun ada upaya untuk '/darahku bersenggak ', tetapi suara itu pun tunduk

pada hukum kepastian alam, yaitu meniru suara burung kema-tian itu sendiri ‘kaok, kaook!’”

Apakah dengan demikian alam dicipta sebagai tatanan yang pasif (selesai) sehingga tanpa dinamika perkembangan? Persoalan ini sekaligus memberi gambaran tentang sikap aku-lirik terhadap alam di sekelilingnya.

Tentang kehendak mutlak Allah --sebagaimana diurai-kan di depan-- dipahami aku-lirik dalam dua pengertian. *Per-tama*, sesuatu yang berhubungan dengan kejadian aktual tidak ditetapkan terlebih dahulu oleh Allah, tetapi berhubungan dengan sejumlah faktor. Misalnya, dalam sajak “Dengan Eng-kau” (NAM) bahwa hujan kejadiannya ditentukan oleh faktor panas matahari yang menguapkan air di bumi sehingga meng-uap dan menjadi awan, dan sampai pada titik jenuh akan ja-tuh lagi menjadi hujan (lihat bagian 4, subbagian B, butir 3. a).

Kedua, potensi unsur hujan itu sesungguhnya telah dite-tapkan terlebih dahulu oleh Allah, misalnya air terdiri atas unsur oksigen dan hidrogen yang dalam jumlah dan keadaan tertentu bila bertemu akan menjadi air. Dari hal ini didapati suatu pengertian bahwa alam di luar manusia tidak dapat ke-luar dari potensi primordialnya (takdir). Hal ini diungkap oleh penyair dalam sajak “Laut” berikut ini (BTL, 1982:20).

LAUT

79

tak seorang pun menulis laut
tapi ada penulis laut
dengan sekali sintuh
segalanya jadi gemuruh

kapan memantul kecemasan
dari rahang-rahang batukarang
ketika lenyap jeritan
takdir pun tidak telanjang

‘Penulis laut’ tidak lain ialah Allah dengan kehendak mutlak-Nya, yang hanya ‘/dengan sekali sentuh/segalanya jadi gemuruh//’. Tetapi, sekali lagi, dalam pandangan aku-lirik ‘/takdir pun tidak telanjang’. Maknanya, hal yang berhubungan dengan kejadian aktual tidak demikian langsung ditentukan terlebih dahulu oleh-Nya. Ada pola-pola alam yang dengan potensi masing-masing bergerak sejalan dengan hukum kepastian alam. Teks Alquran berikut mempertegas ungkapan sajak tersebut, “Tuhan mewahyukan kepada setiap lapis langit dengan *amr*-Nya yang khas (yaitu hukum-hukum tentang perilakunya)” (Q. S. 41:12). Kesimpulan dari hal itu bahwa “Tuhan secara sistematis menjalankan (*yudabbiru*) perintah itu” (Q. S. 10:3, 31).

Dengan begitu, alam semesta menunjukkan suatu makna bagi aku-lirik yang mempunyai tujuan yang baik. Hal itu sesungguhnya merupakan sikap religius aku-lirik sebab dapat memahami eksistensi alam sekelilingnya itu sehingga dapat terhindar dari skeptisisme terhadap keputusan yang ditimbulkan oleh keseharian laku budaya di sekitarnya. Gambaran dari “penelitian” terhadap perilaku alam di sekeliling aku-lirik ini hampir dapat dikatakan ada dalam seluruh sajak D. Zawawi Imron, di antaranya dalam sajak “Ayam” berikut ini (CE, 1986:10).

AYAM

aku akan belajar pada ayam
 mengais-ngais halaman nasib
 sebiji remah dipatuk
 kupatuk remah alam yang kejam
 kupatuk ombak yang menggelegak
 ayamku berkokok mengumumkan siang
 sambil bertengger di punggung kalimancang
 kakekku telah melukisnya dengan bajak

pada cuaca gelap, pada bumi yang masih lelap
 pergilah debu ke negerinya
 pulanglah mendung ke sarangnya
 ayamku akan berkokok
 memanggil selusin matahari

 guruku ayam berdarah coklat
 jangan coba menghalang langkahnya!
 karena ia telah berhasil
 menaklukkan arus sungai darah biru

 ayamku bercokol di puncak tiang bendera
 menyuarakan tangis rawa-rawa
 dan kalau perlu
 ia kencing di atas mahkota

Benar bahwa pada akhirnya ‘ayam’ dalam sajak itu merupakan simbol, tetapi pada bait pertama penyair membangun citraan dari realitas empiris, yakni tabiat ayam pada umumnya, mengais-ngais, mematok remah-remah. Hal yang instingtif pada ayam sekalipun ternyata dapat dijadikan ‘guru’. Tentu saja, hal ini tergantung dari sudut pandang mana manusia menilai sejalan dengan moralitas kemanusiaannya, yang tentu saja berbeda dengan insting hewani, seperti yang kuat itulah yang menang, atau kebebasan biologis, atau semacamnya.

Pada konteks moralitas itu, manusia dalam sajak-sajak penyair ini selalu dihadapkan untuk memilih antara kebajikan dan kejahatan. Kejahatan eksis karena di segi lain ada kebajikan. Tanpa kebajikan ini, tidak akan ada kejahatan. Karena itu, manusia ditantang untuk melakukan pencarian-pencarian yang bermakna bagi kemanusiaannya. Gambaran religius bahwa Tuhan mencipta tempat tinggal (alam semesta) bagi manusia sebagai suatu yang selesai dan menyenangkan sehingga manusia tinggal menikmatinya tanpa upaya, pada konteks ini ialah tidak benar. Upaya tersebut merupakan pengabdian (ibadat) manusia kepada Yang Menciptakannya dan merupa-

kan “amanat” bagi manusia, yang oleh Allah pernah ditawarkan kepada langit dan bumi dan mereka menolaknya, tetapi manusia dengan sukarela menerimanya (Q. S. 33:72). Amanat itu ialah menemukan dan menguasai hukum-hukum alam semesta, kemudian menggunakan penguasaan hukum alam itu di bawah pertimbangan moral untuk kehidupan manusia secara baik dan mempunyai tujuan: ‘//kita memang mengharap/ kerudung siang tersingkap/ menjelaskan siulmu yang rahasia/ bagai nyanyian lebah berdentum dalam nyawa/ mengajak pohonan melebatkan buahnya’ (“Batuporron”, CE).

Tujuan akhir, yaitu kebajikan yang mempunyai tujuan ini, oleh aku-lirik dimanifestasikan di dunianya bukanlah sebagai kebajikan yang subjektif, melainkan kebajikan yang positif terhadap yang negatif, yang kelebihan terhadap yang kekurangan, yang kuat terhadap yang lemah. Misalnya seperti yang terlihat dalam sajak “Korden” berikut ini (NAM, 1985: 60).

KORDEN

pada korden istana itu kulihat bayangan
meminum sesuatu
mungkin susu
mungkin kemenangan
seketika
dari dalam bertiup topan
korden itu lepas melayang
“semoga menutup anak pengemis yang tidur telanjang
kedinginan di lantai trotoar”

Disebabkan oleh usaha (baik fisik maupun psikis) dan di bawah inisiatif moral itulah, maka manusia, seperti yang *ditampilkan* dan *dinyatakan* penyair melalui aku-lirik mencitrakan sebagai makhluk yang mulia dibandingkan makhluk lain (alam di luar alam manusia). Hal demikian sebagaimana

dinyatakan Alquran, “Sesungguhnya Kami telah memuliakan manusia dan membuatnya mampu berjalan di daratan dan di lautan...” (Q. S. 17:70). Karena itu, alam semesta eksistensinya ditundukkan oleh kehendak mutlak Allah bagi manusia (aku-lirik) yang mampu menemukan dan menguasai (baca: memaknai) hukum-hukum alam dalam rangka membantunya mencapai tujuan hidupnya, yakni kebajikan-kebajikan bagi diri, sesama manusia, dan Tuhan Yang Mencipta, Yang Menjalankan, dan kepada-Nya kembali seluruh penciptaan. Ayat berikut menggarisbawahi apa yang diyakini dan disikapi aku-lirik, “Tuhan telah menundukkan (*sakhkhara*) bagimu apa saja yang di langit dan di bumi secara keseluruhannya” (Q. S. 45:13).

4. Catatan Akhir Bagian 4

Telah diuraikan tentang bagaimana aku-lirik selalu memikirkan dan memahami realitas alam. Dalam pemikiran aku-lirik, realitas bukanlah sesuatu yang hanya dapat disentuh dengan indrawi dan dipahami dengan akal belaka. Sebaliknya, realitas keberadaannya justru ditentukan dalam hubungannya dengan realitas transendensi dan berpusat pada Yang Transenden (Tuhan). Dengan begitu, pemahaman terhadap realitas menjadi berganda, empiris sekaligus dihubungkan dengan transendensi. Pemahaman demikian memperlihatkan supralogis pemikiran aku-lirik dalam konteks religiositas sehingga dapat memahami setiap realitas secara langsung maknawi. Pengalaman religius aku-lirik --yang dalam hidup keseharian boleh jadi tak terbahasakan sebab bersifat *konatif*-- pada akhirnya secara *reflektif* terbahasakan melalui *analogi*. Oleh penyair hal itu direalisasikan di dalam citraan yang menyejajarkan dua modus tersebut: analogi yang merujuk pada realitas empiris dan merujuk pada realitas transendensi. Pada konteks itu, pengucapan bahasa sajak menjadi mirip dengan estetika

surrealisme, yakni gambaran realitas formal dan imajiner disimultankan. Hanya saja, di dalam sajak D. Zawawi Imron, ungkapan-ungkapan aku-lirik mereferensikan pemikirannya pada religiositas.

Adapun prinsip religiositas yang diungkap itu, antara lain, sebagai berikut. Tuhan tidak saja Yang Paling Transenden, tetapi juga Paling Imanen. Jadi, berkenaan dengan realitas bahwa tiada sesuatu yang riil bila tak dipahami dalam hubungannya dengan Tuhan. Pemikiran aku-lirik ini dapat dicari intertekstualitasnya dengan konsep Alquran berkenaan dengan Tuhan, alam, dan manusia. Pembawaan esensial Tuhan ialah Cahaya langit dan bumi, dan memahami cinta Tuhan dapat dialamatkan pada ciptaan-ciptaan-Nya sebab nama dan sifat-Nya merupakan realitas yang mewujud di dunia ciptaan, seperti sifat pengasih dan penyayang-Nya. Demikianlah, selanjutnya tentang bagaimana aku-lirik memahami kehendak mutlak Tuhan terhadap ciptaan-Nya yang berupa alam semesta dan manusia, bagaimana aku-lirik memosisikan diri sebagai manusia dengan segi kemanusiaannya, dapat disimpulkan di bagian 5, Kristalisasi Aspek-Aspek Sajak D. Zawawi Imron.





Bab 5



KRISTALISASI ASPEK-ASPEK SAJAK D. ZAWAWI IMRON

Dalam buku ini, sajak D. Zawawi Imron dianalisis secara struktural semiotik. Analisis ini bertujuan untuk memahami konsep estetika dan konsep pemikiran melalui konstruksi pemikiran identifikasi aku sehingga kekhasan struktur (bentuk) dan materi (isi) karya dapat diinformasikan.

Berdasarkan analisis struktural semiotik terhadap struktur keputisan, sajak D. Zawawi Imron memiliki kesamaan estetika dengan sajak surealisme seperti karya Andre Breton, Louise Aragon, atau Stephanie Mallarme. Kesamaan itu terletak pada gaya pencitraan realitas, yang menyejajarkan antara bentukan realitas empiris dan imajiner. Dalam sajak D. Zawawi Imron, pembauran ini lebih diposisikan sebagai pembauran antara realitas empiris dan realitas transendensi. Karenanya, realitas dalam sajaknya menjadi berganda, sebagai citraan tempat tinggal sehari-hari, sekaligus tempat lambang yang membawa makna transendental. Teknik keputisan ini melalui teknik metaforik. Hasil pencitraan realitas dalam sajak menjadi sebuah bangunan dunia yang surealistis seperti mimpi penuh fantasi, yang di dalamnya peristiwa demi peristiwa tidak bersambungan menurut urutan waktu dan tempat, benda hidup dan benda mati berbaur tanpa konsekuensi logika dan kewajaran kenyataan.

Adapun gaya surealistis sajak D. Zawawi Imron didukung oleh unsur keputisan yang khas, yang secara struktural semiotik dapat dikatakan sebagai berikut.

1. Diksi yang menempatkan idiomatik alam khas Madura demikian dominan, tetapi tidak terjebak pada romantisme ke-daerahan. Diksi yang mengidiomkan alam ini memberi aksen suasana, di samping mengekspresikan gagasan penyair.
2. Pemakaian metafora tampak berbelit-belit, tetapi hal ini merupakan pencitraan surealitas melalui teknik metaforik. *Pertama*, dunia ide selalu menyusup pada perlambangan, proses simbolisasi ini, yakni mengganti sebuah ujaran dengan penanda lain, bukan penanda terdekat seperti dalam metonimi, melainkan dengan penanda yang mempunyai kemiripan dengan penanda pertama. *Kedua*, karenanya, pencitraan realitas tidak saja sebagai lanskap, tetapi juga citra simbolik. *Ketiga*, teknik metaforik ini menjadi inkonvensional sebab pembauran objek yang sifat dan hakikatnya berjauhan disejajarkan secara simultan.
3. Pemakaian alegori banyak mengambil bahannya dari dunia mitos, tetapi cenderung dihancurkan makna konvensionalnya dan diganti makna baru sejalan dengan religiositas.
4. Pemakaian simbol dalam tiga kategori. Simbol individual, yakni penyair memberi tafsiran baru pada objek realitas alam dan kulturalnya. Simbol kultural, mengacu pada kultur Madura, dan diberi nuansa makna baru yang sejalan dengan religiositas aku-lirik. Simbol universal, yang cenderung konvensional dalam maknanya.
5. Realitas alam tidak diperlakukan sebagai benda mati, tetapi justru bersembahyang dengan cara masing-masing, seperti dinyatakan Alquran. Pada konteks inilah personifikasi digunakan dalam sajaknya sehingga pemakaiannya inkonvensional.
6. Pemakaian metonimia dan sinekdoki kelihatan baru sebab banyak melibatkan perlambangan, di samping keduanya berperan maksimal menguatkan bentukan imaji.

7. Citraan dalam sajaknya berperan ganda. Di satu sisi, deskriptif yang dapat menimbulkan suasana, di sisi lain, ada bagian yang berposisi sebagai lambang atau simbol. Hal ini mencapai puncaknya pada pemakaian metafora implisit. Pencitraan realitas menjadi berganda, berbaur antara yang *wadag* dan yang spiritual. Secara semiotik, hal ini mempresentasikan bahwa realitas tidak sekedar yang tampak fisik, tetapi juga maknanya. Realitas dalam pemikiran aku-lirik pemaknaannya dihubungkan dengan religiositas, yang hal ini memperoleh karakter gaya ungkap yang tepat melalui pencitraan realitas berganda. Pada akhirnya, untuk mengemukakan gagasan religiositas aku-lirik, sumber citraan yang dominan diambil dari realitas alam dan kehidupan masyarakat pedesaan di Madura yang masih murni. Hal ini berlainan dengan umumnya citraan sajak karya penyair dekade 1980-an, yang cenderung mencitrakan kehidupan kota yang mekanis. Dengan sikap ini, sajak D. Zawawi Imron membebaskan diri dari belenggu spiritual yang justru tumbuh di kehidupan modernisme.
8. Pemakaian sarana retorika hiperbola banyak dipakai dan menguatkan gaya surealistis, menimbulkan efek ketegangan puitis sehingga pembaca harus memikirkan maknanya. Di samping itu, juga dipakai repetisi, silepsis, zeugma, dan gaya paradoks.

Tetapi, analisis semiotik dengan memaknakan isi sajak menjelaskan pengertian lain, yakni bahwa kesamaan dengan karya surealisme itu sebatas pemakaian gaya kepuhitan surealistis belaka. Hal ini dibuktikan dengan merekonstruksi makna pemikiran sajak secara intertektualitas, terutama sehubungan dengan soal realitas dan surealitas.

Realitas dalam karya kaum surealis mempunyai keumuman makna, yaitu bahwa ia merupakan kenyataan hidup yang

pahit, dan karenanya palsu. Realitas murni hanya ada di alam bawah-sadar dan mereka mencitrakan penggalan impian tanpa koreksi rasio, ekspresi bebas seksual, dan sejenisnya. Karena itu, kesusastraan demikian hampir dapat dikatakan berhenti fungsinya sebagai “indah dan berguna”. Surealitas, dalam hal ini, identik dengan rasionalitas yang tanpa makna, ada penolakan terhadap realitas, intelektualitas, apalagi religiositas. Kesemuanya itu berpedoman pada pandangan bahwa tenaga terbesar manusia terletak pada libido seksualnya.

Dalam sajak D. Zawawi Imron, baik realitas maupun surealitas merupakan manifestasi makna-makna religiositas. Realitas bukan hanya yang dapat disentuh indra dan dipikirkan akal saja, melainkan hal yang dipikirkan keberadaannya berhubungan dengan Tuhan. Oleh karena itu, aku-lirik memasuki pengalaman religiositas yang sesungguhnya tanpa bahasa sebab bersifat *konatif*, tetapi secara *reflektif* dibahasakan dengan jalan *analogi*, yang dalam hal ini, secara langsung ataupun tidak, juga mencitrakan pengalaman religiositas, yaitu di antara empiris dan transendensi. Pembahasan sajak pun mencitrakan dua analogi itu yang dalam hal ini mempunyai kesamaan dengan bahasa sajak surealisme sekalipun hanya pada pemakaian gaya ungkapannya saja, yakni bersifat surealistis. Jadi, pencitraan pengalaman religiositas aku-lirik itulah yang memungkinkan analogi-analoginya berbaur antara yang empiris dan transendensi sehingga dapat dikatakan bersifat surealistis. Namun, pengalaman religiositas aku-lirik sajak D. Zawawi Imron dapat diidentifikasi intertekstualitasnya dengan pemikiran Alquran, yang tentunya bertolak belakang dengan ideologi surealisme yang Freudian.

Pemikiran aku-lirik secara semiotik dapat dikonstruksi bahwa realitas tidak saja sebagai dialektika antara dunia nyata

dan dunia tidak nyata, tetapi merupakan manifestasi dari kesatuan ketuhanan (tauhid). Aku-lirik dalam hampir semua sajaknya berpartisipasi dengan realitas alam. Subjek (aku-lirik) “menghayati”, kadang-kadang tanpa pretensi “merumuskan”, dan mengadakan pendekatan terhadap objek (alam). Puncak pendekatan ini bukanlah penyatuan diri dengan Tuhan seperti *manunggaling kawula Gusti* dalam mistisisme Jawa, melainkan pertemuan seorang hamba dengan Tuhannya dengan jalan terus-menerus memaknai cinta-Nya melalui segala ciptaan-Nya.

Tuhan dalam pengertian aku-lirik tidak saja Paling Transenden, tetapi juga Paling Imanen. Sekalipun Dzat Yang Mutlak menempatkan diri-Nya dalam alam relatif, wahyu kesatuan ketuhanan ini memberi setiap kehidupan suatu arti dalam hubungannya dengan keseluruhannya. Hal ini bukan kesatuan monoteisme yang abstrak. Kesatuan ini ialah suatu gerak yang selalu mencipta sesuatu, dan hal ini merupakan pengukuhan dari “tiada Tuhan kecuali Allah”.

Ketauhidan ini tidak saja muncul sebagai lambang keesaan-Nya, tetapi juga keindahan-Nya (*al-Jamal*) dan keagungan-Nya (*al-Jalal*). Sifat keagungan-Nya ini mencakup sifat pengasih (*al-Rahman*) dan penyayang (*al-Rahim*), dari nama inilah asal seluruh ciptaan. Implikasi nama dan sifat Allah ini tidak dinyatakan secara langsung, tetapi ditampilkan melalui citra simbolik. Ada keseimbangan nama dan sifat Allah dengan penekanan bahwa seluruh ciptaan diberikan atas dasar kemahamurahan-Nya. Keesaan dan keseluruhan-Nya saling berkaitan erat, maka ke mana saja menghadap, di sanalah wajah Allah. Keseimbangan ini bukanlah pantheisme yang bertentangan dengan transendensi sebab yang demikian menjadikan alam tanpa Tuhan.

Disebabkan oleh keseimbangan nama dan sifat Allah di dunia ciptaan, maka perilaku alam tunduk pada hukum kepastian alam (sunatullah). Aku-lirik memaknakan bahwa sekalipun aspek fisik alam menunjukkan perubahan, esensinya tunduk pada hukum kepastian alam, dan perilaku ini mengalamatkan kebenaran-Nya. Hukum kepastian alam itu sebab adanya kehendak mutlak Allah. Tuhan mencipta sesuatu, pada saat yang sama juga memperlengkapi dengan hukum kehidupannya, dan menetapkan potensialitas (takdir), serta dinamika perkembangannya. Dari hal itu muncul pengertian bahwa kejadian aktual sehubungan dengan realitas alam tidak pernah ditetapkan terlebih dahulu. Kejadian aktual bergantung pada sejumlah faktor sekalipun kenyataan sesuatu memiliki keterbatasan. Alam tidak dapat memberontaki potensi primordialnya sebagai ciptaan, ia tunduk pada hukum kepastian sebab Allah menjalankannya secara sistematis. Alam tidak mempunyai pretensi moral seperti manusia.

Sikap religius aku-lirik itu disebabkan alam di sekelilingnya dipahami sejalan dengan moralitas kemanusiaannya sehingga terhindar dari skeptisisme akibat laku budaya manusia. Hal ini tergantung dari sudut pandang mana manusia berguru kepada alam. Pada konteks moralitas, aku-lirik sebagai manusia selalu dihadapkan untuk memilih antara kebajikan dan kejahatan moral. Manusia aku-lirik ditantang untuk memaknakan hukum kepastian alam dalam rangka mencapai tujuan hidupnya, yang hal ini merupakan ibadah kepada Tuhannya. Dalam hal ini pula Allah menundukkan realitas alam bagi manusia yang mampu menemukan hukum-hukum alam demi kebajikan manusia itu sendiri ataupun sesamanya.

Dari keseluruhan hasil kajian dapat dikatakan bahwa sajak D. Zawawi Imron menampilkan aku-lirik sebagai manusia yang religius. Pemikiran religiositasnya ditampilkan de-

ngan gaya kepuitisan surealistis sebab gaya inilah yang tepat untuk mengemukakan pengalaman religiositasnya. Kesamaannya dengan karya kaum surealis hanya sebatas pada gaya kepuitisannya saja. Pada pemikiran aku-lirik, sajaknya justru mereferensikan pada pemikiran religius yang *Qur'ani*. Hal ini menunjukkan keberhasilan sajaknya sebab berbeda dengan sajak religius karya penyair lain. Kekhasan sajaknya ialah mampu berdiri di antara gaya kepuitisan surealistis dan pemikiran religiusitas. Karena itu, sajak D. Zawawi Imron dapat disebut sebagai sajak surealistis religius. Kekhasan inilah yang menempatkan sajaknya di jajaran depan perpuisian Indonesia.





DAFTAR PUSTAKA

- Abrams, M.H. 1981. *A Glossary of Literary Terms*. Sydney: Horl Rine Hart & Winston.
- Altenbernd, Lynn & Leslie L. Lewis. 1969. *Introduction to Literature: Poem*. Canada: Collier Macmillan, Ltd.
- _____. 1970. *A Handbook for The Study of Poetry*. London: The Macmillan Company.
- Al-Qur'an dan Terjemahannya*. Jakarta: Proyek Pengadaan Kitab Suci Al-Qur'an Departemen Agama RI., 1983/1984.
- An-Nadwi, Abul Hasan. 1986. *Jalaluddin Rumi Sufi Penyair Terbesar*. Terj. M. Adib Bisri. Jakarta: Pustaka Firdaus.
- Anwar, Chairil. 1986. *Aku Ini Binatang Jalang*. Ed. Pamusuk Eneste. Jakarta: Gramedia.
- Bachri, Sutardji Calzoum. 1981. *O, Amuk, Kapak*. Jakarta: Sinar Harapan.
- Barthes, Roland. 1967. *Element of Semiology*. London: Jonathan Cape.
- Dewan Kesenian Jakarta. 1984. *Dua Puluh Sastrawan Bicara*. Jakarta: Sinar Harapan.
- Drijarkara, N. 1966. *Percikan Filsafat*. Jakarta.
- Eneste, Pamusuk. (Ed.). 1983. *Proses Kreatif*. Jakarta: Gramedia.
- _____. 1984. *Proses Kreatif II*. Jakarta: Gramedia.
- Ensiklopedi Nasional Indonesia*, 16 TA-Tz. Jakarta: Cipta Adi Pustaka, 1991.
- _____. 1988. *IA-AMY*. Jakarta: Cipta Adi Pusaka.
- Garaudy, Roger. 1984. *Janji-janji Islam*. Terj. H.M. Rajidi. Jakarta: Bulan Bintang.
- Hadi W.M., Abdul. 1971. *Laut Belum Pasang*. Jakarta: Litera.
- _____. (Ed.). 1985. *Sastra Sufi*. Jakarta: Pustaka Firdaus.
- _____. (Ed.). 1985. *Rumi Sufi dan Penyair*. Bandung: Penerbit Pustaka.
- Hamzah, Amir. 1985. *Nyanyi Sunyi*. Jakarta: Dian Rakyat.
- Hartoko, Dick dan B. Rahmanto. 1986. *Pemandu di Dunia Sastra*. Yogyakarta: Kanisius.
- Hawkes, Terence. 1978. *Structuralism and Semiotics*. London: Methuen & Co. Ltd.
- Hoerip, Satyagraha. (Ed.). 1983. *Sejumlah Masalah Sastra*. Jakarta: Sinar Harapan.

- Imron, D. Zawawi. 1982. *Bulan Tertusuk Lalang*. Jakarta: Balai Pustaka.
- _____. 1985. *Nenekmoyangku Airmata*. Jakarta: Balai Pustaka.
- _____. 1986. *Celurit Emas*. Surabaya: Bintang.
- Iqbal, Muhammad. 1982. *Membangun Kembali Pikiran Agama dalam Islam*. Terj. Ali Audah, dkk. Jakarta: Tintamas.
- James, William. 1984. *The Varieties of Religious Experience*. New York: Collier Macmillan Publishers.
- Jassin, H.B. 1956. *Chairil Anwar Pelopor Angkatan '45*. Jakarta: Gunung Agung.
- _____. 1985. *Tifa Penyair dan Daerahnya*. Jakarta: Gunung Agung.
- Junus, Umar. 1981. *Mitos dan Komunikasi*. Jakarta: Sinar Harapan.
- Kamus Latin – Indonesia*. Susunan K. Prent C.M., J. Adisubrata, W.J.S. Poerwadarminta. Yogyakarta: Kanisius, 1969.
- Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan RI., 1988.
- Kardjo, Wing. 1975. *Sajak-sajak Modern Perancis dalam Dua Bahasa*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Kartamihardja, Achdiat. 1977. *Polemik Kebudayaan*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Keraf, Gorys. 1990. *Diksi dan Gaya Bahasa*. Jakarta: Gramedia.
- Kian Kemari, Indonesia dan Belanda dalam Sastra*. Jakarta: Djambatan, 1973.
- Kuntowijoyo. 1991. *Paradigma Islam*. Bandung: Mizan.
- Luxemburg, Jan van, dkk. 1984. *Pengantar Ilmu Sastra*. Terj. Dick Hartoko. Jakarta: Gramedia.
- Maarif, Syafii dan Said Tuhuleley. (Ed.). 1993. *Al-Qur'an dan Tantangan Modernitas*. Yogyakarta: Sipsess.
- Maitre, Miss Luce-Claude. 1989. *Pengantar ke Pemikiran Iqbal*. Terj. Djohan Effendi. Bandung: Mizan.
- Mangunwijaya, Y.B. 1988. *Sastra dan Religiositas*. Yogyakarta: Kanisius.
- Maulana, Soni Farid. 1989. *Matahari Berkabut*. Bandung: Penerbit Pustaka.
- Milner, Max. 1992. *Freud dan Interpretasi Sastra*. Jakarta: Intermedia.
- Mohamad, Goenawan. 1981. *Seks, Sastra, Kita*. Jakarta: Sinar Harapan.
- _____. 1972. *Potret Penyair Muda Sebagai Si Malin Kundang*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Nadjib, Emha Ainun. 1983. *99 untuk Tuhanku*. Bandung: Penerbit Pustaka.
- Nasr, Seyyed Hossein. 1994. *Menjelajah Dunia Modern*. Terj. Hasti Tarekat. Bandung: Mizan.

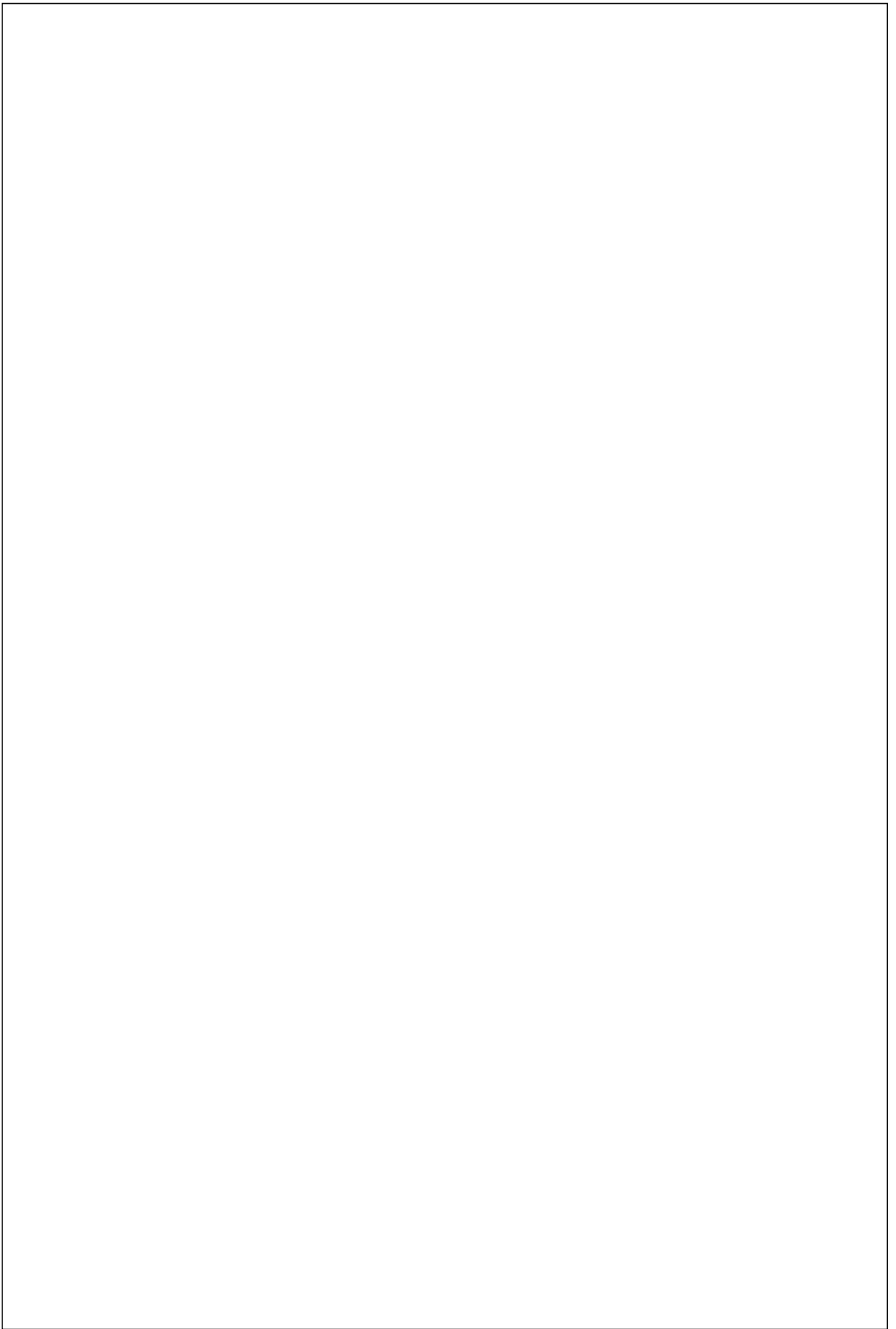
- Pradopo, Rachmat Djoko. M. Suratno. Alex Rambadeta, dan A. Wirono. 1978. *Memahami Sajak-sajak Subagio Sastrowardoyo*. Yogyakarta: Fakultas Sastra dan Kebudayaan Universitas Gadjah Mada.
- Pradopo, Rachmat Djoko. 1987. *Pengakajian Puisi*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- _____. 1988. *Beberapa Gagasan dalam Bidang Kritik Sastra Indonesia Modern*. Yogyakarta: Lukman.
- Preminger, Alex, Frank Y. Warnke, dan O.B. Hardison, Jr. 1978. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press.
- Prihatmi, Th. Sri Rahayu. 1989. *Dialog antara Dunia Nyata dan Dunia Tidak Nyata*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Purbotjaroko. 1957. *Kepustakaan Jawa*. Jakarta: Djambatan.
- Rahman, Fazlur. 1993. *Metode dan Alternatif Neomodernisme Islam*. Peny. Taufik Adnan Amal. Bandung: Mizan.
- Rendra. 1984. *Mempertimbangkan Tradisi*. Jakarta: Gramedia.
- Riffaterre, Michael. 1978. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.
- Sastrowardoyo, Subagio. 1970. *Daerah Perbatasan*. Jakarta: Budaya.
- _____. 1980. *Sosok Pribadi dalam Sajak*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- _____. 1989. *Pengarang Modern Sebagai Manusia Perbatasan*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Situmorang, Sitor. 1985. *Surat Kertas Hijau*. Jakarta: Dian Rakyat.
- _____. 1989. *Bunga di Atas Batu*. Ed. Pamusuk Eneste. Jakarta: Gramedia.
- Storr, Anthony. 1991. *Freud Peletak Dasar Psikoanalisis*. Terj. Dean Praty. Peny. Anzis Kleden. Jakarta: Pustaka Utama Grafiti.
- Sumardjo, Yakob. 1982. *Masyarakat dan Sastra Indonesia*. Yogyakarta: Nurcahyo.
- Syarif, M.M. 1989. *Iqbal tentang Tuhan dan Keindahan*. Terj. Yusuf Jamil. Peny. Haidar Baqir. Bandung: Mizan.
- Teeuw, A. 1983. *Tergantung pada Kata*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- _____. 1983. *Membaca dan Menilai Sastra*. Jakarta: Gramedia.
- _____. 1984. *Sastra dan Ilmu Sastra*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- _____. 1989. *Sastra Indonesia Modern II*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- The World Book Dictionary*. Chicago: Tanpa nama penerbit, 1980.
- Toda, Dami N. 1981. *Hamba-hamba Kebudayaan*. Jakarta: Sinar Harapan.

Wellek, Rene dan Austin Warren. 1990. *Teori Kesusastraan*. Terj. Melani Budianta. Jakarta: Gramedia.

Media Massa

- Damono, Sapardi Djoko. "Puisi Indonesia Mutakhir: Beberapa Catatan". Dalam *Budaya Jaya*, No. 20, Th. III, Januari 1970.
- Dewanto, Nirwan. "Puisi Indonesia Modern, Strategi Menguasai Kecemasan". Dalam *Matra*, Maret 1992.
- Faruk. "Sisi Lain Perpuisian Indonesia Mutakhir". Dalam *Kedaulatan Rakyat*, 25 Juni 1989.
- Hadi W.M., Abdul. "Semangat Kewahyuan Cerpen Indonesia". Dalam *Amanah*, No. 94, 1989.
- Herfanda, Ahmadun Yosi. "Sinaran Qur'ani dalam Puisi Sufistik". Dalam *Kedaulatan Rakyat*, 24 Januari 1988.
- _____. "Seputar Kekacauan Konsep dan Trend Sastra Sufistik". Dalam *Kedaulatan Rakyat*, 10 September 1989.
- Heryanto, Ariel. "Masihkah Politik Jadi Panglima?". Dalam *Prisma*, LP3ES, 1988.
- Hough, Graham. "Criticism as a Humanist Discipline". Dalam *Contemporary Criticism*, Edward Arnold Ltd, 1970.
- Malna, Afrizal. "Sajak-sajak". Dalam *Horison*, No. 5, 1984.
- _____. "Dusun-dusun yang Tak Tertinggal". Dalam *Kompas*, Minggu, 2 Desember 1990.
- Nurulloh, Ahmad. "Sufisme dan Puisi Kontemporer". Dalam *Amanah*, No. 129, Th. 1990.
- Pradopo, Rachmat Djoko. "Masalah Konkretisasi Karya Sastra". Dalam *Kedaulatan Rakyat*, 17 Januari 1988.
- _____. "Puisi Indonesia Modern Periode 1970-1990". Makalah disampaikan pada *Simposium Nasional Kritik Sastra Indonesia Modern*. Yogyakarta. Di Auditorium RRI Yogyakarta. 1990.
- Rachman, Budhy Munawar. "Pengalaman Religius dan Logika Bahasa". Dalam *Ulumul Qur'an*, No. 6, Juli-September 1990.
- Rahman, Jamal D. "Pergeseran Budaya dalam Puisi Indonesia dari Romantisme Agraris ke Alienasi Industrial". Dalam *Jawa Pos*, 29 Agustus 1993.
- Rozak, Abdul. "Sastra dan Agama dalam Tiga Kategori Hubungan". Dalam *Horison*, No. 5, Th. XX.

- Tillich, Paul. "Dimensi Kedalaman yang Hilang dalam Agama", Terj. Soe Hok Djin. Dalam *Horison*, No. 2, Juli 1966.
- Wachid B.S., Abdul. "Imaji Suralistis dalam Perpuisian Indonesia Mutakhir". Dalam *Yogya Post*, 24 Februari 1991.
- _____. "Sastra Profetik Sebagai Alternatif". Dalam *Suara Muhammadiyah*, No. 10, 1992.
- Zar, Sirajuddin. "Menafsirkan Kembali Kosmologi Al-Qur'an". Dalam *Ulamul Qur'an*, No. 3, Vol. V, Th. 1994.



INDEKS

— Indeks Nama

A

- A. Teeuw 5, 8, 14, 20, 111, 123, 163, 164, 185
A.S. Hornby 75
Abdul Hadi W.M. 4, 181, 157, 158
Abdul Wachid B.S. 3, 4, 229
Acep Zamzam Noor 5, 54
Afrizal Malna 5, 54, 55, 91, 170, 171, 183
Ahmad Nurulloh 4
Ahmadun Yosi Herfanda 4, 5, 54
Ajip Rosidi 100
Albert Camus 48
Amir Hamzah 39, 53, 60, 63, 64, 65
Andre Breton 20, 25, 26, 27, 32, 33, 46
Anthony Storr 19, 20, 21, 22, 23, 24, 32, 33
Ariel Heryanto 51
Aristoteles 61
Arthur Rimbaud 27, 34

B

- B. Pascal 98
B. Rahmanto 3, 20, 28
Beni Setia 5, 54

C

- Carlo Carra 26
ChairilAnwar 4, 36, 39, 40, 41, 44, 45, 60, 61, 63, 64, 65, 131,
133, 198, 224
Charles Boudelaire 26, 33, 34, 46, 94
Chirico 25, 26

D

D. Zawawi Imron 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 35, 54, 56, 59, 61, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 97, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 117, 118, 119, 120, 121, 124, 126, 129, 130, 135, 137, 138, 139, 140, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 156, 157, 158, 159, 161, 163, 164, 165, 166, 168, 170, 171, 172, 174, 175, 184, 185, 186, 189, 190, 191, 194, 196, 197, 198, 199, 208, 212, 213, 215, 216, 217, 218, 220, 221, 230

Dami N. Toda 6, 13, 29, 49

Dick Hartoko 3, 20, 28, 224

E

E.E. Cummings 67

Eka Budianta 5, 54

Emha Ainun Nadjib 118, 157, 181, 182

F

Fariduddin Attar 118, 157

Faruk H.T. 3

G

Giorgio de Chirico 26

Gorys Keraf 92, 119

H

H.B. Jassin 6, 13, 28, 29, 40, 46, 47

Hafiz 118, 157, 181

Hamzah Fansuri 157, 181, 193

Hieronymus 26

I

Ibrahim Sattah 118

J

Jan van Luxemburg 119, 142

Jensen 23

Joan Miro 25, 26

John Keats 155

K

Knox C. Hill 67

Kuntowijoyo 4, 80, 124, 157, 169, 224

L

L. Perrine 76, 119, 125

Linus Suryadi 62, 72

Louise Aragon 99, 154, 215

M

M.H. Abrams 68

Marc Chagall 25

Mathori A. Elwa 54

Max Milner 22, 23, 27, 28, 30, 31, 126

Michael Riffaterre 75, 76, 104, 165

Muhammad Iqbal 118, 181, 183

N

Nirwan Dewanto 43, 48, 49

P

Paul Eluard 99, 154

Paul Klee 25

Paul Tillich 72, 94, 168, 176

Paul Verlaine 27, 34

Perre Garnier 67

Pieter Bruegel 26

R

Rachmat Djoko Pradopo 3, 4, 5, 6, 9, 10, 49, 50
Rene Wellek 97, 105, 114, 131, 142
Robert Desnos 99, 154

S

S.T. Coleridge 103
Salvador Dali 26, 91
Sanusi Pane 39
Sapardi Djoko Damono 4, 49, 63, 69, 104, 107, 131, 158
Shakespeare 27
Sigmund Freud 3, 6, 7, 11, 13, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28,
29, 30, 31, 32, 33, 34, 45, 46, 50, 54, 56, 84, 124, 125, 126,
156, 166, 180
Sisyphus 48
Sitor Situmorang 4, 41, 42, 45, 46, 47, 48, 63, 150
Soni Farid Maulana 5, 54, 170
Sophokles 22, 27
Stephane Mallarme 27
Subagio Sastrowardoyo 4, 7, 9, 10, 36, 42, 43, 49, 62, 67, 68,
79, 82, 124, 165, 183, 225
Sutardji Calzoum Bachri 4, 5, 6, 9, 10, 49, 51, 52, 53, 54, 55,
67, 68, 90, 118, 157, 178, 181

T

Taufiq Ismail 4, 181

U

Umar Kayam 62

V

Virginia Woolf 20

W

Wahyu Prasetya 54
Wertheim 36
William Blake 26
Wing Kardjo 33, 154

Y

Y.B. Mangunwijaya 72

— **Indeks Istilah**

A

a thing of beauty is a joy forever 155
alam angan 6, 13, 28, 29, 44
alam benda 6, 13, 29, 108, 122, 123, 134
asosiasi bebas 3, 6, 7, 13, 19, 23, 25, 27, 29, 32, 46

B

bawah-sadar 12, 39, 46, 166

D

dialektika 15, 42, 44, 45, 51, 201, 218
displacing 104
dulce et utile 6, 155, 182
dunia angan 9, 10, 78, 79, 84, 92, 96, 148, 165, 175

E

- eksistensial 166, 187, 188, 190
- eksistensialis 41, 44, 45, 47, 48, 99
- estetika 3, 4, 6, 7, 9, 11, 14, 19, 21, 28, 29, 31, 32, 38, 44, 46, 47, 50, 55, 59, 119, 132, 137, 147, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 163, 166, 174, 181, 196, 197, 211, 215
- estetika surealistis 59, 197

F

- Freudian 156, 218

H

- Hamlet* 22, 23, 27, 30, 33

I

- identifikasi 7, 8, 13, 15, 16, 19, 35, 40, 59, 77, 79, 86, 101, 106, 119, 127, 142, 144, 147, 151, 155, 161, 163, 164, 165, 175, 183, 194, 215, 218
- idiosyncrasy* 76, 106
- image* 131, 132
- imanensi 12
- intertekstualitas 59, 153, 159, 164, 165, 182, 212, 218

K

- katarsis 61
- kenyataan empiris 9, 10
- kondensasi 28, 30, 81, 101, 107, 116, 125

L

- La Gradifa* 23
- Les Fleurs du Mal* 27
- libido 19, 21, 22, 33, 50, 156, 180, 218
- logika 6, 12, 13, 28, 29, 30, 48, 81, 82, 117, 122, 144, 149, 154, 155, 156, 172, 215, 226

M

- Manifes Surealisme I 13, 25, 27, 46
Manifes Surealisme II 25, 27
meaning 15, 59
metafora eksplisit 82, 83, 129
metafora implisit 82, 83, 84, 87, 128, 136, 217
mistik 9, 10, 50, 53, 94, 157, 158, 159, 182
mistisisme 10, 50, 51, 171, 191, 219

N

- neurosis 21, 24

O

- obscure* 11
Oedipe-Roi 27

P

- pembacaan hermeneutik 60, 142
pembacaan heuristik 60, 167
pengalihan 30, 31, 125, 126, 127, 130
pittura metafisica 26
polyinterpretable 61
psikoanalisis 3, 6, 11, 13, 19, 20, 22, 24, 25, 27, 29, 32, 34, 45,
46, 50, 56, 166, 255
puisi gelap 49, 56
puisi mantra 9

R

- realitas 3, 6, 7, 11, 12, 13, 16, 24, 25, 28, 29, 30, 48, 52, 53, 54,
55, 56, 59, 61, 63, 65, 72, 73, 74, 75, 78, 79, 80, 81, 82, 83,
85, 88, 91, 92, 94, 100, 101, 106, 111, 117, 118, 122, 123,
124, 127, 130, 135, 137, 139, 144, 145, 147, 148, 152, 153,
154, 156, 157, 158, 159, 163, 164, 165, 166, 168, 169, 172,
173, 174, 175, 178, 181, 184, 186, 187, 188, 190, 191, 192,
193, 197, 200, 209, 211, 212, 215, 216, 217, 218, 219, 220

realitas empiris 12, 28, 48, 52, 53, 73, 74, 79, 80, 88, 91, 100, 124, 127, 137, 139, 145, 147, 153, 156, 158, 163, 172, 173, 174, 175, 209, 211, 215
realitas formal 6, 13, 29, 212
realitas imajiner 6, 12, 13, 29, 48, 100
realitas superior 25, 48
realitas transendensi 12, 52, 53, 65, 73, 74, 79, 88, 91, 101, 118, 122, 124, 127, 137, 139, 145, 147, 153, 156, 158, 163, 172, 173, 174, 175, 211
religiositas 4, 8, 12, 15, 47, 52, 53, 54, 72, 73, 74, 80, 97, 111, 112, 118, 120, 121, 138, 140, 142, 145, 147, 152, 153, 157, 159, 163, 165, 169, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 183, 186, 194, 211, 212, 216, 217, 218, 220, 221, 224
representasi 34, 52, 59, 84

S

sastra profetik 4, 227
sastra sufistik 4, 226
significance 14, 15, 59, 165
silepsis 149, 150, 217
simbolisasi 30, 31, 34, 74, 79, 84, 86, 89, 94, 125, 129, 216
simultanitas 6, 13, 29, 156, 173, 186
sufisme 4, 191, 226
supralogis 165, 169, 174, 175, 186, 194, 211
surrealisme 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 59, 73, 79, 81, 91, 99, 100, 131, 154, 155, 156, 157, 159, 163, 165, 166, 175, 212, 215, 217, 218
surrealisme ekspresif 26
surrealisme murni 26
surrealistis 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 15, 19, 26, 27, 29, 35, 52, 53, 54, 55, 57, 59, 67, 69, 73, 74, 77, 78, 81, 83, 99, 101, 103, 122, 135, 147, 148, 152, 153, 157, 159, 165, 186, 196, 197, 215, 217, 218, 221, 227

surrealitas 3, 6, 7, 11, 12, 16, 54, 59, 75, 80, 83, 124, 135, 154,
155, 156, 157, 163, 164, 216, 217, 218

T

tenor 82, 87

the waves 20

transenden 11, 12, 13, 52, 53, 54, 65, 73, 74, 79, 80, 82, 88, 91,
92, 97, 100, 101, 118, 121, 122, 124, 127, 135, 137, 139,
145, 147, 151, 152, 153, 156, 157, 158, 159, 163, 168, 169,
171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 181, 195, 200, 211, 212,
215, 218, 219

transendensi 11, 12, 52, 53, 65, 73, 74, 79, 80, 82, 88, 91, 92,
101, 118, 122, 124, 127, 135, 137, 139, 145, 147, 151, 152,
153, 156, 157, 158, 159, 163, 169, 171, 172, 173, 174, 175,
176, 200, 211, 218, 219

transendental 12, 13, 52, 97, 100, 121, 156, 157, 177, 181, 215

transendentalisme 13, 156, 157

transferensi 7, 23, 25, 27, 29, 32, 54

U

ungrammaticalities 15, 59

V

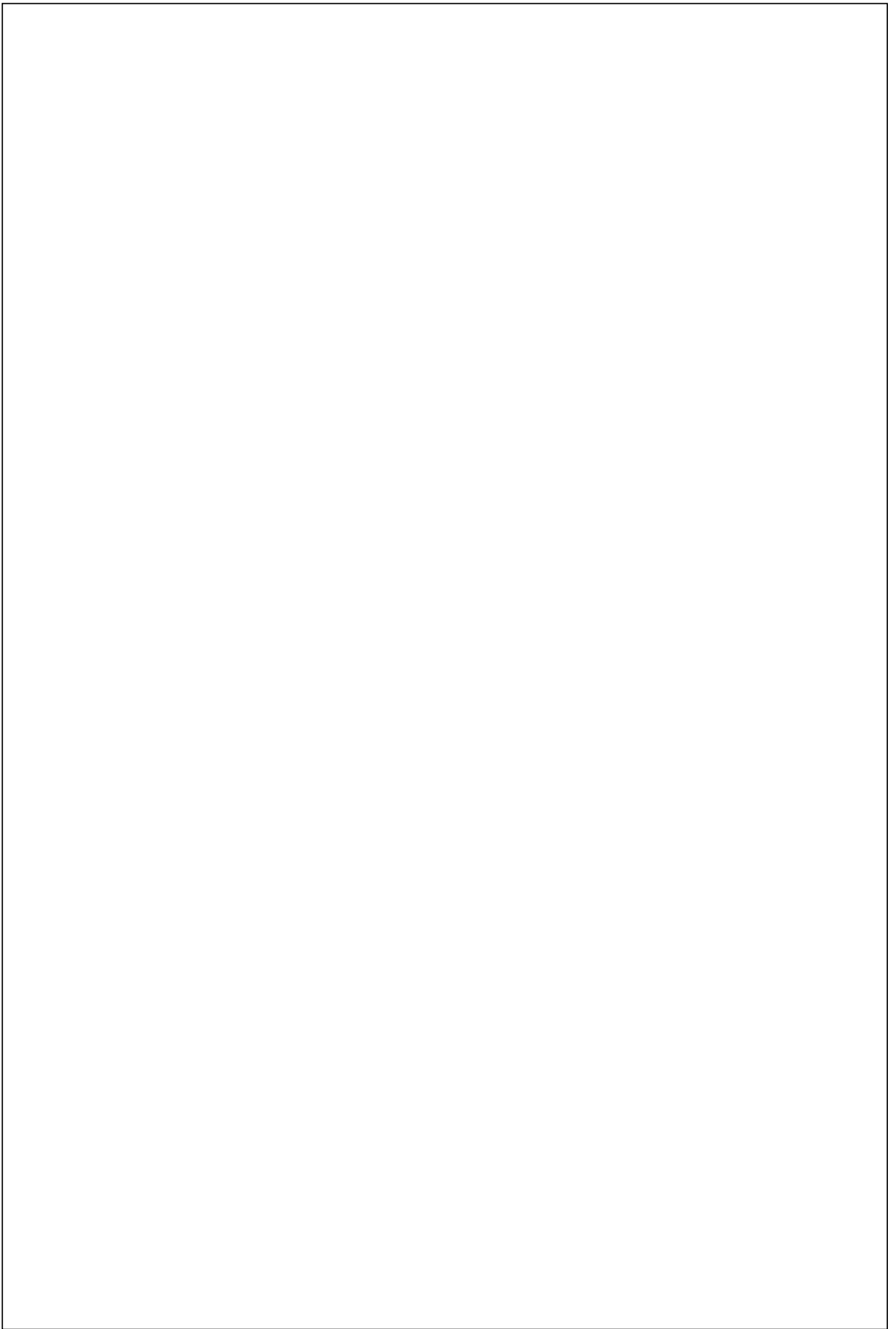
vehicle 82, 87, 89

W

weltanschauung 97, 98, 131, 146, 168

Z

zeugma 149, 150, 217



RIWAYAT

Abdul Wachid B.S. , dilahirkan di dusun terpencil Bluluk, Lamongan, Jawa Timur, 7 Oktober 1966. “Achid” adalah putra pertama dari empat bersaudara. Ibunya (Siti Herawati binti Muhammad Usmuni), dan ayahnya (Muhammad Abdul Basyir bin Masyhuri Wiryosumarto) seorang pedagang kecil, guru dan ketua yayasan di sebuah Madrasah kecil (*Miftahul Amal*). Melalui buku koleksi ayahnya, Achid mulai gemar membaca.

Masa kanak, Achid sangat dekat hubungannya dengan kedua kakeknya, baik dari pihak ibu (Muhammad Usmuni), maupun dari pihak bapak (Masyhuri Wiryosumarto). Dari kedua kakeknya itu ia mendengarkan khasanah cerita seperti fabel, epos Mahabharata, kisah percintaan Rama dan Sinta, Damarwulan dan Anjasmara, Jaka Tarub dan bidadari, Panji dan Candrakirana, juga sejarah kehidupan para wali dan sufi, sejarah kehidupan Nabi dan para pengikutnya. Sejak kecil ia juga suka menonton pertunjukan shalawatan, ludruk, wayang kulit, bahkan tayuban. Latarbelakang demikianlah menjadikan puisi yang ditulis Achid bernuansa romantis sekaligus religius, hal ini pernah diungkapkan oleh kritikus Korrie Layun Rampan dan “Presiden Penyair” Sutardji Calzoum Bachri di dalam artikelnya.

Achid memulai pendidikan di dusunnya, di SDN Bluluk I sampai lulus, tetapi Madrasah Ibtidaiyah tidak sempat diselesaikannya (hanya sampai kelas lima). SMP-nya ia selesaikan di SMP Negeri I Babat, kota terdekat dari dusunnya. Ia melanjutkan studi di SMA Negeri Argomulyo Yogyakarta, saat inilah Achid mulai giat bersastra, dan bersama rekannya mendirikan majalah sekolah *Mekar* (Media Karya). Ia pernah kuliah rangkap di Fak. Hukum Universitas Cokroaminoto Yogyakarta (1985-1987), dan di Jurusan Sastra Indonesia Fak. Ilmu Budaya Universitas Gadjah Mada (lulus 1996). Di Pascasarjana

UGM pula, ia mendapatkan Magister Humaniora (M.Hum.) dari Program Studi Sastra (2007).

Sebagian sajak Achid terdokumentasi dalam antologi : (1) *Sembilu* (Dewan Kesenian Yogya, 1991), (2) *Ambang* (DKY, 1992), (3) *Oase* (Titian Ilahi Press, 1994), (4) *Serayu* (Harta Prima Press, 1995), (5) *Lirik-lirik Kemenangan* (Taman Budaya Yogya, 1994), (6) *Tabur Bunga* (Seperempat Abad Haul Bung Karno, 1995), (7) *Negeri Poci-3* (Tiara Jakarta, 1996), (8) *Mimbar Penyair Abad 21* (Balai Pustaka, 1996), (9) *Gerbong* (Cempaka Kencana, 1998), (10) *Tamansari* (Festival Kesenian Yogya X, 1998), (11) *Aceh Mendesah dalam Nafasku* (Kampanye Seni untuk HAM Aceh, 1999), (12) *Embun Tajali* (Aksara Indonesia, 2000), (13) *Angkatan Sastra 2000* (Grasindo, 2000), (14) *Hijau Kelon* (Kompas, 2002), (15) *Medan Waktu* (Cakrawala Sastra Indonesia, Dewan Kesenian Jakarta, 2004), dan (16) *Untuk Sebuah Kasihsayang* (Penerbit Bukulaela, 2004).

Esainya terdokumentasi dalam antologi : (1) *Kiat Menembus Media Massa* (Titian Ilahi Press, 1994), dan (2) *Begini Begini Begitu* (Dewan Kesenian Yogya, 1997).

Achid juga menulis cerpen sekalipun tidak produktif, di antaranya terdokumentasi dalam antologi: *Cerita-cerita Pengantin* (Galang, 2004; editor Triyanto Triwikromo, kata pengantar K.H.A. Mustofa Bisri), *Bacalah Cinta* (Bukulaela, 2005, bersama cerpen K.H.A. Musofa Bisri, Dharmadi, Eko Sri Israhayu, Evi Idawati, Heru Kurniawan, Joni Ariadinata, Raudal Tanjung Banua, R. Toto Sugiharto), dan *Robingah, Cintailah Aku* (STAIN Purwokerto Press, 2007).

Sementara itu, buku tunggal yang menghimpun karya Achid, antara lain : (1) *Rumah Cahaya* (edisi revisi Gama Media, 2003; Cet. III-2005) merupakan buku puisi yang menghimpun karya awalnya. Buku puisi *Rumah Cahaya* ini sempat dikritik oleh Adi Wicaksono secara panjang-lebar di buku *Histeria Kritik Sastra* (Bentang, 1996), dan menjadi polemik berkepanjangan di koran *Kedaulatan Rakyat*. (2) *Sastra Melawan Slogan* (FKBA, 2000) merupakan bunga rampai esainya yang diberi kata penutup oleh Dr. Faruk. (3) *Religiositas Alam : dari Surealisme ke Spiritualisme* D. Zawawi Imron (Gama Media, 2002) merupakan buku yang diangkat

dari karya ilmiah S-1, dan diberi kata pengantar oleh Prof. Dr. Rachmat Djoko Pradopo. (4) Buku pilihan puisi cinta 1986-2002, *Ijinkan Aku Mencintaimu* (Bukulaela, Cet.I-2002, Cet.II-2004), diberi kata pengantar oleh peneliti sastra dari Jepang, Urara Numazawa. (5) buku puisi *Tunjammu Kekasih* (Bentang, 2003). (6) *Beribu Rindu Kekasihku* (Amorbooks, 2004) merupakan buku pilihan puisi cinta, diberi kata pengantar oleh Dr. Katrin Bandel (peneliti sastra Indonesia berkebangsaan Jerman). (7) Buku kajian sastra, *Membaca Makna dari Chairil Anwar ke A. Mustofa Bisri* (Grafindo, 2005). (8) Buku esai, *Sastra Pencerahan* (Grafindo, 2005). (9) *Gandrung Cinta: Tafsir terhadap Puisi Sufi A. Mustofa Bisri* (Pustaka Pelajar, 2008) merupakan buku yang diangkat dari karya ilmiah S-2, dan diberi kata pengantar oleh Dr. Sangidu, M.Hum.

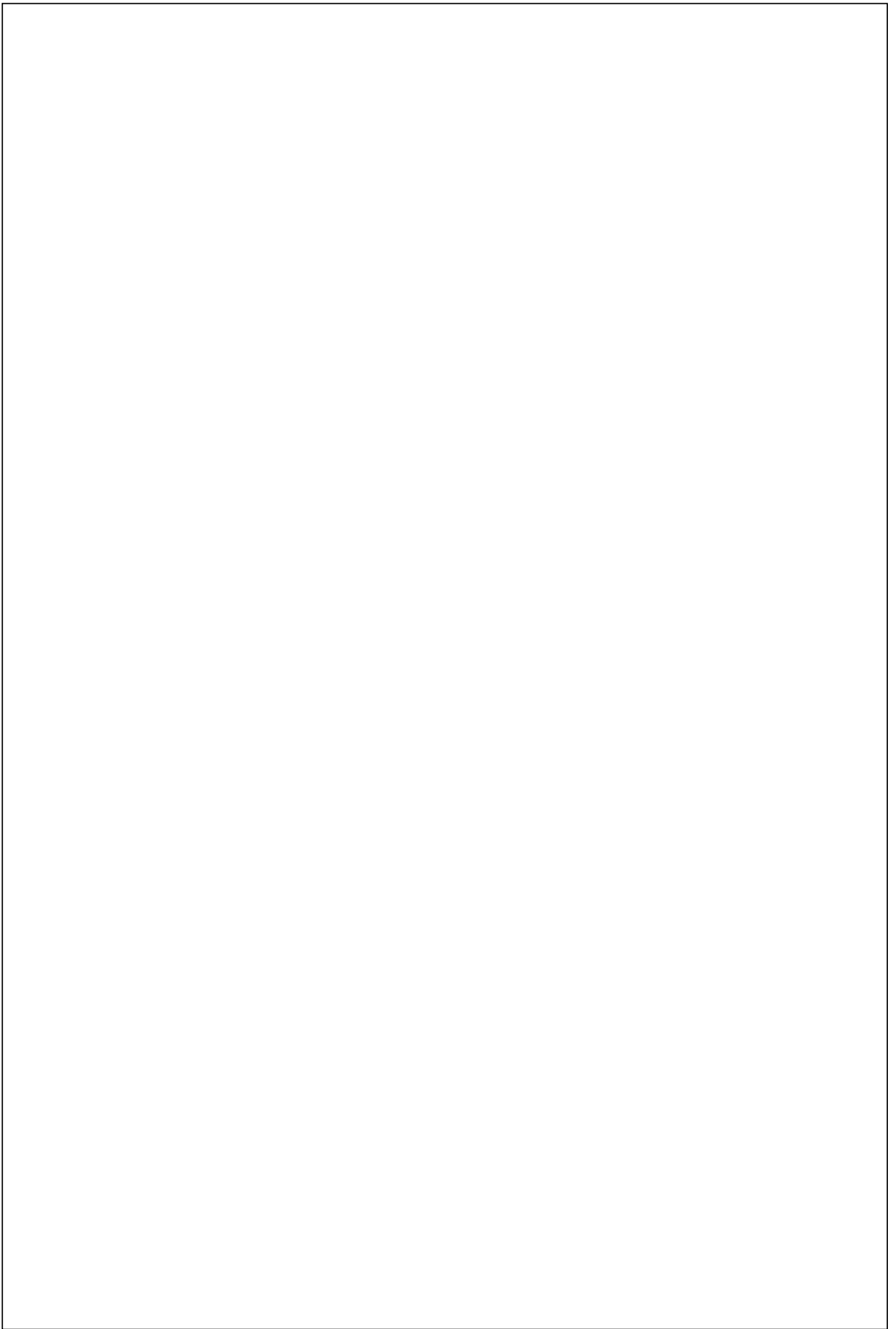
Tahun 2004 dan 2005, buku puisinya *Rumah Cahaya* dipilih oleh Departemen Pendidikan Nasional sebagai bacaan wajib bagi Sekolah Lanjutan Tingkat Atas, karenanya didokumentasi oleh perpustakaan SMA dan Madrasah Aliyah Negeri seluruh Indonesia.

Event kesusastraan yang pernah mengundang Achid membacakan puisinya : “Festival Kesenian Yogya” (FKY) III-1991; FKY IV-1992; FKY VI-1994; “Haul Seperempat Abad Bung Karno” di Blitar 1994; “Festival November 1996” di Taman Ismail Marzuki Jakarta; “Malam Milenium Baru 2001” di Taman Budaya Surakarta bersama Agus R. Sarjono, Ahmad Syubanuiddin Alwy, D. Zawawi Imron, dan Rendra; “Cakrawala Sastra Indonesia” di Taman Ismail Marzuki Jakarta pada 17 September 2004.

Achid pernah menjadi dosen tamu untuk matakuliah Bahasa Indonesia dan Ilmu Budaya Dasar di Sekolah Tinggi Ilmu Ekonomi Widya Wiwaha Yogyakarta (1998-2000); dan menjadi dosen tamu untuk matakuliah Kajian Puisi dan Studi Islam III di Universitas Muhammadiyah Purwokerto (1997-sekarang).

Di samping menulis karya sastra, Achid menjadi dosen-negeri di Sekolah Tinggi Agama Islam Negeri (STAIN) Purwokerto.

Website www.wachid.8m.com ; E-mail achidbs99@yahoo.com dan achidbs@gmail.com ; Facebook www.facebook/abdulwachidbs



ANALISIS STRUKTURAL SEMIOTIK

Puisi Surrealistis Religius
D. Zawawi Imron



Bahasan Abdul Wachid B.S. ini merupakan apresiasi puisi melalui pembahasan sajak-sajak D. Zawawi Imron. Tentulah hal seperti ini sangat perlu untuk memahami puisi, dan merupakan ancangan untuk memahami puisi Indonesia modern, dan puisi modern apa pun pada umumnya.....

Pembahasan sajak adalah kritik sastra. Kritik sastra, menurut Jonathan Culler, pada hakikatnya adalah pemberian makna atau pemaknaan sastra. Dalam hal ini, pemaknaan dengan kerangka semiotika karena karya sastra merupakan sistem tanda. Hal ini berkenaan dengan pengertian semiotika adalah ilmu tanda-tanda. Menurut Culler, mengkritik karya sastra adalah memburu tanda-tanda seperti halnya pemburu yang memburu binatang di hutan. Tentu saja, yang diburu adalah tanda-tanda yang penting, yang mempunyai makna penting dalam pemaknaan puisi pada khususnya.

Begitulah, Abdul Wachid B.S. memaknai sajak Zawawi Imron dengan memburu tanda-tanda yang bermakna penting dalam sajak, berupa pilihan kata, frase, ataupun kalimat, bahkan juga wacana. Tanda-tanda yang diburu itu berhubungan dengan jenis-jenis tanda: ikon, indeks, dan simbol; satuan makna, konvensi-konvensi yang memungkinkan tanda mempunyai makna, dan hipogram. Penerapan teori semiotika (yang menyertai teori strukturalisme) tampak dalam seluruh uraian Abdul Wachid dalam mengkritik atau membahas sajak D. Zawawi Imron. Inilah sumbangan buku Abdul Wachid yang kita hadapi ini sebagai salah satu penerapan teori sastra di bidang ilmu sastra.

*(Prof. Dr. Rachmat Djoko Pradopo, Guru Besar
Fakultas Ilmu Budaya Universitas Gadjah Mada)*



 PENERBIT
Cintabuku

ISBN: 978-602-61556-1-0



9 786026 155610 >

similarity_20

ORIGINALITY REPORT

17%

SIMILARITY INDEX

17%

INTERNET SOURCES

3%

PUBLICATIONS

3%

STUDENT PAPERS

PRIMARY SOURCES

1	pmb.iainbukittinggi.ac.id Internet Source	2%
2	ahmadbayek.blogspot.com Internet Source	1%
3	eprints.uny.ac.id Internet Source	1%
4	rababululum.blogspot.com Internet Source	1%
5	sastraloka.blogspot.com Internet Source	1%
6	nh-inspiration.blogspot.com Internet Source	<1%
7	www.sastra.xyz Internet Source	<1%
8	repositori.kemdikbud.go.id Internet Source	<1%
9	repository.uinjkt.ac.id Internet Source	<1%
10	xsannurfahmi.blogspot.com Internet Source	<1%
11	ejournal.umpwr.ac.id Internet Source	<1%
12	www.haripuisi.com Internet Source	<1%
13	es.scribd.com Internet Source	<1%

14	ensiklopedia.kemdikbud.go.id Internet Source	<1 %
15	docobook.com Internet Source	<1 %
16	digilib.uin-suka.ac.id Internet Source	<1 %
17	eprints.undip.ac.id Internet Source	<1 %
18	sairilmunir.wordpress.com Internet Source	<1 %
19	eprints.uad.ac.id Internet Source	<1 %
20	repository.ump.ac.id Internet Source	<1 %
21	pt.scribd.com Internet Source	<1 %
22	lib.unnes.ac.id Internet Source	<1 %
23	belajarku022.blogspot.com Internet Source	<1 %
24	goesprih.blogspot.com Internet Source	<1 %
25	repositori.perpustakaan.kemdikbud.go.id Internet Source	<1 %
26	hakim13lukmanul.blogspot.com Internet Source	<1 %
27	repository.umpwr.ac.id:8080 Internet Source	<1 %
28	semuelmuhaling.blogspot.com Internet Source	<1 %

anisfitriyanti.blogspot.com

29	Internet Source	<1 %
30	aprinastaangga.blogspot.com Internet Source	<1 %
31	goenawanmohamad.com Internet Source	<1 %
32	mfadlan.wordpress.com Internet Source	<1 %
33	proceedings.uhamka.ac.id Internet Source	<1 %
34	pbsi.umk.ac.id Internet Source	<1 %
35	www.researchgate.net Internet Source	<1 %
36	repository.uin-malang.ac.id Internet Source	<1 %
37	staff.uny.ac.id Internet Source	<1 %
38	tangisanmelayu.blogspot.com Internet Source	<1 %
39	sastra-indonesia.com Internet Source	<1 %
40	kry-sederhana.blogspot.com Internet Source	<1 %
41	ainurrahman37.blogspot.com Internet Source	<1 %
42	cahsiranti24.blogspot.com Internet Source	<1 %
43	sip.iainpurwokerto.ac.id Internet Source	<1 %
44	www.cybersastra.net	

Internet Source

<1 %

45

blogduriantinggi.blogspot.com

Internet Source

<1 %

46

rahmataalmuhrid.blogspot.com

Internet Source

<1 %

47

lokomoteks.com

Internet Source

<1 %

48

issuu.com

Internet Source

<1 %

49

www.slideshare.net

Internet Source

<1 %

50

ritayana.wordpress.com

Internet Source

<1 %

51

fr.scribd.com

Internet Source

<1 %

52

gambardruw.blogspot.com

Internet Source

<1 %

53

jhue.blogspot.com

Internet Source

<1 %

54

ediwinarno.blogspot.com

Internet Source

<1 %

55

isbn.perpusnas.go.id

Internet Source

<1 %

56

journal.uinsgd.ac.id

Internet Source

<1 %

57

wahprasetya.blogspot.com

Internet Source

<1 %

58

eiynamanzs-suteraqasih.blogspot.com

Internet Source

<1 %

59

ghofar1.blogspot.com

Internet Source

<1 %

60

archive.org

Internet Source

<1 %

61

puisiku-ascom.blogspot.com

Internet Source

<1 %

62

witdarmiyanto.blogspot.com

Internet Source

<1 %

63

fadlan-network.blogspot.com

Internet Source

<1 %

64

repository.unwidha.ac.id

Internet Source

<1 %

65

warnarano.blogspot.com

Internet Source

<1 %

66

documents.mx

Internet Source

<1 %

67

kajiansastra.blogspot.com

Internet Source

<1 %

68

kalam.salihara.org

Internet Source

<1 %

69

republicgothic.blogspot.com

Internet Source

<1 %

70

limbres.blogspot.com

Internet Source

<1 %

71

digilib.uns.ac.id

Internet Source

<1 %

72

jurnalparagraph.blogspot.com

Internet Source

<1 %

73

Submitted to Universitas Nasional

Student Paper

<1 %

74

amank-adi.blogspot.com

Internet Source

<1 %

75

publikasiilmiah.ums.ac.id

Internet Source

<1 %

76

bilingualdapo.blogspot.com

Internet Source

<1 %

77

salihara.org

Internet Source

<1 %

78

theislamic.wordpress.com

Internet Source

<1 %

79

sastragerilyawan.blogspot.com

Internet Source

<1 %

80

intanrahmawaty2.blogspot.com

Internet Source

<1 %

81

repository.uinjambi.ac.id

Internet Source

<1 %

82

www.sejuta-puisi.blogspot.com

Internet Source

<1 %

83

Submitted to Universitas Andalas

Student Paper

<1 %

84

Submitted to Universitas Bung Hatta

Student Paper

<1 %

85

digilib.unila.ac.id

Internet Source

<1 %

86

fliphtml5.com

Internet Source

<1 %

87

Submitted to Universitas Sebelas Maret

Student Paper

<1 %

88

id.123dok.com

Internet Source

<1 %

89

repository.unair.ac.id

Internet Source

<1 %

90

ryuliana111.wordpress.com

Internet Source

<1 %

91

nurindahsw.blogspot.com

Internet Source

<1 %

92

arin-h-widhi.blogspot.com

Internet Source

<1 %

93

digilibadmin.unismuh.ac.id

Internet Source

<1 %

94

djullizar.wordpress.com

Internet Source

<1 %

95

www.duniasantri.co

Internet Source

<1 %

96

Submitted to Syiah Kuala University

Student Paper

<1 %

97

aliimronalmakruf.blogspot.com

Internet Source

<1 %

98

normantis.com

Internet Source

<1 %

99

Submitted to UIN Syarif Hidayatullah Jakarta

Student Paper

<1 %

100

datutadungmura.blogspot.com

Internet Source

<1 %

101

demo.te.net.id

Internet Source

<1 %

102

121asen.tistory.com

Internet Source

<1 %

103

Submitted to Universitas Negeri Jakarta

Student Paper

<1 %

104

berkatayahnda.blogspot.com

Internet Source

<1 %

105 forumsastra.wordpress.com
Internet Source

<1 %

106 jurnalfuf.uinsby.ac.id
Internet Source

<1 %

107 ml.scribd.com
Internet Source

<1 %

108 opac.isi.ac.id
Internet Source

<1 %

109 rosiedahmad.blogspot.com
Internet Source

<1 %

110 ejurnal.iftkledalero.ac.id
Internet Source

<1 %

111 harryfaisalri.blogspot.com
Internet Source

<1 %

112 repository.ar-raniry.ac.id
Internet Source

<1 %

113 Abdul Wachid. "Mencari Bentuk Pengajaran Puisi untuk SMA di Tengah Masyarakat yang Tidak Butuh Puisi", *INSANIA : Jurnal Pemikiran Alternatif Kependidikan*, 1970
Publication

<1 %

114 asepsambodja.blogspot.com
Internet Source

<1 %

115 ejournal.stainpurwokerto.ac.id
Internet Source

<1 %

116 ejournal.undip.ac.id
Internet Source

<1 %

117 jenddela.blogspot.com
Internet Source

<1 %

repository.uin-suska.ac.id

118 Internet Source <1 %

119 tamanpendidikandimasar.blogspot.com
Internet Source <1 %

120 www.ejournal.iainpurwokerto.ac.id
Internet Source <1 %

121 www.readingmultatuli.com
Internet Source <1 %

122 www.seniberpikir.com
Internet Source <1 %

Exclude quotes On

Exclude matches < 10 words

Exclude bibliography On