

# Metafor Ricoeurian: Penerobosan Dunia Simbolik Cerpen "Rumah Yang Terbakar" Karya Kuntowijoyo

Rudi Ekasiswanto\*

## 1. Pendahuluan

Cerpen Kuntowijoyo selama tiga tahun berturut-turut memperoleh predikat "Cerpen Terbaik Kompas", tahun 1995 dengan cerpen "Laki-Laki yang Kawin dengan Peri", tahun 1996 dengan cerpen "Pistol Perdamaian", dan tahun 1997 dengan cerpen "Anjing-Anjing Menyerbu Kuburan". Ketiga cerpen itu kemudian dihimpun dalam kumpulan cerpen yang diberi judul *Hampir Sebuah Subversi* (Kuntowijoyo, 1999). Kriteria pemilihan terbaik itu bukan tanpa alasan. Ketiganya memakai gaya bahasa yang bersahaja. Unsur permainan dan bermain-mainnya dengan kata tidak terlalu kentara. Hal ini sangat membantu kemungkinan terbangunnya seni wantah oleh Kuntowijoyo. Dalam "Pengantar Penulis", Kuntowijoyo menulis, "Secara jujur harus dikatakan bahwa saya menulis begitu saja, yang saya rasa baik, tanpa resep-resep" (1999: xi).

Kuntowijoyo hampir selalu menggunakan ciri simbolis dalam karya-karyanya, dan berusaha mengangkat realitas kehidupan ke dalam cerita yang tampaknya biasa. Judul-judul cerpennya telah menyiratkan tema yang diangkat ke dalam karya-karyanya. Namun, judul-judul itu pun simbolis sehingga mengandung pemaknaan yang sangat dalam, begitu juga cerpen "Rumah Yang Terbakar" yang terdapat dalam kum-

pulan cerpen *Hampir Sebuah Subversi*. Cerpen "Rumah Yang terbakar" sebagai salah satu cerpen pilihan Kompas yang dibukukan bersama 24 cerpen lainnya selama 1994 - 1998 sangat sarat dengan unsur simbolisasi. Namun, semuanya itu merupakan representasi dari potret masyarakat Indonesia masa Orde Baru yang berhasil digambarkan oleh Kuntowijoyo. Secara simbolis pula makna yang dikandungnya dikemas dalam gaya bahasa yang sederhana, menarik, pas, dan enak dibaca.

## 2. Landasan Teori

Sejauh menyangkut definisi tentang metafor, elaborasi pertama yang menyeluruh tidak bisa disangkal terdapat dalam pemikiran Aristoteles, terutama dalam karyanya *poetika* (meski kita tidak bisa mengesampingkan pula karyanya yang penting lainnya, *retorika*). Dalam *poetika* (terj. Bywater, 1941 via Sugiharto, 1996: 102), dikatakan bahwa "metafor terdapat dalam pemberian nama yang sebetulnya milik sesuatu yang lain; transferensi dari genus ke spesies, atau berdasarkan analogi". Hal ini menunjukkan bahwa akhirnya segala bentuk pemindahan atau transferensi nama, atau transposisi istilah dapat saja disebut bersifat metaforis (Ricoeur, 1987: 17).

Demikian, uraian sederhana tentang definisi standar arti metafor. Secara tradisional

\* Doktorandus, staf pengajar Jurusan Sastra Indonesia, Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta

(*Aristotelesian*), metafor ditandai dengan tiga hal pokok. Yang pertama, kenyataan bahwa metafor itu adalah sesuatu yang dikenakan pada kata benda, bukan pada suatu diskursus. Yang kedua, metafor biasanya didefinisikan dalam konteks *gerakan*. Metafor dimengerti sebagai *epiphora*, yaitu semacam pemindahan atau gerakan "dari .... ke" maka istilah "metafor" berlaku untuk segala bentuk transposisi istilah. Pada titik ini yang menarik adalah bahwa untuk menjelaskan apa metafor itu, Aristoteles justru menciptakan metafor lain, yang dipinjam dari medan gerakan. *Phora* adalah semacam perubahan lokasi. Dengan kata lain, istilah "metafor" itu sebetulnya metaforis sebab dipinjam dari bidang gerakan, bukan dari bidang bahasa. Yang ketiga, metafor itu selalu merupakan transposisi sebuah nama yang "asing" (*alotrios*), yakni nama yang sebetulnya milik sesuatu yang lain, "nama asing". Di sini metafor dirumuskan lebih dari sudut deviasi. Jadi, implikasi definisi semacam itu adalah bahwa dalam istilah "metafor" tiga gagasan yang berbeda diasimilasikan: gagasan tentang substitusi atas sebuah kata biasa yang seharusnya ada; gagasan peminjaman dari suatu wilayah aslinya; dan gagasan tentang deviasi dari penggunaan biasa.

Dengan demikian, metafor adalah produk seorang genius, suatu penemuan baru dari pikiran manusia; lahir dari proses yang mengganti suatu tata logika dengan logika baru; suatu proses yang dengan cara melepaskan sesuatu dari pengertian tradisional justru merumuskan ulang hakikat sesuatu itu. Untuk berbuat itu, tidak ada aturannya, tidak bisa pula diajarkan.

Untuk menangkap nilai metafor seperti itu, karena itu, harus dilihat metafor tidak hanya dari sudut "kata", melainkan dari sudut "pernyataan", bahkan lebih jauh lagi dari sudut "diskursus" atau keseluruhan wacana. Tentang hal itu, harus "ditengok" Paul Ricoeur.

Menurut penilaian Ricoeur, selama metafor masih dilihat hanya dari sudut "kata", pembaca tidak akan pernah dapat melihat nilai produktif dan inventif metafor. Pembaca hanya akan berlutut pada segi deviasinya. Lagi pula, kepenuhan makna minimum suatu metafor terletak dalam kalimat, bukan dalam kata. Itulah sebabnya, Ricoeur

menggeser kerangka kata-metafor ke pernyataan-metafor, maka dengan sendirinya ia pun bergerak dari wilayah semiotika kata (benda) ke arah semantika makna kalimat.

Namun, dari sana Ricoeur menemukan bahwa ternyata nilai metafor tidak sepenuhnya keluar juga apabila pembaca berlutut di wilayah semantika makna belaka. Ricoeur menemukan bahwa akhirnya nilai metafor yang sebenarnya baru akan tampil apabila ia dianggap sebagai klaim yang menunjuk pada kebenaran dan kenyataan juga. Tidak cukuplah pembaca mengaitkan metafor pada soal makna, melainkan masih perlu mengaitkannya juga pada soal "referensi", tetapi apabila soal "referensi" itulah yang pokok, metafor harus dilihat dari sudut "diskursus" atau wacana, tidak lagi hanya dari sudut kalimat (Ricoeur, 1987: 234).

Suatu kalimat adalah unit sebuah wacana. Apakah suatu kalimat menunjuk pada suatu kenyataan riil atau tidak, tergantung pada totalitas penataan, kodifikasi khas, dan gaya bertutur keseluruhan wacananya. Misalnya, nilai atau makna suatu puisi akhirnya tergantung bukan pada kalimat-kalimatnya, melainkan pada totalitas penataan, kodifikasi khas, dan gaya keseluruhan puisi itu. Dengan demikian, metafor haruslah dilihat dalam kerangka "wacana". Dalam kerangka wacana itu, Ricoeur (1987: 220) mengatakan bahwa dalam wacana sastra "makna karya sastra adalah struktur karya itu, sedangkan acuannya adalah "dunia" yang ditampilkan oleh karya itu.

Dalam pada itu, hermeneutik *Ricoeurian* adalah sebuah teori yang mengatur transisi dari struktur karya ke "dunia" yang ditampilkannya, maka menafsirkan suatu karya sastra berarti memajang "dunia" yang diacu oleh karya itu melalui bentuk penataan, genre (kodifikasi khas), dan gaya penulisannya.

Apabila kerangka berpikir itu dikenakan pada perkara metaphor, seperti halnya suatu metafor baru terasa metafor apabila dihadapkan pada arti literal (hurufiah)nya maka "acuan" metafor pun baru tampak manakala ia pembaca dihadapkan pada acuan literalnya. Dengan demikian, bagi Ricoeur metafor adalah suatu bentuk wacana ataupun proses yang bersifat retorik yang memungkinkan pembaca mendapatkan kemampuan aneh untuk meredeskripsikan kenyataan;

sebuah kemampuan yang biasanya dan terutama dimiliki oleh karya-karya fiksi.

Dari sudut ini, didapatkan bahwa kelogisan ataupun ketidaklogisan predikasi metaforis tidak bisa dilihat secara sama dengan kelogisan predikasi literal/hurufiah itu. Tidak seperti pernyataan-pernyataan literal yang tegas dan langsung, sebuah metafor selalu mengatakan bahwa sesuatu itu "adalah ini" sekaligus "bukan ini". Itulah sebabnya, pembaca akan salah mengerti apabila pembaca memahami sebuah metafor sebagai pernyataan tegas bahwa sesuatu "adalah ini" saja. Jadi, meskipun tampak seakan-akan sebuah ungkapan konstatif, metafor bukanlah ungkapan konstatif. Sebagai produk dari kebermainan "kreatif imajinasi", metafor seperti sengaja "mengecoh": mereka tidak sungguh-sungguh memaksudkan seperti apa yang jelas-jelas dikatakannya. Makna metafor mengatasi dirinya sendiri dan membimbing pembaca ke sesuatu yang justru tidak dikatakannya. Makna sebuah metafor persisnya terletak pada apa yang "dilakukannya" pada pembaca, yaitu ketika pembaca dipaksa menciptakan kembali suatu arti bagi diri sendiri yang analog dengan yang disiratkan oleh metafor itu. Maknanya itu adalah "efek perlokusiner" yang ditimbulkan pada pembaca.

Jadi, dari perspektif hermeneutik, makna metafor bukanlah pertama-tama merupakan sesuatu yang harus dibayangkan atau dianalisis. Secara ekstrem makna itu lebih merupakan peristiwa, yaitu peristiwa yang terjadi manakala pembaca membaca atau mendengar metafor itu. Segala bentuk makna yang pembaca bayangkan hanyalah cara yang diperlukan pembaca untuk mengenali dan berhubungan dengan sebuah medan yang oleh Ricoeur disebut "dunia sebuah karya". "Dunia sebuah karya" di sini yang dimaksud adalah sebuah gambaran dunia yang baru, sebuah wawasan atau cara baru dalam memandang realitas yang ditawarkan oleh teks atau metafor itu, maka mendapatkan makna dari sebuah metafor kemudian berarti mendapatkan "cara-cara baru" untuk memandang dan berhubungan dengan realitas yang pembaca dapat melalui perantara penggunaan kata yang tidak biasa/respons pembaca itu sendiri.

### 3. Analisis

Dunia imajiner sastra tidaklah sekedar berarti bahwa para tokoh yang diceritakan adalah tokoh yang hanya direka secara khayali, tetapi ada suatu dunia baru yang cukup utuh yang sanggup dibangun dalam imajinasi sebelum dunia itu dibangun dalam kenyataan. Eksperimen seperti itu lebih terlihat dalam cerpen Kuntowijoyo "Rumah Yang Terbakar", misalnya, yang sekalipun cenderung melukiskan suasana secara etnografis, sanggup pula memberikan suatu penerobosan simbolik dari keadaan itu melalui berbagai metafor dan perlambang yang digunakannya.

Cerpen "Rumah Yang Terbakar" adalah salah satu judul dalam kumpulan cerpen Kuntowijoyo *Hampir Sebuah Subversi* terbitan Grasindo, 1999. Cerpen ini dibuka dengan sebuah paragraf yang menggambarkan suatu alam pedesaan yang lebih kental dengan tradisi penduduknya, yang bahkan saling bertentangan dan penuh larangan atas pantangan-pantangan tertentu itu.

Ada dua pantangan yang tak boleh dilanggar di dusun pinggir hutan itu. Kata orang, makhluk halus yang menunggu dusun, *mbaureksa*, akan marah bila ada yang berani menerjang larangan. Kemarahan tidak hanya ditimpakan pada pelanggarnya, tetapi pada seluruh warga. Tidak seorang pun, kecuali yang berani *nyerempet-nyerempet* bahaya melanggarnya. Itu pun dengan risiko dikucilkan oleh penduduk. Pantangan pertama ialah orang tak boleh kawin dengan orang dari dusun di dekatnya, dusun yang terletak di sebelah utara pematang, meskipun secara administratif masuk dalam kelurahan yang sama. Kedua, orang tidak boleh mendirikan surau di dusun itu.

(hlm. 113)

Teks pembuka cerpen itu memberikan informasi kepada pembaca secara gamblang bahwa ada patron (dunia penguasa yang kasatmata—*mbaureksa*) dan penduduk desa yang begitu patuh (dunia sesungguhnya). Dunia kasatmata adalah sesuatu yang diciptakan dan dibakukan justru oleh dunia sesungguhnya, padahal, orang ketika akan memasuki alam adikodrati—sang patron *mbaureksa* harus melalui *laku* yang cu-

kup berat; puasa, *pati geni*, dan menghafal mantra. Namun, dengan seenaknya penguasa kasatmata yang sudah dilegitimasi dan terlegitimasi mempengaruhi adat kodrati manusia. Keterkungkungan itu justru menimbulkan saling ketergantungan antara keduanya. Mereka butuh semacam keseimbangan—*equilibrium*—yang langgeng, seperti patron—hamba dan kadang-kadang butuh pengorbanan seperti dalam penutup cerpen ini.

Keenam kalimat pada paragraf pertama pembuka cerpen di atas adalah wujud tindak tutur ilokusi sebab informasi yang tertangkap pada diri pembaca cenderung tidak hanya digunakan untuk menginformasikan sesuatu, tetapi juga melakukan sesuatu sejauh situasi informannya dipertimbangkan secara seksama (Wijana, 1996:18). Bagaimana tidak, sebuah pantangan walaupun kecil, *nyerempet-nyerempet* apabila dilanggar akan mendatangkan akibat bukan saja pada pelakunya, bahkan pada seluruh warga desa.

Dua wilayah desa itu secara kontekstual adalah dunia alternatif yang keduanya sama-sama bersuasana tradisional. Desa di sebelah selatan dihuni oleh petani dan desa di sebelah utara dihuni oleh kaum pedagang. Dua dunia alternatif ini memberikan gambaran kepada pembaca secara tekstual bahwa di dalam kehidupan pedagang semua segi kehidupan dinilai dengan rupiah yang serba dan harus halal, setidaknya upaya ini diciptakan oleh penduduk seberang utara. Oleh sebab itulah, lingkungan ini menjadi desa *santri*, sedangkan sebelah selatan mau tidak mau menjadi *abangan*. Dunia petani yang penuh dengan tradisi sejak nenek moyang rasanya cocok dengan dunia yang *njlimet* dan penuh *klenik*. Masyarakat petani yang serba sederhana lebih banyak berkecimpung dengan musim, ketergantungan kepada alam besar—maka justru banyak memainkan peran *rasa* dan *pangrasa*—olah batin terhadap alam kodrati dan alam adikodrati serta jauh dari olah pikir. Hal inilah yang menciptakan tradisi pertanian yang serba tradisional. Segala aktivitas keduniawian selalu dihubungkan dengan alam adikodrati—sang *mbaureksa* sehingga selalu muncul *sajen-sajen* dan dunia mantra. Apabila pelanggaran dilakukan oleh penduduk kedua desa itu, hal ini akan me-

nyebabkan berbagai kodifikasi kultural, bentuk, struktur, norma-norma sosial, menjadi *nonsens* (Faruk, 1998:126)—keseimbangan kedua dunia menjadi terganggu.

Dunia lama (petani) yang tiba-tiba saja diubah dengan orientasi baru oleh Jokaryo (menjadi desa *santri*), orang Jawa selalu menyebutnya demikian karena lidah Jawa agak kesulitan mengucapkan Zakaria (sebetulnya inilah namanya) untuk sebuah nama Arab, memunculkan pelanggaran tradisi di kalangan petani sehingga sang patron *danyang* desa marah besar. Bagaimana tidak, ide Jokaryo itu mendirikan surau di pekarangan rumahnya, sebuah pelanggaran yang cukup berani hingga menggeliik keseimbangan dua dunia sehingga menimbulkan hal-hal aneh di luar nalar manusia (*antiself*). Orientasi baru tokoh kita ini memunculkan gejala yang *nganeh-nganehi* seperti tiang penyangga surau didirikan, pagi berikutnya tiang itu sudah pindah ke tengah hutan; dinding surau dibuat, hari berikutnya dinding itu sudah berpindah di tepi sungai. Tibalah saatnya *danyang* desa memasuki alam roh salah satu penduduk dan mengatakan kepada para pembangun surau untuk memindahkan surau itu di luar desa dan tidak boleh memakai *mihrab* (bangunan menonjol tempat imam). Ketika pelanggaran itu menjadi syarat mutlak munculnya fenomena yang serba ganjil, ketika itu pula keganjilan identik dengan unsur pemaksaan sang patron dari sebuah dunia yang berada di luar peradaban alam kodrati. Setiap peradaban menciptakan sebuah garis batas wilayahnya sendiri, menyebabkan seberangnya adalah sebuah wilayah liar tak dikenal, tempat makhluk halus yang menakutkan, yang membangun dunia patronisasi, dan yang mengancam peradaban manusia sesungguhnya sehingga antarkeduanya sebetulnya dilarang memasuki secara timbal-balik sebab kehadiran sesuatu yang tak dikenal mengganggu proses kehidupan dan keseimbangan alamnya.

Kisah Jokaryo, dengan kelompoknya di surau di tengah hutan dengan gerakan tarekat itu, sudah di luar batas wilayah kekuasaan sang patron sehingga kelompok Jokaryo dan kawan-kawannya melalui aura magis doanya tidak mengganggu wilayah sang patron. Akan tetapi, setelah kematian Jokaryo dan anak Jokaryo ikut program



mengatakan bahwa syaratnya menjadi kaya ialah memperbaiki rumah itu. Rumah itu dibuat ramai kembali oleh Bu Kasno.

Mula-mula orang dusun berterima kasih pada Bu Kasno. Tetapi, tidak semua orang bergembira dengan "kebaikan hati" Bu Kasno. Rumah itu jadi aib dusun! Sekaligus membuat dusun kecil itu terkenal! Bagaimana tidak terkenal, Bu Kasno telah menyulap bangunan tua di tengah hutan itu jadi tempat yang hidup di malam hari. Rumah telah menjadi semacam pulau kebebasan yang terlengkap di dunia: ada tempat minum-minum, ada bordil.

(hlm. 115)

Kutipan ini seakan-akan memberikan kepada pembaca semacam karakter dasar yang signifikan secara implisit tentang dunia dalam arti sepenuhnya (Palmer, 1969: 135) dan bahwasanya dunia pengalaman partikular penduduk yang biasanya hanya hidup secara tradisional tiba-tiba secara dahsyat ditawarkan sebuah dunia yang serba baru penuh dengan kenikmatan dan kelezatan—totalitas kenikmatan semu yang menjerumuskan dalam dosa. Akan tetapi, kedahsyatan penawaran itu justru menggelisahkan penduduk itu sebab rumah yang dulunya sebagai surau kini menjadi rumah bordil. Kata "bordil" bagi penduduk dusun sendiri pun untuk menyebutnya demikian agak jengah sebab berarti mencoreng arang di muka sendiri dan melukai hati mereka sendiri.

Di sinilah terbangun pertentangan dunia historis dan dunia cita-cita. Jokaryo—dengan suraunya adalah masa lalu, dunia cita-cita Bu Kasno—rumah bordil dan Ustad Yulianto Ismail—masjidnya adalah kekinian. Kedua dunia ini adalah cita-cita yang hidup dalam masa kekinian walaupun secara parsial mereka adalah salah satu bentuk metafor dan perlambang yang paradoksal. Konflik dua kubu itu secara diam-diam terbangun dan tumbuh subur. Yang satu menawarkan pengalaman baru yang penuh dengan kenikmatan—menjerumuskan—menistakan, sedangkan yang satu menawarkan pengalaman ritual dan keimanan yang penuh dengan kenikmatan—mencerahkan dunia—akhirat. Konsep keagamaan yang berisikan keimanan dan ritual membuat manusia mempunyai kekuatan

untuk menunaikan tujuan alamiahnya meskipun manusia tidak berdaya untuk memenuhi tujuan supranaturalnya (Seung, 1982: 161) sebab konsep-konsep keimanan tidak dapat dipahami oleh daya nalar manusia.

Di sisi tersebut, konsep keimanan bisa diwujudkan dalam praktik sehari-hari dalam bentuk bias ritual. Semacam tindakan Ustad Yulianto Ismail yang membakar rumah bordil itu dalam kerangka ekspresi realisasi dari sebuah teks (Ricoeur, 1981: 45) "*Amar ma'ruf nahi 'anil munkar*", mencegah kejahatan.

Di antara orang yang paling gelisah ialah Ustad Yulianto Ismail. Dia telah datang jauh-jauh dari sebuah pesantren, tinggal di situ untuk mengajar, nyaris tanpa gaji, dan menghadapi tantangan yang begitu berat. Dia merasa bertanggung jawab.

Akhirnya, jalan itu ditemukan oleh Ustad Yulianto. Bu Kasno kematian suaminya, dan orang-orang desa menghubungkan kematian suami dengan kekayaan Bu Kasno. Dikabarkan, kematian itu termasuk dalam perjanjian dengan *prewangan*. Bu Kasno mengemukakan usahanya akan ditutup selama seminggu, selama tujuh hari penuh rumah di tengah hutan akan ditutup sama sekali. Untuk melaksanakan rencananya, Yulianto harus bekerja sendirian, sebab ini pekerjaan penuh rahasia. Dengan sepeda sudah ditelitinya bahwa rumah itu sama sekali kosong, tidak seorang pun menjaga, hanya ada satu lampu minyak yang tetap dinyalakan di depan. Apa yang akan dikerjakan Yulianto? Membakar rumah alias surau bekas peninggalan Jokaryo ialah pekerjaan utama seorang ustad! Itu berarti *nahi 'anil munkar*, mencegah kejahatan.

(hlm. 117)

Bagian ini, dan bagian berikutnya, menunjukkan bahwa teks tersebut bereksperimen membalik lagi dunia metafor surau — > bordil —> hangus → nol walaupun setelah rumah itu terbakar habis memakan korban. Korban pun tidak tanggung-tanggung dua sosok manusia yang saling mencintai secara sembunyi-sembunyi. Ternyata cinta mereka adalah cinta yang, menurut tradisi desa, terlarang karena mereka masing-masing berasal dari desa yang ber-

lainan orientasi budayanya, yaitu desa santri dan desa abangan.

Tahulah orang bahwa mayat perempuan itu adalah gadis dusun itu, dan mayat laki-laki adalah pemuda dari dusun di utara pematang. Orang tua gadis itu melarang mereka berhubungan. Mereka telah terbakar di tempat itu waktu berpacaran. Orang-orang berpikir mereka sengaja bunuh diri bersama.

Dari kerumunan muncul Ustad yang memandang dengan nanar pada dua mayat. "Astaghfirullah," katanya, kemudian terjatuh tak sadar.

(hlm. 119)

Bagian ini secara tekstual dapat digunakan sebagai paradigma untuk memahami dan menjelaskan tindakan serta pengalaman hidup manusia. Dengan menggunakan teks sebagai paradigma, sebenarnya pengarang mau mengatakan bahwa tujuan terjauh dari penafsiran terhadap bagian teks ini bukanlah penafsiran sekedar memahami makna teks, melainkan memahami eksistensi manusia dan dunianya (Kleden, 1997: 42). Bagaimana tidak, tindakan yang dilakukan ustad itu adalah tindakan yang ingin membebaskan belunggu dunia mikro yang selama ini menghimpitnya—amanah yang harus dilaksanakan apa pun risikonya. Di sisi lain, kesengajaan tindakannya menimbulkan ketidaksengajaan pembebasan percintaan terlarang selama kedua insan itu menjalinnya. Terakhir, kesengajaan ustad tersebut menimbulkan ketidaksengajaan terbakarnya "roh rumah" yang secara diam-diam telah membuat malu warga setempat. Aksi pembebasan itu justru menimbulkan belunggu rasa bersalah sekaligus berdosa selama hidup bagi si ustad.

#### 4. Penutup

Sampai tingkat tertentu, teks sebagai sarana mediasi dipakai dalam rangka mengemban tugas yang cukup mulia bagi pembaca, yaitu sebagai sarana pemahaman keberadaan manusia dan dunianya. Dengan demikian, teks yang terwujud dari bahasa tutur yang dituliskan kemudian mengalami pencangghian dalam perkembangannya. Proses pencangghian pemakaian

bahasa oleh manusia itu salah satunya menyebabkan ketidaklangsungan ekspresi sehingga harus diolahnya memakai lambang, simbol yang kadang-kadang tidak langsung, yaitu metafor. Teks Kuntowijoyo membuktikan pelukisan eksperimen itu. Penggambaran yang dilakukannya dijalin dalam koherensi tematik "Rumah Yang Terbakar" dalam arti yang sesungguhnya ataupun tidak sesungguhnya, keterbakaran dunia historis dan dunia cita-cita serta dunia senyatanya.

#### DAFTAR PUSTAKA

- Faruk. 1998. "Saman dan Keindahan" dalam *Utan Kayu Tafsir dalam Permainan*. Jakarta: Yayasan Kalam.
- Kleden, Leo. 1997. "Teks, Cerita dan Transformasi Kreatif" dalam *Kalam* edisi 10.
- Kuntowijoyo. 1999. *Hampir Sebuah Subversi*. Jakarta: Grasindo.
- Palmer, Richard E. 1969. *Hermeneutics Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer*. Evanston: Northwestern University Press.
- Ricoeur, Paul. 1981. *Hermeneutics and the Human Sciences*. Edited and Translated by John B. Thompson. Cambridge: Cambridge University Press.
- , 1987. *The Rule of Metaphor*. Toronto: University of Toronto Press
- Seung, T.K. 1982. *Semiotics and Thematics in Hermeneutics*. New York: Columbia University Press.
- Sugiharto, I Bambang. 1996. *Posmodernisme; Tantangan bagi Filsafat*. Yogyakarta: Kanisius.
- Wijana, I Dewa Putu. 1996. *Dasar-Dasar Pragmatik*. Yogyakarta. Andi Offset.