

**O, AMUK, KAPAK KARYA SUTARDJI C.B.
DAN HAI TI KARYA IBRAHIM SATTAH:
KAJIAN INTERTEKSTUAL**

*O, Amuk, Kapak by Sutardji C.B. and Hai Ti
by Ibrahim Sattah: Intertextual Approach*

Oleh Rudi Ekasiswanto¹ dan Rachmat Djoko Pradopo¹

*Program Studi Sastra
Program Pascasarjana Universitas Gadjah Mada*

ABSTRACT

This research sets two objectives: theoretical and pragmatic objectives. The first objectives is to study a collection of poems entitled *O, Amuk, Kapak* by Sutardji Calzoum Bachri and *Hai Ti* by Ibrahim Sattah based on an intertextual approach. This approach is expected to enable the interpretation of Sutardji CB's and Ibrahim Sattah's poems, which show mutual hypogram with Malay charms, to enrich and expand the reader's comprehension. The second objectives is to help uninformed readers in appreciating alternative (inconventional) literary works such that they comprehend the values of literary works.

The research uses intertextual method. Intertextuality is a principle of relation between texts which departs from the assumption that a literary work, including poetry, is not produced in cultural emptiness. Therefore, a poem is actually a response for other previous poems. The response may take the form of violation against, or compliance with, tradition. Consequently, a process of text transformation is inevitable. To tranform means to put something into another form which is basically the same. This process recognizes a hypogram, a text which becomes the background for the creation of another text, or a poem which becomes the background for creation of another poem. Hypogram will be used as the tool to analyze the collection of poems entitled *O, Amuk, Kapak* by Sutardji Calzoum Bachri and *Hai Ti* by Ibrahim Sattah which adopt Malay charm as the background for their creation as reflected in the principle of their intertextuality: the power of sound, word inversion, word-paly, word repetition, nonsense, typography, theme, and other language devices. The meaning comprehension also needs to corporate extrinsic element to obtain optimum results.

Keywords: *charm – hypogram -- intertextual -- transformation.*

PENGANTAR

Junus (1981: 145) menyatakan bahwa dalam sejarah perkembangan perpuisian Indonesia, ternyata Sutardji Calzoum Bachri memberikan suatu perubahan yang sangat penting. Ia tidak lagi memberikan tekanan pada penyampaian gagasan. Puisinya memang mengandung gagasan, tetapi gagasan ini tidak dibiarkannya untuk mempengaruhi kesanggupannya berpuisi. Puisinya tidak lagi merupakan alat untuk menyampaikan gagasan sehingga puisinya pasti tidak tunduk pada gagasan itu. Puisi baginya adalah puisi, dan ia tunduk kepada hukumnya sendiri (bdk. dengan *Kredo Puisinya* dalam *O, Amuk, Kapak*, 1981:13), tidak lagi kepada hukum gagasan yang ingin disampaikan.

Puisi bagi Sutardji merupakan permainan bunyi dengan pengertian yang berbeda dari yang pernah ada sebelum puisinya itu lahir. Kalau dahulu, permainan bunyi adalah sambilan, yang penting adalah kata-kata yang mengandung arti tertentu dengan bunyi tertentu. Namun, tidak demikian halnya dengan puisi Sutardji. Hal yang penting adalah bunyi-bunyi itu sendiri, dengan asosiasi-asosiasi yang dimilikinya.

Penyair lain yang puisinya bergaya mantra setelah Sutardji Calzoum Bachri adalah Ibrahim Sattah. Puisinya dimuat dalam majalah sastra *Horison* sekitar tahun 70-an. Ia lebih dikenal dengan "manusia alam" karena ia menulis puisinya bukan bersumber dari kebudayaan, tetapi dari peristiwa alam (Ikranegara, 1980). Kemudian dalam acara Pertemuan Sastrawan Indonesia 1974, ia cepat menarik perhatian pembaca dan penikmat sastra karena penampilannya dalam membaca puisi unik dan "segar". Dari karya-karyanya dan cara pembacaannya menimbulkan kesan kepada pembaca dan penikmatnya bahwa Sattah memiliki ciri-ciri tersendiri. Selain itu, puisi Sattah mengingatkan pembaca pada puisi Sutardji. Misalnya, baris puisi seperti di bawah ini.

"duka itu saya saya ini kau kau itu duka
duka bunga duka daun duka duri duka hari"

("Duka" dalam *Hai Ti*, 1981: 87)

Bandingkan dengan baris di bawah ini.

"dukaku dukakau dukarisau dukakalian dukangiau
resahku resahkau resahrisau resahbalau resahkalian"

("O" dalam *OAK*, 1981: 32)

Sepintas lalu, karya kedua penyair itu sulit dibedakan. Ada sementara kalangan yang berpendapat bahwa puisi mereka mirip satu sama lain. Hal ini menarik karena kebetulan Sutardji dan Sattah lahir di daerah yang sama: Riau – tempat asal bahasa Indonesia (Sukirnantanto, 1978) – sebagai instrumen untuk berekspresi keduanya – dan kebetulan mereka

sama-sama bertolak dari tradisi sastra yang sama, yaitu *mantra*. Sejauh pengetahuan penulis, penelitian seputar masalah tersebut belum pernah dilakukan secara komprehensif sehingga layak untuk dijadikan latar belakang pemilihan topik dan judul penelitian ini.

Adapun yang menjadi masalah dalam penelitian ini adalah adanya hubungan intertekstual *Hai Ti* terhadap hipogramnya, yaitu *O, Amuk, Kapak* dan mantra Melayu yang terdapat pada lapis bunyi, perulangan, permainan kata, kata tak bermakna, tipografi, dan tema.

Landasan Teori

Penelitian ini mempergunakan teori intertekstual sebagai alat untuk menganalisis aspek kesastraan dari teks (puisi) yang menjadi objek penelitian dan bertolak dari asumsi dasar teori ini bahwa setiap teks adalah mosaik kutipan-kutipan, penyerapan, dan transformasi dari teks lain (Kristeva *via* Culler, 1977: 139). Hal ini berarti bahwa dalam setiap teks sastra (puisi) terkandung pula teks lain yang secara tidak langsung menjadi acuan, kerangka, dan peneladanan sehingga pemahaman teks yang baru membutuhkan latar belakang pengetahuan mengenai teks-teks yang mendahuluinya. Dengan kata lain, sebuah teks hanya dapat dibaca dalam hubungannya atau dalam pertentangannya dengan teks lain itu. Sebuah teks tidak dapat berfungsi sebagai sebuah sistem yang tertutup. Hal ini disebabkan oleh dua alasan. Pertama, seorang penulis adalah pembaca teks sebelum ia menjadi pencipta teks baru. Oleh sebab itu, tidak dapat dihindarkan jika karya sastra yang diciptakan hadir melalui referensi-referensi dan kutipan-kutipan. Kedua, sebuah teks ada hanya melalui proses pembacaan. Apa yang dihasilkan melalui proses pembacaan merupakan pertemuan dari seluruh lautan teks yang dihadirkan pembaca dalam proses pembacaan (Worton dan Judith Still, 1991: 1-2).

Frow (dalam Worton dan Judith, 1991: 45) menyatakan bahwa konsep intertekstualitas mewajibkan teks dipahami bukan sebagai sebuah struktur yang menjadikan dirinya sendiri, melainkan sebagai sebuah struktur yang sekaligus bersifat diferensial dan historis. Teks tercipta bukan oleh kurun waktu yang imanen, melainkan oleh permainan kurun waktu yang berbeda-beda. Teks bukan struktur kehadiran, melainkan jejak dari teks yang lain. Teks tercipta melalui perulangan dan transformasi dari struktur tekstual yang lain sehingga tidak ada sebuah teks pun yang sungguh-sungguh mandiri, dalam arti bahwa penciptaannya dan pembacaannya tidak dapat tanpa adanya teks-teks lain sebagai contoh, teladan, atau kerangka, baik karya tersebut dicipta untuk menentang, menyanggah, maupun justru melanjutkan konvensi dan sistem normatif

penciptaan karya sebelumnya sebagai teks hipogramnya (Pradopo, 1987: 227), baik sebagai kreasi maupun sekaligus resepsi (Teeuw, 1984: 213) dalam prinsip intertekstualitas.

Selanjutnya, Kristeva (dalam Junus, 1985: 87) menyatakan gagasan prinsip intertekstualitas adalah hakikat kehadiran suatu teks yang di dalamnya terdapat teks lain, semacam karnaval teks. Teeuw (1984: 46) menyatakan juga bahwa setiap teks terwujud sebagai mozaik kutipan-kutipan; setiap teks merupakan peresapan dan transformasi teks-teks lain. Sebuah karya sastra hanya dapat dibaca dalam kaitan ataupun pertentangan dengan teks-teks lain yang merupakan semacam kisi. Lewat kisi itu teks dibaca dan diberi struktur dengan menimbulkan harapan yang memungkinkan pembaca untuk mendapatkan ciri-ciri menonjol dan memberikan sebuah struktur, dan dapat membawa pembaca untuk memandang teks-teks pendahulu sebagai sumbangan; sebagai suatu kode yang memungkinkan efek pemahaman yang bermacam-macam. Efek pemaknaan (*signification*) yang bermacam-macam itu menyebabkan hubungan yang dinamik dan tegangan yang terus-menerus antara karya terdahulu dan karya yang terbit kemudian. Namun, fokus eksistensi suatu teks atas teks lain tidak hanya bersifat lahiriah (misalnya dengan menampilkan secara eksplisit judul), tetapi dapat bersifat suatu indikasi yang menunjukkan adanya relasi; persambungan-pemisahan antara teks baru dengan teks yang telah terbit terdahulu. Proses ini dapat dipastikan apabila seorang sastrawan telah membaca suatu teks yang terbit lebih awal, sastrawan itu tidak dapat dituduh sebagai plagiator karena dalam pentransformasian ini sastrawan senantiasa mengolahnya dengan horizon harapannya sendiri, yaitu pikiran-pikirannya, konsep estetik, dan pengetahuan sastra yang dimilikinya tentang sebuah teks (sajak dalam hal ini).

Seorang pengarang tidak hanya membaca teks itu, tetapi ia membacanya berdampingan dengan teks-teks lain sehingga pemahaman terhadap teks yang terbit kemudian tidak dapat dilepaskan dari teks-teks lain tersebut. Kehadiran teks lain, dalam keseluruhan hubungan itu, bukanlah sesuatu yang polos (*innocent*), yang tidak mengikutkan suatu proses pemaknaan, suatu *signifying process* (Kristeva, 1980: 18). Oleh sebab itu, di sini selalu ikut unsur pemaknaan serta resepsi, yaitu cara seorang pembaca menerima dan menanggapi suatu teks sastra (Junus, 1985: 87). Prinsip pemahaman dan pemberian makna teks sendiri tidak mempersoalkan saduran atau turunan, tetapi setiap teks merupakan peresapan dan penyerapan sekaligus transformasi teks lain. Prinsip intertekstualitas jauh lebih luas jangkauannya daripada hanya masalah pengaruh, saduran, atau peminjaman, dan jiplakan atas suatu teks lain

(Teeuw, 1983: 69).

Proses intertekstual, setidaknya, memiliki dua aspek, yaitu aspek intraliterer, berupa unsur-unsur intrinsik karya sastra dan ekstraliterer yang tersusun dari unsur ekstrinsik. Dipandang dari aspek intraliterer, sebuah teks sastra merupakan reaksi terhadap karya sastra yang telah ada sebelumnya, sedangkan dari segi ekstraliterer sebuah teks sastra dapat berupa reaksi terhadap keadaan sosial, ideologis, dan keadaan historis tertentu. Sehubungan dengan itu, Barthes (1967: 78-82 dan 1981: 35) menyatakan ada pengarang yang menghasilkan karya dengan menulis karya yang pernah dihasilkan orang lain, tetapi menurut tanggapan dan teknik yang diciptakannya sendiri. Lebih-lebih lagi jika bahan atau sumbernya itu dirasakan milik bersama atau tidak ada seseorang yang dapat mengatakan bahwa itu miliknya (anonim), seperti yang berlaku pada sastra rakyat (mantra Melayu). Ia bebas 'bermain'. Apabila sastra rakyat (mantra Melayu) dikatakan milik bersama, maka teori intertekstualitas beranggapan bahwa bahan-bahan yang telah ada sebelumnya boleh dijadikan tema atau subjek bagi sebuah penulisan. Intertekstualitas menegaskan bahwa pengarang bebas mengolah bahan sastra rakyat (mantra Melayu) menurut sikap, aspirasi, dan tujuan pengarangnya. Bahkan, Culler (1977: 140) menegaskan bahwa manipulasi bahasa, praktik-praktik kebudayaan yang berubah-ubah dan kecenderungan pengarang yang suka membanding-bandingkan karya, sudah menunjukkan adanya intertekstualitas dalam penulisan karya sastra. Secara tidak langsung Culler menerangkan bahwa aspek bahasa dan praktik kebudayaan adalah faktor yang mendorong lahirnya karya sastra yang baru (orisinal). Aspek bahasa ini mempunyai makna yang amat luas. Kristeva (1980: 32) dan Junus (1985: 9) menyatakan bahwa intertekstualitas dapat juga melibatkan bahasa sebab bahasa adalah alat pengarang untuk melahirkan imajinasi, pemikiran, dan persoalan. Setiap pengarang (penyair) mempunyai gaya bahasanya sendiri yang biasanya dipengaruhi oleh latar pendidikan, pembacaan, sosialisasi, dan juga aliran/-isme yang dianutnya (Ouden, 1973: 41, 92 *via* Napiah, 1994: xxi) sehingga aspek gaya juga mencerminkan ciri pengarang (penyair) dan melalui beberapa teks yang dihasilkannya ini justru dapat menggambarkan gaya penulisannya dengan memperhatikan teks luaran yang merupakan teks sosial yang paling erat kaitannya dengan pengalaman pengarang: ideologi, sejarah, moral, dan budaya (Bakhtin, 1986: 104-107). Salah satunya adalah unsur-unsur sastra rakyat (mantra Melayu). Pengidentifikasian diksi yang dipakai pengarang lebih kemudian mencerminkan tanggapannya pada pendahulunya (Bakhtin, 1968: 78).

Jadi, teori intertekstual yang merupakan bagian dari semiotik (bc. Riffaterre, 1978, *Semiotics of Poetry*), dipakai dengan tujuan memberikan makna yang lebih penuh pada karya sastra yang menjadi objek kajian dengan cara menjajarkan dan membandingkan dalam kerangka pemaknaan. Dengan demikian, hubungan antara *foreground*-nya dan hipogramnya, antara *OAK* dan *Hai Ti* serta mantra Melayu yang terdapat pada bunyi, perulangan, permainan kata, kata tak bermakna, dan tipografi, serta tema dapat dimaknai secara lebih utuh – menyeluruh.

Tujuan Penelitian

Penelitian ini secara khusus akan mendeskripsikan fenomena puisi inkonvensional, yaitu puisi bergaya mantra karya Sutardji CB dan puisi bergaya mantra Ibrahim Sattah. Akan tetapi, karena alasan metodologis, tidak semua puisi pada kedua kumpulan itu dibicarakan. Penelitian hanya mengambil beberapa puisi sebagai sampel. Dalam hal ini, penelitian mengkaji aspek bunyi, perulangan, permainan kata, kata tak bermakna, tipografi, dan tema dalam kerangka hubungan intertekstual antara *OAK* dan *Hai Ti* yang saling berhipogram ke mantra Melayu. Sejauh pengetahuan penulis, penelitian seputar masalah tersebut belum pernah dilakukan secara komprehensif. Di samping itu, penelitian ini secara teoretis diharapkan akan memberikan masukan yang berarti, baik bagi teori intertekstual, maupun secara khusus bagi penelitian-penelitian sejenis yang masih terbuka lebar untuk dilakukan di berbagai kesempatan. Untuk tujuan praktis, penelitian ini ingin menunjukkan dan sekaligus upaya mempraktikkan berbagai asumsi dan temuan teoretis yang telah dijelajahi oleh para ahli sebelumnya. Tujuan praktis lain, penelitian ini diharapkan memberikan pemahaman yang cukup memadai berkaitan dengan fenomena puisi bergaya mantra (inkonvensional) bagi masyarakat pada umumnya, dan terutama bagi peneliti sastra Indonesia pada khususnya.

ANALISIS

Menulis puisi bagi Sutardji, lebih mementingkan kata atau bahasa yang bersifat substansial daripada pengertian yang didukungnya. Dengan kata lain, ia lebih mendahulukan bentuk (struktur) daripada isinya. Di dalam membuktikan konsep kebenaran pernyataannya itu, ada beberapa ciri-ciri sajak-sajaknya. Pertama, penampilan tipografinya yang pelik. Sajak-sajaknya membawa sudut pandang visual yang tidak bisa diabaikan, misalnya sajak "Q" yang sering dikutip itu, yang terdiri dari sejumlah tanda-tanda seru, yang dengan peliknya menggerombol di sekeliling sejumlah huruf yang bisa digabung menjadi dua kata *lam* dan *alif*. kata-kata yang lazim digunakan di dalam renungan mistik Arab.

Sajak ini berakhir dengan satu baris yang terdiri dari sejumlah huruf *i*. Demikian juga pada sajak yang berjudul "Tragedi Sihka & Winka". Sajak tersebut hanya terdiri dari dua kata 'kawin' dan 'kasih', yang dipotong-potong menjadi suku kata-suku kata, juga dibalik menjadi 'winka' dan 'sihka'. Pada awalnya kata kawin masih penuh, artinya masih penuh. Kawin memberi konotasi sesuatu yang serba bernuansa indah dan menyenangkan/membahagiakan. Orang yang hendak kawin mesti berangan-angan yang indah bahwa sesudah kawin akan hidup berbahagia, ada suami atau istri, dan kemudian akan ada anak, hidup akan bahagia dengan kasih sayang anak istri-suami. Akan tetapi, dalam meniti perkawinan kadang-kadang kata 'kawin' terbalik. Demikian juga kata 'kasih'. Ihtwal perkawinan yang penuh angan-angan kasih sayang menuntut tanggung jawab bersama sehingga pasangan suami-istri kadang-kadang ada yang selamat, tetapi ada juga yang tidak selamat perkawinannya. Bisa menjadi surga dan bisa juga menjadi neraka karena berbagai tuntutan kebutuhan. Kalau kata 'kawin' terbalik menjadi *winka* dan 'kasih' terbalik menjadi *sihka*, maka angan-angan mahligai perkawinan yang serba indah akan hancur berantakan seperti "Tragedi Winka & Sihka". Tidak ada keharmonisan dan kasih sayang lagi. Justru perceraian yang terjadi.

Akan tetapi, juga di dalam sajak-sajak yang terdiri dari kata-kata "bias", kata-kata tersebut sering "berlompatan dan menari-nari" di sepanjang baris-baris dan bait-bait menurut kehendak bebas kata-kata itu sendiri (yang sebenarnya memang dirancang Sutardji demikian) sehingga menunjukkan kebebasan mereka dari segala belenggu konvensi sintaksis yang lazim, dan dari beban pengertian secara tradisional. Dampak cara-cara tipografis semacam itu jelas ialah sajak pertama-tama dan terutama berbicara tentang dirinya sendiri, dan oleh karenanya menjadi pertanda bagi dirinya sendiri juga, atau jika mau, katakanlah, ikon pesannya. Dengan demikian, pembaca dipaksanya untuk apriori meninggalkan purbasangka-purbasangkanya yang konvensional mengenai susunan perbahasaan dan konvensi persajakan.

Hal kedua yang tidak bisa tidak akan menarik perhatian, bahkan bagi pembaca awam pun, adalah kejadian pada sangat banyak sajak-sajaknya yang berupa kata-kata kosong (*nonsense*), setidak-tidaknya tidak masuk akal – kumpulan huruf-huruf yang dalam bahasa Indonesia sehari-hari tidak dikenal sebagai kata-kata yang mempunyai arti. Kadang-kadang kumpulan huruf yang demikian itu disisipkan di tengah-tengah rangkaian kata-kata biasa, misalnya dalam suatu bagian pada siklus "Amuk" dalam *OAK* (halaman 67), yaitu dengan baris *hai kau dengar kucing memanggilMu*, kemudian diikuti serangkaian bukan kata yang

bermula dengan: *izukalizu/mapakazaba itasatali/tutulita/papaliko arukabazaku kodega zuzukalibu/tutukaliba dekodega zamzam lagotokoco/zukuzangga zegezezegeze zukuzangga zege/zegeze zukuzangga zegezezegeze zukuzang/ga zegezezegeze zukuzangga zegezezegeze zu/kuzangga zegezezegeze aahh....!*, dan lain-lain, yang mengingatkan tentang apa yang barangkali disebutnya sebagai mantra kucing, bahasa yang *ipso facto* (Teeuw, 1989: 154) menjadi tidak manusiawi/tidak berarti. Pada pihak lain, yang bukan kata itu terasa seperti berkembang dari kata-kata biasa, seperti misalnya di dalam sajak yang berjudul penuh rahasia "Sepisaupi" (OAK, 1981 :87). Sajak itu bermula dengan satu bait yang terdiri dari kata-kata yang berarti, terasa seperti pantun Melayu, walaupun "arti" yang sebenarnya barangkali sama sekali tidak menjadi jelas seketika.

*Sepisau luka sepisau duri
Sepikul dosa sepukau sepi
Sepisau duka serisau diri
Sepisau sepi sepisau nyanyi*

Kemudian, bait kedua bermula dengan *sepisaupa sepisaupi*, kata-kata omong kosong yang menyebabkan pembaca terpaksa mencari-cari artinya, sesudah mengawali membacanya sebagai sebuah sajak. Pada satu pihak, kata-kata itu menggemakan suara *sepisau* pada bait sebelumnya. Sementara itu, pada pihak yang lain mengingatkan kepada kata majemuk *sepi*, terutama bagi pembaca yang terpancang kepada seringnya perkataan *sepi* digunakan di dalam persajakan modern. Kesan demikian diperkuat oleh baris berikut, yang berbunyi *sepisapanya sepikau sepi*. Jelas, *sepi* sekarang menjadi titik pusat, setelah berkembang dari *sepisau* melalui serangkaian perubahan yang aneh. Akan tetapi, selanjutnya, kembali lagi *sepikau* yang tidak hanya memungkinkan untuk analisis *sepi + kau*, tetapi juga memberi kesempatan pembacanya untuk bertimbang rasa bahwa kata tersebut bisa jadi merupakan paduan antara *sepisau* dan *sepukau*, terutama sesudah *pisau* dan *pukau* digunakan sebagai kata-kata kunci dalam sajak-sajak terdahulu penyair ini.

Bait ketiga dimulai lagi dengan baris pertama pada bait kedua, *sepisaupa sepisaupi*, yang diulang-ulang tiga kali sehingga kembali lagi pembaca "terlempar" ke dalam kebingungan, sampai semacam kesimpulan tertentu tercapai di dalam baris terakhir, melalui kata-kata yang rasanya sangat bisa dipahami, baik dalam arti tiap-tiap kata maupun dalam saling hubungan di antaranya: *sampai pisau-Nya kedalam nyanyi*. Cara kerja demikian ini khas Sutardji, yang mempunyai kecenderungan untuk mengasingkan kelaziman, bahkan sampai penghancuran bahasa. Ia senang membuat pembacanya meraba-raba dalam gelap, tidak bisa lagi mengenali apa-apa yang sudah divakininya sebagai bahasa "dirinya"

dan penguasaannya terhadap bahasa menjadi aspek kegagalan. Hanya apabila dia bersedia dan bisa membiarkan dirinya dikuasai oleh kata-kata sebagaimana yang menampak, maka bisalah ia pada akhirnya "memberi arti" terhadap apa yang semula tertangkap sebagai kata-kata kosong itu (*nonsense*).

Ciri yang ketiga sajak-sajak Sutardji yang tidak bisa tidak pasti dirasakan oleh pembacanya, dan yang sudah jelas pula dari contoh yang dikemukakan di atas, yaitu penggunaan perulangan yang luar biasa sering terhadap segala macam; bukan saja perulangan kata-kata, tetapi juga kelompok kata, baris, atau bahkan sajak utuh di dalam sajak-sajak yang lain, dengan atau tidak dengan perubahan, dan yang sangat istimewa adalah perulangan anak kalimat atau pun kalimat. Memang, perulangan dikenal sebagai asas yang penting bagi puisi pada umumnya, meminjam istilah dari Roman Jakobson yang merumuskannya sebagai asas ekuivalensi. Akan tetapi, yang tidak lumrah pada Sutardji ialah penggunaan perulangan sebagai daya upaya yang terus-menerus untuk memberi arti terhadap sesuatu yang tanpa itu kiranya tidak akan mempunyai arti. Sebagai sebuah contoh, akan dikutipkan sajaknya yang lain dari siklus sajak-sajak yang terkumpul dengan judul "Amuk" (OAK, 1981: 73) berikut ini.

dengan seribu tuak kukuak lautan dengan seribu matari
kucoba jadi dengan sejuta meriam kucoba menang dengan
sejuta mawar kucoba penawar dengan apa mencariMu?
kucing resah
kucing barah
kucing amuk
kucing rasuk
kucing palak
kucing runcing
kucing sembilu
kucing batinku
ngiau!

Walaupun tercetak dalam bentuk yang asing dan tidak sejajar, dalam pembagian pertama pembaca mempunyai empat bangunan sintaksis yang sejajar, yaitu:

dengan seribu tuak kukuak lautan
dengan seribu matari kucoba jadi
dengan sejuta meriam kucoba menang
dengan sejuta mawar kucoba penawar

Bagaimanapun juga, jelas keempat-empat baris itu menunjukkan

ditujukan ke arah suatu tujuan, walaupun belum jelas entah apa. Secara sintaksis, bangunan itu satu sama lain sepenuhnya sejajar, lengkap melengkapi dan tunjang-menunjang. Apa yang mungkin tidak diketahui oleh pembaca pada salah satu di antara yang empat akan tersingkap dalam salah satu yang lainnya, dengan penyingkapan terakhir tampil melalui anak kalimat kelima *dengan apa mencariMu*—jelas inilah yang menjadi tujuan akhir terpenting, yang oleh si aku lirik dengan penuh semangat dan daya upaya maksimal tujuan itu hendak direbutnya.

Pada bagian kedua pembaca dapat melihat sebuah saranan paradigmatis (meminjam istilah Roman Jakobson) yang sama. Kembali di sini pembaca dihadapkan kepada sejumlah kelompok kata-kata yang mirip, terdiri dari perkataan *kucing* yang diikuti oleh kata-kata lain yang di sana-sini seolah-olah tidak banyak berarti, misalnya pada *kucing runcing* dan *kucing sembilu*. Akan tetapi, jika pembaca gabung bersama-sama delapan perkataan yang mengisi "tempat" di belakang kata *kucing*, masing-masing menjadi tampak saling berhubungan dan saling menjelaskan, sedangkan baris *kucing batinku* sebelum baris terakhir seolah-olah membawa semua penggalan-penggalan ke kedudukannya yang layak, sambil menunjukkan bahwa delapan baris terdahulu seluruhnya merupakan ibarat-ibarat yang mengungkapkan segi-segi tertentu dalam batin, sedangkan batin itu sendiri dilukiskannya sebagai seekor kucing. Cara kerja mengembangkan pengertian melalui paralelisme/persejajaran dan perulangan demikian tidak berhenti sampai di sini. Si kucing batin berulang-ulang timbul memenuhi seluruh kumpulan, setiap perulangan dalam konteks yang berbeda-beda memungkinkan pembaca untuk bisa semakin memahami tabiat kekucingannya, sedikit demi sedikit memperoleh keakrabannya sehingga akhirnya, ia akan menjadi sebuah ibarat biasa, yang bisa diperbandingkan dengan ibarat pada penyair-penyair lain yang berkisah tentang kehidupan batin masing-masing, seperti *jiwa*, *nyawa*, atau *sukma*.

Dengan demikian, pada sajak-sajaknya, dalam usahanya untuk membebaskan kata-kata dari beban arti dan asosiasi kesehariannya, Sutardji sebenarnya telah membangun dunia pengertian dirinya belaka. Segala permainan dan keasliannya itu tidak bisa tidak hanyalah berarti pembebanan dengan pengertian-pengertian baru terhadap kata-kata tersebut (bagaimana tidak, karena betapapun setiap pembaca sajak akan selalu bertolak dari konvensi bahwa setiap kata harus mempunyai arti) sehingga pada akhirnya, kebebasan maknanya yang diyakininya, hanya tinggal, sangat sedikit. Kata-kata seperti *pisau*, *kucing*, *amuk*, *pukau*, *luka*, *barah*, *darah*, *duri*, *duka*, *kau*, dan *aku* menjadi poros bagi dunia semantik mereka sendiri. Satu-satunya perbedaan dengan bahasa yang lazim ialah

bahwa sistem yang istimewa ini menjadi ideolek Sutardji pribadi dan di antara pembacanya yang bersedia dan bisa mengikuti jejaknya. Pemahaman terhadap ideolek semantik dimungkinkan, dan barangkali bahkan dipermudah, melalui sistem paradigmatis yang dikembangkan di seluruh karyanya sebagai pembulatan. Lingkup kawasannya meluas di dalam setiap sajaknya yang baru, dengan selalu membawa kejutan dan keguncangan baru bagi pembacanya yang menjadi semakin terserap oleh sajak-sajaknya. Akan tetapi, pada akhirnya, sistem paradigmatis itulah yang memungkinkan ia bisa mengatasi keterkejutan dan memulihkan sistem semantiknya.

Dalam hal credo yang dicanangkan oleh Sutardji (1981: 13), Teeuw (1989: 93-94) berpendapat lebih berhati-hati. Ia berpendapat bahwa sebaiknya, penyair harus dinilai berdasarkan puisinya daripada credo yang dicanangkannya. Meskipun demikian, hubungan credo Sutardji dengan puisinya sangat menarik untuk dibicarakan. Bagi pembaca Barat credo Sutardji itu bukan hal yang baru, tetapi yang menarik ialah Sutardji berhasil menemukan contohnya sebagai perwujudan cita-citanya pada mantra Melayu, seperti yang telah diuraikan di atas. Mantra ini biasanya digunakan para pawang atau dukun/bomoh untuk membangun hubungan dengan dunia yang tersembunyi melalui praktik-praktik magis sekaligus pragmatik untuk mendapatkan sesuatu hasil. Puisi Sutardji (*background* sekaligus *foreground*—meminjam istilah dari Wolfgang Iser—bagi Mantra Melayu dan puisi Sattah) merupakan contoh penciptaan mantra-mantra modern yang berusaha menghidupkan kembali peranan hakiki bahasa. Demikian selanjutnya, berlaku pula pada puisi Ibrahim Sattah (*foreground*) yang berpangkal dari ekologi Melayu. Formula-formula mantra Melayu (*background*) berhasil diangkat kembali perannya dalam bersastra, khususnya menciptakan puisi bergaya mantra oleh kedua penyair itu.

Watak kata-kata dalam mantra yang sering bisa berdiri sendiri lepas dari pengertian yang lazim serta sugestif itu, merupakan salah satu unsur estetika Sutardji dan Sattah. Kata-kata mantra yang mandiri itu cenderung untuk mengulang-ulang kata, frase, kalimat bahkan wacana dalam upaya untuk menimbulkan sugesti, daya pukau, serta ritme yang transedental, intensitas, dan religius kata-kata dalam puisi Sutardji dan Sattah. Pengulangan-pengulangan itu bagi kedua penyair merupakan daya bentuk kata mandiri yang lepas tidak terbebani arti, tetapi bermakna sebagai contoh "Tragedi Winka & Sihka" yang tidak lepas dari arti kata *kawin* dan *kasih* (indah-menyenangkan) yang kemudian dipertunjukkan Sutardji dengan membalik konstruksi kata itu sehingga artinya pun terbalik *sihka* dan *winka* (tragis-tidak mengenakkan). Dengan perkataan

lain, estetika Sutardji dan Sattah bertolak dari *pathosnya* kata/bahasa sebagai makhluk hidup perpuisian.

Berbeda dengan kata dalam mantra, perumusan kembali konsep kata dalam mantra tidak menuntut dipahami secara bahasa biasa. Pada pihak lain, sebagaimana pengalaman menunjukkan bahwa kata dalam mantra menuntut diucapkan tepat, karena alasan arti kata itu dan lagu ucapannya menyaran kepada suatu vibrasi tertentu dalam dimensi spiritual yang membawa akibat/tenaga/efek tertentu. Puisi Sutardji dan Sattah tentu saja bukan mantra dalam arti yang sebenarnya. Puisi kedua penyair itu sebenarnya puncak merupakan manifestasi kesadaran akan sosoknya sendiri, bukan wahana ide, tetapi suatu jagat. Sesungguhnya, puisi kedua penyair itu, berada dalam dinamika konseptual yang selalu bergulat dengan diri sendiri dengan tekanan ke arah kemandiriannya.

Demikian halnya dengan Ibrahim Sattah, meskipun ia tidak secara jelas-jelas menyatakan kembali kepada mantra, tetapi sumber penciptaannya tidak lain dari kekuatan yang terkandung dalam mantra itu. Menurut pengakuannya (lihat Rudjito, 1980: "Catatan untuk sajak-sajak Ibrahim Sattah" dalam Sukirnantio, 1974), menulis puisi bermula dari rasa suka "main-main" dan berakhir dengan tertegun, sebagaimana ia melihat sesuatu dengan kebencian, tetapi berakhir dengan rasa cinta yang dalam, intens, dan bahkan menjadi akrab. Menurut Sattah, membuat puisi seperti orang memindahkan sesuatu ke dalam "kata-kata" – sesuatu yang mungkin tidak mudah dimengerti, dan dengan kata-kata sesuatu itu telah terjadi. Jadi, puisi itu sendiri bisa masuk mencari sesuatu dalam diri manusia. Puisi tidak hanya sekedar suasana hati, bukan sekedar cangkir tempat menuangkan sesuatu. Manusia yang menemukan puisi adalah manusia yang berada pada tataran paling puncak dari misteri kehidupan itu sendiri. Dengan kata lain, Sattah hendak meninggalkan paham tentang kesadaran antara bentuk dan isi dalam karya puisi meninggalkan pengertian antara wadah dan idenya sendiri.

Selanjutnya, dalam menginterpretasikan puisi Sutardji dan puisi Sattah, Junus (1981: 34-35) menyatakan bahwa puisi Sutardji lebih mengutamakan bunyi daripada arti. Junus menulis kata bunyi dengan huruf kapital (BUNYI), sedangkan arti dengan huruf kecil (arti). Meskipun dengan beberapa catatan, Junus mencoba merumuskan perkembangan *style* puisi Indonesia modern sebagai berikut.

Sebelum Chairil Anwar	Chairil Anwar dan sesudahnya	Sutardji CB (dan Ibrahim Sattah)
BUNYI ARTI Kata	Bunyi ARTI Kalimat	BUNYI Arti bukan unit kalimat- /baris, tetapi pengucapan (sama yang ada pada kaba)
bahasa sastra/standard	bahasa biasa/dialek	unsur vulgar

Generalisasi *style* di atas bersifat umum sehingga lebih berupa *style* sosial daripada *style* pribadi (individual). Menurut Junus, *style* tidak dapat dihubungkan dengan penyimpangan karena dalam sastra bentuk-bentuk baru yang sering dikatakan penyimpangan itu adalah norma sastra itu sendiri. Bahasa sastra berbeda dengan bahasa sehari-hari (*first order semiotics*). Pemakaian bahasa yang lain (bukan sastra) juga memerlukan *style* sendiri yang berbeda dengan *style* sastra (*second order semiotics*) (Preminger, 1974: 981).

Berdasarkan skema yang dibuat Junus di atas, dapat dilihat peran penting puisi Sutardji dan Sattah dalam sejarah perkembangan puisi Indonesia modern yang juga terimplisit dalam kredonya dan pernyataan secara tidak langsung Sattah pada pengakuannya di atas. Untuk mewujudkan cita-citanya, pemertingasan aspek bentuk (struktur) bagi Sutardji dan Sattah, yang terobsesi mantra Melayu, dapat menimbulkan kekuatan atau daya pesona dan intensitas makna pada puisinya. Sattah terobsesi juga oleh Sutardji dan mantra Melayu. Mantra tidak mementingkan isi atau artinya, tetapi lebih mementingkan pada efek dan hasil yang diperolehnya, serta mementingkan kekuatan bunyi dalam asonansi, aliterasi, rima (persajakan), perulangan, pemakaian kata-kata kuno, persejajaran/paralelisme, dan *nonsense*. Dalam hal ini Sutardji juga mempergunakannya, bahkan ditambah dengan memainkan kata dan tipografi. Hal yang terakhir ini disebabkan di samping dibacakan, sajak-sajaknya juga diwujudkan dalam bentuk tulisan sehingga kekuatan magis-religius yang ditimbulkan oleh instrumen puisi seperti tersebut di atas, bertujuan untuk mempengaruhi pembaca dan menciptakan daya pesona sajak, yang pada akhirnya berefek pada diri pembaca untuk merasakan katarsis dan ekstase.

Sajak Sutardji berikut mencerminkan konsep di atas, dalam wujud pemakaian aliterasi seperti sajak yang berjudul "Belajar Membaca". Sajak

ini merupakan sajak terakhir dalam kumpulan puisinya *O, Amuk, Kapak*. Dengan diletakkannya sajak ini di bagian akhir kumpulan puisinya itu, dapat diinterpretasikan bahwa penyair ingin tetap konsisten dengan credo puisinya yang mengutamakan unsur bunyi. Dalam sajak "Belajar Membaca" didapati penggunaan konsonan /k/ dan /l/ yang sangat dominan sehingga yang tampak justru permainan dua konsonan itu.

BELAJAR MEMBACA

kakiku luka
luka kakiku
kakikau lukakah
lukakah kakikau
kalau kakikau luka
lukakah kakikau
kakiku luka
lukakaukah kakiku
kalau lukaku lukakau
kakiku kakikaukah
kakikaukah kakiku
kaku luka kaku
kalau lukaku lukakau
lukakaukakiku lukakakukakikaukah
lukakakukakikaukah lukakakukakikau

1979

(OAK, 1081: 133)

Namun, dalam sajak "Belajar Membaca" permainan bunyi /k/ dan /l/ tidak dapat dengan tergesa-gesa diartikan sebab tidak ada narasi yang mengarahkan seperti dalam permainan wacana *purwakanthi* (Slametmuljana, 1951: 61). Kata kunci dalam sajak "Belajar membaca" ialah *lukaku* dan *lukamu*, demikian sebaliknya. Makna yang dapat ditangkap ialah bahwa orang hidup harus belajar memahami juga orang lain sebab aspek ketergantungan akan orang lain itu sangat mutlak. Manusia merupakan makhluk sosial yang harus bersosialisasi dalam memenuhi hidupnya. Dalam proses sosialisasi itulah terdapat proses belajar memahami orang lain.

Sajak Sutardji di atas, dapat dibandingkan dengan sebuah mantra Melayu berikut ini sebagai hipogramnya.

Mengambil Padi

Ka-sa'kan Allah,
Ka-dua'kan Langit,
Ka-tiga'kan Bumi

Ka-empat'kan Bulan,
Ka-lima'kan Bintang,
Ka-anam'kan Matahari
Ka-tujuh'kan 'arash Kursi
Ka-lapan'kan anak di kandung ibu,
Ka-sambilan' sambilan bulan
Ka-sapuluh jadi Allah, Jadi Muhammad

(Skeat, 1965: 617)

Jadi, orang belajar hidup itu ada tahap-tahap yang harus dilaluinya tidak boleh ada yang meloncati level atau tahapan di atasnya untuk segera cepat mencapai tujuan, seperti *ka-esa*, *ka-dua*, *ka-tiga*, dan seterusnya harus dilalui dengan tertib. Aliterasi /k/ pada sajak Sutardji dan pada mantra "Mengambil Padi" sangat terasa sebagai efek belajar memahami hidup makhluk lain. Aspek saling memahami yang dijadikan tumpuan dalam proses pentransformasianannya adalah pada tema dan pemakaian konsonan /k/.

Mantra Melayu dan sajak Sutardji di atas, oleh Ibrahim Sattah ditransformasikan menjadi sajak "Kaki". Motif kebertingkatan pemahaman itu diambil sebagai ide dasar dan diisyaratkan dengan dominasi pemakaian konsonan /k/. kata *kaki* pada sajak berikut.

KAKI

ada kaki kaki kau ada kuku kuku kau
ada katak katak kau ada kuda kuda kau ada kuli
kuli kau
tokkek
kuku kuli kuku kau kaki kuli kaki kau
kaki kuda kaki kau kuku kuda kuku
kau
kuku katak kuku kau
kaki katak kaki

kau
tokkek

kaki ke kanan jauh ke depan jauh ke matahari
mendaki kekiri ke
punca ke
mana
kaki ka pai ka ma katamu kaktaku kaki ka pai lai
kaki ka pai ka ma katamu kataku
kaki ka pai ka ma katamu

kataku kaki
 ka pai
 juo
 kaki ke mana kita katamu kataku diamlah kau
 kaki kau kaki katak kuku katak kuku kau
 kuku kuda kuku kau kaki kuda kaki
 kau
 kaki kuli kaki kau kuku kuli kuku
 kau
 tokkek

sebut sekian kaki satu sekian kaki kau
 sebut sekian kali kali sekian kaki
 kau
 sebut sekian depa berapa rimba ke kau
 sebut sekian dupa berapa mantera ke
 kau
 sebut sekian kata
 berapa doa ke
 kau
 sebut sebanyak rumput sebut sebanyak mulut
 tumpahkan tuak
 biar bijak
 jejak ke
 kau
 ke mana kita katamu
 kataku diamlah
 kau

(Hai Ti: 23)

Pada wacana *purwakanthi* (guru lagu) di atas, tampak adanya makna yang jelas bahwa *kaki* adalah tujuan dan sekaligus sarana hidup, sarana untuk belajar mandiri di atas kaki sendiri, sarana belajar hidup melalui tahapan-tahapan yang telah digariskan oleh Tuhan. Kombinasi kata kaki dengan *kuku*, *katak*, *kuda*, *kuli*, *tokek*, *rumput*, *mulut*, *rimba*, *diam*, *kau*, dan beberapa kata tak bermakna pada tengah bait sajak yang tipografis di atas, tidaklah selalu dapat dipandang arbitrer-konvensional, tetapi juga ritmik dan ikonik sehingga pengertiannya penuh nuansa religius-ekologis. Artikulasi puisi kedua penyair tersebut dengan mantra Melayu di atas, sebagai hipogramnya, dalam hal kosakatanya, menyaran kepada suatu vibrasi tertentu dalam dimensi spiritual yang membawa akibat tertentu. Kedua puisi membawa akibat pada penikmatnya, yaitu daya sugestif,

daya pukau, ritmis, transeden, berintensitas, dan kata-kata tragik karena aliterasi konsonan /k/, sedangkan pada mantra Melayu, aliterasi /k/ adalah tahapan misteri yang tidak mewujudkan dan tidak nyata dilihat sebagai personifikasi kuasa gaib sehingga harus didesak dan diperintah *Ka-sapuluh jadi Allah, jadi Muhammad* agar menunjukkan tenaga dan akibatnya.

KESIMPULAN

Penonjolan atau pengutamaan bahasa sebagai sebuah struktur pembawa arti yang terdapat dalam puisi Sutardji dan Sattah, tidak berarti bahwa puisi Sutardji dan Sattah tidak bermakna. Namun, makna yang ada dalam puisi Sutardji dan Sattah itu tertutupi/terselubungi oleh kekuatan bahasanya sebagai wujud fisiknya yang hadir di hadapan pembaca dalam hubungan intertekstual pada kekuatan bunyi, gaya bahasa, diksi, tipografi, dan tema. Oleh karena itu, pembaca setidaknya harus mengetahui latar belakang kehidupan pengarangnya dan latar belakang penciptaan puisi kedua penyair ini dengan mantra Melayu sebagai hipogramnya. Dengan demikian, akan diketahui dan didapati ketepatan pemaknaannya secara lebih optimal.

DAFTAR PUSTAKA

- Bachri, Sutardji Calzoum. 1981. *O, Amuk, Kapak*. Jakarta: Sinar Harapan.
- Bakhtin, Michael. 1968. *Rabelais and his Word*. Cambridge: MIT Press.
- Barthes, Roland. 1967. *Element of Semiology*. New York: Hill and Wang.
- . 1981. "From Work to Text" dalam Robert Young e. *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*. Boston: Routledge and Kegan Paul.
- Culler, Jonathan. 1977. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and The Study of Literature*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Frow, John. 1991. "Intertextuality and Ontology". Dalam Worton, Michael and Judith Still, (eds.). 1991. *Intertextuality: Theories and Practices (Introduction)*. Manchester: Manchester University Press.
- Ikranegara. 1980. "Manusia Alam Ibrahim Sattah dalam Pentas Puisi". Jakarta: *Sinar Harapan*, Sabtu, 5 Juli.
- Junus, Umar. 1981. *Perkembangan Puisi Indonesia dan Melayu Modern*. Cetakan pertama edisi Indonesia. Jakarta: PT Bhratara Karya Aksara.
- . 1985. *Resepsi Sastra Sebuah Pengantar*. Jakarta: Gramedia.
- . 1983. *Dari Peristiwa ke Imajinasi: Wajah Sastra dan Budaya Indonesia*. (Kumpulan Karangan diedit oleh Pamusuk Eneste). Jakarta: Gramedia.
- . 1981. *Mitos dan Komunikasi*. Seri ESNI, Nomor 2. Cetakan Pertama. Jakarta: Sinar Harapan.

- Kristeva, Julia. 1980. *Desire in Language: Approach to Literature and Art*. Oxford: Basil Black Well.
- Napiah, Abdul Rahman. 1994. *Tuah-Jebat Dalam Drama Melayu Satu Kajian Intertekstualiti*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka Kementerian Pendidikan Malaysia.
- Pradopo, Rachmat Djoko. 1987. *Pengkajian Puisi*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Preminger, Alex, dkk. 1974. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton University Press.
- Riffaterre. 1978. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.
- Sattah, Ibrahim. 1981. *HAI TI Sejumlah Sajak*. Pekanbaru Riau: CV. Bumi Pustaka
- Skeat, W.W. 1984. *Malay Magic*. Singapore: Oxford University Press.
- Slametmuljana, R. B. 1951. *Bimbingan Seni Sastra*. Jakarta: J. B. Wolters-Groningen.
- Sukirianto, Slamet. 1978. "Mengenal Ibrahim Sattah". Jakarta: dalam harian *Pelita*, 19 September.
- Teeuw, A. 1983. *Membaca dan Menilai Sastra*. Cetakan I Jakarta: Gramedia.
- — — —. 1984. *Sastra dan Ilmu Sastra: Pengantar Teori Sastra*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- — — —. 1989. *Sastra Indonesia Modern II*. Cet. Pertama. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Worton, Michael and Judith Still, (eds). 1991. *Intertextuality: Theories and Practises (introduction)*. Manchester: Manchester University Press.