

# GAYA DAN DATA: SUATU PEMIKIRAN

*Umar Junus*

## **Abstrak**

Makalah ini merupakan pengantar untuk kajian gaya dalam konteks sejarah bahasa Melayu. Dibuka dengan “persoalan sekitar pengertian gaya”, yang membicarakan pengertian gaya yang memungkinkan saya melihat gaya wacana Melayu dalam konteks sejarah bahasa Melayu. Saya terperangkap antara gaya yang secara statistik dominan dan gaya yang merupakan penyimpangan. Ini ditambah dengan gaya sebagai suatu fenomena tertentu. Bahagian kedua ialah “persoalan data untuk kajian gaya”. Bahasa Melayu bukan sahaja dipisahkan oleh jarak masa – lama dan baru, tetapi juga oleh geografi – Malaysia dan Indonesia. Ini perlu dibicarakan sebelum melangkah kepada pembicaraan yang lebih lanjut dan saya akan bicarakan hal ini pada bahagian kedua.

## **Abstract**

*This is an introduction to the study of style in the context of the history of the Malay Language. I start with the concept of style. I have to look for a concept which enables me to discuss the problem of style in the context of the study of the history of Malay Language. We are entrapped in the many concepts of style: Something statistically dominant and that of deviation. And we also have to pay attention to some particular phenomena. The second part is regarding the data for the study of style. We have to take into account the differences between the “present” and the “old” Malay, and between the Malaysian and the Indonesian Malay. We have to discuss the matter before venturing to a further study. I discuss the matter in the second part of the discussion.*

Julian Barbour membuka *The end of time, the new revolution in physics* (2000) dengan mengutip St. Augustine (meninggal pada tahun 430 M.), “If nobody asks me, I know what time is, but if I am asked then I am at lost of what to say.” Ini juga berlaku untuk *gaya*. Saya tahu mengenai *gaya*. Tetapi, orang gagal menemukannya dalam *Stilistik, Suatu Pengantar* (1989), saya. Dalamnya ada berbagai-bagai pengertian *gaya*. Tetapi, semuanya pada akhirnya saya tolak. Sesudah membacanya orang tahu ada berbagai-bagai pengertian *gaya* tanpa tahu yang mana yang bisa dianut. Inilah rintangan utama dalam bicara tentang *gaya*, sesuai dengan tugas menyusun **sejarah stilistik bahasa Melayu**. Di samping itu, ada rintangan lain.

Judul itu mulanya saya terima sahaja. Tetapi saya pertanyakan ketepatannya apabila mula bekerja. Stilistik sebagai ilmu tentang *gaya* bahasa sangat muda. Baru akhir ini orang serius membicarakan tentangnya. Sebelum ini hanya sambil lalu, iaitu apabila berbicara tentang bahasa pada beberapa karya. Kerana itu saya tak mungkin berbicara tentang sejarah stilistik. Dan tugas itu saya fahami sebagai sejarah *gaya* (bahasa), dan saya menjudulkannya, **Gaya dalam wacana bahasa Melayu: Suatu perspektif Sejarah**. Saya bekerja dalam rangka judul ini.

Tugas ini tak mudah. Pertama, ada berbagai-bagai pengertian *gaya*. Oleh sebab itu telah saya bicarakan dalam *Stilistik*, hal ini tak akan saya ulangi. Dengan memanfaatkan informasi dari *Stilistik*, di sini saya gunakan sistematis lain.

Pada mulanya saya percaya *gaya* ialah cara menyatakan sesuatu yang lain dari yang biasa, tanpa kelainan makna. Biasa saya katakan orang pincang berjalan pincang bukan *gaya*. Lain halnya dengan orang yang tak pincang yang berjalan pincang. Ini *gaya*, kerana orang itu mempunyai pilihan, mahu berjalan pincang atau biasa – buat sementara, saya abaikan gerak seorang yang mencirikan dirinya yang saya kaitkan dengan *gaya* yang berciri peribadi. *Gaya* memungkinkan *beras* diganti dengan *buah jerami*, terasa lain dan segar – ada defamiliarisasi menurut formalisme Rusia (bdk. Victor Shklovsky, 1965). Halnya sama dengan *jalan bersimpang tiga* menggantikan *simpang empat*.<sup>1</sup> Ini benar bagi dua contoh itu. Sebagai yang *particular* hal ini benar. Tapi mungkinkah boleh dianggap *general*, umum?<sup>2</sup> Bisa ditanyakan apakah ini juga berlaku untuk pilihan lain. Dalam bahasa Inggeris, *pelacur* juga dirujuk dengan *bunga raya*, *kupu-kupu malam*, *lonte*, *sundal*, dan *tunasusila*. Dua yang pertama biasa sebelum perang, tapi yang kelima baru sekitar 20 tahun. *Lonte* dan *sundal* kata lama, tapi kini lebih fenomena sebagai bahasa lisan, untuk memaki. Pada permukaan, keenam-enamnya sama. Sesudah direnungkan, baru orang sedar kelainan masing-

masing, terutama antara *pelacur* dan *tunasusila*. Meskipun mulanya *tunasusila* diciptakan untuk kehalusan, menggantikan *pelacur* yang kasar, tapi ada tanggapan lain. Seseorang melacur kerana buta susila, *tunasusila*, bukan kerana alasan ekonomi. Ini lain dari penggantian *beras* dengan *buah jerami*.<sup>3</sup> Dan hal ini tak mungkin difahami dengan denotasi dan konotasi. Lebih kompleks dari perbedaan yang disarankan kedua-dua istilah itu. Dengan konotasi menyarankan kelainan makna, hal ini bi(a)sa dianggap bahagian semantik. Jadi, ada makna yang melekat pada suatu gaya. Juga pada suatu pengucapan yang lebih luas dari kata.

Perulangan /dan/ pada “**Dan** Fatimah apa yang ditakutkannya? **Dan** Hazil? **Dan** Rahmat? Ayah Hazil. Semua orang.” (Mochtar Lubis, 1952), dikatakan M.S. Hutagalung gaya polisindenton (1963:73–4). Dilihat seadanya, perulangan preposisi /dan/ memang mendorong kita mengatakannya polisindenton. Unsur ini baru disangsikan apabila dibandingkan dengan: “Fatimah apa yang ditakutkannya? Hazil? Rahmat? Ayah Hazil. Semua orang.” yang tanpa /dan/. Wacana asal boleh difahami sebagai “Fatimah apa yang ditakutkannya? Hazil apa yang ditakutkannya? Rahmat apa yang ditakutkannya? Ayah Hazil apa yang ditakutkannya? Semua orang apa yang ditakutkan mereka?” Dan wacana tanpa /dan/ akan difahami sebagai: “Fatimah apa yang ditakutkannya? (Apa ia takut) Hazil? (Apa ia takut) Rahmat? (Apa ia takut) ayah Hazil?) (Apa ia takut) semua orang?” Ini menyedarkan kita beban makna “gaya” dan kita mesti berhati-hati dengan kesan kerana boleh mengelirukan – nanti, saya juga akan berbicara tentang kesan.

Sajak “Hampa” Chairil Anwar, memunculkan fenomena lain. Struktur dua baris sajak itu pada *Kerikil Tajam* (=KT)<sup>4</sup> adalah:

Sepi di luar, sepi menekan-mendesak  
Lurus kaku pohonan    Tak bergerak

sedang strukturnya pada *Deru Campur Debu* (=DCD) ialah:

Sepi diluar. Sepi menekan-mendesak.  
Lurus kaku pohonan. Tak bergerak

Kata pada kedua-dua edisi itu sama. Yang berbeda hanya struktur baris dan ayat, iaitu:

1. Baris 1 KT hanya satu ayat dan sesudah /di luar/ ada koma. Baris 1 DCD terdiri dari dua ayat. Sesudah /di luar/ ada titik dan kerana itu

/sepi/ kedua dimulai dengan huruf besar.

2. Baris 1 KT tak diakhiri tanda baca sedang baris 1 DCD diakhiri titik.
3. Meskipun ada kesan baris 2 KT terdiri dari dua ayat, namun bahagian yang berakhir dengan /pohonan/ tak diakhiri tanda baca. Yang memisahkannya dengan bahagian berikutnya hanya jarak atau ruang. Ada ruang kosong antaranya. Halnya lain pada DCD. Sesudah /pohonan/ ada titik dan tak ada ruang kosong antara bahagian pertama dan kedua.
4. Meskipun baris 1 DCD diakhiri titik, tak demikian halnya dengan baris 2. Tidak ada tanda baca yang mengakhirinya. Dan hal ini sama dengan baris 2 KT.

Atau lebih dari itu kerana hal ini juga membawa kita berfikir ke arah lain.

Secara Rulon S. Wells (1960), baris 1 KT adalah gaya nominal, tapi baris 1 DCD adalah gaya verbal.<sup>5</sup> Baris 1 KT dapat dianggap dipendekkan dari: "Sepi (yang ada) di luar adalah sepi (yang) menekan-mendesak." Atau boleh dipanjangkan kepada ayat itu. Tak demikian halnya dengan baris 1 DCD. Kerana, kedua-dua ayat itu dimaksudkan Chairil – tentu menurut saya – sebagai dua ayat, kedua-duanya tak boleh digabungkan menjadi satu ayat. Ayat itu tetap /Sepi di luar. Sepi (itu) menekan-mendesak./.

Kedua-dua baris itu menimbulkan kesan lain. Paling tidak pada saya. Baris 1 KT hanya pernyataan adanya suatu peristiwa,. Tak ada gerak. Halnya lain dengan baris 1 DCD, iaitu lebih dari pernyataan adanya satu peristiwa. Dapat dikesan bagaimana intensifnya **sepi**. Ada mutu tertentu pada sepi.

Dengan mengabaikan kelainan erti baris 1 KT dan 1 DCD, kedua-duanya gaya, verbal dan nominal. Yang satu variasi yang lain. Tapi lapisnya lain, sintagmatik, berkaitan ayat dan pernyataan. Tidak lagi paradigmatic seperti *beras* dan *buah jerami*, kerana tidak dikuasai oleh *penanda* dan *petanda* de Saussure, yang hanya berkaitan dengan bagaimana suatu kata atau ucapan merujuk kepada satu konsep – *beras* dan *buah jerami* merujuk kepada petanda yang sama.

Di samping perpindahan lapis, dari paradigmatic ke sintagmatik, perbezaan baris 1 KT dan 1 DCD juga membuka dunia tulisan kerana adanya tanda baca, koma dan titik.<sup>6</sup> Baris 1 KT dibahagi dua oleh koma, tapi baris 1 DCD oleh titik. Pada akhir baris 1 KT, tak ada tanda baca, sedangkan pada akhir baris 1 DCD ada titik. Kita baru sedar hal ini apabila ucapan baris itu oleh seseorang kita pindahkan kepada tulisan rumi, bukan jawi.

Dengan begitu, baris 1 KT dan 1 DCD, malah seluruh “Hampa”<sup>5</sup>, edisi KT dan DCD, membawa kita ke dunia tulisan. Untuk ini perhatikan juga baris 4 sajak “Nisan”, Chairil yang bermula dengan huruf kecil sedangkan tiga baris sebelumnya bermula dengan huruf besar.

Bukan kematian benar menusuk kalbu  
 Keridlaanmu menerima segala tiba  
 Tak kutahu setinggi itu atas debu  
 dan duka maha tuan bertakhta.

Ini dimungkinkan oleh tulisan rumi yang mengenal huruf kecil dan besar. Sesuatu yang tidak mungkin oleh tulisan jawi/Arab yang tak mengenal huruf besar dan kecil, dan juga tak mengenal tanda baca seperti koma dan titik.

Puisi Chairil, di samping membawa kita ke lapis sintagmatik, juga membawa kita ke dunia tulisan rumi. Meskipun oleh Chairil ruang kosong pada baris 2 KT kemudian ditiadakan, digantikan dengan titik pada DCD – saya percaya DCD lebih kemudian dari KT – namun kehadiran ruang kosong menunjukkan pentingnya peranan tulisan pada puisi Chairil – tidak dieksploit penyair sebelumnya. Hal ini boleh dilanjutkan dengan contoh ini:

1. Caranya, kesunyian dia pecah jadi 2.  $\frac{1}{2}$  dia perkawan.  $\frac{1}{2}$  lagi adalah justru yang membuat dia berkawan yang  $\frac{1}{2}$  duluan. (*Kering*, 1972:36)
2. Dia jatuh ... persis atas seorang gadis yang sedang jalan persis di bawah jendela kamarnya di tingkat empat hotel itu.  
 Aturan mati dengan benaknya berserakan diaspal panas tengah hari itu, ia terjerembab dalam pelukan tak sengaja sang gadis.  
 Gadis berteriak, dia berteriak, orang-orang berteriak, datang berlarian, berkerumun ... hanya untuk menyaksikan seorang merpati yang sedang asyik diatas aspal panas itu. (*Ziarah*, 1969:91)

Kutipan itu mempertahankan ejaan Iwan Simatupang, kecuali huruf. Pada *Ziarah*, sesuai ejaan Indonesia masa itu, /di/ preposisi tak dipisahkan Iwan dari kata sesudahnya. Halnya lain pada *Kering*. Meskipun terbit sebelum ejaan baru yang memisahkan /di/ preposisi dengan kata sesudahnya, namun dalam novel itu /di/ preposisi dipisahkan Iwan dengan kata

sesudahnya hingga berbeda dari sistem ejaan Indonesia pada masa itu.

Pada *Kering*, Iwan menggunakan angka 2, bukan /dua/, ½ bukan /setengah/. Ini memberi nada matematik pada wacana itu, yang mungkin kita pertanyakan kehadirannya dalam wacana (berpretensi) sastera.

Pada *Ziarah*, Iwan bermain dengan ruang. Tanpa /.../ sesudah “jatuh”, ayat itu boleh diertikan tokoh kita benar-benar jatuh. Tapi adanya /.../ memungkinkan erti yang lain. Tokoh kita hanya **jatuh cinta**, dan peristiwa sesudahnya hanya ilusi. Dan **sepasang merpati** yang sedang asyik di jalan adalah merpati yang binatang, bukan merpati yang manusia. Bukan metafora tapi yang sebenarnya.

Catatan tentang puisi Chairil mendorong saya mengatakan puisi Chairil puisi ayat atau kalimat dan tulisan. Ini membedakan puisi Chairil dari puisi sebelumnya. Dan ada pengaruhnya terhadap gaya. Ada kesan tertentu pada puisi Chairil yang tak ada pada puisi sebelumnya. Tapi tetap dipertanyakan kemungkinan fenomena tadi dianggap gaya. Saya tidak cenderung mengatakannya gaya tapi tetap percaya ada pengaruhnya terhadap gaya. Ini adalah rintangan selanjutnya dalam telitian tentang gaya.

Pernyataan di atas tak menyelesaikan pengertian gaya sebagai satu ucapan yang variasi ucapan lain – anggapan yang mendorong kita mengabaikan kelainan erti masing-masing ucapan itu. Ini mengundang pertanyaan, terutama apabila bergerak dari dunia makna. Bolehkah kita abaikan perbezaan makna dalam usaha menemukan gaya? Saya cenderung menolak pengorbanan makna untuk penemuan gaya. Dengan kata lain, fenomena sajak Chairil tadi bagi saya tak murni gaya, tapi mempunyai implikasi makna. Ada unsur makna yang menyebabkan gaya verbal mempunyai makna lain dari gaya nominal.

Catatan tadi bermula dengan anggapan gaya sebagai variasi. Tak ada perbezaan erti antara dua bentuk yang bervariasi. Tapi ini akhirnya dipertanyakan. Ada petunjuk bahawa adanya perbezaan makna antara dua bentuk bervariasi. Saya lalu terpaksa mencari kemungkinan pengertian gaya yang lain.

Gaya tadi paradigmatic, terpusat pada kata. Ini dipertanyakan apabila kita dibawa ke lapis sintagmatik. Disamping pengakuan ada gaya yang paradigmatic, mesti diakui juga ada yang sintagmatik. Malah catatan itu berlanjutan kepada hal lain. Kita dibawa keluar dari pengertian asas bahasa yang fenomena lisan dan tulisan hanya catatan. Mesti kita akui dunia tulisan adalah fenomena tersendiri, bebas dari dunia lisan.

Catatan tadi memperluas perspektif kita tentang gaya. Tapi menyebabkan juga kita menyangsikan pemahaman kita tentang gaya yang

saya perluas pada catatan yang berikut.

Gaya juga biasa dikaitkan dengan keindahan. Gaya menyebabkan suatu karya menjadi indah. Tapi ini bukan tanpa persoalan. Boleh dipertanyakan, apakah keindahan itu milik materi teks, atau milik khalayak, berdasarkan kesan khalayak. Milik yang dilihat atau didengar atau milik yang membaca, melihat atau yang mendengar. Saya cenderung mengaitkannya dengan yang membaca, melihat dan yang mendengar.<sup>7</sup> Keindahan ialah tanggapan “pembaca”, hasil proses pada pembaca,<sup>8</sup> membandingkan yang satu dengan yang lain. Kita katakan jarum jam bergerak ke kanan sesuai dengan yang kita lihat, padahal Bergeraknya ke kiri jika gerak itu diceritakan sendiri oleh jam. Dan apabila keindahan yang terkait dengan gaya dianggap tanggapan kita, perlu pula ditanyakan apakah hal ini tanggapan kita kini atau tanggapan orang dulu. Apa yang kini kita anggap tak segar, orang dulu mungkin menganggapnya segar. Dan ini juga mungkin berkait dengan pandangan kita tentang teks yang berisi keindahan itu. Ada yang enggan meninjau teks lama kerana dianggap ketinggalan zaman. Dan lalu orang abaikan keindahan yang ada pada ucapan teks itu.

Keindahan yang gaya biasa dikaitkan dengan materi bahasa. Ada materi bahasa yang dinilai indah hingga Ivan Fonagy (1963) mencari metafora pada bunyi. Tapi kita lupa unsur itu indah kerana reaksi kita terhadapnya, yang langsung atau tak langsung kita bandingkan dengan bunyi lain. Orang lain mungkin tak merasa keindahannya. Meskipun ada yang melihat *Seluang Menodak Baung* Shahnnon Ahmad indah, tapi ada yang melihat sebaliknya, terutama kerana ada lukisan yang menjijikkan di dalamnya – ini membengkak pada *Shit*. Kecenderungan vulgarisme<sup>9</sup> di dalamnya ditanggap merugikan oleh yang percaya karya sastera mesti bebas dari gejala itu.<sup>10</sup> Ini menyukarkan kita bekerja dengan gaya yang terikat kepada keindahan. Kesubjektifannya menghalang perumusan yang objektif. Sesuatu dianggap indah sesuai dengan nilai yang terbentuk melalui sejarah. Saya membesar dengan perkembangan bahasa Indonesia yang cukup tajam memisahkan bahasa baku tertulis dan bahasa lisan berbau daerah<sup>11</sup> – saya jelaskan lagi pada catatan tentang data. Nilai keindahan saya berbeda dari orang yang membesar dalam lingkungan budaya lain. Ini ditambah fenomena lain. Ada keindahan yang tak fisikal, tapi filosofis – keindahan pemikiran yang tak memerlukan perincian melalui unsur bahasa – ini tak saya bicarakan di sini. Dan ada lagi hal lain yang mesti diperhitungkan. Akibat pengaruh, saya berusaha menggunakan bahasa yang efisien dan cenderung menolak yang bertele-tele, penuh bunga yang membosankan. Ini penting kerana aspek ini saya gunakan menilai sesuatu. Hal ini tak mungkin dieksplisitkan, kerana

sifatnya implisit dalam penilaian saya. Tak dapat dirumuskan kerana aspek ini tumbuh bersama pengalaman. Ini tambah menyukarkan penentuan indah atau tidaknya sesuatu karya atau pengucapan.

Ungkapan (*rupa rakyatnya*) seperti laut yang pasang penuh (*Sejarah Melayu* (=SM) Cheah Boon Kheng, 75) kini kita anggap tak segar padahal dulu dianggap segar. Saya yakin ungkapan ini kini tak segar kerana “kita” pada ayat itu sama dengan “saya”. Dengan kata lain ini pandangan saya, yang mengatasmakan orang lain. Tapi ini tak berlaku untuk catatan saya yang mengatakan “dulu dianggap segar”. Dianggap orang dulu segar. Itu hanya anggapan saya tentang kemungkinan kesan orang dulu. Saya tak tahu bagaimana kesan orang dulu sebenarnya tentang perbandingan yang berulang dalam SM yang saya kutipkan. Ini hanya dugaan sesuai dengan anggapan saya tentang dunia mereka tanpa mungkin saya buktikan.

Masih ada ranjau lain. Tanggapan kita kini tentang suatu ucapan bahasa boleh lain dari tanggapan dulu. Dulu “padang jarak padang tekukur” dianggap indah. Paling tidak tak perlu mempunyai nilai negatif. Kini halnya lain,<sup>12</sup> paling tidak dianggap telah kehilangan nilai estetik. Bahasa harian. Klise dan basi. Merugikan karya kreatif yang ditumpangnya, dianggap stereotaip. Ada baiknya saya turunkan catatan Paulos (1998:28):

*Although many assume that stereotypes are always evil vestiges of a benighted mind-set, more often they are essential to effective communication and have themselves been unfairly stereotyped (assuming a concept can be treated unfairly). Many stereotypes permit the economy of expression necessary for rapid communication and effective functioning. Chairs is a stereotype, but one never hears complaints from bar stools, recliners, beanbags, ... or kitchen instances of the notion. Stereotypes, of course, admits all sorts of exceptions that upon further examination in individual cases are apparently apparent, but this does not mean, they should or even can be universally proscribed. Complexity, subtlety, and precision cost time and money, and these expencitures often are unnecessary and sometimes even obscuring.*

Ini boleh ditambah dengan contoh lain. Bagi banyak orang “sebelas dengan kepala” mungkin segar. Tapi lain halnya bagi yang terbiasa dengan *kaba* Minang. Ini biasa ditemui dalam *kaba*, mengikuti “disusun jari yang sepuluh” – terjemahan saya. Keindahan sekali lagi milik yang melihat, bukan milik materi, yang dilihat.<sup>13</sup> Anda boleh sahaja tak percaya kepada apa-apa yang saya katakan indah kerana itu hanya tanggapan saya. Anda boleh mempunyai tanggapan lain. Hanya sahaja dalam wacana ilmiah, ini biasa

dilengkapi dengan argumentasi.

Ada lagi catatan lain tentang gaya yang keindahan. Sesuatu terasa indah, segar, pertama kali ditemui. Tapi akan berkurang kali berikut ditemui. Makin kerap ditemui, makin hambar sesuatu itu. Saya rasa segar pertama kali bertemu (*rupa rakyatnya*) seperti laut yang pasang penuh dalam SM (Cheah 75). Tapi memudar, lalu hilang apabila saya temui kali berikutnya. Mulanya tak terduga, *unpredictable*. Kini terduga, *predictable*, tanpa suasana defamiliarisasi. Cela ini juga mencirikan gaya peribadi yang secara statistik dominan. Tak lagi bercirikan suasana defamiliarisasi kerana semuanya dapat diduga.

Dan perlu juga diingat tentang kelabihan dan ketakpastian keindahan. Orang tidak pernah tahu gaya mana yang indah. Malah mungkin lebih mengaitkan suatu gaya dengan makna. Kehadiran gaya yang anakronistik pada bacaan remaja Indonesia tahun 1980-an dapat dilihat sebagai petunjuk kekacauan nilai, hingga masa lalu dilihat sebagai masa kini, dilukiskan dengan perbandingan yang biasa kini. Atau masa kini dilihat sebagai masa lalu, dilukiskan dengan perbandingan dari masa lalu. Ini ditambah dengan adanya dua konsep keindahan, fisikal – ragawi – dan filosofis. Selanjutnya ada ranjau lain.

Gaya seseorang yang lain daripada orang lain adalah gaya peribadi. Ini mungkin juga berupa kebiasaan harian seseorang. Ada sesuatu padanya yang lain dari orang lain. Dan ada fenomena karya sastra yang dapat dikaitkan dengan gaya peribadi.

Kehadiran *seolah-olah, dahulu, mimpi, angan, kalau, pikir* dan *ingat* dalam *Belunggu* Armijn Pane (1940) menyebabkannya terasa lain (Umar Junus, 1981: 49–54). Ini dapat kita katakan gaya Armijn, lain dari pengarang lain, yang sama dan lain masa. Lebih tepat gaya Armijn dalam *Belunggu* kerana hanya ada dalam *Belunggu*, novel Armijn satu-satunya – tak ada pada cerpen dan drama Armijn.

Kehadiran kata-kata itu mencirikan *Belunggu*. Gaya ini gaya peribadi Armijn, tanpa dapat diabaikan beban maknanya – pembebasan beban makna berlawanan dengan hakikatnya. Dan kehadiran kata-kata itu memungkinkan *Belunggu* mempunyai makna yang tak ditemui melalui tema dan plot. Hal ini membebaskan kita dari mengikatkan cerita kepada tema dan plot, yang hanya berbicara tentang unsur cerita, mengabaikan unsur lain dalam teks. Dan meskipun hakikat kehadiran kata-kata itu sebagai gaya dapat dipertanyakan – saya cenderung untuk menolaknya – namun kehadirannya merevolusikan pemahaman kita, paling tidak saya, tentang novel. Ada unsur lain, selain tema dan plot, yang dapat kita gunakan untuk memaknakan novel.<sup>14</sup>

Catatan ini mempertanyakan pemahaman kita tentang gaya peribadi. Kehadiran makna pada suatu pengucapan yang kita anggap gaya – yang bebas makna – memaksa kita mempertanyakan kegayannya, atau gaya, tapi bukan bebas makna. Ini juga menolak pengertian gaya yang variasi. Di samping itu, beban maknanya tidak hanya dikaitkan dengan makna kata yang dapat dilihat dalam sistem *penanda* dan *petanda*. Beban makna juga ada pada gaya yang berbeda, apalagi bertentangan, dengan sebelumnya. Menentang gaya sebelumnya – saya bicarakan dalam *Dari kata ke ideologi* (1985). Kerana itu, menarik apabila membandingkan gaya *Hikayat Abdullah* dan *Sejarah Melayu* edisi Abdullah. Dapatlah diketahui apakah Abdullah hanya meneruskan gaya *Sejarah Melayu* atau berusaha untuk berbeda atau menentangnya. Ini dapat ditambah dengan catatan lain.

Gaya peribadi memudahkan orang mengenal pengarang suatu wacana. Ini mungkin kerana semuanya dapat diduga, *predictable*. Atau ada unsur yang berulang dalam wacana seseorang. Akibatnya, wacana itu tak lagi tak terduga, *unpredictable*. Dan ini akan mempunyai kesan terhadap karya itu. Karya itu akan terasa kurang segar,<sup>15</sup> monoton.

Catatan ini juga mengukuhkan hakikat gaya yang tak mungkin bebas makna. Catatan tak hanya menyarankan sebaliknya, juga mendorong kita mempertanyakan penamaan suatu pengucapan sebagai gaya. Ini saya lanjutkan dengan catatan ini.

Gaya biasa ditemui berdasarkan kesan. Reaksi atau kesan kita terhadap *pelacur* lain dari *tunasusila*. Begitu juga dengan *sundal* dan *lonte*. Tapi gaya juga boleh ditemui melalui statistik, sederhana dan canggih. Ada bukti statistik kekerapan penggunaan kata-kata tertentu dalam *Belenggu*, yang mulanya hanya kesan (Umar Junus, 1981:50, 51, 55). Statistik menolong kita menemukan gaya. Berdasarkan kekerapan penggunaan unsur tertentu pada suatu teks, kita dapat temukan gaya teks itu. Malah kekerapan juga menolong kita menemukan gaya peribadi seorang pengarang. Tapi dalam hal ini, mesti selalu kita ingat bahawa pengertian gaya ini tak bebas makna, iaitu bukan variasi yang tanpa beban makna.

Kesan saya, SM Shellabear dan Raffles 18 dibedakan antara lain oleh kerapnya hadir *wallahu'alam bissawab wailaihi marji'u wa 'l ma'ab, kata sahibul hikayat, kata yang empunya cerita* dalam Shellabear ketimbang Raffles – dapat dikukuhkan melalui statistik tapi tak dilakukan kini. Dengan mengatakan hal ini gaya, kebiasaan berbahasa, kita abaikan pengaruh kehadiran dan ketahadirannya terhadap pembentukan makna SM. Kita percaya sahaja SM hanya melaporkan berita yang fakta, bukan berita yang cerita, orang dan burung. Kita akan sampai kepada kesimpulan bertentangan

apabila ungkapan itu tak dilihat sebagai gaya yang bebas makna. Akan kita simpulkan SM hanya menceritakan **cerita orang**, bukan memberitakan fakta – saya bicarakan dalam *Sejarah Melayu, menemukan diri kembali* (1984).<sup>16</sup> Sistem makna dengan begitu diintegrasikan kepada gaya. Dengan kata lain, ada implikasi makna pada penggunaan suatu gaya tertentu.

Gaya juga dapat ditentukan melalui statistik. Melalui statistik dapat ditentukan hadir tidaknya suatu unsur dalam suatu karya. Mungkin tak ada atau jarang. Dan kita tahu hal ini dengan membandingkan satu karya dengan karya lain. Tapi ada fenomena lain. Dalam *The Color Purple*<sup>17</sup> (=TCP) Alice Walker (1982) ada fenomena yang berikut:

1. I am fourteen years old. .I am I have always been a good girl. (1)
2. She happy, cause he good to her. But too sick to last long. (2)
3. But what I'm sposed to put on? I don't have nothing. (4)

Bahasa pada 2, aglutinatif, dilekat-lekatkan, sama dengan ciri bahasa kita, padahal bahasa Inggeris inflektif. Struktur yang lebih biasa untuk 2 ialah *She was happy because he was good to her. But he was too sick to last long*. Struktur biasa untuk 3 ialah *But what I'm supposed to put on? I don't have anything*. Atau *But what I'm supposed to put on? I have nothing*. Pada 3, ada negatif ganda yang biasa dihindarkan dalam bahasa Inggeris – jika ada, ertinya berlawanan dari erti 3. Fenomena ini ada pada surat-surat Celie, tapi tidak pada surat-surat Nettie. Kerana secara statistik hal ini dapat diperkirakan dominan dalam TCP, dan dapat dianggap gaya Walker dalam TCP, dikaitkan dengan bahasa Celie. Sesuai dengan catatan saya sebelumnya, hal ini juga tak bebas makna. Terutama apabila kita pertentangkan bahasa Celie dan Nettie – mereka bersaudara tapi membesar dan hidup dalam dua dunia yang terpisah. Halnya lain dengan kehadiran I am. Diakui Walker hal ini salah. Kerana itu I am diikuti oleh *I have always been a good girl*. Tapi tak mungkin diabaikan kerana tetap dihadirkan, meskipun hilang dalam terjemahan ke bahasa Jerman (Helga Pfetsch, 1988)<sup>18</sup> – terbit dalam siri *neue Frau*, wanita baru. Kerana hanya ditemui **satu** kali, secara statistik hal ini tak penting. Tapi apabila kita teliti membaca TCP, kita sadar betapa pentingnya hal ini dalam novel itu. Melalui pernyataan itu, dikatakan Celie dulu memang gadis baik, tapi kini, akibat suasana, ia berubah – ini terlihat dalam perjalanan cerita. Kerana itu, kehadirannya mesti diperhitungkan. Ia tak mungkin diabaikan hanya kerana secara statistik tidak dominan. Ini mempertanyakan penentuan gaya secara statistik. Ada ranjau dalam bekerja dengannya. Dan perlu juga diingat,

penyimpangan dari kaedah umum akan memberikan kesegaran kepada suatu karya. Ada yang segar di balik yang rutin.

Begitulah, meskipun melalui statistik dapat ditemukan gaya suatu karya, namun ini tak mengizinkan kita mengabaikan unsur yang secara statistik tak penting – hadir dalam jumlah kecil, atau hanya satu kali. Kita malah, dapat juga berbicara tentang unsur yang tak hadir dalam satu karya. Kita bandingkan karya itu dengan karya lain di mana unsur itu kerap hadir. Dan kita katakan karya itu ditandai oleh ketakhadiran suatu unsur tertentu. Kita bekerja secara negatif. Bicara tentang ketakhadiran sesuatu. Atau kekurangkerapan ditemuinya suatu unsur. Ini perlu diperhatikan dalam bekerja dengan statistik. Dan perlu juga diperhitungkan faktor tak terduga dan terduga, *unpredictable* dan *predictable*.

Catatan di atas menyedarkan kita akan ranjau sekitar pengertian gaya. Memang kita tak mungkin menolak gaya sebagai variasi, tapi kita juga tak mungkin menolak adanya beban makna pada pemakaian suatu variasi. Ada perbedaan makna antara dua ucapan (yang bervariasi). Mungkin kentara. Atau hanya nuansa, hingga sukar dikenal dan dirumuskan. Dan meskipun gaya suatu karya biasa ditandai dengan unsur yang kerap ditemui, tapi kita tak diizinkan mengabaikan kehadiran sesuatu yang jumlahnya kecil – satu kali, atau tak ada. Semuanya mesti dikira. Tidak mungkin disamaratakan, diumumkan. Kehadiran dan ketahadirannya, kekerapan dan ketakkerapannya dalam satu karya mencirikan gaya karya itu, sekali gus menyumbang makna kepadanya. Kita sekali lagi berhadapan dengan gaya yang tak bebas beban makna.

Meskipun gaya biasa dikaitkan dengan lapis paragramatik, namun dapat juga terjadi pada lapis sintagmatik. Ada yang ditemui pada pengucapan bahasa tulisan dan lisan. Tapi ada yang hanya terjadi pada bahasa tulisan. Tulisan memungkinkan hadirnya gaya tertentu. Dan ada gaya yang dikaitkan dengan dialek, geografi dan sosial. Yang akhir ini memungkinkan adanya vulgarisme.

Dalam bicara tentang gaya, terutama yang dikaitkan dengan keindahan, orang biasa mengaitkannya dengan materi. Ada materi pengucapan yang dikatakan indah. Ada bunyi yang dianggap mempunyai keindahan tersendiri. Ini, sebagai yang telah saya katakan, dapat dipertanyakan. Tak ada materi yang dapat dinilai indah dan tak indah. Nilai itu baru ada setelah materi itu bereaksi dengan kita, yang melihatnya atau mendengarnya. Reaksi kita yang menentukan indah atau tidak. Ini mendorong kita berhati-hati apabila ingin berbicara tentang gaya yang terkait dengan keindahan. Kita tolak anggapan yang mengatakannya objektif.

Bekerja dengan gaya bererti membandingkan. Ada unsur yang lain pada satu karya berbanding karya lain – biasanya karya sebelumnya. Malah mungkin bertentangan. Hubungan dengan karya sebelumnya menentukan indah atau tidaknya, segar atau tidak. *Ada batu di balik udang* terasa segar kerana memunculkan makna lain dari *ada udang di balik batu*. Ungkapan ini segar kerana lain dari yang biasa. Dipersenda danantang ungkapan asal. Hal ini mendorong kita mencari makna yang tak ada pada yang asal. Mungkin ada hukuman di balik hadiah. Kesan ini tak ada pada *ada udang di balik batu*, yang biasa-biasa sahaja. Dan tidak segar. Tak ada penentangan terhadap yang telah ada. Kita tidak didorong mencari makna lain. Cukup dengan yang ada.

Dalam mengkaji gaya, tak boleh diabaikan fenomena yang baru sahaja dibicarakan. Ini tak ada kaitan dengan fenomena yang dibicarakan sebelumnya, iaitu lebih terkait dengan kesan, bukan materi. Materi hanya digunakan untuk merumuskan kesan.

Dalam mengkaji gaya, tak mungkin diabaikan konsep gaya yang diungkapkan melalui beberapa istilah: metafora, *simile* dan lain-lain – saya senaraikan di bahagian akhir *Stilistik*. Ada perbezaan kesan antara metafora dan simili. Antara *panau di rusuk bagai tupai bergelut* yang simili dan *panau di rusuk tupai bergelut* yang metafora.<sup>19</sup> Dan kita mesti hati-hati dengan *sepasang merpati* Iwan. Frasa ini metafora apabila yang dimaksudkan ialah “sepasang kekasih yang manusia”. Tapi yang dimaksudkan Iwan dengan *sepasang merpati* ialah merpati yang binatang. Tapi orang cenderung memahaminya sebagai metafora kerana terbiasa dengan *sepasang merpati* yang metafora. Selanjutnya perhatikan juga ayat ini: “Aku terbangun dengan perasaan seolah kompor gas dan cerek listrik terletak di dahiku.” (Sakai, 2000:137). Adanya *seolah* pada ayat itu menjadikannya perbandingan. Tapi menjadi metafora andainya *seolah* ditiadakan. Selanjutnya perhatikan pula contoh ini:

Ya, jalanan yang panjang di bawah sinar rembulan berubah menjadi tali perak putih yang panjang.

(Seno Gumira Ajidarmo, 2000:98)

“Hidup sarung” seru seorang perempuan sahabat malam,  
yang tekun mendengarkan hujan. Lalu ia mainkan piano,  
piano tua, di dada lelaki itu. “Simfoni batukmu, nada-nada  
sakitmu, musik klasikmu, mengalun merdu sepanjang malam,”  
hibur perempuan itu dengan mata setengah terpejam.

(Joko Pinurbo, “Dibawa kisan sarung”, 2000:173)

Berdasarkan contoh ini – pada yang kedua ialah: **Lalu ia mainkan piano** – saya ragu untuk mengatakannya metafora. Ada yang lain dan lebih dari metafora pada kedua-dua contoh itu dan tak akan saya bicarakan di sini.

Perbedaan contoh-contoh tadi dapat dilihat dalam rangka hadir atau tidak ambiguiti – ambiguiti ada pada metafora tapi tidak pada simili – penggunaan ungkapan yang diklasifikasikan dengan berbagai-bagai istilah gaya juga dapat dilihat dalam hubungan lain. Ada ungkapan yang kerana biasa digunakan, tidak lagi segar, monoton. Tapi boleh menjadi segar apabila dipersenda. Dalam bacaan remaja Indonesia awal tahun 1980-an, seorang gadis, kerana malu, bertanya kepada kawannya: “Mau dikemanakan mukaku ini?” Dan kawannya lalu menjawab: “Simpan saja dalam tas.” Rasa malu dalam budaya kita biasa dikaitkan dengan muka. Kerana itu pertanyaan gadis itu hal biasa, dapat diduga. Tapi jawab kawannya menjadikan ungkapan itu tak biasa, segar. Jawab itu membawa kita ke suasana yang lain dari biasa.<sup>20</sup> Begitu juga dengan “bagai pinang dibelah dua dengan kapak”. Hal-hal ini perlu diperhatikan dalam bicara tentang gaya. Hanya klasifikasinya tak saya rinci di sini, diberikan sambil lalu apabila saya berbicara tentang suatu data nanti.

Masih ada persoalan lain. SM Shellabear dan Raffles antara lain dibedakan oleh kerapnya ditemui ungkapan *wallhu'al ... wa 'l ma'ab, kata sahibul hikayat* dan *kata yang empunya cerita* pada Shellabear berbanding Raffles. Hal ini mungkin gaya tapi juga mungkin kebiasaan berbahasa. Pada mulanya kebiasaan berbahasa, tapi kerana memunculkan kesan yang berbeda dalam membaca kedua-dua wacana itu, saya cenderung menganggapnya gaya. Malah mungkin lebih. SM Shellabear sengaja menggunakan ungkapan itu kerana ingin mengatakan semuanya cerita orang, bukan fakta – ini mungkin tak ada atau kurang pada SM Raffles. Anggapan itu mendorong kita memperhitungkan kehadiran ungkapan itu dalam proses pemaknaan SM.

Berdasarkan catatan tentang gaya yang mungkin terolah dalam pembicaraan ini, fenomena gaya bukan sahaja tak mudah dicapai, juga penuh ranjau. Bukan suatu yang mudah. Ini ditambah dengan ranjau lain apabila kita mula mengaitkan gaya dengan data yang digunakan untuk menemukan gaya. Ini menyebabkan saya mesti juga mempertanggungjawabkan data yang akan saya gunakan dalam kajian ini.

## PERSOALAN DATA UNTUK KAJIAN GAYA

Gaya biasa dikaitkan dengan sastera dan dianggap tak hadir pada wacana lain – ini boleh dipertanyakan. Dan kajian ini akan bergerak dengan fenomena sastera Melayu yang kompleks. Pertama menyangkut bahasa.

Bahasa Melayu Indonesia (=BMI) bergerak terpisah dari bahasa Melayu Malaysia (=BMM) – nanti saya bicarakan lebih lanjut. Masing-masing mengembangkan sastra sendiri hingga tingkat keterpisahan mereka makin kental. Ini ditambah dengan kecenderungan peneliti melihat fenomena itu. Ketiga, persoalan yang perlu difikirkan dalam menentukan data yang dapat digunakan untuk kajian ini. Tetapi masih perlu dipertanggungjawabkan data yang akan digunakan untuk kajian ini. Ada fenomena tertentu pada data yang mesti diperkirakan.

Semua orang tahu ada yang lain antara BMI dan BMM. Kedua-duanya akan dianggap dua “bahasa” apabila hanya perbedaannya yang dilihat. Tapi kita akan sampai kepada kesimpulan yang bertentangan apabila perhatian kita ditumpukan kepada unsur yang sama antara kedua-duanya. Dan ada sejarah yang memungkinkan ini terjadi.

Pengakuan bahasa Melayu (=BM) jadi bahasa Indonesia (=BI), bahasa nasional, dinyatakan melalui Sumpah Pemuda 28/10/1928. Intelektual Indonesia mengangkat BM menjadi BI. Secara ekstrem, rakyat Indonesia mempunyai dua bahasa: BI dan bahasa daerah yang bahasa ibu. Ini juga berlaku bagi pemakai asal BM. BM kini bahasa daerah – tak ditolak hakikat BI berasal dari BM. Halnya lain dengan BMM. Kewujudan BM sebagai bahasa nasional tak bermula dengan pengakuan. Bahasa ini ialah bahasa peribumi, tepatnya Semenanjung – diabaikan adanya kelompok yang bahasa ibunya bukan BM. BMM dianggap bahasa ibu. Perbedaan sejarah BI dan BMM menyebabkan adanya perbedaan sikap pemakainya.

BI diperoleh di sekolah. Orang Indonesia menyatukan diri kepada bahasa yang dari luar. Halnya lain dengan pemakai BMM. Bagi mereka BM adalah lanjutan bahasa ibu. Mereka tak perlu menyesuaikan diri dengan perkembangan di luar diri.

Perbedaan hakikat BI dan BMM berpengaruh kepada sikap pemakainya. Pemakai BI sukar mundar-mandir antara bahasa ibu dan BI. Mereka akan berusaha, tanpa pasti berjaya, menggunakan BI utuh, mutlak bebas daripada bahasa ibu. Mereka sedar bahawa ada sistem BI yang tidak sama dengan bahasa ibu mereka. Ini menghalang mereka begitu sahaja memasukkan unsur bahasa ibu mereka ke dalam BI. Ini boleh ditambah dengan proses sejarah yang membentuk BI.<sup>21</sup>

BI berkembang dari BM, BM Riau-Johor. Tatabahasa van Ophuysen - pegangan sekolah dulu – didasarkan kepada bahasa ini. Tapi ada yang lain pada pengucapan BI dari BM Riau-Johor. **Apa** tak dibaca /ap.../ tapi /apa/ Ini mungkin pengaruh Belanda yang membaca huruf sesuai bunyinya. Huruf **a** dibaca /a/, bukan /.../. Atau pengaruh pemakai bahasa Minang yang peran

mereka cukup penting dalam pengembangan BM jadi BI. Dan bahasa Minang tak mengenal /è/ pèpèt. Yang ada hanya /.../.

Peran orang Minang dapat dilihat pada dua hal. Pertama, titik temu antara BM dan bahasa Minang. Kedua-duanya dapat dianggap dua bahasa, atau dua dialek.<sup>22</sup> Dan, dapat ditambah pula dengan sikap budaya orang Minang. Bagi mereka, bahasa Minang adalah dunia lisan dan BM dunia tulisan, meskipun kuat dipengaruhi bahasa Minang (bdk. Umar Junus, 1997:30–46). Surat-surat mereka tertulis dalam BM, meskipun antara orang yang buta huruf – ada yang menolong menuliskan dan membacakannya. Dan juga ada naskah yang dikerjakan orang Minang. Bahasanya BM tapi penuh unsur Minang. Atau mungkin hanya penulisan bahasa Minang dalam bentuk BM. Kerana itu Ph.S. van Ronkel menghimpunkan naskah Melayu dan Minang ke dalam satu katalog (1921). Dan kita perlu hati-hati bekerja dengan naskah yang terkait dengan bahasa Minang. Ini perlu diperhatikan dalam usaha menemukan gaya pada naskah semacam itu.

Kedua, peran (orang) Minang besar dalam pengembangan BM menjadi BI. Sekolah Raja Bukittinggi sejak akhir abad ke-19 mendidik guru sekolah rendah. Kerana berada di Minang, banyak guru dan muridnya berasal dari Minang. Peran mereka tentu besar dalam penyebaran BM, ditambah pula dengan peran orang Minang di Balai Pustaka (=BP). Banyak redaksi BP orang Minang. Banyak buku BP hasil orang Minang. Dan peran mereka pada penerbitan di luar BP, Medan, Padang dan Bukittinggi, serta peran tokoh politik Minang dalam perumusan Sumpah Pemuda yang menjadikan BM jadi BI.<sup>23</sup>

Peran orang Minang dalam pengembangan awal BM/BI cukup menentukan. Tapi kemudian mengurang apabila orang lain berasa diri mereka juga pemilik sah BI dan berasa berhak menyumbangkan sesuatu. Wajah BI jadi lain dari wajah BM. Dan pemakai BM sebagai bahasa ibu perlu belajar untuk memakai BI.<sup>24</sup> Juga pemakai bahasa Minang. Mereka tak mungkin lagi melakukan kesalahan sebagai yang dilakukan Yamin dalam “Lamun hati terkenal pulang” yang mestinya “Namun hati terkenal pulang”. Yamin begitu sahaja memindahkan *takana* Minang menjadi “terkenal” yang secara perbandingan bunyi juga betul: *gata* Minang sama dengan *gatal* BM. Tapi *takana* Minang tak sama dengan *terkenal* BM. Mereka, pendek kata, mesti keluar dari bahasa ibu mereka dan masuk ke BI – tentu sahaja sukar bagi mereka untuk sepenuhnya melupakan bahasa ibu. Sutardji Calzoum Bachri dan Ibrahim Sattah berhasil menghasilkan puisi yang kuat hanya dengan keluar dari BM Riau yang menjadi bahasa

ibu mereka dan sepenuhnya menyatukan diri dengan arus perkembangan BI. Dan perlu diingat, Riau terbuka kepada pendatang Nusantara hingga hakikatnya sebagai masyarakat sendiri yang utuh selalu dapat dipertanyakan. Ini membekas pada cerita rakyat mereka. Ada kesan perlawanan terhadap sesuatu yang asing (bdk. Umar Junus, 1988). Kesan ini juga ditemui pada *Hempasan Gelombang*, Taufik Ikram.

Ada perbezaan lain antara BI dan BMM. BI jauh lebih dahulu menggunakan tulisan rumi ketimbang BMM. Sejak akhir abad ke-19 telah ada surat kabar rumi – Indonesia tak mengenal surat kabar jawi atau Arab Melayu. Bahkan di Leiden ada naskah Melayu-Minang dalam rumi. Tulisan rumi baru popular dan rasmi menggantikan tulisan jawi di Malaysia sesudah Perang Dunia Kedua. Dan selalu ada tantangan dari dunia tulisan jawi hingga sampai kini masih ada surat kabar jawi. Lama-kelamaan Indonesia menggunakan huruf rumi menyebabkan BI lebih stabil – ketakstabilannya berasal dari fenomena lain. Segalanya dibaca sesuai tulisannya. Halnya lain dengan tulisan jawi. Selalu mesti dieja, kadang-kadang boleh jadi salah. Ada tiga kemungkinan pembacaan urutan huruf ini: **kmbng mliht kmbng mkn kmbng**: “kambing melihat kumbang makan kembang”, “kumbang melihat kambing makan kembang”. Malah mungkin ada yang membacanya “kembang melihat kumbang makan kambing”. Yang akhir ini mungkin salah baca tapi boleh terjadi. Ini tak mungkin terjadi dengan tulisan rumi kecuali ada yang dieja salah.

Keadaan makin kompleks dengan BI dan BMM mengembangkan sastera msing-masing. Meskipun ada dugaan – dilaungkan “Lentera” (lampiran surat kabar *Bintang Timur*) kelolaan Pramoedya Ananta Toer – bahawa *Di bawah Lindungan Ka'bah*, Hamka adalah ciplakan cerita Mesir, namun tak terkesan dalam membacanya. Sukar menemukan struktur dan gaya Arab dalamnya. Halnya lain dengan *Faridah Hanoum* Syed Sheikh al-Hadi. Suasana, struktur bahasa dan gayanya membawa kita ke Mesir, padahal tak pernah ditanyakan apakah ini saduran cerita Arab atau tidak. Dan dapat diduga, ada hal yang menyebabkan novel itu mempunyai ciri yang membawa kita ke dunia Arab. Suasana manusia novel itu sukar ditemui pada masyarakat Melayu sewaktu dikarang. Dan saya duga, ada hal lain yang lebih penting. Karya sebelumnya cenderung mengimport suasana Timur Tengah yang juga membekas pada bahasanya. Dan Al-Hadi hanya melanjutkan fenomena ini. Ini yang membedakannya daripada Hamka meskipun Hamka amat akrab dengan dunia Islam dan Arab. Dari fenomena ini bisa kita rumuskan suatu pengumuman, generalisasi.

Sastera Indonesia dan Malay(si)a abad ke-20 digerakkan oleh dua

mekanisme yang berbeda. Sastra awal Indonesia abad ke-20, “sastra baru”, dianggap digerakkan oleh Barat, iaitu Balai Pustaka yang lembaga Belanda atau dikarang orang berpendidikan Barat. Dan ada yang memperkenalkan soneta yang biasa di Barat. Ada kemestian mencari di luar diri (Goenawan Mohamad, 1972:9–20)<sup>25</sup>—dengan memasuki sastra Indonesia mereka keluar dari budaya ibu mereka. Ini tak ketara pada perkembangan sastra Malay(si)a abad ke-20. Paling kurang diimbangi oleh pencarian milik sendiri. Kesan saya, orang Indonesia lebih mempertanyakan karya yang ketara mendekati tradisi dan tak mempertanyakan karya yang dipengaruhi Barat. Hal sebaliknya di Malaysia. Paling tidak mereka merasa aneh berhadapan dengan karya yang mengingatkan mereka kepada Barat, kalau tidak akan mempertanyakannya. Pengarang Indonesia lebih terbiasa kepada sesuatu yang dari luar, luar budaya ibu dan selanjutnya Barat. Lain halnya dengan pengarang Malaysia. Tak ada kemestian untuk keluar dari budaya ibu. Semuanya dilihat dalam kaitan dengan tradisi. Amir Hamzah biasa dilihat dalam kaitan dengan sejarah sastra Melayu. Indonesia melihat Amir sebagai penyair terakhir yang mencipta dengan dasar puisi Melayu. Halnya lain dengan Chairil Anwar. Ia tak dikaitkan dengan tradisi puisi Melayu.

Fenomena pada sastra Melayu Malay(si)a sama dengan fenomena Amir. Ada kemestian mengikuti tradisi Melayu. Kerana berasal dari budaya tak Melayu, Abdullah “merasa” perlu mengikuti tradisi Melayu. Begitu juga pengarang kemudian yang berasal dari luar budaya Melayu. Dengan menulis dalam bahasa Melayu, mereka mesti ikut tradisi Melayu. Usaha pencarian ke luar diimbangi oleh gerak kembali kepada tradisi. Apalagi ada konsep Melayu = Islam. Ini mendorong mereka mencari pada Islam yang mereka anggap akar budaya. Dan mendorong mereka menolak Barat yang ada asosiasi dengan kafir. Ini yang membedakan gerak sastra di Indonesia dan Malaysia, dan ini berpengaruh kepada gaya. Tapi ini suatu generalisasi, peng-umum-an, dan saya percaya ada benang halus yang boleh mempertanyakannya. Tapi kerana bicara secara umum, saya terpaksa bergerak dengan generalisasi ini. Tanpanya saya tak mungkin bekerja.

Beda gerak sastra di Indonesia dan Malay(si)a itu dipengaruhi gaya. Di Malay(si)a, terutama karya yang mendekati diri kepada khalayak dan tidak terhimbau untuk mengeksploit kemampuan kreatif – dapat dibandingkan dengan novel Indonesia sebelum perang yang tradisi tukang cerita menurut Teeuw (1967:72ff) – cenderung untuk mengekalkan ungkapan lama. Di Indonesia, muncul fenomena lain: Kebutaan pengarang terhadap tradisi Melayu dan kecenderungan mereka untuk lari dari stereotaip mendorong mereka menciptakan ungkapan baru. Atau menggali dari tradisi

mereka hingga terasa baru pada orang lain. Dan ini, sama halnya dengan pernyataan sebelumnya, juga suatu generalisasi. Atau lebih tepat dugaan yang masih perlu dibuktikan. Ini dapat dilanjutkan dengan perbedaan lain yang menyebabkan kedua-dua sastra itu berbeda meskipun bekerja dengan bahasa yang asalnya sama. Akibat berbagai-bagai pengaruh yang berbeda, kedua-duanya tumbuh sebagai dua hal yang **seakan-akan** terpisah.

Di samping perbedaan “bahasa”, yang juga melibatkan perbedaan “sastra” ada perbedaan masa sastra. Meskipun saya cenderung untuk tak membedakan sastra lama dan baru, namun tetap saya akui ada garis pemisah antara kedua-duanya. Terutama apabila berbicara tentang gaya. Ada yang milik sastra lama dan ada yang milik sastra baru. Dan yang milik sastra lama biasa dianggap telah selesai, tak berkembang lagi, sedang yang milik sastra baru dianggap terus berkembang. Akibatnya, orang berhenti mengkaji gaya sastra lama. Mereka juga percaya kajian tentangnya telah selesai, tak perlu dilanjutkan lagi. Tapi saya lain. Saya meragukannya dan kini berbicara tentangnya. Fenomena itu menyebabkan kita bergerak dalam ruang waktu yang panjang, sebelum abad ke-20 dan masa abad ke-20 yang boleh dilanjutkan ke masa sesudahnya. Dan ada ciri yang bi(a)sa dianggap membedakan kedua-dua masa itu.

Ada ciri yang bi(a)sa digunakan mencirikan karya sebelum abad ke-20. Tapi saya memilih ciri yang memungkinkan saya bekerja. Ciri dengan tujuan praktis yang bukan penolakan terhadap ciri yang digunakan orang selama ini. Paling-paling hal ini hanya mungkin dianggap sebagai ciri alternatif kepada yang telah ada.

Pada penerbitan karya sebelum abad ke-20 tak ada ciri komersil. Penerbitan suatu karya tak dicirikan oleh keinginan akan dibeli orang, iaitu diterbitkan untuk khalayak terbatas. Meskipun masa Abdullah sudah ada percetakan, namun karyanya hanya dibaca khalayak yang sempit – boleh dibilang dengan jari barangkali. Ini berubah pada abad ke-20. Suatu karya diterbitkan dengan harapan mencapai khalayak yang luas. Kerana itu faktor penyebaran selalu diambil kira.

Karya sastra sebelum abad ke-20 biasa dianggap satu. Tak ada sastra Indonesia dan Malay(si)a. Hanya sastra Melayu. Yang mungkin lain hanya lokasi suatu naskhah ditemui, di daerah Minang yang tak dominan daerah Melayu, misalnya, dan lokasi lain (bdk. Umar Junus, 1969:29ff). Ini ditambah dengan kecenderungan sarjana filologi yang menelitinya. Sarjana Belanda juga mengkaji naskhah tak Melayu hingga perhatian mereka kurang terhadap naskhah Melayu. Kerana itu, naskhah Melayu lebih banyak dikerjakan sarjana Inggeris. Kajian sastra Melayu sebelum abad ke-20

selalu dibayangi oleh kajian Winstedt, juga sampai kini. Meskipun ada sarjana Belanda yang mengkaji sejarah sastera Melayu sebelum abad ke-20 – Drewes kalau tak salah<sup>26</sup> tetapi biasa diabaikan orang. Kajian sarjana Belanda tertumpu di Indonesia, terutama Jawa. Ini memberikan warna berbeda terhadap kajian sastera di Indonesia dan Malay(si)a. Kalau tidak akan berbeda, ada nuansa. Ini ditambah fenomena lain.

Di Indonesia ada berbagai-bagai tradisi, antaranya Melayu. Mulanya ada usaha menjaga hubungan dengan tradisi Melayu. Awal tahun 1950-an diterbitkan di Jakarta *Sejarah Melayu* dan *Hikayat Abdullah*. Di Jakarta ada Jalan Hang Tuah dan kawan-kawan – di Padang hanya Hang Tuah. Ada kapal perang Hang Tuah. Tapi kudian bergerak ke arah lain. Mungkin kerana ketegangan hubungan Indonesia dan Malay(si)a. Awal tahun 1960-an, Sukarno melarang *Hikayat Hang Tuah* tulisan jawi/ Arab Melayu – dikerjakan Abas Pamuntjak N.S., (jika tak salah), dianggap sensitif. Tapi juga tentu ada alasan lain. Tradisi Melayu ditandingi tradisi lain, terutama Jawa. Ini dimungkinkan kerana sastera Jawa lebih kaya dan meyakinkan. Jumlah orang Jawa begitu besar. Mereka menentukan arah politik Indonesia. Kajian sarjana Belanda terhadap sastera Jawa berhasil meyakinkan orang akan kekuatan sastera Jawa. Ada filsafat yang melatarinya dan ini yang terutama diolah sarjana Belanda. Dilihat begini, sastera Jawa terasa lebih canggih berbanding sastera Melayu dan ini juga, saya duga, yang menyebabkan Syed Naguib Alatas lebih banyak berbicara tentang filsafat yang menguasai pemikiran puisi Hamzah Fansuri – orang Indonesia lebih mengenal Syeikh Lemah Abang ketimbang Hamzah. Meskipun Goenawan adalah Malin Kundang budaya Jawa, namun ia tak mampu mengikis kesan budaya Jawa daripada karyanya. Akibatnya, orang Indonesia lalu seakan-akan melupakan tradisi Melayu. Sastera Indonesia lebih mereka lihat lepas dari kaitan dengan sastera Melayu. Dan ini memberi kesan dampak terhadap perkembangan sastera selanjutnya.

Pada abad ke-20, Indonesia dan Malay(si)a mengembangkan sastera sendiri, makin lama makin menjarak. Kita lalu berbicara tentang dua sastera. Ini kentara sekali di Indonesia. Indonesia boleh dikatakan tak kenal sastera Malay(si)a. Di Malaysia, sampai awal tahun 1980-an, masih ada karya Indonesia yang dijadikan kajian tingkatan enam. Dan Malaysia juga mencetak ulang karya Indonesia, dan ini tidak dilakukan Indonesia terhadap karya Malaysia. Ini tak akan saya bicarakan lebih lanjut kerana memerlukan kajian tersendiri.<sup>27</sup>

Korpus data untuk kajian gaya wacana Melayu luas dan tak melurus. Kerana itu, hal ini tak mungkin dikerjakan tuntas dalam satu projek kecil,

bahagian projek sejarah bahasa Melayu. Ada ciri tertentu pada setiap masa perkembangan. Ada ciri milik perkembangan sebelum abad ke-20. Ada ciri perkembangan di Indonesia dan Malay(si)a abad ke-20. Masing-masing perlu dikaji dan dibicarakan tersendiri. Pembicaraan wajarnya dibahagi tiga. Dimulai dengan gaya pada wacana sebelum abad ke-20 dan dilanjutkan dengan dua yang lain. Kerana itu, kajian saya kini tertumpu kepada wacana sebelum abad ke-20.

Ini hanya cara kerja, tak ada implikasi pemisahan ketiga-tiganya. Ketiga-tiganya tetap satu kesatuan. Hanya pembicaraan yang dipisahkan dan wacana sebelum abad ke-20, saya kini membacanya sebagai yang terbentuk melalui suatu proses yang panjang.

Latar alam saya Minang. Tapi sastera Minang baru saya kenal kemudian – hasil pendidikan. Namun keunikannya mencekam saya, hingga selalu menjadi bahan perbandingan bagi saya. Pendidikan juga membawa saya mengenal sastera Indonesia dan selanjutnya membawa saya ke linguistik dan antropologi hingga persinggungan saya dengan sastera tak lagi langsung. Hanya hobi. Kemudian, berkembang sebagai perpanjangan linguistik dan antropologi, membawa saya ke stilistik dan sosiologi sastera. Untuk ini saya mesti merantau. Mulanya dunia ilmu luar, apa saja yang menarik dan dapat saya gunakan untuk memperkaya ilmu saya. Kemudian, dunia sastera luar. Perantauan saya makin kompleks dengan pindahannya saya ke Malaysia, menghadapi fenomena Malaysia. Mulanya bahasa kemudian sastera, lalu saya tak tahu siapa saya. Saya tak dapat meminjam jawapan Marcel Reich-Ranicki – seorang pengkritik terkemuka di Jerman – apabila ditanya Guenter Grass siapa ia: “Saya setengah Polandia, setengah Jerman dan penuh Yahudi.” Saya setengah Indonesia, setengah Malaysia tapi tak yakin saya penuh Minang. Hanya keunikan budaya Minang yang mengikatkan saya kepada Minang, menyebabkan saya selalu menggalinya. Dan ini akan mewarnai kajian ini. Ada unsur subjektif dalam kajian. Keobjektifannya ialah keobjektifan argumentasi. Materi tak dikaji sebagai materi. Materi sebagai materi tak berbicara apa-apa. Hal ini baru menjadi bicara pada kita setelah kita bereaksi dengannya. Kesan kita yang berbicara tentangnya. Ini sesuai dengan pemahaman ilmu kini yang bergerak dari ucapan Niels Bohr: “Physics is not about how the world is, it is what we can say about the world” (Paul Davies dan John Gribbib, 1992:21) – dalam *Undang-undang Minangkabau* (17ff) saya padankan dengan kutipan dari teks F, halaman 48–9, MSS 1589.

## NOTA KAKI

- <sup>1</sup> Ucapan *jalan bersimpang tiga* biasa saya temui dalam *kaba-kaba* Minang dan ungkapan ini adalah terjemahan dari pernyataan dalam bahasa Minang. Diceritakan tentang seorang yang berjalan dan ia sampai ke suatu tempat di mana jalan itu bersimpang tiga. Jadi ini pengalaman orang berjalan. Halnya lain dengan *simpang empat*. Seperti hal yang kita lihat dari udara, atau ada pada suatu peta dan gambar. Jadi ini juga menyarankan cara orang melihat sesuatu, sebagai pengalaman atau sebagai bahagian peta.
- <sup>2</sup> Pemahaman saya tentang *particular* dan *general* dipengaruhi John Allen Paulos (*Once upon a number, the hidden mathematical logic of stories*, 1998:8ff) yang dapat dibaca bersama dengan catatan Theodor W. Adorno tentang *particular* dan *concept* dalam *Negative dialectics* (1983:45ff). Dengan *general* dan *concept* yang dapat dikaitkan dengan teori, ada baiknya di sini saya turunkan ucapan Rebecca Goldstein dalam novel *Properties of Light, a Novel of Love, Betrayal and Quantum Physics* (2000): “.. My theory of darkness was one of my earliest juvenilia, dating from a time while I still lived in the haze of unbroken-in consciousness. I had (still young) to discard it, however, for as a theory it had a flaw: it was untrue.”
- <sup>3</sup> Ini saya lengkapi dengan contoh lain. Buat saya, **tak bodoh** tak sama dengan **pintar**. Dalam mengatakan seseorang ‘tak bodoh’, kita bermula dengan anggapan “orang itu bodoh”. Ini tak ada apabila kita katakan: “Orang itu pintar.” Dalam hal ini perhatikan juga pernyataan Goldstein ini: “I figured darkness to be not the absence of light, but rather light the absence of darkness.”
- <sup>4</sup> Untuk sementara waktu, untuk menjaga keutuhan sajak Chairil Anwar, ejaan sajak Chairil yang saya ubah hanya ejaan kata. Ejaan selain kata saya kekalkan bentuk asalnya. Dan /di luar/ tak saya ubah jadi /di luar/.
- <sup>5</sup> Ini lain dari pengertian kalimat nominal dan verbal dari C.A. Mees yang mengambilnya dari fenomena bahasa Arab (lihat “Gaya verbal dan gaya nominal” saya dalam *Dari kata ke ideologi, persoalan stilistik Melayu* yang diedit Awang Sariyan (1985). Ini akan terlihat dengan membanding catatan ini dengan pembicaraan saya tentang gaya verbal dan nominal yang saya berikan di atas nanti. Ayat “Saya guru” adalah kalimat nominal – Mees berbicara dalam bahasa Indonesia – kerana predikatnya kata nama. Dan “Saya lari” adalah kalimat verbal sebab predikatnya adalah kata kerja.
- <sup>6</sup> Pada perkembangan selanjutnya hal ini boleh sahaja mengambil bentuk yang lebih dari koma, titik dan huruf kecil dan besar. Mungkin melibatkan angka dan kemungkinan lain – sudah saya bicarakan dalam *Stilistik*.
- <sup>7</sup> Saya tidak yakin apakah *yang membaca, melihat dan yang mendengar* dapat digantikan dengan “pembaca, pelihat dan pembaca”. Ada nuansa antara *pembaca* dan *yang membaca*. Dengan alasan itu, berdasarkan pemakaian bahasa pada MSS 1589 milik Perpustakaan Negara Malaysia – saya bicarakan dalam *Undang-Undang Minangkabau, Wacana Intelektual dan Warna Ideologi* (1997) – ungkapan ini mengambil bentuk **si membaca si melihat dan si mendengar**.
- <sup>8</sup> Ini dapat pula dilihat dalam kaitan pernyataan teks F MSS 1589, halaman 48–49 yang saya gunakan untuk membuka *Undang-Undang Minangkabau* (1997) yang saya turunkan berikut ini:

Kemudian maka ditanya Syaikh Mufattal akan mereka itu. Hai segala zindik, katakan olehmu, hai tuan hamba, daripada ulat sutera dan kucing dan lembu dan indung madu daripada apa kejadiannya. Maka sahut mereka itu, bahwasanya kejadian sekalian itu daripada tabi’atnya juga. Maka lalu pula ditanyai Syaikh Mufattal akan mereka itu bahawasanya

daun karatau itu dimakan ulat jadilah ia sutera dan jika dimakan indung madu maka jadilah ia air madu dan jika dimakan kucing jadilah ia kesturi dan jika dimakan lembu jadilah ia tahi lembu. Maka sahut mereka itu daripada tabi'atnya. Kata Syaikh Mufattal, jikalau jadi yang demikian itu daripada tabi'atnya juga, niscaya ta[k] dapat tiada sekalian itu tahi lembu atau jadi sekalian itu air madu atau jadi sekalian itu kesturi.

Dalam pembicaraan itu saya simpulkan bahawa menurut naskah itu, proses lebih menentukan dari materi. Keindahan bukan milik materi, tapi milik yang melihatnya, yang memprosesnya.

<sup>9</sup> Ada hal yang menurut saya bertanggungjawab menyebabkan vulgarisme. Gejala ini dapat dilihat sebagai lanjutan dari kehadiran bahasa harian, *colloquial*, dalam karya sastra apabila tradisi sastra adalah tradisi tulisan. Ini tradisi Indonesia, paling tidak dulu, di mana ada pemisahan tajam antara bahasa Indonesia yang tulisan dan bahasa lokal atau dialek yang lisan. Ini terlihat pada *Pertemuan Jodoh Abdul Muis* yang kemudian menonjol pada *Senja di Jakarta* Mochtar Lubis. Ini dilakukan agar karya sastra melukiskan realiti sesuai dengan realiti. Terasa aneh apabila seorang yang buta huruf berbicara menggunakan bahasa tulisan yang di luar jangkauannya. Dan ini makin mudah dilakukan pada suatu bahasa yang tak ada pemisahan tajam antara bahasa lisan dan tulisan, seperti yang ada pada bahasa Melayu di Malaysia. Muis dan Lubis mencampurkan dialek Jakarta ke dalam wacana sasteranya dan mereka bukan orang Jakarta. Bahkan cerita yang seluruhnya dalam bahasa Jakarta/Betawi, *Si Doel anak Betawi*, dikarang Aman Dt. Madjo Indo yang Minang. Ini lain dari fenomena novel Shahnnon. Kehadiran dialek Kedah dalamnya adalah kerana ia orang Kedah – kemungkinan lain, terutama yang berhubungan dengan “keistimewaan” “bahasa” itu berbanding “bahasa” lain diabaikan dulu. Tapi ini tetap dilakukan Shahnnon untuk menangkap realiti. Dan sesuai dengan keinginan menangkap realiti ini kemudian berkembang menjadi vulgarisme.

<sup>10</sup> Saya sangsikan apakah sesuatu karya itu total bebas dari vulgarisme. Dalam SM ada ucapan: “Buah Pelir Gerang”? (Cheah, 233). Sesuai kecenderungan ini, dalam *Syair-syair Melayu Riau* (Abu Hassan Sham, 1995) ada kata yang hanya terdiri dari konsonan, atau ada vokal yang ditiadakan, sebab penambahan vokal akan menghasilkan kata dan ucapan yang dirasa kurang sopan. Saya turunkan tiga contoh:

7. Jika s-h-wtmu terlalu gasang  
z-k-rmu bangun serta m-m-s-ng  
siang dan malam ia t-r-c-c-ng  
seperti galah harus d-g-n-c-ng (256)
87. B-r-m-n itu hendaklah sabar  
di c-l-h t-n-j-ng dua sebarang  
janganlah gopoh serta ghojar  
supaya mendapat lazat yang agbar
89. K-t-s k-b-w-h cubalah dahulu  
kanan dan kiri b-r-t-l-u-t-l-u  
apabila berdiri roma dan bulu  
tatkala itu hilanglah malu

Abu Hassan melakukan hal itu kerana ia takut ucapan penuh akan menyebabkan contohnya terasa lucu. Dengan begitu, ada kelainan pada nilai Abu Hassan yang berada dalam dunia

kini dan nilai penyair pada nilai dunia dulu, abad ke-19. Yang dinggap kurang sopan kini, ternyata hal biasa saja dulu. Dan hal ini akan saya hadapi juga dalam bekerja dengan gaya. Apa-apa yang kini dianggap *vulgar* dan lucu, mungkin dulu hal biasa sahaja. Dalam hal ini perhatikan juga judul drama Putu Wijaya ini: *Tai* (1983).

<sup>11.</sup> Meskipun rasa keminangan saya tebal, namun saya cenderung menolak pengucapan bahasa Indonesia, terutama dalam karya sastera, yang hanya transliterasi ucapan bahasa Minang. Saya lebih suka akan *rintik-rintik* ketimbang *renyai-renyai* kerana yang akhir ini menurut saya adalah kata Minang yang diucapkan orang Minang yang tak menguasai bahasa Indonesia, masih tebal keminangannya. Saya memilih *tinta* ketimbang *da(k)wat* kerana *da(k)wat* saya anggap kata Minang, bukan Indonesia.

<sup>12.</sup> Taufik Ikram Jamil dalam *Hempasan Gelombang* (1999) melalui mimpi orang **kini** bercerita tentang masa **lalu**. Dalam bercerita tentang masa lalu ia gunakan ungkapan: “bagaikan bertepuk sebelah tangan”, “seperti punggung rindukan bulan”, “seperti air di pancuran”. Dengan melihat karya itu sebagai karya **kini** kehadiran ungkapan itu mengganggu saya. Bahasa klise, *cliché*. Dengan melihatnya sebagai karya **kini**, menurut saya Taufik mesti menggunakan ungkapan baru yang segar. Tapi kerana ia melukiskan masa **lalu** ia tidak diizinkan menggunakan ungkapan **kini** yang diduga dulu tak ada – akibatnya anakronistik. Taufik berada dalam dilema, terperangkap antara dua dunia: memakai ungkapan lama yang basi, atau menciptakan ungkapan baru yang anakronistik dengan masa yang diceritakan. Apa pun pilihannya ada kelemahannya. Dan ini bukan hal mudah. Dengan penggunaan ungkapan basi itu, ia mencuba mendekati wacananya kepada realiti yang **dianggapnya** realiti masa peristiwa yang diceritakan itu berlaku. Ini sesuai dengan konsep sastera sebagai cermin masanya. Halnya lain bila ia ciptakan ungkapan baru, sesuai dengan selera khalayak kini. Yang lebih penting baginya bukan bagaimana novelnya menangkap realiti masa lampau itu. Yang lebih penting ialah bagaimana novelnya menyatu dengan khalayak kini.

<sup>13.</sup> Dalam “Ande Ande Lumut” Ratna Indraswati Ibrahim (2000), Ande Ande justeru memilih Candra Kirana yang berbau busuk. Mbok Randa Dadapan, ibu angkatnya lalu marah dan berkata: “Anakku, ada tiga perempuan cantik dan berbau wangi yang melamarmu! Mengapa kaupilih perempuan busuk itu?” Ini boleh dibandingkan dengan cerita panau pesona Malim Deman versi Minang – dari manuskrip Leiden. Panaunya bercahaya setelah mandi dan berlimau. Dan setiap panau mempunyai nama yang terjemahannya adalah:

Panau di dada emping terserak,  
panau di rusuk tupai bergelut,  
panau di lengan kucing berkelahi,  
panau di punggung (=belakang) bintang-bintangan,  
panau di pipi dendam tak sudah,  
panau di muka bintang tujuh,  
panau di betis lipan berlaga.

Ini boleh ditambah dengan ucapan yang saya temukan dalam *Kaba Cindua Mato*, naskhah Leiden (MS.OR. 6085) yang terjemahannya ialah:

Menyambar bayang-bayang panau seperti *barau* berhamburan,  
menyambar bayang-bayang panau, mati beragam *silampukuh*, mati  
merakap dandang air, menyambar bayang-bayang panau, berkumpul  
pipit terbang, saling bercampur, disangka padi sudah masak, kiranya  
bayang-bayang panau, berkawan-kawan terbang punai, disangka buah

beringin sudah masak, kiranya bayang-bayang panau, terbang keluang jinak-jinak, disangka bunga durian, kiranya bayang-bayang panau.

Begitu penting panau dulu hingga memunculkan berbagai-bagai peristiwa. Tak demikian kini. Panau bagi kita adalah penyakit menular yang mesti dihindarkan.

<sup>14.</sup> Hal ini dapat dibandingkan dengan penggunaan kata yang bermula dengan **un-** dalam *Properties of Light, a Novel of Love, Betrayal and Quantum Physics*, Rebecca Goldstein (2000), misalnya **unimplicated, unassumable, unnecessity, unbroken-in, untrue**. Kehadirannya yang berulang memungkinkan kita mengatakannya gaya Goldstein, paling tidak dalam novel itu. Tetapi anggapan ini tak membebaskan kita dari berfikir ke arah lain, kemungkinan perannya untuk pemahaman novel itu. Ini dapat pula dibandingkan dengan perulangan **entah** pada bahagian-bahagian tertentu *Tambo, Sebuah Pertemuan*, Gustf Sakai (2000).

<sup>15.</sup> Ini rumit. Untuk mencirikan karyanya, seseorang, perlu membangunkan wacana dengan ciri yang khusus miliknya. Tetapi kerana ada yang berulang, karyanya tak lagi tak terduga. Akibatnya ia tidak lagi segar. Di samping itu, bisa ditanyakan apakah ia mungkin menciptakan sesuatu yang sama sekali baru. Dalam hal ini perhatikan catatan Gunnar Olsson dalam *Lines of Power/Limits of Language* (1991), tentang hakikat kata yang lonte yang telah berulang kali digunakan, yang menghimpun sejarah yang panjang dalam dirinya. Ia bukan suatu yang perawan, yang belum pernah dipakai sebelumnya.

<sup>16.</sup> Kerana itu menarik untuk membandingkan “gaya” berbagai-bagai edisi *Sejarah Melayu*, yang pasti akan membongkar banyak hal dan ini akan memperluas pemahaman kita tentangnya. Tetapi ini tugas sendiri, mesti dikerjakan sendiri dengan ketekunan, tanpa ada yang diterima begitu sahaja.

<sup>17.</sup> Saya minta maaf menggunakan contoh bahasa Inggeris kerana terpaksa. Contoh seperti ini tidak saya temui dalam data bahasa Melayu/Indonesia, padahal pengetahuan tentangnya perlu untuk pemahaman gaya.

<sup>18.</sup> Banyak yang berubah apabila TCP diterjemahkan ke bahasa Jerman. Semuanya seakan-akan menjadi bahasa baku, sesuai dengan hakikat bahasa Inggeris dan Jerman yang inflektif. Juga banyak yang hilang apabila TCP diterjemahkan ke dalam filem. Struktur bahasa yang menyimpang dari struktur baku Inggeris kini tidak lain dari hanya suatu dialek sosial, bahasa orang Afrika Amerika. Dan TCP bukan lagi kumpulan surat, tetapi kini adalah sejumlah gerak. Kerana itu, ada pelanggaran terhadap struktur bahasa asal TCP. Filem membawa kita kepada suasana yang lain daripada novelnya. Ada yang hilang pada penterjemahan ini, di samping ada yang ditambahkan.

<sup>19.</sup> Kehadiran *panau di rusuk tupai bergelut* dimungkinkan kerana pengucapan itu dikuasai pemenggalan puisi. Pemenggalan puisi memungkinkan ucapan itu terdiri daripada dua bahagian yang seimbang: *panau di rusuk* dan *tupai bergelut*. Keseimbangan itu akan terganggu apabila antara keduanya ada kata “bagai”, biarpun dalam bentuk kata *bak* dalam bahasa Minang. Dan kerana persoalan pemenggalan puisi tidak penting pada *Tambo* Sakai. Sakai tidak merasa perlu meniadakan *seolah* dari ayat ini: “Aku terbangun dengan perasaan seolah kompor gas dan cerek listrik tergeletak di dahiku.” (137). Halnya lain dengan wacana Malim Deman prosa lirik yang puisi. Kerana itu kajian pemenggalan puisi penting untuk kajian gaya, dan saya bicarakan sambil lalu dalam *Dasar-dasar Interpretasi Sajak* (1981:31), dan lebih meluas dalam *Dari Kata ke Ideologi* (84–102).

<sup>20.</sup> Hakikat ini yang diolah Putu Wijaya menjadi cerpen “Kepala”, termuat dalam antologi *Bom* (1978). Putu mempermainkan antara kepala yang fizikal dan simbolik. Orang yang kehilangan kepala yang simbolik diceritakan kehilangan kepala yang fizikal. Kerana itu, ia masih hidup meskipun telah tidak berkepala lagi kerana kepalanya telah diambil mertuanya

sebagai mas kawin mengahwini isterinya.

<sup>21</sup> Ini pernah saya bicarakan dalam *Sejarah dan Perkembangan ke Arah Bahasa Indonesia dan Bahasa Indonesia* (1969), tapi mungkin ketinggalan zaman. Pemikiran teori saya masa itu masih sederhana dan sukar dihadapkan kepada pemikiran baru yang berkembang sesudahnya.

<sup>22</sup> Berdasarkan penelitian I. Dyen yang disampaikan secara lisan kepada saya, hubungan bahasa Minang dan BM berada dalam batas antara bahasa dialek dan bahasa, dapat dianggap dialek dan bahasa.

<sup>23</sup> Sebelum Perang Dunia Kedua, peran penting dan utama dalam dunia politik Indonesia berada pada tangan pemimpin yang berasal dari dua daerah, Jawa dan Minang. Ada usaha penyatuan antara mereka, tetapi ini sekali gus juga berkembang menjadi perpecahan antara mereka. Ada persatuan dan perpisahan diantara Agus Salam dan Tjokroaminto, antara Tan Malaka dan Semaun, antara Hatta dan Sukarno.

<sup>24</sup> Ada alasan pemakai BM sebagai bahasa ibu, takut BI akan menjadi lain sekali dari BM asal. Ini sama dengan ketakutan Barbara Walraff dalam "What Global Language" (2000), tentang bahasa Inggeris yang menjadi bahasa global. Pemakai asal bahasa Inggeris mungkin tak dapat berkomunikasi lagi menggunakan bahasa itu dengan orang dari daerah lain di dunia kerana bahasa Inggeris yang berkembang di tempat lain muncul dengan wajah lain dari wajah yang mereka kenal. Hakikat ini memang terlihat dalam perkembangan BI hingga pemakai BM sebagai bahasa ibu merasa asing dengan bahasa itu..

<sup>25</sup> Dengan menjadikan Malim Kundang yang Minang. Goenawan telah keluar dari dunia budaya Jawa. Ia mencari sesuatu di luar budaya Jawa. Dan dengan mengakui dirinya Malim Kundang, Goenawan betul-betul merasa telah meninggalkan budaya Jawa, masuk ke budaya Malim Kundang yang anak derhaka tanpa mungkin kembali ke budaya asal. Muhammad telah meninggalkan kejawaannya. Sikap Goenawan ini agak lain dari sikap Muhammad Hj. Salleh. Pada Muhammad masih tersisa keterikatan kepada budaya asal. Muhammad tidak mahu kehilangan kemelayuan. Kerana itu sajak pengakuan diri sebagai Si Tenggang ditutupnya dengan /aku adalah kau yang dibebaskan dari kampung/dan tak perlu dikutuk sebagaimana Si Tenggang dikutuk ibunya dulu. Dan dengan sajak "perjalanan Si Tenggang" yang termuat dalam *Perjalanan Si Tenggang II* (1975) Muhammad lebih tertarik kepada perjalanan Si Tenggang dan bukan Si Tenggang itu sendiri. Ini lain daripada Goenawan yang saya kesan lebih tertarik kepada Malim Kundang itu sendiri dan ia juga tidak mengharap orang tak akan mengutuknya. Ia malah siap menerima kutukan.

<sup>26</sup> Dalam hal ini saya terpaksa bekerja dengan ingatan. Saya tidak mempunyai buku yang saya duga ditulis oleh Drewes. Dan nama buku kajian Drewes itu tidak saya temukan dalam *A Critical Survey of Studies on Malay and Bahasa Indonesia* Teeuw (1961), padahal Teeuw ada merujuk kepada kajian Winstedt, *A History of Malay Literature* (1940).

<sup>27</sup> Dalam hal ini ada beberapa hal yang boleh difikirkan. Di Malaysia, mulanya ada anggapan adanya pengaruh Indonesia terhadap perkembangan sastera Malay(si)a – sejajar dengan orientasi sebahagian pemimpin politik Malay(si)a. Indonesia dianggap lebih dulu dan lebih aktif memulakan pembaharuan sastera. Dan meskipun kemudian ada gejala meniadakan kaitan sejarah ini – karya Indonesia tidak lagi menjadi kajian tingkatan enam dan makin kurang karya Indonesia yang dicetak ulang kecuali karya Pram yang dilarang terbit di Indonesia – namun masih dapat dikesan adanya anggapan di Malaysia, Indonesia lebih berani melakukan percubaan berbanding Malaysia. Pengarang Indonesia lebih mencari keluar diri, sedang Malaysia mencari dalam diri, pada kekuatan diri. Ketertarikan sebahagian pengarang Malaysia kepada realisme magik mungkin, saya duga, kerana ini memungkinkan

mereka mencari ke dalam diri dan mengembangkan diri. Dan realisme magik tak saya kesan mempengaruhi Indonesia. Paling kurang tidak ada pengakuan mereka merasa terpengaruh oleh gejala realisme magik yang berasal dari Amerika Latin.

## RUJUKAN

- Abu Hassan Sham 1995 *Syair-syair Melayu Riau*, Kuala Lumpur, Perpustakaan Negara Malaysia.
- Adoro, Theodor W. Adorno 1983 *Negative Dialectics*, New York, Continuum.
- Barbour, Julian 1999 *The end of time, the next revolution in physics*, New York, Oxford Univ. Press.
- Chairil Anwar 1949a *Kerikil Tajam dan Yang Terhempas dan Yang Putut*, Jakarta, Pustaka Rakyat.
- Chairil Anwar 1949b *Deru Campur Debu*, Jakarta, Pembangunan.
- Cheah Boon Kheng & Abdul Rahman Haji Ismail (ed.) 1998 *Sejarah Melayu/The Malay Annals*, Kuala Lumpur, Malaysian Branch of Royal Asiatic Society.
- Davis, Paul & John Gribbin 1992 *The matter myth, beyond chaos dan complexity*, London, Penguin.
- Emeis, M.G. 1945 *Vorm en functie in klassiek en modern Maleisch, de verbale constructie*, Utrecht.
- Fonagy, Ivan 1963 *Die Metaphern in der Phonetik*, The Hague, Mouton.
- Goenawan Mohamad 1972 *Potret seorang penyair muda sebagai si Malin Kundang*, Jakarta, Pustaka Jaya.
- Goldstein, Rebecca 2000 *Properties of Light, a novel of love, betrayal and quantum physics*, New York, Houghton Mifflin.
- Gus tf. Sakai 2000 *Tambo, sebuah pertemuan*, Jakarta, Grasindo.
- Hamka 1939 *Di bawah Lindungan Ka'bah*, Medan.
- Hutagalung, M.S. 1963 *Djalan tak ada udjung Mochtar Lubis*, Jakarta, Gunung Agung.
- Joko Pinurbo 2000 "Di bawah kibaran sarung", *Kalam* 16, 173-4.
- Lubis, Mochtar 1952 *Jalan tak ada ujung*, Jakarta, Balai Pustaka.
- Lubis, Mochtar 1964 *Senja di Jakarta*, Kuala Lumpur, Pustaka Antara.
- Muhammad Haji Salleh 1975 *Perjalanan si Tenggang II*, Bangi, Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia.
- Muis, Abdul 1932 *Pertemuan Jodoh*, Jakarta, Balai Pustaka.
- Olsson, Gunnar 1991 *Lines of Power/Limits of Language*, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press.

- Pane, Armijn 1940 *Belunggu*, Jakarta, Pustaka Rakyat.
- Paulos, John Allen 1998 *Once upon a number, the hidden mathematical logic of stories*, New York, Basic Books.
- Pfetsch, Helga 1984 *Die Farbe Lila*, Hamburg, Rowohlt.
- Putuwiajay 1978 *Bom*, Jakarta, Teater Mandiri.
- Putuwiajay 1983 *Tai*, Jakarta, Teater Mandiri.
- Ratna Indraswati Ibrahim 2000 "Ande-Ande Lumur", *Kompas Minggu*, 17 Sept.
- Ronkel, Ph.S. van 1921 *Supplement catalogus der Maleische en Minangkabausche handschriften in der Leidsch Universiteits Bibliotheek*, Leiden, Brill.
- Seno Gumira Ajidarma 2000 "Dunia komik Zaldy", *Kalam* 16, 98–119.
- Shannon Ahmad 1978 *Seluang Menodak Bauing*, Petaling Jaya, Heinemann.
- Shklovsky, Victor 1965 "Art as technique" dalam Lee T. Lemon & Marion J. Reis (eds.), *Russian Formalist Criticism: four essays*, Loncoln, Univ. Of Nebraska Press.
- Simatupang, Iwan 1969 *Ziarah*, Jakarta, Djambatan.
- Simatupang, Iwan 1972 *Kering*, Jakarta, Gunung Agung.
- Taufik Ikram Jamil 1999 *Hempasan Gelombang*, Jakarta, Grasindo.
- Teeuw, A (1967) *Modern Indonesian Literature*, The Hague, Nijhoff.
- Teor, Pramoedya Ananta 1982 *Tempo Doeloe, antologi sastera pra-Indonesia*, Jakarta, Hasta Mitra.
- Umar Junus 1969 *Sejarah dan Perkembagnan ke arah Bahasa Indonesia dan Bahasa Indonesia*, Jakarta, Bhratara.
- Umar Junus 1981a *Dasar-dasar interpretasi sajak*, Petaling Jaya, Heinemann.
- Umar Junus 1981b *Mitos dan Komunikasi*, Jakarta, Sinar Harapan.
- Umar Junus 1984 *Sejarah Melayu, menemukan diri kembali*, Petaling Jaya, Fajar Bakti.
- Umar Junus 1985 *Dari kata ke ideology*, Petaling Jaya, Fajar Bakti.
- Umar Junus 1988 *A comparison between the Minangkabau and the Riau Malay folktales: an ideological Interpretation*, Singapore, Southeast Studies Program, Teaching and Research Exchange Fellowship Report no. 2.
- Umar Junus 1989 *Stilistik, Suatu Pengantar*, Kuala Lumpur, DBP.
- Umar Junus 1997 *Undang-undang Minangkabau, Wacana Intelektual dan Warna Ideologi*, Kuala Lumpur, Perpustakaan Negara Malaysia.
- Walker, Alice 1982 *The color purple*, New York, Pocket books.
- Wallraff, Barbara 2000 "What global language", *Atlantic Monthly*, Nov.

Wells, Rulon S, 1960 "Nominal and verbal Style", dalam Thomas A. Sebeok (ed.) *Style in Language*, Cambridge & New York, MIT Press & John Wiley.

Winstedt, R.O. 1940 *The History of Malay Literature*, JMBRAS.