

BAB II

ANALISIS KODE BAHASA ESTETIK PUISI

Ketika gagasan tentang puisi telah banyak ditullskan, eksplorasi kata telah banyak dijalankan, dan keragaman bunyi telah banyak dicatat; apakah seseorang mesti berhenti mencipta puisi?

Terhadap hal ihwal bunyi dan kata, sejarah puisi Indonesia dapat dikatakan masih muda, sekalligus renta. Muda disebabkan usia puisi modern yang belum genap satu abad, terhitung dari munculnya Balai Pustaka. Renta apabila dicermati kegalrahan dan keberhasilannya memperlakukan bunyi, dan memperlakukan kata.

Periode tahun 1920-1945, yang biasa disebut angkatan Balai Pustaka dan angkatan Pujangga Baru, melahirkan puisi-puisi yang teramat menghargai rima dan bunyi. Masih berwibawanya bentuk syair, mantra, dan pantun menghasilkan puisi yang berbunga-bunga, erotik, merayu, dan mendayu-dayu. Tercermin dalam karya puisi Sanusi Pane, Sutan Takdir Alisyahbana, Muh. Yamin, Rustam Effendi, dan memuncak pada Amir Hamzah. Pada perkembangan kesusastraan selanjutnya, periode ini kerap dikenang dengan sebutan "periode romantik tradisional".

Chairil Anwar datang dengan kesan tergesa-gesa, menggebrak, dan angkuh. Periode kepenyalrannya, antara tahun 1942-1949, meruntuhkan kode bahasa estetk yang penuh rayuan. Puisi adalah kesederhanaan ungkapan yang

menukik dan tajam. Puisi dipahami sebagai “media merenggut perhatian” dan “media anti kompromi”. Dari hal tersebut, puisi simbolisme muncul di Indonesia.

Rentang tahun 1950-1966 terjadi gerakan kesusastraan (baca: puisi) yang menegangkan sekaligus menggelikan. Sastrawan (baca: penyair) terkotak-kotak dalam lembaga yang saling bertentangan. Kelompok-kelompok yang mengedepankan ideologi dan estetika masing-masing, tetapi justru para sastrawan tersebut terjebak dalam pola dan bentuk puisi yang seragam. Puisi berciri realisme sosial. Para penyair, entah yang dari LKN, LESBUMI, LEKRA, MANIKEBU, maupun LKK, melalui puisi berteriak terhadap kekuasaan yang kotor dan merindukan pemerintahan yang menghormati hak-hak rakyat. Subagio Sastrowardoyo berhasil dengan cerdas membuktikan kesamaan estetika antara puisi penyair-penyair seperti Taufiq Ismail, Klara Akustia, Bur Rasuanto, Sobron Aidit, dan Rumambi. Keragaman lembaga yang hanya menelorkan keseragaman estetika; realisme.

Seakan menebus kesalahan/kelucuan perkembangan kode bahasa estetik puisi periode sebelumnya, para penyair periode 1970-an memamerkan keragaman estetik yang menakjubkan. Saat itu, media-media sastra (puisi) ibarat galeri yang menawarkan tumpah-ruah boneka plastik. Rendra memunculkan puisi-puisi balada dan realisme yang jernih. Sekadar menyebut sebagian nama; Goenawan Mohamad, Subagio Sastrowardoyo, Sitor Situmorang, Sapardi Sjoko Damono, Abdul Hadi adalah para penyair lirik-simbolik yang memiliki otentisitas dan keunikan gaya pengucapan puisi. Sedangkan Remi Sylado dan Emha Ainun Nadjib mempelopori gerakan puisi

mbeling, konon mewarisi kegarangan para penyair dadais Perancis pada dekade awal 1900-an. Tetapi, Sutardji Calzoum Bachri, presiden penyair Indonesia, yang paling patut mendapat acungan jempol. Melalui tawaran bentuk puisi mantra, Sutardji mabuk dan menggemparkan benteng-benteng konvensi puisi yang diagung-agungkan para penjaga puisi. Sampai-sampai, A. Teeuw berkomentar "...seandainya karangan ini tidak menyebutkan sajak pada halaman judulnya tidak ada alasan bagi saya untuk membacanya sebagai sajak..."³⁶ Keberhasilan Sutardji, terutama sekali, melalui usaha "membebaskan kata dari beban makna".

Peta perkembangan puisi Indonesia, yang singkat tapi teramat padat, dapat dibanggakan sanggup merangkum peta perkembangan puisi yang telah pernah ada di bumi. Tentu dengan beberapa perkecualan. Beragam pengucapan puisi merebak, beragam aliran puisi menyeruak memenuhi dokumentasi apresiasi puisi, bahkan menyesak bagi kemungkinan eksplorasi lanjutan. Segalanya telah ada seakan tiada lagi tempat untuk memunculkan kreasi. Pada kondisi ini, pada kejenuhan gagasan tentang bahasa, gagasan tentang puisi; menulis puisi bisa dianggap tindakan subversif.

2.1 Pastiche

Apakah seseorang mesti berhenti menulis puisi? Pastiche hadir sebagai jawaban. Perayaan pengucapan dan semburan kode budaya merupakan ciri

³⁶ A. Teeuw dalam Tommy F. Awuy, *Wacana Tragedi dan Dekonstruksi Kebudayaan*, Benteng, Yogyakarta, 1995, hal. 47.

puisi pastiche, sebab pastiche adalah strategi tekstual yang memungkinkan pengambilan gagasan atau bentuk-bentuk pengucapan dari teks-teks sebelumnya. Puisi yang lahir dari campur-aduk puisi-puisi. Menurut Christ Baldick, pastiche adalah karya sastra yang disusun dari elemen-elemen yang dipinjam dari berbagai penulis lain, atau dari penulis tertentu di masa lalu³⁷. Yasraf Amir Piliang menambahkan, pastiche merupakan bentuk-bentuk teks atau bahasa estetik dari berbagai fragmen sejarah, sekaligus mencabutnya dari 'semangat zamannya', dan menempatkannya dalam konteks 'semangat zaman', masa kini³⁸. Dalam hal ini, terbuka kemungkinan penyair mencipta puisi dari kutipan/penggalan puisi-puisi penyair lain atau penyair masa lalu. Tinggal mengkombinasikan, tanpa perlu menambah pretensi apa-apa.

Tidaklah mungkin, seseorang menulis puisi apabila belum pernah mengenal puisi. Pada prinsipnya, seluruh puisi adalah rekonstruksi dari puisi sebelumnya. Jelajah metamorfosa yang mengalami penambahan dan reduksi. Tetapi arogansi penyair menolaknya, para penyair menutupi proses kreatif kepenyairannya dengan istilah-istilah orisinalitas, temuan, ilham, gagasan, bahkan suara-suara bawah sadar. Seolah-olah, puisi yang dicipta begitu saja menyembul dari ketiadaan.

Puisi-puisi dalam antologi *Arsitektur Hujan*, banyak menggunakan pola-pola pastiche dalam membangun kode bahasa estetikanya. Puisi berjudul "Migrasi dari Kamar Mandi" ini dapat dipakai sebagai pijak-bahasan:

³⁷Christ Baldick dalam Yasraf, *Op. cit.*, hal. 149.

³⁸ Yasraf, *Ibid*, hal. 150.

MIGRASI DARI KAMAR MANDI

Kita lihat Sartre malam itu, lewat *Pintu Tertutup*: menawarkan manusia mati dalam sejarah orang lain. Tetapi wajah-wajah Dunia Ketiga yang memerankannya, masih merasa heran dengan kematian dalam pikiran: "Neraka adalah orang-orang lain." Tak ada yang memberi tahu di situ, bagaimana masa lalu berjalan, memposisikan mereka di sudut sana. Lalu aku kutip butir-butir kacang dari atas pangkuanmu. Mereka telah melebihi diriku sendiri.

Wajahmu penuh cerita malam itu, menyempatkan aku mengingat juga: sebuah revolusi setelah hari-hari kemerdekaan, di Pekalongan, Tegal, Brebes; yang mengubah tatanan lama dari tebu, udang dan batik. Kita minum *orang juice* tanpa masa lalu di situ, di bawah tatapan Sartre yang menurunkan kapak, rantai penyiksa, dan alat-alat pembakar bahasa. Tetapi mikropon meraihku, mengumumkan migrasi berbahaya, dari kamar mandi ke jalan-jalan tak terduga.

Di Ciledug, Sidoarjo, Denpasar, orang-orang berbenah meninggalkan dirinya sendiri. Migrasi telah kehilangan waktu, kekasihku. Dan aku sibuk mencari lenganmu di situ, dari rotasi-rotasi yang hilang, dari sebuah puisi, yang mengirim kamar mandi ke dalam sejarah orang lain.

(*Arsitektur Hujan*, 1995: 11)

Puisi "Migrasi dari Kamar Mandi", salah satu puisi dari antologi *Arsitektur Hujan*, bercerita *aku lirik* bersama tokoh *engkau* menyaksikan pertunjukan drama *Pintu Tertutup* karya Jean-Paul Sartre. Dari situlah, narasi puisi dimulai. Narasi seperti itu, Chairil Anwar pernah memakainya dalam puisi "Lagu Blasa"³⁹. Puisi yang berkisah *aku lirik* dan tokoh *engkau* menyaksikan pertunjukan musik "Ave Maria". Goenawan Mohamad juga memakai dalam puisi "Di Beranda Ini Angin Tak Kedengaran Lagi"⁴⁰, atau narasi Iwan Simatupang

³⁹ Chairil Anwar, *Aku Ini Binatang Jalang*, Gramedia, Jakarta, 1986 (cet. 7: 1996), hal. 17.

⁴⁰ Goenawan Mohamad, *Asmaradana*, Grasindo, Jakarta, 1992, hal. 32.

dalam puisi "Hari Paskah di Vondeipark"⁴¹, atau Subagio Sastrowardoyo dalam puisi "Suatu Ketika"⁴², atau narasi Sitor Situmorang dalam puisi "Pertunjukan Bernarda Alba"⁴³. Kesemua puisi di atas dibangun dari narasi *aku lirik* dan tokoh pendukung yang memepertautkan kisah dalam pertunjukan atau tontonan dengan kisah pribadi, atau juga dengan kisah umum yang lebih sublim. Antara realitas pertunjukan (teks lakon) dikaitkan dengan realitas umum, atau pertautan antara persoalan *aku lirik* dalam pertunjukan dengan *aku lirik* dalam puisi dan/atau dengan *aku manusia* dalam realitas puisi. Artinya, bagaimana seseorang memproduksi komunikasi dengan lingkungannya.

Puisi yang berpijak pada puisi, atau pada karya sastra lain, mengisyaratkan runtuhnya kekokohan realitas sebagai sumber penciptaan. Seseorang bertindak tidak lagi hanya oleh sebab fakta.

Puisi "Migrasi dari Kamar Mandi" memang sangat menonjolkan peran *aku lirik*. Teks puisi dengan ilustrasi yang khusus (peristiwa khusus) dan dengan penyikapan khusus. Tokoh *aku* seakan enggan pengalamannya disamai oleh orang lain. Seperti dalam larik *lalu aku kutip butir-butir kacang dari atas pangkuanmul, / Mereka telah melebihi diriku sendiri*. Model pengucapan yang sering mewarnai puisi gaya ekspresif. Model yang menjadi ciri puisi-puisi Chalril Anwar, tapi selanjutnya umum dipergunakan oleh penyair realisme pada periode 1950-1966. Chalril menandai sikap keangkuhan-eksistensialis seseorang yang hendak "berperilaku beda" dengan lingkungannya. Pada puisi realis menandai

⁴¹ Iwan Simetupang, *Ziarah Malam*, Grasindo, Jakarta, 1993, hal. 43.

⁴² Subagio Sastrowardoyo, *Keroncong Motinggo*, Pustaka Jaya, Jakarta, 1975, hal. 22.

⁴³ Sitor Situmorang, *Bunga di Atas Batu (Si Anak Hilang)*, Gramedia, Jakarta, 1988, hal. 165.

perwujudan aku yang menafsirkan dan aku yang punya pendapat bagi tradisi/budaya bangsa. Pada puisi "Migrasi dari Kamar Mandi", motivasi keherdakan kurang lebih sama dengan puisi-puisi sebelumnya.

Selanjutnya, *aku lirik* bemetamorfosis menjadi *aku publik*, meyakini diri sebagai wakil massa. Pengalaman yang dijalani *aku* dianggapkan dialami pula oleh setiap manusia. Pengalaman *aku* adalah pengalaman yang universal. Seperti dalam larik, *IKita minum orange juice tanpa masa lalu di situ, Migrasi telah kehilangan waktu, kekasihku/*. Di sini, puisi berposisi sebagai simbol, sebagaimana layaknya puisi simbolisme. Sejarah puisi di Indonesia banyak dimuat oleh puluhan, bahkan ratusan penyair simbolis. Lepas dari karya puisi tersebut berhasil atau gagal, pilihan simbolis pada larik di atas jelas bukan pilihan khusus.

"Migrasi dari Kamar Mandi" juga menyajikan larik-larik yang impresif. Misalnya, *Imenawarkan manusia mati dalam sejarah orang lain/ Imasih merasa heran dengan kematian dalam pikiran/ /orang-orang berbenah meninggalkan dirinya sendiri/*. Model pengucapan impresionis kerap dipakai oleh penyair Abdul Hadi W.M, Hartoyo Andangjaya, Sitor Situmorang, dan Sanusi Pane. Keuntungan yang diraih dari pengucapan impresionis adalah adanya kesan mendalam atau penghayatan terhadap kenyataan hidup. Seruan moralitas dan penyikapan hidup yang sangat tidak terbantah disebabkan sublimasi realitas. Penyair bertindak seolah-olah dirinya nabi.

Ditinjau dari segi penceritaan, puisi "Migrasi dari Kamar Mandi" dapat digolongkan dalam ragam puisi Imajis. Kata-kata ditampilkan secara cermat dan efisien sehingga mewujudkan gambaran visual yang konkret. Hal tersebut tercermin dalam larik-larik, seperti; */Tetapi wajah-wajah Dunia Ketiga yang memerankannya/, /Lalu aku kutip butir-butir kacang dari atas pangkuanmu/, /Dan aku sibuk mencari lenganmu di situ/*. Melalui visualisasi nuansa maupun gagasan, puisi terhindar dari kesan menggurui dan non-alternatif. Pembaca disodori realitas yang nampaknya objektif, tanpa pretensi, padahal pemunculan siku realitas tersebut mengalami seleksi yang tentu saja tidak kosong provokasi. Semacam tuturan yang mengarah pada tuntunan. Ragam bahas Imajis sering digunakan dalam penulisan berita jurnalistik, lahir dari ketidakmungkinan memperkatakan seluruh penampakan dan kejadian. Misalnya, berita perkelahian antara siswa SMU dengan siswa STM. Tulisan wartawan sangat berperan menentukan pihak yang salah atau yang benar. Wartawan cukup dengan menunjukkan, ke arah mana, nuansa atau gambaran kelikikan melekat. Dalam hal ini, segala warna atau gejala tidaklah netral. Misalnya, baju kotor diidentikan dengan ketidakdisiplinan, teriakan dipolitisir sebagai kepongahan, rambut gondrong dianggap penyebab keonaran. Model Imajis memenuhi karya puisi Sapardi Djoko Damono, Goenawan Mohamad, B.Y. Tand, atau Rendra pada awal kepenyalrannya.

Puisi "Migrasi dari Kamar mandi" mengutip secara utuh kalimat drama *Pintu Tertutup* karya Sartre, yaitu; "Neraka adalah orang-orang lain". Kegiatan ini bukanlah hal baru. Jauh sebelum berdiri bangsa Indonesia, ketika raja-raja

masih berkuasa, bentuk puisi yang dikenal hanyalah mantra. Pada mantra itulah, kalimat-kalimat kitab sering dikutip secara utuh. Juga ketika telah dikenal bentuk syair dan gurindam dua belas. Hamzah Fansuri (1600-an) dan Raja Ali Haji (1800-an) gemar mengutip langsung ayat-ayat Al-Qur'an. Pada puisi modern kegiatan mengutip langsung, entah dari teks puisi atau teks lain di luar puisi, tidaklah surut. Hampir setiap angkatan sastra memiliki bergudang penyair pengutip. Sekadar satu contoh, penyair Rayani Sriwidodo dalam puisi berjudul "Penjara Cermin"⁴⁴, ia mengutip langsung Kitab Lukas 1:3, "Sesungguhnya engkau akan hamil...." Baik pada penyair Rayani maupun pada puisi di atas, sumber kutipan tidak diberi makna atau tafsiran ulang. Yang dilakukan, pemindahan konteks realitas sehingga pembaca, mungkin saja, memaknai berbeda.

Pembaitan puisi "Migrasi dari Kamar Mandi" menggunakan margin penuh (rata kanan), ini pun bukan hal baru. Leon Agusta dalam antologi bertajuk *Hukla* hampir selalu melakukan hal yang sama⁴⁵. Begitu juga, Radar Panca Dahana dalam antologi *Lalu Waktu*⁴⁶, beberapa puisi disajikan dengan margin penuh. Secara ruang penampakan, pembaitan rata kanan mengesankan bentuk kotak-kotak. Hal ini mengingatkan pada bentuk lukisan kubisme, yaitu bercliri siku-siku dan kotak-kotak. Aliran kubisme muncul disemangati oleh penolakan terhadap realitas tunggal, semangat menjungkalkan keangkuhan rasionalitas yang hanya mampu memberi kuasa legal pada peminggiran orang-orang yang dianggap

⁴⁴ Rayani Sriwidodo, *Percakapan Hzwa dan Maria*, Pustaka Karya Grafikatama, Surabaya, 1988, hal. 19.

⁴⁵ Leon Agusta, *Hukla*, Pustaka Jaya, Jakarta, 1987.

⁴⁶ Radar Panca Dahana, *Lalu Waktu*, Gramedia, Jakarta, 1994.



tidak waras. Apabila “tuduhan” tentang semangat kubisme benar, puisi di atas hanya memproduksi ulang sebuah pemberontakan yang baku. Seperti upacara Tiban (upacara memanggil hujan) yang menjelma kesenian mumi.

Pembaitan rata kanan, sebagai sebuah tipografi yang mandiri dan disengaja menghasilkan ruang, adalah pengulangan juga. Penyair Sutardji Calzoum Bachri dalam puisi “Tragedi Sihka dan Winka”⁴⁷ mengambil tipografi zigzag, Danarto dalam puisi “Viva pancasila”⁴⁸ mengambil tipografi balok, Emha Ainun Nadjib dalam puisi “Natal”⁴⁹ mengambil tipografi pohon. Puisi seperti ini, kerap dikenal dengan sebutan puisi konkret.

Lebih ekstrem lagi, puisi-puisi dalam antologi *Arsitektur Hujan* juga masih menggunakan perangkat-perangkat konvensional sebuah puisi. Misalnya perangkat bahasa kiasan, majas, citraan, sarana retorika, dan *enjambement*.

Puisi “Migrasi dari Kamar Mandi”, dengan pemakalan bahasa estetika yang beragam, tidak dapat dikatakan wakil sebagai salah satu aliran pengucapan puisi. Puisi tersebut tidak simbolis, tidak ekspresif, tidak impresif, tidak juga imajis. Puisi ini berdiri semua pengucapan tersebut, sekaligus tidak dapat dikatakan wakil dari semua pengucapan tersebut. Ia berdiri di semua tempat, sekaligus tidak berdiri di kesemuanya. Inilah puisi pastiche.

Pemakalan sebuah bahasa, bagaimanapun juga, membawa pengaruh terhadap pembentukan realitas. Bahasa tidak saja reproduksi realitas, tapi menciptakan realitas. Bentuknya berupa masyarakat puisi, atau, masyarakat di

⁴⁷ Sutardji Calzoum Bachri dalam Team IKIP Malang, *Pelajaran Bahasa dan Kesusasteraan untuk SMP Kelas Dua Semester Genap*, IKIP Malang, Malang, 1988, hal. 74.

⁴⁸ Danarto dalam Team IKIP Malang, *Ibid*, hal. 75.

⁴⁹ Emha Ainun Nadjib dalam Team IKIP Malang, *Ibid*, hal. 77.

dalam karya sastra (puisi). Dari masyarakat puisi akan nampak, bagaimana sikap teks (gagasan penyair terhadap realitas, tentu bukan sikap langsung, tetapi yang terbaca dari puisi).

Karya puisi pastiche, puisi kamaval kutipan, merupakan kerja lanjutan dari pembacaan sejarah. karya puisi telah mengadopsi bentuk-bentuk teks lain dengan lagak ragu dan sedikit malu-malu. Puisi dikamufase dengan intensitas satu gaya atau kemutlakan orisinalitas. Ciri dari puisi-puisi modernisme, hanya ada satu nlat dalam penciptaan dan satu pilihan dalam ucapan. Misalnya, puisi-puisi Subagio Sastrowardoyo yang memang intens menggunakan metode pengucapan simbolis-eksistensial. Ia meyakini dirinya otentik melalui pencarian ilustrasi yang spesifik. Secara metode, karya puisi tersebut turunan dari sejarah panjang bentuk puisi, baik yang ada di tanah air maupun yang ada di dunia luas. Memang pastiche juga menggunakan intensitas gaya, hanya saja, intensitas yang berbeda. Puisi pastiche intens menggunakan gaya yang dibentuk oleh carut-marut sekian banyak gaya, centang-perenang kutipan puisi terdahulu.

Tumbuhnya karya sastra (baca: puisi) pastiche membarengi kejenuhan atau kritik terhadap polah-tingkah budaya modernisme. Tawaran modernisme yang berupa kemajuan dan teknologi telah banyak memangsa korban, tidak hanya alam raya, tapi juga eksistensi manusia. Modernisme melangkah pada pola oposisi biner, dua kutub yang saling diperlawankan. Ada siang-malam, miskin-kaya, benar-salah, sosial-alam, dll. Salah satu kasus yang memilukan; apabila seseorang telah meyakini arus maju sebagai kebenaran, maka otomatis, ia meyakini arus mundur sebagai kesalahan. Menjalani kebenaran, berarti juga,

menganggap yang lain menjalani kesalahan. Sekian banyak perang dan penjajahan adalah tragedi dari manifestasi modernisme. Lalu muncullah wacana postmodernisme, demikian juga pada sastra (puisi), *pastiche* adalah salah anak yang dikandung, dan puisi "Migrasi dari Kamar Mandi" adalah tangan kanan dari kemunculan postmodernisme di Indonesia.

Puisi dengan pola bahasa estetik *pastiche* adalah perang terhadap konsep sejarah yang linier, tunggal, dan mutlak. Pembangkitan kode bahasa estetik puisi masa lalu atau pencabutan kode budaya yang menjadi ciri jaman tertentu di masa lalu; menolak gerak sejarah yang mengacu pada kemajuan. Pada puisi *pastiche*, kemajuan justru dipahami akan bergerak menuju tempat paling purba, atau kedatangan adalah keberangkatan. Ibarat pembalap Formula 1 yang menempuh sirkuit, seberapa pun cepat ia memacu kendaraan, toh akan kembali pada garis start, terkecuali ada kecelakaan.

Puisi *pastiche* juga dapat dipahami melalui pandangan lain, jalan pintas, sehingga puisi *pastiche* lebih dihormati sebagai pembaharuan. Semacam gagasan, apabila ada yang dapat disebut gagasan. Yaitu, melalui distribusi kode dan perbedaan setting realitas.

Penggunaan atau penempelan berbagai macam kode bahasa estetik puisi dan kode budaya dapat disejajarkan dengan pola puisi surealisme. Andre Breton dalam Manifesto Surealisme ketiga, tahun 1936, mengenalkan surealisme sebagai pola penyajian yang mirip dengan psikoanalisa Sigmund Freud, yaitu pola realitas mimpi⁵⁰. Ada banyak logika dalam satu realitas, banyak teks dalam

⁵⁰ Andre Breton dalam Martinus Dwi Marianto, "Surealisme Yogyakarta", *Pijar*, No. 6/VIII/1996, hal. 74.

satu teks, banyak ruang dalam satu waktu, banyak waktu dalam satu waktu. Karya puisi surealis dibentuk oleh jalinan teks-teks kecil yang membangun satu kesatuan.

Berbeda dengan puisi surealisme (yang bercorak kekinian), puisi pastiche mengacu pada kode-kode masa lalu, semacam ziarah dalam gelanggang artefak. Orientasinya pun berbeda, puisi surealisme cenderung mengarah ke masa depan yang agung, sedangkan puisi pastiche mengarah ke masa lalu yang agung. Puisi pastiche dapat memposisikan puisi surealis dalam salah satu deret target kutip, bersanding dengan puisi-puisi bentuk lain. Mungkin puisi surealis juga bisa memposisikan puisi pastiche sebagai bahan pembentuk teks, tetapi tentu tidak seberani puisi pastiche, yang kadang kala tanpa tahu malu mengutip teks secara utuh. Pada titik perbedaan ini, puisi pastiche adalah gagasan baru dalam kancah kesusastraan.

Puisi pastiche adalah pemenuhan keinginan untuk mengenang masa silam. Seperti lelaki tua yang bersandar di kursi, di beranda rumah, di suatu sore yang basah. Ia menclum sejuk sepoi angin, menyaksikan hijau daun-daun, menguap bersama rekah kembang-kembang. Ia berdehem-dehem mengikuti dendang nyanyi nostalgia, lagu terpopuler semasa ia masih berjuang merebut kemerdekaan. Ia, si lelaki tua, mengambil majalah kanak-kanak, dan meyakini; ia ada dalam setiap dongeng tentang perang.

Pembaharuan yang dilakukan puisi pastiche adalah justru pada ketidakbaruannya. Puisi pastiche tidak menghardik, tidak menyatakan salah pada puisi bentuk apa pun. Puisi pastiche hanya memasangkan kembali wajah-wajah masa

kecil, menyodorkan pengalaman-pengalaman masa silam. Ibarat sebuah permainan, puisi pastiche berada di luar permainan sehingga terhindar dari kalah dan menang. Puisi pastiche bereaksi sekaligus bersaksi, berpakaian sekaligus telanjang.

Penyalir yang memakai strategi tekstual pastiche, selain dalam antologi *Arsitektur Hujan*, adalah; Goenawan Mohamad dalam *Misalkan Kita di Sarajevo*⁵¹, Oktavio Paz dalam "Kisah Dua Taman"⁵², dan Indra Tjahyadi dalam *Yang Berlari Sepanjang Gerimis*⁵³.

2. 2 Parodi

Melalui metode penelusuran parodi, akan dibuktikan bahwa puisi-puisi *Arsitektur Hujan* "tidak hanya mengamini masa silam", tetapi mengambil jarak sekaligus menciptakan teks kembaran yang operasional estetikanya berbeda. Memang tidak lepas dari teks sebelumnya, tetapi puisi-puisi *Arsitektur Hujan* adalah karya sastra yang memiliki kode bahasa estetik tersendiri. Sangat bertolak-belakang dengan metode penelusuran pastiche yang membuktikan, puisi-puisi dalam antologi *Arsitektur Hujan* mengambil atau menyikapi secara positif teks sebelumnya.

Parodi di masyarakat dipahami sebagai lelucon. Kesalahan-kesalahan sengaja dilakukan agar orang lain tertawa. Misalnya dalam "Ketoprak Humor" Srimulat yang disiarkan stasiun televisi RCTI, tokoh Timbul mengartikan "rumah

⁵¹ Goenawan Mohamad, *Misalkan Kita di Sarajevo*, Kalam, Jakarta, 2000, hal. 11-18.

⁵² Oktavio Paz, "Kisah Dua Taman", terj. Nirwan Dewanto, *Kalam 1*, 1994.

⁵³ Indra Tjahyadi, *Yang Berlari Sepanjang Gerimis*, Teater Gapus, Surabaya, 1998.

sakit” sebagai “rumah yang sakit”, padahal arti sebenarnya adalah “rumah tempat orang sakit”. Atau orang “warung” diartikan sebagai orang “berwajah murung”. Penonton yang menyaksikan “Ketoprak Humor” pun tertawa terbahak-bahak.

Parodi bersandar pada wilayah yang telah mapan. Parodi sering digunakan untuk media kritik. Membongkar wilayah kemapanan obyek. Sasaran dijatuhkan melalui perangkat kepemilikan sendiri. Semisal pertarungan silat, parodi persis ilmu “lampah lumpuh” dalam serial “Tutur Tinular”, ialah meminjam tenaga lawan untuk menjatuhkan diri sendiri. Sebagai sebuah kritik, parodi merupakan “jalan pintas paling aman”. Pihak yang dikritik jarang bisa marah, justru bisa jadi, tersenyum, bahkan terpingkal-pingkal. Ada dualisme posisi. *Pertama*, pihak terkritik merasa tersanjung karena pola operasional komunikasinya dipergunakan. *Kedua*, pihak terkritik merasa sedikit tersinggung karena kesalahannya dikuak. Disebabkan dualisme posisi itulah, pihak terkritik sulit menentukan sikap, dan sikap paling spontan dari kebingungan adalah tersenyum.

Parodi pada perkembangan selanjutnya, mungkin juga sudah sejak dulu, melingkar menerpa pihak pengkritik sendiri. Parodi tidak ditujukan kepada orang lain tetapi kepada diri pribadi. Seseorang yang melecehkan dirinya sendiri. Yasraf Amir Piliang memberi arti menarik terhadap tindak parodi;

Sesuatu itu bisa merupakan parodi dari dirinya sendiri apabila ia mengubah dirinya menjadi bentuk-bentuk menyimpang dari identitasnya sendiri. Dalam hal ini, polisi parodi polisi, pendidikan parodi pendidikan, seni parodi seni⁵⁴.

⁵⁴ Yasraf Amir Piliang, *Sebuah Dunia yang Dilipat*, Mizan, Bandung, 1998, hal. 307.

Pada kasus tersebut terjadi kritik diri. Usaha membenahi kesalahan dengan cara keluar dari kesadaran keseharian, yang dipergunakan ialah kesadaran baru yang berasal dari kesadaran pihak lain. Misalnya, seorang guru yang biasanya memberi pelajaran, pada suatu saat, justru menyuruh muridnya memberi pelajaran. Apabila perilaku parodi intern (parodi pada diri sendiri) terus dijalankan, operasional komunikasi tersebut menjadi realitas tersendiri. Hadir sebagai kembaran realitas yang tidak dapat saling membenar-salahkan. Persoalannya sudah bukan lagi keglatan penstimulus tawa tetapi sudah menjurus pada identitas. Parodi digunakan seseorang sebagai alat untuk "menyakini diri sebagai ada" di dalam lingkungan.

Puisi-puisi dalam antologi *Arsitektur Hujan* banyak sekali mengandung unsur parodi. Hal ini dapat dilihat pada puisi berjudul "Chanel 00" sebagai berikut.

Permisi,
saya sedang bumbuh diri sebentar.
Bunga dan bensin di halaman.

Teruslah mengaji,
dalam televisi berwarna itu,
dada

(*Arsitektur Hujan*, 1995: 63)

Diksi "Chanel" adalah lambang yang biasa digunakan untuk stasiun televisi. Setiap stasiun menggunakan gelombang yang dapat ditangkap oleh layar televisi melalui operasional angka-angka gelombang. Setiap stasiun menggunakan angka yang berbeda, tetapi tidak satu pun yang menggunakan

angka nol, yang berarti juga, kosong. Penggunaan angka di atas nol sebagai arti bahwa stasun tersebut “ada” atau mengudara, dapat dicari dan ditemukan dalam deretan gelombang. Apakah kalimat “Chanel 00” telah memenuhi kriteria pemasangan stasun televisi? Ada parodi dalam konvensi atau aturan gelombang, siapa pun tidak akan menemukan sebuah stasun yang menggunakan angka nol. Apalagi angka 00 (nol nol), pengulangan yang semakin menandakan kelucuan. Apabila masih kurang lucu, dapat dibayangkan sebuah iklan yang memasang kalimat, “Aktifkan televisi Anda dalam chanel 00!”

Ditilik dari larik-lariknya, tidak kurang parodi yang terkandung. *Aku lirik* dalam puisi tersebut mengucapkan selamat tinggal untuk bunuh diri “sebentar”. Bagaimana mungkin bunuh diri (mati) dapat sementara? Seseorang yang sudah mati, sewajarnya, tidak akan hidup (kembali) lagi. Kegiatan bunuh diri adalah kegiatan yang tidak dapat diulang. Memang ada orang-orang tertentu yang dapat mati, hidup lagi, mati lagi, dan hidup lagi. Seperti kisah Mbah Soleh, tukang sapu pemakaman Sunan Ampel, yang katanya pernah mati semblan kali. Atau, beberapa kisah dalam majalah mistik Liberty tentang orang-orang mati yang dapat hidup kembali. Kesemuanya hanya konon, berbau metafisika, di luar nalar manusia. Dalam sebuah puisi, atau dalam perbincangan intelektual formal, kejadian “bunuh diri sebentar” adalah lucu dan mustahil terjadi.

Kiranya, ada kritik diri dalam puisi tersebut. *Aku lirik* menyadari bahwa dirinya adalah bagian dari orang-orang yang terjebak dalam kondisi tragik humor. “Mengaji”, diksi yang merujuk pada membaca ayat-ayat suci Tuhan, disalah-lakukan untuk melihat televisi. Bagi umat beragama, misalnya Islam,

tindakan di luar kehendak ayat adalah dosa, dalam arti metafor adalah kematian. Puisi di atas mengisyaratkan adanya orang-orang yang selalu mengaji televisi, menganggap televisi sebagai sumber religiusitas. Dan, *aku lirik* ada di dalam kumpulan orang-orang tersebut. Larik *Isaya sedang bunuh diri sebentar/* menjadi sangat tragik, menertawakan diri sendiri, seseorang yang hanya dapat hidup dalam bayang-bayang tawaran televisi. Manusia meyakini diri "mati" apabila keluar dari pusaran chanel televisi.

Perlu juga disimak puisi berjudul "Lembu yang Berjalan" berikut ini:

Aku bersalaman. Burung berita telah terbang memeluk sayapnya sendiri. Kota telah pergi jauh sampai ke senja. Aku bersalaman. Matahari yang bukan lagi pusat, waktu yang bukan lagi hitungan. Angin telah pergi, tidak lagi ucapkan kotamu, tak lagi ucapkan namamu. Aku bersalaman. Mengecup pesawat TV sendiri... tak ada lagi, berita manusia.

(*Arsitektur Hujan*, 1995: 65)

Sekali lagi, hal ihwal televisi menjadi media melihat diri. Lebih tepatnya, melihat diri terkungkung dalam lingkaran layar televisi.

Puisi dibuka dengan larik *aku bersalaman!*, diikuti dengan ilustrasi-ilustrasi mengejutkan, lalu ditutup dengan kalimat *Itak ada lagi, berita manusia!*. Tokoh *aku lirik* pada puisi "Lembu yang Berjalan" telah kehilangan oleh ritual-ritual hidup manusiawi. Seseorang mengubah kebiasaan hidup karena disengaja atau tidak sengaja. Hal ini disebabkan oleh perbuat-keseharian, segala yang mensyaratkan diakui sebagai manusia telah menjauh, pergi, dan berganti. Kesemuanya disebabkan oleh, *Imengecup pesawat TV sendiri...!*

Tokoh *aku lirik* menyadari, tetapi tidak dapat terlepas dari kebiasaan yang selalu terjadi. Misalnya, seseorang yang tahu “mencuri itu dosa” tetapi tetap melakukan pencurian. Oleh karena, daya pesona “mencuri” lebih besar daripada “tidak mencuri”. Keuntungan mencuri, yang termasuk material, mengalahkan keuntungan tidak mencuri, yang termasuk non material. Rasa bersalah dalam diri, terkalahkan oleh rasa puas oleh materi. Persoalan yang menggellbat, bukan lagi tahu atau tidak tahu suatu tindakan mengandung kategori salah atau benar. Lebih besar mana daya pesona setiap tindakan, atau kepentingan apa yang ingin dicapai oleh seseorang.

Pada puisi “Lembu yang Berjalan”, tokoh *aku lirik* lebih mengedepankan “berurusan dengan televisi” dari pada “berurusan dengan kemanusiaan”. Apakah rasa kehilangan “diri” (diyakini sebagai manusia ideal) menjadi sirna? Kiranya terjawab tidak. Pada tataran tindakan, yang terbatas pada satu ruang dan satu waktu, urusan televisi telah meladakan urusan kemanusiaan. Orang lain hanya akan menyaksikan *aku lirik* yang antusias meladeni televisi, dan melupakan urusan lain. Tetapi, pada tataran fikir, yang tidak berbatas ruang dan berbatas waktu, artinya antara kenangan dan imajinasi menggellbat di dalamnya, rasa puas mengurus televisi tidak menghapuskan rasa sedih kehilangan kemanusiaan. Ruang dan waktu pikir ibarat kerangkeng-kerangkeng kebun binatang, semuanya dihuni oleh hewan tertentu, dan semuanya dibekali kekhususan perangkat tertentu. Antar kerangkeng dan antar binatang tidak saling menghilangkan, hanya saja, saling memiliki pesona tersendiri dalam memikat pengunjung. Kritik diri dalam puisi di atas hanya berhenti pada kritik,

realisasi tindakannya tidak ada. Sebuah permainan parodi yang berputar-putar di angkasa lalu menukik pada jidat sendiri, yaitu pada *aku lirik*.

Parodi yang mengarah pada diri sendiri, membuka keburukan diri, memang kegiatan yang asyik-masyuk. Orang lain yang menyaksikan, bisa jadi, akan menertawai, mencibir, mengeluhkan, atau menuntut pada *aku lirik*. Orang lain yang lebih peka, bisa jadi akan melihat *aku lirik*-nya sendiri untuk kontemplasi. Apakah parodi juga menerpa diri pe-saksi?

Keberhasilan parodi, sebagai memparodi diri sendiri, dalam puisi sangat tergantung pada sublimasi ilustrasi. Bagaimana agar peristiwa yang dialami dan dirasa tokoh *aku lirik* dapat juga dibayangkan pembaca. Akan lebih baik lagi, mengingatkan bahwa pembaca juga mengalami dan sedang merasakan peristiwa serupa. Parodi menjadi kritik diri yang melompat menempuh tanggungan kritik universal. *Aku lirik* dalam puisi adalah *aku pembaca* dalam realitas. Contohnya pada puisi berjudul "Esel-esel Yang Hilang", bait pertama:

Kalau pagi hari datang memesan riwayat hidupmu, saya seperti memasang sebuah cermin, dan saya dibuatnya ada di situ. Saya di buatnya ada. Di situ saya belajar bercinta: dan waktu-waktu yang terbelah datang lagi, jadi makhluk asing di jalan-jalan yang saya lalui. Lalu datang kata-kata mati di situ, membawanya pergi ke daerah-daerah tanpa pengucapan.

(*Arsitektur Hujan*, 1995: 56)

Tokoh *aku lirik* meminjam riwayat tokoh *engkau* dalam menjelaskan diri sendiri. Antara *aku lirik* dengan *engkau* ibarat orang bercermin, tidak ada beda. Konstruksi idealitas dan konvensi operasional hidup keduanya sama. Misal, apabila salah satu menganggap lukisan Amang Rahman buruk maka buruk pula

penilaian tokoh yang lain. Apabila matahari terbit terlambat dan seseorang merasa tidak layak untuk makan sate maka tidak layak pula bagi yang lain. Melalui perilaku tersebut tokoh *aku lirik* menjalani hidup, dan ternyata "datang kata-kata mati di situ". *Aku lirik* tercekik oleh realitas. Kondisi realitas yang dibayangkan sangat jauh lebih berbeda dengan realitas yang dihadapi. Yang pasti, realitas yang dihadapi sangat buruk. *Aku lirik*, dapat dikatakan, tidak bahagia, sia, gagal, dan keliru membaca realitas. Ilustrasi ini adalah parodi diri, pada satu pihak.

Pada pihak lain, ilustrasi pada puisi "Esei-esei yang Hilang" adalah parodi yang bermuatan kritik terhadap konstruksi pertimbangan hidup orang lain. Tokoh *aku lirik* menjalani hidup dengan menggunakan perilaku orang lain, dan ternyata, salah. Artinya, perilaku yang jalani orang lain pun otomatis salah. Apabila respon pengkisahan ilustrasi di atas adalah tawa, maka tawa tersebut mengarah pada diri si pentertawa.

Puisi berjudul "Warisan Kita" kiranya menyajikan ilustrasi yang berbeda. Tindak parodi yang sangat sulit untuk menimbulkan tawa. Seperti dalam bait pertama berikut:

Bicara lagi kambingku, pisauku, ladangku, komporku, rumahku, payungku, gergajiku, empang ukanku, genting kacaku, emberku, gegeretan gasku. Bicara lagi cerminku, kampaku, meja makanku, alat-alat tulisku, gelas minumku, album foto keluargaku, ayam-ayamku, lumbung berasku, ani-aniku.

(*Arsitektur Hujan*, 1995: 58)

Dampak dari pembacaan puisi di atas, bisa jadi, pembaca tercerabut dari realitas sebuah dunia kalimat. Sulit mencari rujukan makna untuk dapat

menjelaskan sebuah kalimat yang terdiri dari rangkaian kata benda. Yasraf Amir Piliang menengarai, karya seni parodi memiliki ciri khas, tanda-tanda diproduksi bukan dengan tujuan menyampaikan pesan-pesan, dan konvensi sosial, melainkan dilandasi oleh kegalrahan dan kesenangan dalam permainan tanda semata⁵⁵. Kata-kata, apa pun bentuknya, telah memiliki makna secara parsial, baik artian literal maupun artian sosial. Sebuah puisi, yang terdiri dari kata-kata, otomatis, menyanggah beban makna. Seperti yang dituliskan A. Teeuw, karya sastra (baca: puisi) tidak berangkat dari kekosongan⁵⁶. Sebuah puisi dengan begitu, apabila menggunakan logika terbalik, dapat diciptakan dengan "asal comot kata". Toh, akan tetap ada makna terkandung.

Puisi "Warisan Kita" sama sekali tidak menyiratkan kesulitan proses penciptaannya. Tinggal mengurutkan sejumlah kata benda. Seakan-akan, setiap orang yang menguasai bahasa Indonesia dapat mencipta puisi. Sangat berbeda dengan puisi-puisi model Amir Hamzah, yang sangat mendayu-dayu, penuh perhitungan lagu, terobosan makna, dan keagungan nuansa. Atau, puisi Goenawan Mohamad yang teramat sarat reinterpretasi mitologi, tekanan psikologi, konflik sosial, dan kerumitan filsafat.

Begitu juga pada puisi "Kisah Cinta Tak Bersalah", bait pertama berikut:

Bapak mulai merasa bersalah telah mencintai aku. Membuat ia menangis ketika aku mati. Bapak juga merasa bersalah telah menyintai ibu. Membuat ia mati ketika ibu ternyata menyintainya juga. Bapak merasa bersalah telah menyintai tetangga dan teman-temannya, membuat kesedihan ketika hari-hari jadi penuh tegur sapa: Ada keramik buatan Cina, juga permadani dari

⁵⁵ Yasraf, *Ibid*, hal. 309.

⁵⁶ A. Teeuw, *Membaca dan Menilai Sastra*, Gramedia, Jakarta, 1991, hal. 61.

Irak di rumah. Bapak tidak pernah tahu, kapan ada keramik dan permadani juga di Kuba.

(Arsitektur Hujan, 1995: 6)

Permainan logika dan visualisasi puisi di atas sangatlah mengherankan. Kesan serius menjadi luntur oleh jungkir balik bahasa. Sangat kentara, jalinan kata yang dibangun tidak tergesa-gesa untuk mendekati makna. Bahkan, barangkali, tidak acuh terhadap makna. Yang menjadi motivasi, permainan diksi (baca: tanda) itu sendiri.

Puisi "Kisah Cinta Tak Bersalah", menginformasikan seorang ayah merasa bersalah karena orang-orang yang dicintai; 1) mati, 2) mencintainya juga, 3) sering menegur dan menyapa. Kemudian disusul informasi tentang perabotan rumah; 1) keramik buatan Cina, 2) permadani dari Irak, 3) keramik dan permadani dari Kuba (yang terakhir ayah tidak tahu). Ilustrasi yang tidak logis (baca: ngawur) dan sporadis. Lompatan-lompatan ruang dan peristiwanya sangat cepat. Pembaca tidak disodori pijakan makna, yang tersisa tidak lain hanya, permainan bahasa. Kegagalan terhadap permainan tanda.

Pemakaian kode bahasa estetika puisi yang "penuh galraha tanda" pada antologi *Arsitektur Hujan* selaras dengan permainan simulasi pada bahasa estetika postmodernisme. Jean Baudrillard menyatakan bahwa kini adalah sebuah zaman dengan karakter proses simulasi,

proses penciptaan bentuk-bentuk nyata melalui model-model yang tidak ada asal-usul atau referensi realitasnya, sehingga memungkinkan manusia membuat supernatural, ilusi, fantasi, khayali menjadi tampak nyata⁵⁷.

⁵⁷ Jean Baudrillard dalam Yasraf, *ibid.* hal. 20.

Karya puisi, seperti "Warisan Kita" dan "Kisah Cinta Tak Bersalah", sudah tidak dapat dicari pijakan realitasnya. Karya puisi tersebut cenderung menciptakan realitas-realitas semu atau hiper-realitas. Rasa bersalah seorang ayah adalah rasa bersalah yang terlalu berlebihan, mengatasi rasa bersalah Sunan Kalijaga yang tidak sengaja membunuh hewan kecil orong-orong gong ketika hendak memblkin tiang masjid Demak.

Untuk semakin menegaskan kegairahan puisi dalam permainan tanda, puisi "Cucian Kotor Suatu Pagl" bait pertama berikut ini dapat lebih dinikmati:

Hidup mungkin bisa berubah - kata orang. Rupanya ada asbak jatuh dari meja, abu dan puntung rokoknya berserak: Aku jatuh cinta pada seorang lelaki. Hidupnya berair, suaranya melengking seperti asbak pecah, 5 menit yang lalu. Tetapi ia sering mengejekku dalam bahasa Inggris. Tahu, aku tak bisa bertengkar dalam bahasa itu, setelah penjajahan yang lalu: Negeri-negeri dunia ketiga yang tak bisa menjual jagung. Hari berlalu, asbak yang lain jatuh, juga tak mudah membuat persahabatan. Kedengian jadi tak terduga, menyuruh orang berhenti di sebuah tikungan, menjelang jam 7 malam. Ada tetangga di situ, menunggu nasib di depan pintu, seperti seorang nyonya menyimpan diri, dalam 130 kilo berat badannya.

(*Arsitektur Hujan*, 1995: 26)

Puisi di atas sangat kaya persoalan. Masing-masing menempati posisi yang seimbang, tidak dapat diajukan salah satu persoalan sebagai pusat berpijak. Juga kaya ragam pengucapan; kalimat berita, kalimat resmi (baca: baik dan benar), kalimat parole (baca: ucapan langsung). Juga kaya "diksi-diksi yang telah terpaku" pada status sosial atau lingkungan tertentu, misalnya; puntung rokok, cinta, menit, asbak, dunia ketiga, bahasa Inggris, berat badan, jagung,

tetangga, nasib, dan lain-lain. Pada teks yang biasa, sangat sulit untuk

tetangga, nasib, dan lain-lain. Pada teks yang biasa, sangat sulit untuk menggandengkan keseluruhan diksi tersebut.

Puisi-puisi di atas, secara sengaja mempermainkan potensi kejaran bahasa. Mempermainkan juga kebakuan merakit kata.

Lebih lanjut, dapat disimak puisi berjudul "Gadis Kita" berikut ini:

O gadisku kemana gadisku. Kau telah pergi ke kota lipstik gadisku. Kau pergi ke kota parfum gadisku. Aku silau tubuhmu kemilau neon gadisku. Tubuhmu keramaian pasar gadisku. Jangan pantai sepanjang bibirmu merah gadisku. Nanti engkau dibawa laut, nanti engkau dibawa sabun. Jangan tempel tanda-tanda jalan pada lalulintas dadamu gadisku. Nanti polisi marah. Nanti polisi marah. Nanti kucing menggigit kening pita rambutmu. Jangan mau tubuhmu adalah plastik warna-warni gadisku. Tubuhmu madu, tubuhmu candu. Nanti kita semua tidak punya tuhan, nanti kita semua dibawa hantu gadisku. Kita semua cinta padamu. Kita semua cinta padamu. jangan terbang terlalu jauh ke pita-pita rambutmu gadisku, ke renda-renda bajumu, ke nyaring bunyi sepatumu. Nanti ibu kita mati. Nanti ibu kita mati. Nanti ibu kita mati.

(*Arsitektur Hujan*, 1995: 51)

Pengulangan yang intens terhadap diksi dan larik *lgadisku/ kau telah pergi/ nanti engkau dibawa/ nanti polisi marah/ nanti ibu kita mati* mengesankan pemakaian pola mantra. Pembacaan yang cepat dan berirama terhadap puisi tersebut, akan menghasilkan sugesti yang menguasai pendengar.

Mantra, sebagai sebuah jenis puisi, telah ada sejak negara Indonesia masih berbentuk kerajaan-kerajaan kecil. Hampir semua suku di Indonesia mempunyai bentuk mantra sendiri. Menurut Herman J. Waloyo mantra memiliki ciri-ciri;

- (1) pemilihan kata sangat seksama;
- (2) bunyi-bunyi diusahakan berulang-ulang dengan maksud memperkuat daya sugesti kata;
- (3) banyak digunakan kata-kata yang kurang umum digunakan dalam

kehidupan sehari-hari dengan maksud memperkuat daya sugesti kata; (4) jika dibaca secara keras mantra menimbulkan efek bunyi yang bersifat magis; bunyi tersebut diperkuat oleh irama dan metrum yang biasanya hanya dipahami secara sempurna oleh pawang ahli yang membaca mantra secara keras⁵⁸.

Puisi "Gadis Kita" adalah parodi dari bentuk mantra. Ciri-ciri pola distribusi kata dipinjam dengan tujuan-tujuan yang berbeda dengan mantra. Fungsi mantra dipergunakan untuk keperluan-keperluan yang berhubungan dengan Sang Pencipta. Dengan demikian, mantra bersifat religius. Bahkan, adakalanya, mantra tidak boleh dibaca oleh sembarang orang. Sedangkan pada puisi di atas, diksi-diksi pilihan tidak berhubungan dengan religiusitas. Hanya ada satu diksi "tuhan", itu pun, dengan konotasi yang mengarah pada bukan meminta atau berhubungan dengan Tuhan, *Inanti kita semua tidak punya tuhan!*.

Perlu dicatat pula, diksi "tuhan" ditulis dengan huruf kecil. Sangat jauh dari nuansa religi, sebagaimana mantra yang agung dan disakralkan. Larik-larik yang ditawarkan sangat material dan aktual, bahkan konyol. Misalnya *IAku silau tubuhmu kemilau neon/ Tubuhmu keramaian pasar/Nanti engkau dibawa lauti*.

Sejarah puisi Indonesia mencatatkan, pola mantra pernah dipakai oleh Sutardji Cazoum Bachri dengan kredonya yang terkenal, "membebaskan kata dari beban makna". Puisi Sutardji sangat sarat dengan pengulangan, irama, dan bunyi-bunyi yang tidak punya rujukan literal. Nunsya yang ditawarkan pun sangat "tumpah ruah" dengan religiusitas. Misalnya, puisi berjudul "Husspuss" terdapat larik-larik seperti; */membebaskan kata/ memanggilmu/ pot pot pot/ hei kau dengar manteraku/ Kau dengar kucing memanggilMu*. Pada puisi "Gadis Kita",

⁵⁸ DR. Herman J. Waluyo, M.pd., *Teori dan Apresiasi Puisi*, Erlangga, Jakarta, 1987, hal.8.

dibandingkan dengan mantra asli dan dibanding mantra karya Sutardji, sangatlah bertolak belakang. Semua kata memiliki makna literal, bahkan ada kesan, menciptakan makna yang lebih dari literal. Kredo Sutardji menjadi terbalik, yaitu “mengikuti dan menambah kata dari semangat makna”.

Puisi-puisi dalam antologi *Arsitektur Hujan* yang memakai kode bahasa estetik serupa mantra, tentu saja dengan kesan yang berbeda-beda. Hal ini dapat dilihat pada puisi-puisi berjudul; “Warisan Kita”, “Karikatur 15 Menit”, “Asia Membaca”, dan “Jam Kerja Telepon”. Pada puisi “Jam Kerja Telepon” distribusi kata dalam puisi dibentuk dengan menggunakan pola khas percakapan telepon. Misalnya larik-larik seperti; */ini bicara dengan Merlin/ saya Merlin/ tetapi suaramu parau, Merlin/ tolong sambungkan saya pada dunia mana pun, Merlin/*.

Pola distribusi kata puisi di atas meminjam bentuk pola distribusi yang telah pernah ada. Hal ini sesuai dengan pembatasan bentuk karya seni parodi yang dituliskan oleh Yasraf Amir Piliang, setelah mengutip dari banyak kritikus seni dari barat, yaitu;

Ada dua kesimpulan yang dapat ditarik dari kutipan di atas berkenaan dengan parodi, yaitu: 1) parodi adalah satu bentuk dialog (menurut pengertian Bakhtin), yaitu, satu teks bertemu dan berdialog dengan teks lainnya, dan 2) tujuan dari parodi adalah mengekspresikan perasaan tidak puas, tidak senang, tidak nyaman berkenaan dengan intensitas gaya atau karya masa lalu yang dirujuk⁵⁹.

Hanya saja ada beberapa hal yang harus dikritisi, artinya pembatasan Yasraf, bisa jadi, tidak sepenuhnya sama dengan ciri-ciri puisi dalam antologi

⁵⁹ Yasraf Amir Piliang, *Hiper-Realitas Kebudayaan*, Benteng, Yogyakarta, 1999, hal. 153-154.

Arsitektur Hujan. Pada puisi "Gadis Kita" dan "Jam Kerja Telepon" tidak nampak ketidak-puasan dan ketidak-senangan terhadap karya masa lalu yang dirujuk. Penambah-reduksian kode bahasa estetik puisi terhadap karya puisi sebelumnya disebabkan arah tema yang kontekstual. Pada pembatasan Yasraf, karya masa lalu adalah tema dalam karya berbentuk parodi, padahal bahasa estetik masa lalu hanya dipinjam, dan tidak dijadikan tema, apalagi disikapi dengan ketidakpuasan dan ketidaksenangan.

Puisi-puisi di atas, apabila dianggap sebagai kritik, justru ekspresi tidak puas terhadap idiom-idiom kapitalistik. Penulisan larik-larik seperti */kemilau neon/ keramaian pasar/ plastik warna-warni/* diawali dengan kata penunjuk "jangan". Puisi melakukan penyangkalan terhadap benda-benda masa kini atau benda-benda hasil industri kapitalis. Larik */nanti ibu kita mati/* yang diulang sampai tiga kali dapat dipahami sebagai "kematian tradisi lokal". Dengan catatan, diksi "ibu" diartikan sebagai tempat kelahiran, tempat berumah, tempat seseorang menemukan identitas diri. Pemakalan unsur mantra mengandung pengertian kembali kepada tradisi. Estetika mantra yang pada aslinya dibentuk oleh idiom-idiom sakral, pedesaan, dan kuno; pada puisi tersebut dibentuk oleh idiom kapitalistik modern. Makna atau ajakan "sosial moral" yang ditawarkan masih perlu atau dapat diperdebatkan. Apakah dalam hal ini mengikuti tradisi? Apakah mengikuti kapitalistik? Apakah mencampurkan keduanya? Apakah tidak perlu memakal keduanya?

Puisi-puisi dalam antologi *Arsitektur Hujan* sebagai puisi berciri parodi membawa resiko dan tawaran pada peta puisi di Indonesia.

Puisi parodi meminjam bahasa estetik yang telah baku, misalnya mantra, dengan tujuan dan lingkungan teks yang berbeda. Bahasa estetik sebagai sebuah makna, misalnya mantra dengan religi dan kesakralannya, bahwa setiap tulisan bentuk mantra adalah sakral, menjadi luntur. Konvensi bentuk-makna patah, berganti dengan makna-makna lain. Puisi adalah tanda -meminjam pengertian Saussure-, bentuk adalah penanda, dan makna adalah petanda. Hubungan ketiganya bersifat paten, stabil, dan dikenal oleh penggunanya; dengan begitu, antarkomunikasi dapat terjalin saling pengertian, saling pemahaman. Parodi merusakkan petanda sehingga pemahaman menjadi tidak dapat dicapai.

Peminjaman bahasa estetik masa lalu dan didialogkan dengan teks lain, yang berarti ada dua teks, atau mungkin lebih, menghasilkan teks hibrida. Teks yang berisi beberapa teks. Misalnya dialog antara bahasa estetik tradisional (mantra) dengan idiom estetik masa kini (kapitalistik). Gejala karya seni (dan juga sastra) hibrida adalah bentuk khas estetika postmodernisme. Paling kentara pada seni musik. Kelompok musik Led Zeppelin dari Inggris dalam banyak lagunya mengadopsi bentuk musik Timur Tengah dan musik upacara agama Hindu di India dengan tujuan histeria musik rock. Begitu juga kelompok musik Queen yang membangkitkan kembali kegalrahan terhadap musik-musik tradisional, musik-musik yang masih dianggap memiliki nuansa sakral. Itulah wama musik hibrida. Musik tradisional, pada aslinya, dihasilkan dengan

kesederhanaan alat-alat tradisional. Musik hibrida oleh kelompok-kelompok musik rock dihasilkan dengan alat-alat modern (peralatan listrik) dan dimainkan di dalam studio “yang mungkin penuh tawa dan minum-minuman keras” atau di dalam stadion “yang penuh histeria dan tepuk puluhan ribu tangan penonton”. Yang tidak bisa dipungkiri, musik hibrida dan juga puisi hibrida (salah satunya berbentuk parodi) adalah terobosan estetika baru yang melahirkan penawaran estetika baru.

Melalui metode penelusuran parodi, dapat dibuktikan bahwa puisi-puisi dalam antologi *Arsitektur Hujan* “tidak hanya mengamini masa silam”, tetapi mengambil jarak sekaligus menciptakan teks kembar yang operasional estetikanya berbeda. Memang tidak lepas dari teks sebelumnya, tetapi puisi-puisi antologi *Arsitektur Hujan* adalah karya sastra yang memiliki kode bahasa estetika tersendiri.

2.3 Kitsch

Karya sastra puisi dalam genre sastra menempati posisi yang istimewa, dianggap sebagai bentuk sastra yang paling sastra. Bahasa estetika yang ditampilkan paling padat, sublim, dan indah. Sebutan penyair menjadi amat populer bila dibanding cerpenis, novells, atau dramawan. Apakah kondisi ini masih aktual? Sebelum memulai metode penelusuran kode bahasa estetika puisi kitsch, ada baiknya disertakan kutipan tulisan Goenawan Mohamad berikut:

Memang, ada apa yang oleh orang Jerman disebut Kitsch, sebuah istilah yang lahir di tengah abad lalu, untuk melukiskan sikap mereka yang ingin menyenangkan hati sebanyak-banyaknya orang, dengan cara apa pun.

Kesenian jenis ini (pada musik, pada teater, pada sejumlah karya sastra) sering diberi tepuk tangan karena mereka tampak “tidak terasing dari masyarakatnya”. Tapi kita lupa bahwa ia bukan satu-satunya hal. Kita juga lupa bahwa seraya diperkukuh dukungan media massa zaman ini, Kitsch telah menggelus-elus kita untuk merasa mengerti hal ihwal dunia, tanpa kepedihan merenung dan bertanya lagi⁶⁰.

Pada artikel singkat berjudul “Kitsch” ditulis tahun 1985, Goenawan mengingatkan kembali bahwa puisi adalah “ilham”, dan karenanya “agung” serta “luhur”. Lalu, pada tulisan yang sama, sedikit dikupas, Chalril Anwar maupun Amir Hamzah perlu keluar kerlingat yang dingin dan konsentrasi yang lengkap untuk menulis hanya sebuah sajak⁶¹. Berbeda jauh dengan kitsch, karya puisi yang dikesankan dibuat dengan tergesa-gesa, asal-asalan, tanpa sublimasi dan kontemplasi diri.

Kiranya, Goenawan Mohamad sedang terayun-ayun dalam gelimang absurd romantik. Ia sedang terkungkung pada ruang kemapanan. Puisi adalah kerajaan moral dan religius, penuh rambu-rambu dan tanda seru. Goenawan sedang bertapa, dan lupa “riuh kegalrahan bermahatanda”. Segalanya mesti mengikuti aturan baku, konvensional, dan beku. Seperti kegarangan modernitas, objektifitas moral yang berusaha menghapus pluralitas kenyataan. Apakah kesimpulan Goenawan Mohamad salah atau benar? Penelitian ini kurang membahas salah atau benar sebuah kesimpulan.

Kitsch, memang pada mulanya berasal dari bahasa Jerman, “verkitschen” yang artinya “membuat murah” dan “kitschen” yang artinya “memungut sampah dari jalan”. Model kesenian kitsch (baca: sastra, dan lebih lanjut, puisi)

⁶⁰ Goenawan Mohamad, *Catatan Pinggir 2*, Grafiti, Jakarta, 1994, hal. 132.

⁶¹ Goenawan Mohamad, *Ibid*, hal. 131.



mengambil idiom-idiom yang berkembang dalam masyarakat. Di Jerman sendiri, kitsch lebih berkembang sebagai bentuk drama. Penontonnya banyak dan produktivitas pertunjukannya sangat tinggi. Di Indonesia, kitsch dapat diibaratkan dengan bentuk-bentuk drama dari Teater Koma. Teater Koma pada masa kejayaannya sudah biasa melakonkan satu drama di TIM (Taman Ismail Marzuki) Jakarta selama lima belas hari, bahkan kadang lebih, dengan penonton yang berjubel. Kesenian bentuk kitsch disukai masyarakat karena dua sebab, *pertama* penonton bisa bergaul atau menikmati karya seni “yang seakan-akan tinggi”, *kedua* penonton tidak direcoki dengan sajian yang teramat menyedihkan.

Pada penelitian ini, kitsch adalah bentuk puisi sekaligus model pendekatan puisi. Puisi-puisi dalam antologi *Arsitektur Hujan* sebagai teks tulis dan sebagai kecenderungan sastra lingkungan tindak sastra, akan dibuktikan, banyak sekali mengandung pola-pola kitsch.

Sebagai awal penelitian, puisi berjudul “Saya Pulang Sekolah” bait pertama ini dapat dijadikan kajian menarik:

Aku susun lagi meja dan kursi di ruang tamu: Rok yang aku kenakan kian pendek juga, memilih penghabisannya sendiri. Setelah tak kukenali lagi jendela yang memecahkan malam, bagaimanakah engkau mengajarku dengan kerudung panjangmu. Akulah anak lelakimu, Ibu, yang tumbuh jadi seorang perempuan. Tetapi berjalan ke sekolah sambil membakar buku-buku. Dan sekolah mengajarku bercinta dengan ketakutan: “Galileo, Galileo, lihatlah, Copernikus berputar-putar di antara sepatu dan semangka”

(*Arsitektur Hujan*, 1995: 10)

Ada beberapa kekhususan teks yang perlu mendapat catatan dalam puisi di atas, yaitu berkaitan dengan bahasa estetis kitsch. *Pertama*, teks hadir sebagai

puisi. *Kedua*, penggunaan diksi-diksi ilmu pengetahuan populer. *Ketiga*, penggunaan diksi-diksi yang umum dalam masyarakat. *Keempat*, bahasa ilustratif yang "dibikin-bikin sulit".

Masyarakat pembaca puisi berpendapat bahwa teks senantiasa bertujuan baik. Puisi dianggap memberi pemujian terhadap perilaku masyarakat yang kotor. Ungkapan "bila politik bengkok, sastra akan meluruskannya" adalah ungkapan yang sudah umum. Teks tulis di atas, disebabkan memperkenalkan identitas dirinya sebagai puisi, tidak terlepas dari "terkutuk untuk menjadi nabi", agung dan terhormat dalam wacana masyarakat. Puisi "Saya Pulang Sekolah" terbebas dari segala "dosa" dan "kesalahan berkomentar". Larik-larik seperti; */Rok yang aku kenakan kian pendek juga/ Akulah anak lelakimu, Ibu, yang tumbuh jadi seorang perempuan/ ke sekolah sambil membakar buku-buku/ sekolah mengajarku bercinta dengan ketakutan/*, apabila dipakai dalam wacana biasa (bukan puisi) sangat sarat dengan kesalahan moral. Tidak terbebas dari tuduhan erotis, anti jenis kelamin - ingat, homo yang hingga kini masih dipandang "orang sakit" oleh masyarakat-, menghina pendidikan. Kesemuanya, tidak layak melekat dalam teks tulis biasa. Tetapi, sebagai puisi, teks di atas dianggap sebagai petuah moral, tentu ada hal lain yang lebih penting dibalik maksud puisi menyajikan kalimat bernuansa buruk. Pertanyaan yang sekiranya dapat diajukan; Apakah tidak mungkin kalimat-kalimat dalam puisi di atas benar-benar bernilai buruk? Apakah

tidak mungkin kalimat-kalimat tersebut sekadar pemenuhan horison harapan pembaca terhadap kekhususan teks puisi?

Dicermati dari segi diksi, terdapat pilihan kata */mengajariku/ sekolah/ buku-buku/*. Lingkungan diksi tersebut, dalam arti literal, mendenotasikan pendidikan dan ilmu pengetahuan. Secara denotatif teks, puisi mengisyaratkan pemilihan lingkungan yang tidak sembarangan; puisi "Saya Pulang Sekolah" hadir melalui lingkungan yang bukannya tidak melek huruf, atau lingkungan pengetahuan. Tetapi, apakah pengguna bahasa Indonesia yang tidak pernah kenal diksi-diksi tersebut? Penulis curiga, jawabnya adalah tidak ada. Semua masyarakat Indonesia (Melayu) mengenalnya, tahu arti, dan tahu cara penggunaannya dalam konteks kalimat. Begitu pula, diksi */Galileo/* dan */Copernicus/*. Dua diksi tersebut mewakili dua nama yang tidak asing dalam ilmu pengetahuan populer; Galileo, ilmuwan yang dihukum mati oleh Gereja disebabkan pernyataannya "bukan bumi yang dikelilingi matahari, tapi justru bumi yang mengelilingi matahari" dan Copernicus, ilmuwan seperti Galileo yang juga menyadarkan masyarakat bahwa "manusia hanyalah sekadar makhluk tidak berarti yang mengorbit dalam jagad yang maha luas". Bagi masyarakat yang berpendidikan, setidaknya tamat SMP, pasti tahu pemikiran kedua ilmuwan tersebut. Setidak-tidaknya, pernah mendengar nama dua ilmuwan tersebut diperkatakan. Dalam hal ini tetap saja, penggunaan dua diksi tersebut mengisyaratkan bahwa pembaca puisi "Saya Pulang Sekolah" tengah menikmati sajian teks "berpengetahuan".

Pemakaian diksi-diksi yang lain, adalah isyarat yang terlalu mudah dipahami; puisi di atas “ada dan lahir” di tengah-tengah khalayak.

Tentang pola kalimat yang sulit dipahami, penulis menyebutnya sebagai “dibikin-bikin sulit” Puisi “Saya Pulang Sekolah” sepenuhnya tampil dalam kehendak masyarakat terhadap puisi, memang seperti itulah sewajarnya puisi. Banyak orang berpendapat, puisi bagus adalah yang sulit dimengerti.

Apakah puisi di atas termasuk “sampah artistik” atau “selera rendah” dari sebuah puisi? Sangat sulit untuk ditentukan. Sama sulitnya dengan menentukan kriteria kualitas karya puisi.

Puisi sejak berabad lalu hingga kini, dan di belahan bumi mana pun, sulit ditentukan baik dan buruknya. Para kritikus sastra kerap kali bertentangan dalam mekonsepkan kriteria yang paling tepat untuk menghasilkan puisi yang sempurna. Yang sering terjadi, kriteria yang dimunculkan hanya samar-samar sehingga sulit diterapkan dan sangat rentan terhadap serangan kritik. Bahkan, definisi atau batasan teks dapat disebut puisi pun sangat sulit didapatkan. Di Indonesia, teks *Pengakuan Parlyem* karya Linus Suryadi AG. pernah menimbulkan perdebatan sengit. Apakah termasuk puisi? Apakah termasuk prosa? Toh, pada akhirnya, demi menutup persetujuan genre, teks tersebut dinamai “prosa liris”. Sungguh suatu jalan keluar yang naif, sembrono, dan menggellkan.

Kondisi gamanglah, seperti kasus di atas, yang menyebabkan karya sastra (baca: puisi) kitsch muncul. “Selera rendah” menurut Umberto Eco dalam artikelnya “The Structure of Bad Taste” dimanifestasikan oleh lemahnya ‘ukuran’

atau 'kriteria' pada satu karya⁶². Dalam pandangan modernisme, yang mengagungkan orisinalitas bentuk dan gagasan, kitsch dilecehkan. Dalam pandangan postmodernisme, kitsch dirayakan sebagai alternatif yang menantang. Berkesenian dan berpulsi bukan lagi kegiatan yang langka dan teramat asing. Pelecehan yang dilakukan oleh kaum modernis disebabkan oleh adanya kekakuan orang-orang tersebut terhadap "sesuatu yang mudah melengkung". Modernis terlalu yakin terhadap penafsiran yang sementara, seperti seseorang yang sangat yakin bahwa air berwarna putih dan tinta berwarna hitam. Pada tulisan yang sama Umberto Eco menambahkan, "selera rendah" dimanifestasikan oleh lemahnya 'ukuran' atau 'kriteria' pada satu karya.

Lebih lanjut, perlu diperiksa puisi berjudul "Orang-Orang Jam 7 Pagi" bait kedua berikut ini;

Selamat masih membayangi sebuah kota, bersama bubur ayam, mentega dalam roti, dan air mendidih di atas kompor. Sepatu mereka mulai berbunyi, menjauh dari teras rumah, bau sabun dan shampo pada rambut basah. Suara ribut di meja makan mulai berubah jadi asap knalpot. Aku adalah 3 KM yang lalu dalam bis penuh sesak, menelusuri koridor-koridor yang menyimpan betismu, lalu menghilang di balik lift. Aih! Tak ada lagi masyarakat, pada telpon yang kau angkat

(*Arsitektur Hujan*, 1995: 25)

Puisi di atas, tentu bukan diciptakan dengan kebetulan. Penyairnya, tentu, mengontrol kata-kata yang dirakit, untuk sebuah tujuan yang ingin disampaikan pada pembaca. Penelitian ini tidak bermaksud mencari atau merasa menemukan tujuan dari penyair, sebab bagaimana pun juga, sebuah penafsiran puisi adalah

⁶² Yasraf, *Ibid*, hal. 157

satu titik persilangan yang hadir di antara garis dan persilangan-persilangan lain. Berbalikan dengan hal tersebut, penelitian ini ditujukan untuk mencari kekhususan-kekhususan bahasa estetik puisi yang ditawarkan oleh teks terfullis.

Ada beberapa keunikan unsur teks dalam puisi "Orang-Orang Jam 7 Pagi" yang jarang, bahkan mungkin tidak ada ditemui pada puisi-puisi Indonesia sebelumnya.

Pembaitan puisi rata kanan sangat jarang digunakan, kalau ada hanya satu-dua jumlahnya. Puisi-puisi dalam antologi *Arsitektur Hujan* memakai pembaitan rata kanan dengan jumlah lebih dari 90%. Artinya, ada intensitas kesengajaan untuk menolak menggunakan pembaitan yang konvensional. Efek buruk dari pembaitan rata kanan adalah enjabemen tidak dapat dimaksimalkan, bisa jadi, atau mesti dikesampingkan. Padahal, enjabemen dalam sebuah puisi dipakai untuk mensublimkan persoalan, berdampak pada jeda pembacaan, yang berarti juga, jeda semiotik. Lebih khusus, enjabemen adalah perangkat estetik yang menunjang kekuatan estetik puisi. Puisi-puisi karya Goenawan Mohamad, hingga kini, banyak sekali memanfaatkan efek enjabemen, dan para kritikus sastra menganggap berhasil. Tetapi, bisa jadi, kriteria baru tentang bentuk enjabemen yang bagus perlu ditinjau lagi.

Puisi-puisi Indonesia yang berhasil dan dianggap berwibawa, serta sering dijadikan patokan bagi penyair yang lebih muda, kerap kali menggunakan pola kalimat yang melodis, berirama, dan menghasilkan musik. Contoh melodis yang sederhana adalah pola puisi pantun. Jatuhnya bunyi suku kata pada tiap akhir larik sama persis dengan larik yang lain. Terciptalah sajak aaaa atau juga abab.

Unsur melodis dalam puisi membikin puisi menjadi enak untuk dibacakan, seperti menikmati sebuah lagu. Konon, puisi dianggap artistik oleh karena kekuatan unsur musik di dalam rakitan larik-lariknya. Puncak pemusikan kalimat dalam puisi terjadi pada zaman Balai Pustaka dan Pujangga Baru. Chairil Anwar pun, yang dianggap pemberontak tradisi sebelumnya, masih menggunakan perangkat melodis dalam membangun bahasa estetikanya. Juga puisi-puisi yang marak pada tahun 1970-an.

Perangkat melodis sangat rendah dalam puisi "Orang-Orang Jam 7 Pagi". Kalaulah ada, bisa jadi, disebabkan ketidak-sengajaan. Resiko penyimpangan perangkat melodis yaitu menghindari salah satu kriteria konvensional agar sebuah puisi sah menyanggah label artistik. Penyimpangan perangkat melodis dalam puisi, lebih berarti, menolak dikultuskan sebagai puisi bagus.

Pilihan kata dalam puisi juga perlu jadi kajian. A. Teeuw menengarai bahwa puisi-puisi Indonesia memiliki beberapa diksi yang menempati peringkat artistik yang tinggi⁶³. Semacam diksi *krama inggil* (ragam sopan) dalam bahasa Jawa. Diksi-diksi seperti gunung, lembah, cinta, daun, sepi, sunyi, keabadian, dan kematian merupakan pilihan kata yang tidak asing, seakan-akan harus ada dalam sebuah puisi. Diksi-diksi tersebut, seakan-akan, membangkitkan mitologi kesucian puisi dari diksi khalayak. Pada puisi "Orang-Orang Jam 7 Pagi", pilihan

⁶³ Keterbatasan bahasa dan kemalasan penyair mencari kata-kata menyebabkan terjadinya pemusatan pada kata-kata kunci tertentu, yaitu kata-kata yang dianggap punya daya pralambang. Teeuw mensinyalir, perilaku inilah yang menyebabkan puisi Indonesia paling banyak berbentuk simbolis. A. Teeuw, *Sastra Indonesia Modern II*, Pustaka Jaya, Jakarta, 1989, hal. 90.

kata justru mengambil jalan yang sebaliknya. Banyak bertebaran diksi-diksi, yang konon tidak estetik.

Pola perakitan puisi pun tidak menampakkan keinginan untuk menampilkan nuansa keabadian. Misalnya pada larik-larik; */bersama bubur ayam/ mentega dan roti/ dan air mendidih di atas kompor/ bau sabun dan shampo/ 3 KM yang lalu dalam bis penuh sesak/ aih!/ dan sebagainya.* Ilustrasi-ilustrasi yang sangat jauh berbeda dengan sajian puisi simbolls dan Imajls, yang dianggap puncak puisi Indonesia.

Penyimpangan-penyimpangan artistik, berarti juga ketladaan perangkat artikstik puisi, menandakan penggunaan pola kitsch pada puisi-puisi dalam antologi *Arsitektur Hujan*. Ada baiknya perlu diadakan penelusuran aspek positif dari pola kitsch.

Lahlnya gagasan-gagasan tradisi seni dan sastra Indonesia ditandai dengan serangkaian pemberontakan terhadap tradisi sebelumnya. Tahun 1940-an, ketika puncak-puncaknya tradisi sastra Pujangga Baru, Chairil Anwar tampil dengan bentuk puisi yang mencengangkan. Bahasa puisi adalah penanda dari keinginan *aku lirik* yang menukik dan tajam. Penggalan puisi berjudul "Aku" */aku ini binatang jalang/* dan penggalan puisi "Penerimaan" *Isedang dengan cermin aku enggan berbagi/* menjadi simbol munculnya tradisi sastra modern. Puisi-puisi karya Chairil sangat buruk apabila dikaji dengan memakai paradigma konvensional puisi Pujangga Baru, untuk dapat meralih penafsiran semiotiknya pun akan sulit dicapai. Apalagi puisi karya Chairil, sama seperti puisi-puisi dalam

antologi *Arsitektur Hujan*, banyak yang dibentuk melalui diksi-diksi dan larik-larik yang bertebaran -digunakan- dalam masyarakat segala kelas, yaitu bahasa Melayu Pasar. Menghadapi kondisi demikian, kritik sastra atau penelitian sastra harus merubah bentuk dan alur teori yang sesuai dengan bentuk puisi. Kalauah teori yang sepadan tidak ada, perlu diciptakan teori baru. Pada akhirnya, paradigma artistik puisi pun berubah, kode-kode bahasa estetika lama tidak lagi relevan, atau juga, tumbuh paradigma bahasa estetika baru yang bersanding sejajar dengan yang lama.

Sutardji Calzoum Bachri juga melakukan pemberontakan yang sama pada dekade 1970-an. Tradisi puisi sebelum Tardji adalah "penghargaan kata sebagai kendaraan makna", tentu saja terkecuali bentuk mantra, cikal bakal bahasa estetika puisi Sutardji. Puisi tidak lagi direpoti dengan artian kamus, atau puisi sangat berkepentingan dengan artian kamus, yang pasti kata-kata liar dan tanpa rujukan literal dapat bebas keluar masuk dalam puisi. Sedangkan yang telah, menempati identitasnya dalam kamus, kata-kata akan mencoba meraih pemaknaan yang lebih baru. Menghadapi kecenderungan rumit tersebut, mau tidak mau, kritikus perlu kombinasi teori puisi yang lebih kontekstual. Kritikus sastra yang dengan bebal menerapkan teori-teori yang sudah ada, dalam arti tertentu dapat dikatakan, membunuh kreativitas sastrawan. Bahwa, tanpa pemberontakan dan penyimpangan estetika, perkembangan sastra adalah nonsen.

Marcel Ducham (1887-1968), salah satu pelopor gerakan seni Dada, pada mulanya justru berjuang menghilangkan perangkat seni. Karyanya berjudul

“Urinal” (1917) adalah sebuah lobang tempat buang air kecil yang ditandatangani dan ditempelkan di dinding sebuah museum. Untuk menikmati dan memahami karya (seni?) tersebut, ingin tidak ingin, seseorang mesti melunturkan konsepnya tentang estetika. Perlu membentuk konsep estetika baru yang sesuai dengan wujud karya seni yang dihadapi. Begitulah, sebuah karya penolakan terhadap karya seni (baca: sastra dan puisi) yang baku dan masih menggunakan wujud karya seni juga, pada akhirnya, dipandang sebagai karya seni bentuk baru. Pernyataan Duchamp yang paling terkenal, menyikapi konteks tersebut, “setiap yang diludahkan seniman adalah seni”⁶⁴.

Puisi-puisi dalam antologi *Arsitektur Hujan*, sebagai kitsch -ragam bahasa tanpa kehormatan estetika-, melunturkan kajian semiotik pembaca yang masih bebal dengan konsep estetika lama. Apakah, kelak, bahasa estetika kitsch akan menjadi sastra tinggi? Tentu, kelak, orang akan tahu sendiri jawabnya.

2.4 Camp

Alam imajinasi adalah alam tanpa batas. Puisi sebagai teks produksi imajinasi merupakan “hutan lambang”⁶⁵ sehingga pembaca berhak membentuk peta perambanan dan nama-nama binatang yang disukai. Pada teks puisi, pada hutan lambang tersebut, seseorang bebas memilih jenis kelamin yang diinginkan.

⁶⁴ Richard Appignanesi, Op. cit, hal. 34.

⁶⁵ Penulis meminjam ungkapan “hutan lambang” dari puisi “Perimbangan” karya Charles Baudelaire, penyair Perancis yang dijuluki “raja penyair simbolis. Periksa, Wing Kardjo, *Sajak-sajak Modern Perancis dalam Dua Bahasa*, Pustaka Jaya, Jakarta, 1972 (cet. 2:1975), hal. 27.

Puisi yang cerdas menyedlakan segala menu identitas, dan karenanya, cenderung tanpa kepastian identitas.

Camp, satu dari -setidak-tidaknya- lima idiom bahasa estetik postmodernisme, menandai perlawanan terhadap pemusatan ruang melalui peniadaan batas genre. Strategi teks yang ditawarkan, anehnya, justru mengambil realitas-realitas kecil yang rentan eksistensi. Menurut Susan Sontag, 'camp' adalah satu model 'estetisisme' -satu cara melihat dunia sebagai satu fenomena estetik, namun estetik bukan dalam pengertian keindahan atau keharmonisan, melainkan dalam pengertian 'keartifisialan' dan 'penggayaan'⁶⁶. Jauh berbeda dengan cara pandang estetik modernisme yang bermah dalam realitas absolut (*grand narrative*). Tetapi mungkin juga, camp sama persis dengan bahasa estetik modernisme apabila tanda-tanda yang diproduksi dipahami sebagai teks simbolis (wakil dari realitas absolut). Penelitian ini mereduksi pemahaman hanya dalam batasan realitas kecil, dengan harapan sederhana; menghormati "sebuah gagasan melawan absolutisme subyek".

Puisi-puisi dalam antologi *Arsitektur Hujan*, sebagai "anak kandung" zaman postmodernisme, tidak terlepas dari pengaruh semangat perlawanan terhadap pusat. Benih-benih camp tumbuh subur dan turut membangun bahasa estetik yang ditawarkan. Seperti dalam puisi "Liburan Keluarga dan Pipa-Pipa Air" bait pertama berikut:

Arsitektur sungai dan sawah, tikus-tikus dan batang-batang pisang menyusun jalan untukmu, warnanya coklat penuh keseimbangan. Tetapi kota tidak diturunkan dari situ, Agus. Jangan bergegas! Kita buat tenda penuh hujan di tengah hutan, sebelum

⁶⁶ Susan Sontag, dalam Yasraf, Op. cit, hal. 162.

lampu senter mengubah pikiran menjadi kantong-kantong plastik. Sungai ini tidak hanya membawa batu-batu, Agus, tetapi juga softex, bungkus mie, dan sisa-sisa makan penuh pecahan kulit telur.

(*Arsitektur Hujan*, 1995: 18)

Nampak sekali, ilustrasi-ilustrasi yang disajikan adalah realitas-realitas khusus yang dekat dengan kehidupan nyata. Dalam hal ini tidak ada kejadian-kejadian besar -entah itu politik pemerintahan, entah itu keagamaan- yang biasa dimunculkan pada layaknya puisi. Perhatian terhadap realitas kecil (baca: remeh) mengisyaratkan ketidak-inginan untuk menjadi pahlawan, sekaligus penolakan terhadap kepahlawanan.

Modernisme Barat (Eropa) yang bermula pada abad-abad Renaissance dan ditandai dengan pelayaran ke benua-benua Amerika Latin, Australia, Afrika, dan Asia melihat diri sebagai masyarakat maju, lebih "bersifat manusia", dan berkebudayaan. Terhadap masyarakat benua lain, Barat melihatnya sebagai masyarakat terbelakang. Ada keinginan untuk menularkan budaya masyarakat maju. Eropa adalah pusat budaya. Lacur yang terjadi, humanisasi yang dilakukan Barat dirasakan sebagai kolonisasi oleh masyarakat benua lain. Contoh paling dekat, Indonesia telah menerima proyek humanisasi (baca: penjajahan) selama 350 tahun oleh Belanda. Humanisme, sikap kepahlawanan, pada pihak pendatang adalah kolonialisme bagi pihak penerima. Sikap estetik camp pada puisi "Liburan Keluarga dan Pipa-Pipa Air" dapat diartikan telah membaca resiko bahaya dari sikap kepahlawanan, dan karenanya, memilih beroperasi pada realitas-realitas kecil.

Persinggungan-persinggungan realitas dalam puisi camp mendapat perhatian yang serius. Puisi "Antropologi dari Kaleng-Kaleng Coca-Cola" bait pertama berikut ini dapat dijadikan pijak-bahasan:

Holger, di Beerental Weg ini, apatemenmu, aku lihat wayang kulit Jawa, seperti jendela-jendela tertutup itu. Kan sembunyikan juga, Marx dan Budha dalam rak-rak buku. Di manakah manusia kalian temukan, di antara kartu pos, donat, dan serakan tissue. Langit mencium sisa-sisa waktu, pada detak sepatumu, putih melulu, putih melulu.

(*Arsitektur Hujan*, 1995: 16)

Realitas (konteks ilustrasi) dalam puisi di atas amat beraneka macam. Dalam satu bait tersebut, aneka realitas kecil dipersinggungkan dengan cepat, tidak ada penjelasan paradigmatis untuk tiap penampakan. Sebuah realitas kecil perlu dijelaskan dengan serangkaian realitas kecil lain. Tetapi, sangatlah riskan mengambil realitas pertama sebagai pusat dari penjelasan, sebab bisa jadi, realitas pertama atau kedua berfungsi menjelaskan realitas ketiga atau yang lain. Pilihan yang lebih bijak, realitas-realitas kecil pada puisi di atas berfungsi untuk saling menjelaskan. Serangkaian realitas yang dimunculkan memutar dan mengulir. Puisi yang menolak alur linier, atau puisi yang menggunakan alur nyaris simultan.

Diksi-diksi pada puisi-puisi yang penulis analisis seakan-akan saling berlewatan, saling bersapa, saling bertubrukan, saling singgung, sekaligus saling meniadakan. Alur puisi demikian jauh berbeda -bertentangan- dengan model puisi epik yang menggunakan alur linier. Pada puisi epik, misalnya puisi-puisi dalam antologi *Balada Orang-Orang Tercinta* karya Rendra, alur dibangun

dengan pola realitas pertama dijelaskan oleh realitas kedua, demikian seterusnya hingga membentuk kisah. Bahkan, seringkali satu puisi berhenti pada satu realitas besar yang mengandung tragedi perilaku. Puisi camp menghindari berhenti pada satu realitas. Menurut Yasraf Amir pillang, camp menjadikan artifisial sebagai ideal. Puisi bukan sosok pahlawan yang hendak menyelamatkan dunia, seperti pada utopia simbolis, tetapi sosok sembarangan yang menghormati perbedaan.

Kepercayaan "bahwa realitas tidak tunggal" menjadi pedoman dalam gerak ilustrasi. Ketika yang disajikan dalam sebuah puisi adalah realitas kerdil, berarti ada pengakuan terhadap keberadaan realitas-realitas. Begitu juga tentang kebenaran, ada kebenaran-kebenaran lain yang berdiri sejajar. Bangsa-bangsa Barat yang berusaha menerapkan konsep humanismenya ke dalam bangsa-bangsa benua lain merupakan satu tindakan yang mempercayai ketunggalan realitas. Demikian juga, perang-perang antaretnis, perang-perang antar agama, serta penguasaan/pengurusan terhadap kekayaan alam.

Pola camp pada antologi *Arsitektur Hujan* memberi pula perhatian pada persoalan eksistensi manusia. Hal ini dapat disimak puisi "Masyarakat Rosa" bait kedua berikut:

Tetapi Rosa hanyalah penyanyi dangdut, yang menghisap keyakinan baru setelah memiliki kartu nama. Di situ Rosa menjelma, dimiliki setiap orang. Makhluk baru itu kian membesar jadi sejumlah pabrik, hotel, dan lintasan kabel-kabel telpon. Rosa membuat aku menggigil saat mendendangkan sebuah lagu, menghisap siapa pun yang mendengarkannya. Rosa membesar jadi sebuah dunia, seperti Rosa mengecil jadi dirimu.

(*Arsitektur Hujan*, 1995: 34)

Pertanyaan kontekstual yang muncul adalah: Siapakah Rosa? Bagaimanakah Rosa membangun keyakinan aktivitasnya?

Pada puisi di atas, tokoh Rosa bermetamorfosis, selalu melihat dan meyakini diri sebagai identitas baru dengan cara meniadakan identitas masa silam. Seperti seorang bayi yang menghancurkan diri untuk meyakini bahwa dirinya telah dewasa. Penghancuran diri, pada kesadaran ego dituntut oleh lingkungan. Apakah sang bayi akan lebih berharga atau berbahagia dalam penghancuran diri, lingkungan yang menentukan, atau lebih tepatnya, kesadaran berlingkungan. Kepemilikan terhadap penetapan dan perubahan diri, menjadi tarik-menarik antara aku dengan lingkungan aku, dan Rosa ikhlas dikalahkan lingkungan. Tetapi, kiranya Rosa tidak sendirian. *Di situ Rosa menjelma, dimiliki setiap orang*. Gelombang pasang problematika yang dihadapi Rosa, melekat, dan menghantui setiap orang. Menjadi masyarakat yang punya problem homogen, seperti Rosa, menjadi masyarakat Rosa⁶⁷. Puisi berkode bahasa estetik camp adalah yang berhasil memasarkan produksi lokal -problem Rosa- ke dalam universalitas kenyataan⁶⁸.

⁶⁷ Mc. Luhan tentang "global village" atau "desa global", kondisi hilangnya batas-batas geografi sosial (kota, negara, benua, bahkan alam raya), semua seakan satu wilayah. Pada akhirnya semua masyarakat dari bermacam-macam wilayah disatukan dengan informasi dan nilai dari pusat yang relatif sama, dan demikian juga dengan waktu. Periksa Jalaluddin Rakhmat, *Ekstasi Gaya Hidup*, editor oleh Idi Subandy Ibrahim, Mizan, Bandung, 1997, hal. 221-224.

⁶⁸ Pernyataan ini, kurang lebih, sama dengan istilah Idi Subandy Ibrahim tentang "Glokalisasi". Berasal dari kata "Global" dan "Lokal", universalitas dan individualitas. Model strategi perdagangan yang mula-mula diterapkan Jepang dan lalu menjadi ciri perdagangan hiper-kapitalis. Produk-produk kapitalis dijejalkan kepada masyarakat dengan karakter yang sesuai dengan ciri khusus masyarakat tersebut, sekaligus memenuhi tuntutan untuk tidak ketinggalan zaman dengan masyarakat luar. Misalnya, rasa bumbu Ajinomoto yang dipasarkan di Indonesia dengan di Malaysia sedikit punya perbedaan dan lebih banyak punya persamaan. Perbedaan diterapkan agar rasa Ajinomoto sesuai dengan lidah, tradisi, dan geografi Indonesia yang pasti berbeda dengan Malaysia. Periksa, Idi Subandy Ibrahim dalam *Bercinta dengan Televisi*, Rosda, Jakarta, 1997, hal. 255-258.

Puisi "Masyarakat Rosa", kecuali menghadapi problem penghancuran identitas juga melibatkan problem kapitalis yang lain. Larik puisi */makhluk baru itu kian membesar jadi sejumlah pabrik, hotel, dan lintasan kabel-kabel telpon/*. Rosa, satu individu yang kemudian menjadi wakil dari masyarakat, membesar atau mengubah diri menjadi berciri sama dengan benda-benda. Memang ada persamaan antara manusia dengan benda, yaitu sama-sama punya warna. Tetapi, persoalan identitas dan budaya adalah ciri paling paten dari manusia, -sedang binatang pun tidak dapat memilikinya.

Apakah yang dimaksudkan dengan "membesar jadi sejumlah benda-benda"? Rene Descartes merumuskan satu jalur legal menguasai alam, "manusia adalah pusat semesta". Manusia menciptakan benda-benda dan pabrik pengganda benda-benda. Hal ini melebihi kebutuhan dasar manusia, kebutuhan menyambung nyawa. Karenanya, benda-benda diarahkan untuk membantu kegiatan rutin keseharian. Misalnya memasak, bepergian, kenyamanan tempat tidur, kebersihan halaman, dan periasan wajah. Berkat Rene Descartes manusia dapat menjalani hidup lebih mudah, nyaman, dan manja.

Kiranya, benda-benda mempunyai keblasaan-kebiasaan tidak terduga. Benda-benda tidak hanya membantu kebutuhan tetapi juga menciptakan kebutuhan. Benda-benda membantu kegiatan keseharian bagi manusia, sekaligus, benda-benda menuntut kegiatan keseharian yang baru bagi manusia. Ketika seorang ibu rumah tangga membeli mesin jahit, kegiatan menyulam yang sangat menjenuhkan dapat diatasi dengan mudah. Sebab, ada mesin jahit. Tetapi sang ibu rumah tangga mesti menjalani beberapa ritual baru; mengganti

jarum lama dengan jarum baru, memindahkan beberapa perabot untuk tempat benda baru dan keserasian ruang, menjaga anak lebih cermat agar tidak memutar-mutar roda, dan sang Ibu mesti menjaga mesin jahit kesayangannya agar tidak berdebu. Penyesuaian diri, atau lebih kejamnya, pemenuhan tuntutan benda-benda terhadap manusia itulah yang mungkin dimaksudkan dengan "membesar jadi sejumlah benda-benda". Manusia bermetamorfosis dari mencipta dan menguasai benda-benda, menjadi berbalik, dicipta dan dikuasai benda-benda ciptaannya.

Lebih parah lagi, simbol mesin -pabrik dan lntasan kabel-kabel telpon- mengarah pada kesadaran perilaku manusia. Manusia mengidentifikasi diri pada cara kerja mesin. Pada akhirnya, mesin diciptakan dengan disiplin cara kerja yang paten. Apabila seseorang memiliki hutang dan membayarnya tepat waktu yang dijanjikan, ini adalah kesadaran primitif manusia. Tetapi, apabila seseorang mengecat rambutnya dengan warna-warna aluminium dan menyewa manajer untuk menyusun kepadat-rumitan jadual keglatan sehari-hari; ini adalah terapan cara kerja mesin pada perilaku manusia⁶⁹. Rosa membesar menjadi mesin -berperilaku seperti mesin-, dan */Rosa mengecil jadi dirimu/*.

Kelanjutan pembacaan puisi "Masyarakat Rosa", dapat disimak pada kutipan bait terakhir berikut:

Hujan kemudian turun bersama Rosa, mengucuri tubuh sendiri. Orang-orang bernama Rosa, menepi saling memperba-

⁶⁹ Penggunaan cara kerja mesin dalam perilaku manusia, sehingga merasa diri paling getol mengatasi trend zaman, kiranya hanyalah sebuah pengulangan karya sastra. Sebelas butir Manifesto Futuristik -digagas oleh F.T. Marinetti (sastrawan Itali) pada tahun 1909- adalah gejolak keinginan untuk hidup mengandalkan percepatan mesin dan kekuatan berlebih. Salah satu pernyataannya ialah, "Kami bermaksud mengagungkan tindakan agresif, demam begadang, gerak cepat sang pembalap, kemerosotan moral, jotosan dan tamparan". Lihat Erich Fromm, *Akar Kekerasan*, Benteng, Yogyakarta, 2000, hal. 507.

nyak diri. Mereka bertatapan: ... dunia wanita dan lelaki itu, mengenakan kacamata hitam. Mereka mengunyah permen karet, turun dari layar-layar film, dan menyanyi: seperti lagu, yang menyimpan suaramu dalam mikropon pecah itu.

(*Arsitektur Hujan*, 1995: 35)

Suatu akhir yang mengesankan, Masyarakat Rosa hanya mampu meratap, "... dunia wanita dan lelaki sangat kelam, melintir-lintir, jatuh, dan sengak".

Percik gagasan realitas dari diksi-diksi puisi sangatlah menarik untuk ditelusuri. Paling mudah diawali dengan sebuah pertanyaan. Mengapa perlu memakal "dunia wanita dan lelaki" dan bukannya "dunia manusia" saja? Pemilihan diksi puisi pastilah bukan tanpa sebab, ada latar pertimbangan literer tentunya.

Genre legal manusia, hingga saat ini, adalah wanita dan lelaki (biasanya kata "lelaki" ditulis lebih dulu, sebagai tanda superioritas). Pergulatan kaum feminis menandai adanya kesadaran pada ketimpangan tradisi perlakuan terhadap wanita. Berpusat di Eropa, isu feminisme merebak ke seluruh bumi, termasuk di Indonesia⁷⁰. Pandangan feminisme selalu melihat wanita ditempatkan pada posisi yang lebih rendah daripada lelaki. Wanita adalah obyek kepuasan seksual lelaki. Wanita hanya dapat menemukan kehadiran melalui metonimi kehadiran lelaki. Puisi "Masyarakat Rosa" menepis jargon-jargon tersebut. Rosa, entah wanita dan entah lelaki, adalah wakil manusia. Rosa bisa menjelma lelaki, atau bisa juga wanita. Yang pasti, dua genre manusia -wanita

⁷⁰ Di Indonesia isu feminisme menjadi booming pada tahun 1990-an, sangat marak, bahkan lebih mirip dengan keinginan untuk mendirikan negara baru. Sampai-sampai Kris Budiman menengarai tumbuhnya para feminis Tiban, feminis Cangkeman -ungkapan yang lebih patut diberikan kepada Kris pribadi-, orang-orang yang tiba-tiba saja teramat peduli terhadap gerakan feminisme. Lihat Kris Budiman, *Feminografi*, Pustaka Pelajar, Yogyakarta, 1999.

dan lelaki- dirudung kalam. Sebuah sikap androgini. Sikap yang menjadi ciri karya sastra berbentuk camp. Menurut Yasraf, camp memang bersifat anti-antagonisme seksual: maskulin/ feminin - camp adalah androgini tanpa identitas seks⁷¹.

Karya seni (baca: sastra, puisi) camp, dengan begitu, bukan berarti tidak ingin menyedot perhatian massa. Yasraf buru-buru mengingatkan, camp dicirikan oleh upaya-upaya melakukan sesuatu yang luar biasa, dengan pengertian ingin menjadi berlebihan, special, atau glamour⁷². Lebih jelasnya, dapat disimak kutipan puisi "Masyarakat Rosa" bait kelima berikut:

Rosa, tontonlah aku Rosa tidak akan pernah ada tanpa kamera dan fotocopy. Tetapi kemudian Rosa berbicara mengenai kemamusiaan, keadilan dan kemakmuran, seperti menyebut nama-nama jalan dari sebuah kota yang telah melahirkannya. Semua nama-nama jalan itu, kini telah bernama Rosa pula.

(*Arsitektur Hujan*, 1995: 34)

Atau, kutipan puisi "Kembang Api di Jembatan Merah" bait kedua berikut:

Tetapi ada sejumlah orang merayakan Jembatan Merah, 10 Nopember di Surabaya. Aku hanya ingin melihat penyanyi Neno Warisman, menjeritkan "Merdeka!" di situ, membawa tubuhku hanyut ke sebuah peperangan yang tak kukenal, di antara letusan kembang api, dan lampu warna-warni. Tetapi kantor dan toko-toko menutup diri, menyimpan nasionalisme yang cemas itu. Aku berlari kembali jadi orang ramai, di antara sabun pembersih, dan nasi goreng.

(*Arsitektur Hujan*, 1995: 8)

⁷¹ Yasraf Amir Piliang, *Sebuah Dunia yang Dilipat*, Mizan, Bandung, 1998, hal. 307.

⁷² Yasraf, Lock cit.

Puisi-puisi dalam antologi *Arsitektur Hujan* berkeinginan besar -demikian menurut yang penulls tafsirkan- membongkar pusat. Puisi bertujuan untuk meluruhkan narasi-narasi besar, melunturkan angker rezim kekuasaan, lalu diganti dengan tawaran yang penuh Ironi dan gelak tawa. Itulah pesona puisi camp.

2.5 Skizofrenia

Istilah skizofrenia berasal dari psikoanalisa Freud. Istilah ini digunakan untuk menyebut bagi penyakit yang ditandai dengan terpecahnya identitas kepribadian yang tampak antara lain dalam ketidaksesualan antara fungsi-fungsi intelektual dan fungsi-fungsi afektif⁷³. Penderita skizofrenia yang belum parah, dalam batasan tertentu, masih dapat berinteraksi dengan masyarakat. Tentu saja, masyarakat mesti sedikit sabar dalam memahami ucapan-ucapan yang seringkali tidak logis, tidak sesuai dengan logika umum masyarakat. Tata bahasa yang digunakan mungkin benar tetapi kategori pengisinya sering kali kacau, atau sebaliknya.

Roman Jakobson (1895-1982), seorang ahli bahasa kelahiran Rusia, menerapkan model bahasa Saussure terhadap pengidap skizofrenia. Hasilnya adalah dua model kesalahan bahasa yaitu, *pertama* kekurangan dalam substitusi (paradigmatik) akan mengambil jalan menuju ekspresi metonimis, *kedua* kekurangan dalam kombinasi (sintagmatik) yang akan menjajarkan kata-kata

⁷³ Sigmund Freud, *Sekelompok Sejarah Psikoanalisa*, terjemahan oleh K. Bertens, Gramedia, Jakarta, 1983 (cet. 2: 1986), hal. 145.

husus atau metafora⁷⁴. Pada kasus pertama, penderita masih menggunakan tata bahasa yang benar: hanya saja kategori yang acak. Misalnya, ketika mengidentifikasi “hitam”, akan dijawab dengan “kematian”. Sedangkan pada kasus kedua, penderita sudah kesulitan dalam membina tata bahasa. Yang dilakukan, penderita menjajarkan beberapa kata yang berbeda-beda untuk tujuan yang sulit dimengerti. Misalnya, untuk menggambarkan orang yang sedang sakit, penderita akan bilang “sapi, kursi dorong, suster, lantai, suntik, aduh!”

Model-model pengucapan penderita skizofrenia diadopsi oleh para pemikir postmodernisme dalam mencari alternatif logika berbahasa. Jacques Lacan (1901-1981), seorang ahli psikoanalisis postmodernisme, mendefinisikan skizofrenia sebagai putusanya rantal pertandaan, yaitu rangkaian sintagmatis penanda yang bertautan dan membentuk satu ungkapan atau makna⁷⁵. Seseorang telah menggunakan bahasa di dalam bawah sadarnya. Artinya, di dalam proses otak telah terjadi proses berbahasa, atau ada sebuah struktur yang mirip bahasa. Pemikiran-pemikiran tentang skizofrenia ini menandai kritik - mungkin keruntuhan- model oposisi biner bahasa dari Saussure. Lebih jauh lagi, skizofrenia menandai bangkrutnya logika pemikiran strukturalisme, berganti dengan post-strukturalisme.

Keseluruhan puisi-puisi dalam antologi *Arsitektur Hujan* mempergunakan pola bahasa skizofrenia dalam menyajikan bahasa estetetik, sekaligus dalam

⁷⁴ Richard Apignanesi, Op. cit., hal. 62-63.

⁷⁵ Yasraf, Op. cit., hal. 308.

mengungkapkan makna. Sebagai contoh dapat diperiksa puisi berjudul "Dalam Gereja Munster" bait ketiga berikut:

Kereta telah disalibkan dalam gereja tua itu, berderak lagi, membawa remaja-remaja bercumbu, dan hari esok putih menggumpal. Aku tersedu. Lonceng-lonceng gereja berdentangan lagi memanggilmu.

(*Arsitektur Hujan*, 1995: 14)

Penyebutan larik */kereta telah disalibkan!* dalam puisi di atas menegaskan dua kesalahan berbahasa. *Pertama*, diksi "kereta" hadir menggantikan diksi "manusia", sebab praktek penyaliban hanya dilakukan pada manusia. Ataukah secara konsep, diksi "kereta" adalah manusia. *Kedua*, diksi "disalibkan" hadir menggantikan diksi "dijalankan", sebab kereta sebagai kendaraan hanya bisa dikendarai atau dijalankan. Ataukah secara konsep, diksi "disalibkan" adalah dijalankan. Sangat sulit diketahui duduk persoalannya.

Mendasarkan kajian pada model oposisi biner Saussure, larik */kereta telah disalibkan!* adalah suatu kejanggalan paradigmatis yang akut. Diksi "kereta" berposisi sebagai subyek dan "telah disalibkan" berposisi sebagai kata kerja. Hal ini berarti secara sintagmatik (kombinasi) berhubungan, tetapi secara paradigmatis, diksi "kereta" dengan diksi "salib" bila dilekatkan bersama-sama tidak dapat menghasilkan pemahaman. Kedua diksi tersebut pada akhirnya diposisikan sebagai metafor, diksi yang mewakili diksi -bahkan lebih dari pada diksi- lain.

Lebih lanjut, perlu disimak puisi berjudul "Biografi di Atas Meja Makan" bait terakhir berikut:

Meja makan telah disusun lagi, di antara taplak, piring dan sendok saling beradu. Riwayat hidupmu di baca lagi, penuh kawat berduri, dan orang-orang berlalu, menggenggam jari-jari tangannya sendiri.

(*Arsitektur Hujan*, 1995: 43)

Pernyataan *Meja makan telah disusun lagi*, diteruskan dengan larik */di antara taplak, piring dan sendok beradu/*. Larik ini adalah larik yang bersifat skizofrenia sebab lompatan-lompatan kata pembentuk kalimatnya tidak utuh sebagai sebuah deskripsi. Apabila larik-larik tersebut diartikan sebagai persiapan dan perbuatan "makan" maka termasuk dalam kalimat skizofrenia paradigmatis. Yaitu, penjajaran beberapa kata yang berkualitas sama dengan tujuan menyampaikan "makna" melalui hubungan wilayah tiap kata.

Puisi "100 Tahun Adam Meyakini Dirinya Manusia" (bait pertama) berikut menyajikan kecenderungan ilustrasi yang menarik:

Telah aku kirim kamar mandi untuk membangunkannya. Seperti membangunkan tubuhmu, 10 menit dari kedengikan yang lalu. Aku pernah bersamamu di situ, dan berpisah lalu, lewat jatuhnya segumpal tanah: Aku telah terhina jadi dirimu, tumbuh di setiap jemari tangan... Semua telah jatuh dari tubuhmu. "Aku tunggu, Adam, warna-warna kesedihamu pada setiap ilmu."

(*Arsitektur Hujan*, 1995: 31)

Bait puisi di atas disusun melalui larik-larik dengan hubungan pengalihan dan komunikasi yang terputus-putus. Pada tiap penggalan larik terdapat diskontinuitas atau keterputusan. Ibarat seorang petutur/ pendongeng kisah dipenggal-penggal sehingga tidak mencipta alur yang linier. Dan sebagai sebuah teks puisi jadi, tentu saja, operasional bahasa estetika tersebut adalah sebuah kesengajaan. Perlu dicari dampak operasionalnya.



Pola diskontinuitas, kembali dalam sebuah kesengajaan teks, berarti usaha menolak pengkisahan yang linier. Sehubungan dengan itu Nirwan Dewanto pernah menulis tentang penyusunan sejarah:

Kita akan menyadari bahwa setiap masyarakat, setiap sistem, menempuh jalan sejarah secara partikular. Tidak harus jalan lurus (linier), tetapi dapat berbelok tak terduga-duga. Dapat juga jalan melingkar, menemukan titik awal dalam keseimbangan baru, seperti daur ulang. Dan kebudayaan adalah permainan seluruh sistem, seluruh paradigma, sehingga, dalam ruang kebudayaan kita akan melihat tidak hanya satu sejarah, tetapi sejarah-sejarah, awan debu sejarah-sejarah, seperti dikatakan Levi-Strauss⁷⁶.

Kiranya, puisi "100 Tahun Adam Menyakini Dirinya Manusia" sedang memberi pelajaran tentang penyusunan sejarah. Nirwan Dewanto telah memberi konsep penulisan. Puisi di atas tidak hanya memberi konsep tetapi bentuk penyusunan. Kisah atau sejarah tidak mesti linier. Kisah bisa juga berbentuk diskontinuitas. Dampak bagus dari penyusunan kisah atau sejarah yang diskontinuitas adalah tiadanya pusat penceritaan. Yang ada, kisah-kisah kecil yang saling berdiri sejajar dan akhirnya membentuk satu kisah besar yang plural, saling melengkapi, saling menghubungi, dan saling menolak.

Teks puisi skizofrenia menyajikan narasi yang terpenggal-penggal. Hasilnya, tercipta lobang-lobang kosong yang mesti diproduksi sendiri oleh pembaca. Bagaimana pembaca mengisi lobang kosong -diskontinuitas- sehingga menjadi teks utuh sebagai kisah dan sebagai syarat komunikasi. Seperti soal-soal ujian anak SD yang berupa kalimat tidak lengkap, dan siswa disuruh mengisi kekosongannya. Hanya saja, pada sebuah soal ujian, kebenaran

⁷⁶ Nirwan Dewanto, *Senjakala Kebudayaan*, Benteng, Yogyakarta, 1996, hal. 43-44.

pengisian ditentukan oleh penguji yang dalam hal ini telah ada jawaban spesifik sebagai kriteria tunggal. Pada puisi, kebenaran pengisian bergantung kepada pembaca. Pengarang sudah melepas teks puisi kepada publik dan kepada publik pula nasib teks puisi ditentukan.

Kebebasan merakit dan mengisi kekosongan teks puisi adalah kebebasan personal yang tidak terbebas dari jebak-polemik. Hal ini seperti seorang anak muda yang bermain playstation, sejauh-jauh mempermainkan perilaku tokoh-tokoh dan kualitas ketangkasan ide serta gerakannya, masih dibatasi dengan fasilitas-fasilitas dan titik jenuh mesin. Anak muda tersebut bebas menggerakkan kaki tokoh game tetapi tidak bisa menambah jumlah kaki, bebas menyerang musuh tetapi tidak untuk mengajaknya bercinta, boleh mendiamkan tokoh tetapi mesti mau menerima kekalahan, boleh maju dan terus maju ke level lebih tinggi tetapi ada level terakhir di mana playstation tidak punya operasional lanjutan. Pada masalah tersebut tidak ada larangan untuk tidak peduli kepada playstation, sama dengan tidak ada keharusan mengurus *playstation*. Ketika seseorang memasuki dunia playstation, tawaran kebebasan bertukar rusuh dengan rambu-rambu dan tanda seru. Lebih kurang seperti itulah pengalaman penulis memasuki rimba tanda pada puisi "100 Tahun Adam Meyakini Dirinya Manusia".

Selanjutnya perlu diperiksa puisi "Panorama Kematian Ayah I" (bait pertama) berikut:

Hari ini, rumah jadi mereka yang berlalu. Aku ingin mengirim karangan bunga ke seluruh pesawat TV, seperti mengirim Hiroshima ke dalam catatanmu. Tetapi seperti mikropon terkapar, pada hari itu pula ia dengar kabar kematian ayah. Setelah itu, selalu ia temukan ayah yang membaca mati; ayah yang menulis mati; ayah yang berbicara mati. Hari-hari jadi pemingguan kabar

kematian ayah yang panjang. Dan mikropon, di mimbar terakhir ayah membagi-bagi impian, mulai membiru menyimpan setiap orang. Ia pun seperti memasuki langit tiada akhir. Setiap hari, menggali kubur untuk ayahnya.

(*Arsitektur Hujan*, 1995: 41)

Setiap diksi dalam puisi di atas telah terkutuk untuk menyanggah makna literal. Makna tersebut ada berkat kesepakatan di antara masyarakat, atau kadangkala, kreasi para pemegang kebijaksanaan linguistik. Dalam masyarakat, diksi-diksi dirakit untuk komunikasi dengan pola operasional yang fleksibel -asal ada saling pemahaman-, operasional yang baku ada pada tata bahasa resmi (EYD). Diksi-diksi puisi dibentuk sebagai teks jadi dengan pola operasional yang menyimpang dari rakitan masyarakat, meskipun tidak sepenuhnya berbeda.

Diksi, pada teks puisi, dilekatkan pada operasional baru, pemaknaan gagal apabila menggunakan pola operasional yang tidak relevan. Pemaknaan hanya bisa diperoleh dengan cara membaca diksi -diksi secara terpisah. Diksi dibaca sebagai metafor. Setelah pemaknaan secara parsial, terpisah, dicari operasional utuh yang menghasilkan pemaknaan teks. Pembaca dalam hal ini ditekankan untuk memproduksi wacana.

Seorang pembaca tidak tertutup kemungkinan, dari rekayasa sistem operasional bahasa, sudah menemukan makna. Pembaca merasa sudah menemukan makna sebenarnya dari sebuah puisi. Tetapi memang ada, pembaca-pembaca tertentu yang merasa tidak puas dengan hasil pembacaan pertama. Pembacaan dilanjutkan berulang-ulang untuk memperoleh variasi-

variasi pola operasional bahasa, variasi-variasi makna⁷⁷. Pada puisi cerdas⁷⁸, pembaca dimungkinkan memperoleh tumpah ruah ragam bahasa dan menikmati macam-macam pusran makna. Pembacaan dengan pola operasional bahasa yang berlainan, bisa jadi, menghasilkan makna yang berbeda. Makna yang saling mendukung pada sublimasi makna atau makna yang bertentangan sehingga tidak ada kepastian orientasi tunggal, atau deretan makna yang tidak berhubungan sama sekali.

Teks puisi "Panorama Kematian Ayah 1" apabila diksi-diksinya dipahami secara literal ternyata gagal mendapatkan makna. Artinya perlu digunakan strategi teks atau penciptaan pola operasional bahasa yang baru. Panorama kematian ayah tidak dapat dimaknai sebagai kisah kematian seorang kepala rumah tangga.

Pembacaan puisi, paling mudah, mengambil diksi tertentu sebagai kata kunci pembuka makna. Misalnya, diksi "ayah".

Pertama, pembacaan dengan cara mengisi lobang-lobang larik dalam pengkisahan puisi. Ayah di dalam masyarakat paling kecil berposisi sebagai kepala rumah tangga. *Hari ini*, seorang ayah telah mati. Begitulah, *rumah jadi mereka yang berlalu*. Rumah tempat orang-orang dilahirkan, hidup, dan lalu

⁷⁷ Memang pada teori sastra ada yang dinamakan heuristik dan hermeneutik, pembacaan pertama dan pembacaan kedua. Tahapan pembacaan karya sastra, yang tentu saja tidak material, satu kali dan dua kali. Cenderung kepada pemahaman ansich dan pemahaman dengan pemaparan bukti-bukti yang cermat. Periksa Riffatere dalam Rahchmat Djoko Pradopo, *Beberapa Teori Sastra, Metode Kritik, dan Penerapannya*, Pustaka Pelajar, Yogyakarta, 1995, hal. 134-135.

⁷⁸ Istilah puisi cerdas, penulis meminjam seorang teman bernama S. Yoga, sosiolog yang sekaligus sastrawan berwibawa. Selebihnya, S. Yoga menyebutkan puisi cerdas sebagai pencipta pengetahuan -puisi berpengetahuan. Berbanding terbalik dengan puisi-puisi realisme sosial, yang katanya, justru membodohi pembaca dengan seruan-seruan tanpa pilihan.

mati. Hari ini, ayahlah yang meninggal. *Aku ingin mengirim karangan bunga ke seluruh TV.* Tokoh aku -sang anak- mengirimkan berita kematian duka cita ke orang-orang lain agar turut berduka cita. Bisa juga semacam pengingatan tentang mati. *Seperti mengirim Hiroshima ke dalam catatanmu.* Bahwa kematian adalah sesuatu yang menggemparkan, setidaknya, bagi yang melihat-rasakan, atau bagi yang ingat akan kehidupan sesudah mati.

Tetapi seperti mikropon terkapar, pada hari itu pula ia dengar kabar kematian ayah. Kabar kematian adalah kabar kurang mengenakan bagi pengabar -mikropon, alat penguat suara- dan juga bagi orang yang dikabar. Apalagi disebutkan, antara kematian dan pengkabaran terjadi dalam waktu bersamaan.

Setelah itu, selalu ia temukan ayah yang membaca mati; ayah yang menulis mati; ayah yang berbicara mati. Semua kenangan tentang ayah menghantui hari-hari orang-orang terdekat yang ditinggalkannya. Seperti istri yang tercenung sendirian di depan meja makan tempat dirinya dan suaminya biasa makan bersama disertai dengan senda gurau. Tiba-tiba sang istri ingat ayah, tiba-tiba menyadari sang ayah masih ada, dan tiba-tiba ingat suaminya telah meninggal. *Hari-hari jadi penungguan kabar kematian ayah yang panjang.* Ayah akan selalu diingat, anggota keluarga menjadi sedikit terhibur bila ada orang-orang yang menyatakan duka cita. Bahkan, ada barang-barang tertentu yang diabadikan sebagai pengingat.

Dan mikropon, di mimbar terakhir ayah membagi-bagi impian, mulai membiru menyimpan setiap orang. Kembali pada berita kematian, dan berita terakhir setelah suasana duka kian pudar dari kematian kepala rumah tangga adalah pembagian warisan. Suatu impian menarik, menerima harta besar secara tiba-tiba. Siapakah orang yang tidak suka, tiba-tiba, diberi harta melimpah, apalagi tanpa tuntutan.

Pembagian warisan, yang nilainya amat besar, sangat menjebak orang untuk berniat jahat. Kondisi ini sama dengan seorang pemalas yang membeli kupon-kupon undian putih dan berharap mendapat hadiah besar. *la pun seperti memasuki langit tiada akhir.* Lebih berbahaya lagi, ada anak-anak yang mengharap-usahakan kematian ayahnya cepat terlaksana. *Setiap hari, anak-anak tersebut menggali kubur untuk ayahnya.*

Kedua, pembacaan dengan cara memperluas jauh kata-kata kunci. Ayah dapat dilebar-luaskan menjadi pemimpin lingkungan dengan anggota tertentu dan tradisi tertentu. Dalam hal ini ayah dianggapkan sebagai pemimpin negara atau seorang pejabat senior. Anak dapat dipahami sebagai bawahan-bawahannya sehingga terjalin hubungan antara atasan dengan bawahan. Larik */setiap hari, menggali kubur untuk ayahnya/* dipahami sebagai persaingan tidak sehat atau usaha para bawahan untuk mendongkel dan menggantikan kedudukan atasan. Hasil pembacaan ayah sebagai pemimpin negara, mengingatkan pada revolusi-revolusi perebutan kekuasaan. Larik *lhari ini, rumah jadi mereka yang berlalu/* menjadi pergantian kekuasaan yang selalu terjadi. Penulis ingat pada sejarah

negara Nikaragua yang pergantian kekuasaannya selalu dilakukan dengan cara pemberontakan, silih berganti.

Ketiga, pembacaan dengan cara memperluas lebih jauh kata-kata kunci. Ayah diartikan sebagai lingkungan atau tradisi itu sendiri. Ayah adalah cara pandang lama yang tidak relevan lagi dalam menyikapi zaman. Misalnya, pandangan komunisme di Indonesia pada masa orde baru. Pada tahun-tahun menjejang dan awal-awal dekade 1960-an pandangan komunisme sangat dominan dalam menentukan arah perjalanan negeri Indonesia. Berkebalikan pada masa sesudahnya -tahun-tahun orde baru. Larik-larik berikut dapat menjadi gambaran *Iselah itu, selalu ia temukan ayah yang membaca mati; ayah yang menulis mati; ayah yang berbicara mati/*. Komunisme tidak berkuat lagi. Bahkan, para pejabat disibukan dengan usaha mengesankan buruk, komunisme adalah bahaya laten bagi negara. Sebuah usaha pengingkaran terhadap masa silam sendiri. *Setiap hari, menggali kubur untuk ayahnya. Agar kekuasaan orde baru abadi.*

Keempat, pembacaan dengan cara menambah-reduksi teks puisi. Model pembacaan ini menempatkan teks puisi sama dengan realitas mimpi. Dalam mimpi ada peristiwa-peristiwa yang tidak signifikan. Tradisi Jawa mengenal adanya mimpi yang disebut "kembang turu" atau bunga tidur, artinya mimpi yang tidak punya makna. Freud pun dalam memaknai mimpi yang dikisahkan pasien selalu menajamkan bagian tertentu dan menghilangkan bagian yang lain.

Larik */aku ingin mengirim karangan bunga ke seluruh pesawat TVI* bisa menjadi kalimat yang bermakna mengerikan. Karangan bunga biasanya dikirimkan pada rumah orang meninggal atau diletakkan pada tempat pemakaman. Pada puisi karangan bunga dikirimkan ke seluruh pesawat televisi, artinya seluruh pesawat televisi adalah rumah orang mati, rumah kematian, atau kuburan. Padahal, masyarakat kini banyak meluangkan waktu untuk menonton acara televisi. Apakah berarti masyarakat kini gemar menonton kematian? Pertanyaan sekaligus kesimpulan yang mengerikan, *seperti mengirim Hiroshima ke dalam catatanmu*.

Pesawat televisi adalah kematian itu sendiri. Sama artinya dengan "para penonton televisi adalah orang-orang yang sedang menuju pada kematian". Mungkin bukan kematian tubuh secara materi, tetapi kematian ide, kematian subyek, kematian keseharian, atau kematian dalam konsep-konsep yang lain. Televisi, benda paling getol dalam menyodorkan ajakan-ajakan yang mesti dibeli. Televisi akan mengantarkan pemirsa untuk mengunjungi ladang-ladang utopia. *la pun seperti memasuki langit tiada akhir*. Penonton, orang paling tahu bahwa dirinya membutuhkan segala tawaran kepuasan.

Masih banyak model pembacaan lain. Penulis mempunyai seorang teman aktor teater bernama Indra Tjahyadi. Untuk pelisanan satu puisi, Indra Tjahyadi⁷⁹ bisa mengesankan dengan berbagai nuansa. Entah nuansa sedih, gembira, polos, profokatif, mengejek, dan membingungkan layaknya mantra.

⁷⁹ Indra Tjahyadi, seorang aktor, sutradara, dan penyair handal. Pada acara pembacaan puisi Malam Purnama di Teater Gapus Indra Tjahyadi membaca puisi dari Goenawan Mohamad "Pembakaran Sita", yang menurut teman-teman bernuansa sakral, dibaca dengan cara yang sangat mesum.

Model bahasa skizofrenia dalam bahasa estetik puisi berarti melegalkan bahasa tersebut sebagai model pembahasaan tersendiri. Bersanding-jajar dengan -atau menggantikan- model oposisi biner Saussure yang hanya melegalkan penafsiran tunggal.

Mengakhiri pembahasan tentang bahasa estetik skizofrenia, penulis ingat bahwa karya sastra menciptakan sebuah realitas, sebuah masyarakat. Pada kasus tersebut, tercipta sebuah masyarakat skizofrenia. Masyarakat pengguna ragam bahasa skizofrenia. Masyarakat yang diciptakan oleh teks puisi dalam antologi *Arsitektur Hujan*. Pada masyarakat tersebut, mungkin, seorang guru bebas bertugas di lapangan dengan memakai pakaian preman. Seorang pelajar teladan, sesaat sesudah penerimaan penghargaan oleh kepala sekolah akan mengambil minuman bersoda dingin, mengocoknya keras, dan menyemprotkannya ke seluruh hadirin, seperti yang biasa dilakukan Kenny Robert sehabis menjuarai GP 500.

Tentu ini bukan masyarakat sebenarnya, lebih-lebih masyarakat ideal. Yang sesungguhnya terjadi, ada kecenderungan terhadap kemungkinan terbentuk masyarakat skizofrenia. Tanda-tandanya sudah ada. Lepas dari baik dan buruk, kecenderungan tersebut perlu disikap-tegasi oleh masyarakat sendiri dan oleh para pemegang kebijakan masyarakat. Oleh karenanya, karya puisi dalam antologi *Arsitektur Hujan* patut menjadi pijak-timbangan.