



**PUISI AFRIZAL MALNA:  
KAJIAN SEMIOTIKA**

Oleh:  
**Mulyadi**

**BALAI BAHASA PADANG  
2005**

**Penyunting Naskah**  
**Erwina Burhanuddin**

**Desain Sampul**  
**Yusrizal KW**

**Tata Letak**  
**Romi**

**Cetakan 1**  
**2005**

**Balai Bahasa Padang**  
**Simpang Alai Cupak Tengah, Pauh Limo**  
**Padang 25162**

**HAK CIPTA DILINDUNGI UNDANG-UNDANG**  
Isi buku ini, baik sebagian maupun seluruhnya,  
dilarang diperbanyak dalam bentuk apa pun  
tanpa izin tertulis dari penerbit kecuali dalam hal pengutipan  
untuk keperluan artikel atau karangan ilmiah

**Katalog dalam Terbitan (KTD)**

**899.223 107**

**MUL**

**P**

**MULYADI**

**Puisi Afrizal Malna:**  
**Kajian Semiotika/Mulyadi.-**  
**Padang: Balai Bahasa Padang,**  
**2005**

**ISBN 979-685-509-7**

**1. SASTRA MINANGKABAU-PENELITIAN**  
**2. KAJIAN DAN PENELITIAN**

## KATA PENGANTAR KEPALA PUSAT BAHASA

Sastra merupakan cermin kehidupan masyarakat pendukungnya, bahkan sastra menjadi ciri identitas suatu bangsa. Melalui sastra, orang dapat mengidentifikasi perilaku kelompok masyarakat, bahkan dapat mengenali perilaku dan kepribadian masyarakat pendukungnya serta dapat mengetahui kemajuan peradaban suatu bangsa. Sastra Indonesia merupakan cermin kehidupan masyarakat dan peradaban serta identitas bangsa Indonesia. Dalam kehidupan masyarakat Indonesia telah terjadi berbagai perubahan, baik sebagai akibat tatanan baru kehidupan dunia dan perkembangan ilmu pengetahuan, kebudayaan, serta teknologi informasi maupun akibat peristiwa alam. Kondisi itu telah menempatkan budaya asing pada posisi strategis yang memungkinkan pengaruh budaya itu memasuki berbagai sendi kehidupan bangsa dan mempengaruhi perkembangan sastra Indonesia. Gejala munculnya pengaruh budaya asing pada media elektronik (radio/televisi) dan di tempat-tempat umum menunjukkan perubahan perilaku masyarakat dalam kehidupan masa kini. Selain itu, gelombang reformasi yang bergulir sejak 1998 telah membawa perubahan sistem pemerintahan dari sentralistik ke desentralistik. Di sisi

lain, reformasi yang bernapaskan kebebasan telah membawa dampak ketidakteraturan dalam berbagai tata cara kehidupan bermasyarakat. Penghayatan fenomena seperti itu yang dipadu estetika telah menghasilkan satu karya sastra.

Buku *Puisi Afrizal Malna: Kajian Semiotika* ini merupakan hasil penelitian Saudara Mulyadi. Untuk itu, Pusat Bahasa menyambut dengan gembira penerbitan ini dan saya menyampaikan penghargaan dan ucapan terima kasih kepada penulis buku ini karena buku ini akan memberi manfaat bagi masyarakat yang memahami semiotika dan memahami sastra pada umumnya.

Mudah-mudahan penerbitan buku ini dapat memberi manfaat bagi masyarakat luas, khususnya generasi muda dalam melihat kehidupan dan berbagai simbol-simbol dalam tatanan kehidupan masyarakat modern ke depan.

Jakarta, 5 Desember 2005

Dendy Sugono

## UCAPAN TERIMA KASIH

Syukur alhamdulillah penulis ucapkan kepada Allah Swt yang telah memberi kesempatan kepada penulis untuk menyelesaikan penyusunan buku ini. Buku ini merupakan laporan penelitian mandiri penulis di Balai Bahasa Padang (2004). Penelitian ini berjudul "Puisi Afrizal Malna: Kajian Semiotika". Sesuai dengan judul tersebut, penelitian ini bertujuan mencoba menelaah persoalan bahasa dan makna kehadiran puisi Afrizal Malna yang bagi sebagian pembaca terkesan tidak menampilkan makna apa-apa selain kesulitan untuk memahami gaya literernya yang ganjil dan asing di ajang perpuisian Indonesia kontemporer. Mungkin juga puisinya sepiantas menampilkan kegilaan dan kekacauan logika dalam pikiran pembaca yang menghendaki standar nilai estetika dan moral yang lazim serta mapan.

Namun, di tengah semua itu, penelitian kecil dan sederhana ini hendak mencoba menelaah kemungkinan kebermaknaan puisi Malna yang mencengangkan itu melalui perspektif ilmu pertandaan, dinamakan semiotika ataupun semiologi. Seiring dengan pandangan Malna bahwa puisi sebenarnya hidup di tangan dan di dalam pikiran pembacanya

- dan bukan di dalam keinginan penyairnya - penelitian ini pun ingin menghidupkannya dan memberi penafsiran sebagai sebuah proses pembacaan menurut pisau analisis yang digunakan tersebut.

Dalam penyelesaian tulisan ini, penulis banyak dibantu oleh Saudara Ferawati, S.S. yang telah ikut membantu dalam menyiapkan naskah ini. Untuk itu, penulis mengucapkan banyak terima kasih. Terima kasih yang tulus juga penulis ucapkan untuk Dra. Erwina Burhanuddin, M. Hum., Kepala Balai Bahasa Padang yang telah memberikan motivasi berharganya untuk penulis. Tidak lupa juga terima kasih untuk rekan-rekan di Balai Bahasa Padang, yang tidak mungkin disebutkan nama mereka satu per satu di sini, atas bantuan yang telah diberikan, baik langsung maupun tidak langsung. Akhirnya, tulisan ini tidak dapat menghindar dari ketidaksempurnaan. Untuk itu, saran dan kritik dari pembaca pun penulis harapkan demi menjadikan penelitian ini lebih bermakna lagi.

Padang, November 2005

Penulis

# DAFTAR ISI

<b>KATA PENGANTAR KEPALA PUSAT BAHASA</b>	v
<b>UCAPAN TERIMA KASIH</b>	vii
<b>DAFTAR ISI</b>	ix
<b>BAB 1 PENDAHULUAN</b>	1
1.1 Latar Belakang	1
1.2 Masalah	4
1.3 Tujuan	4
1.4 Landasan Teoretis	5
1.5 Metode dan Teknik Penelitian	9
1.6 Sumber Data dan Percontoh	9
1.7 Sistematika Penulisan	10
<b>BAB 2 BAHASA DALAM PUISI AFRIZAL MALNA</b>	11
2.1 Pendahuluan	11
2.2 Posisi Bahasa dan Makna Kehadiran Puisi	13
2.3 Padangan Afrizal terhadap “Kata”	16
2.4 Diksi dan Citraan Benda	
sebagai Permainan Semiotis Puisi Malna	17
2.5 Membaca Dadaisme dalam Puisi Malna	20

<b>BAB 3 ANALISIS SEMIOTIKA</b>	
<b>EMPAT PUISI AFRIZAL MALNA</b>	25
3.1 Pengantar	25
3.2 Sajak “Asia Membaca”: Membaca <i>Asia Mystique</i>	26
3.2.1 Asia Sebagai <i>Yang Lain</i> dalam Pandangan Penjelajah atau Penjajah	30
3.2.2 Sebuah Tanah Asal	33
3.3. “Chanel 00”: Tawaran Semu dari Siaran Kehampaan Televisi	34
3.3.1 <i>Dada</i> yang Bermaksud Sesuatu	36
3.3.2 Kesemuan, Kamufase	39
3.4 Bahasa sebagai Sumber Masalah	39
3.4.1 Ruang yang Terkontaminasi	42
3.4.2 Bahasa Menyimpan Probelma	46
3.5 Perempuan yang Dimitoskan	48
3.5.1 Perempuan dalam Pengaruh Perubahan	50
3.5.2 Ziarah ke dalam Mitos Perempuan Sitti	52
3.5.3 Simpati untuk Sitti	56
<b>BAB 4 KESIMPULAN</b>	59
<b>DAFTAR PUSTAKA</b>	63

# BAB 1

## PENDAHULUAN

### 1.1 Latar Belakang

Persoalan bahasa puisi menempati kedudukan tersendiri jika dibandingkan dengan pemakaian bahasa dalam prosa. Sang penyair dengan keistimewaan yang dimilikinya, yaitu dengan apa yang disebut dengan *poetics license*, dapat menggunakan kebebasannya menjelajahi dunia kata hingga melampaui kejelasan. Ini mungkin disebut dengan kegelapan sebuah puisi. Bahkan, dengan mengelak mematuhi regularitas gramatikal dalam sebuah kalimat, seorang penyair bisa dikatakan bersembunyi di balik bahasa. Kadangkala bahasa puisi memang bisa ditangkap oleh pembacanya, seperti puisi pamflet dari Rendra. Namun, banyak juga bahasa puisi yang kurang komunikatif dengan para pembacanya.

Ketika seorang penyair menemukan gayanya tersendiri, ia pun disebut sebagai penyair yang menempatkan diri dalam identitas dan keunikan puisi yang sifatnya tertentu. Tentu saja, penemuan itu bukan berasal dari ruang hampa. Ada pengaruh yang secara intelektual memberi warna, gaya, tema, dan pandangan dari pemikirannya.

Bagi penyair Afrizal Malna, puisi tidak hanya merupakan medan estetika dan menghasilkan keindahan kata-kata. Dalam kasus kepenyairan Malna, puisi-puisinya merupakan tempat kata-kata menemukan makna yang tidak konvensional. Puisi baginya membuat benda-benda seperti hidup dan bicara layaknya manusia berkata-kata.

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

(Warisan Kita, Malna, 1995: 58).

Benda-benda yang 'berbicara' dalam kata-kata seakan tertempel dalam ruang, batu-batu, kaleng-kaleng, perabotan, dan sepatu sebagai benda-benda urban yang telah melahirkan sebuah gaya kepenyairan Malna yang khas di antara barisan penyair Indonesia kontemporer.

Dalam membaca puisi Malna, kita seakan menemukan suasana dan metafor yang terinspirasi dari benda-benda yang tidak alamiah, lanskap, abstraksi imajinasi yang tidak lazim kita temukan dalam puisi-puisi yang banyak diilhami oleh dunia eksterior kita, seperti hal yang senantiasa melingkupi kehidupan jasmani manusia: angin, cuaca, matahari, dan sebagainya. Kekhasan yang muncul dari puisi Malna adalah persoalannya dengan kata-kata, bahasa.

Dalam sebuah kolofon buku puisinya yang diterbitkan pada tahun 2002, Malna sebagai penyair kontemporer Indonesia dengan gamblang menyatakan 'kredo' kepenyairannya. Kredo itu menyiratkan sikap kepenyairan Afrizal Malna tentang *kata*:

"kata adalah lembaga komunikasi yang paling susah dipegang, bobrok dan busyet. Bahasa mungkin merupakan ciptaan manusia yang paling punya banyak masalah. Dunia referen - yang tinggal dalam memori kita atau pelabelan sosial (stereotip), seperti seekor ular yang terus mengintai dan siap menerkam setiap teks.... Bahasa adalah dunia binatang dalam mulut kita" (Malna, 2002).

Bagi Malna, sejak dahulu kata tidak terlepas dari beban yang dibawakannya dalam berkomunikasi. Dalam konteks penafsiran, sebuah kata telah dirancang sebagai sesuatu yang mengandung konsep tentang referen secara sepihak. Itulah yang dinamakannya dengan stereotipe. Tampaknya kredo seperti itu merupakan sebuah gambaran umum tentang ketidakpercayaan sang penyair terhadap *kata* yang diciptakan oleh manusia dalam dunia komunikasi. Dengan demikian, bahasa juga tidak bebas dari cengkeraman ideologi.

Pergumulan lebih jauh Malna dalam puisinya adalah persoalan stereotip dunia ketiga yang dalam diskursusnya disebut dengan persoalan poskolonial, yaitu persoalan identitas dunia yang terombang-ambing dalam modernitas yang datang dari dunia pertama seiring usainya kolonialisme teritorial. Dalam sebuah interviewnya dengan seorang kritikus dari Spanyol, Malna mengutip pendapat penyair Amir Hamzah bahwa keterombang-ambing identitas itu, antara kolonialisme yang masih meninggalkan jejaknya dengan modernisme berawal ketika Malaka dikalahkan oleh Armada Portugis. Penaklukan itu menurutnya telah mengakibatkan 'kehancuran' budaya Melayu. Dengan menaik garis lurus, kehancuran budaya baginya juga berarti kehancuran bahasa: kehancuran bahasa juga berarti kehancuran, bahkan, kematian puisi (Malna, 2002).

Bagi Malna, "kematian puisi" terjadi ketika sang penyair, yang dalam hal ini adalah dirinya sendiri, tidak lagi berangkat dari tradisi yang primordial sebagaimana banyak penyair Indonesia lainnya yang dipengaruhi oleh tradisi yang melahirkan mereka untuk kemudian meloncat menjadi penyair modernis. Konsekuensi dalam dunia kepenyairan dan dunia intelektual seperti itu, yaitu antara jejak-jejak kolonialisme dan modernisme, adalah keterbelahan identitas dan moral. Penyair ini menganggap keterperangkapannya dalam modernitas adalah sebagai akibat dari keterbelahan identitas yang dihadapinya.

Di satu sisi, ia adalah seorang penyair yang tumbuh di sebuah kota, yaitu Jakarta, tempat pertemuan beragam budaya dan tradisi. Di sana terjadi peleburan baru dan terbentuknya sebuah bahasa dan identitas yang hampir sama sekali baru, bahkan menyebabkan keterputusannya dengan akar budaya. Di sisi lain ia menyadari bahwa ia berada di daerah "perbatasan" di tengah dunia yang dilanda oleh modernitas dengan jejak-jejak kolonialisme masa lalu, kapitalisme, bahkan globalisasi ekonomi yang direkamnya dalam puisi-puisinya, dan penataan kembali budaya nasional oleh negara berkembang seperti Indonesia, demokrasi. Karena itulah persoalan puisi baginya bukanlah hal yang sederhana, tetapi bahkan ia memuat gagasan besar yang tengah berlangsung dalam kebudayaan kita.

Gagasan yang terlihat dalam puisinya menunjukkan kritik penyair dalam dunia yang serba tanggung ini. Puisinya hadir dengan mengandung tanda-tanda kegelisahan sang penyair di tengah persoalan sosial walaupun tidak mengandung romantisme yang sering menjadi ciri literer penulisan puisi. Untuk memahami puisinya, kita bisa mendekatinya secara semiotis. Secara semiotis puisinya menunjukkan keunikan tidak hanya pada tataran bahasa, tetapi juga pada tanda-tanda budaya.

## 1.2 Masalah

Dengan alasan yang dikemukakan dalam latar belakang, masalah dalam penelitian ini dibatasi pada dua persoalan, yaitu sebagai berikut.

1. Bagaimana bahasa puisi dan tema-tema yang terdapat dalam puisi Afrizal terbentuk secara semiotis?
2. Bagaimana sistem pertandaan itu berfungsi dalam sajak Afrizal Malna?

## 1.3 Tujuan

Penelitian ini bertujuan menjawab pertanyaan bagaimanakah sikap penyair terhadap bahasa sebagai salah satu persoalan identitas? Apakah gambaran konsep pemakaian bahasa dari penyair yang dipengaruhi oleh 'pandangan dunia'

penyair? Selain itu, penelitian ini bertujuan menemukan tema yang menjadi perhatian penyair dalam melihat kehidupan sosial budaya di sekitarnya melalui analisis semiotika.

#### 1.4 Landasan Teoretis

Penelitian ini menggunakan teori semiotika. Penulis melihat dalam puisi Malna terdapat permainan semiotis yang intens, terutama dalam tingkatan bahasa sebagai media dan kemudian pada tingkatan komunikasi sastra yang tidak lazim, yaitu apa yang disebut oleh Malna berpikir dengan gambar. Ia juga mengemukakan bahwa permainan semiotis, yaitu 'rekayasa semiotika' dalam puisinya sangat tinggi (Malna, 1999: 134).

Timbulnya rekayasa semacam itu berkenaan dengan tema puisi ataupun gagasan kepenyairan Malna dalam memaknai dunia sekitar yang ditandai oleh berbagai benda komoditas konsumerisme oleh massa (konsumen). Penafsiran sang penyair terhadap benda-benda yang menghasilkan pencitraan dunia konsumerisme ini sekaligus merupakan pengandaian bagi puisinya. Dalam dunia pencitraan itu terlihat dua jenis makna yang ada dalam produk konsumerisme (benda-benda) yang para pemakainya memaknai konsumsi benda-benda itu hanya dari citraan yang dihasilkan dari kemasan dan fungsi. Akan tetapi, para pemakainya menemukan maknanya bukan dari nilai yang lebih luhur yang dikandung di dalamnya (Malna, 1999: 134).

Dari sini Malna berangkat untuk beralih meninggalkan penulisan puisi yang berdasarkan "tradisi literer" yang menjadi kecenderungan ketika itu, seperti eksplorasi imajinasi dari Sapardi Djokodamono ataupun gaya puisi Goenawan Mohamad yang liris dan bersahaja. Ia menyatakan bahwa dengan berkuat pada benda-benda urban itulah ia juga mendeklarasikan puisinya sebagai 'berpikir dengan gambar'. Puisi Malna pun seakan terpesona dengan penciptaan rantai semiotis yang liar dengan gambar dan melahirkan proses penandaan yang dikatakannya bersifat kacau atau yang dinamakannya dengan sebuah fleksibilitas dalam komunikasi puisinya dengan pembaca (Malna, 1999: 131).

Karena itu, penelitian ini memakai teori semiotika yang dikemukakan oleh pemrakarsa ilmu linguistik modern, yaitu Ferdinand de Saussure dan Charles Sander Peirce. Semiotika merupakan istilah yang dikemukakan oleh filsuf pragmatisme Amerika Serikat Charles Sander Pierce (1839-1914) untuk menamakan apa yang disebutnya "dogma resmi tanda". Sementara itu, dalam waktu yang hampir bersamaan melalui karyanya *Cours de Linguistique Generale* (1915), Saussure (dalam Newton, 1988: 170) menyatakan bahasa merupakan salah satu bagian dari ilmu tentang tanda yang disebut dengan 'semiologi'. Jadi, maksud keduanya tidaklah jauh berbeda.

Jika Pierce memaksudkan bahasa sebagai sistem tanda, walaupun tidak terlalu menonjol, sebagai bagian dari semiotika umum, ilmu tanda dari tradisi Saussurean justru menganggap semua tanda, mulai dari yang verbal hingga yang nonverbal sebagai praktik budaya, seperti busana, sajian makan seperti pembahasan semiotika oleh Barthes dibentuk oleh sistem bahasa. Dengan kata lain, tanda-tanda dalam praktik kebudayaan dibaca sebagai sistem bahasa (Selden, 1989: 56).

Saussure telah mendudukkan konsep fundamental kajian linguistik modern yang juga nantinya melahirkan aliran strukturalisme di Prancis dalam bukunya *Course de Linguistique Generale*. Ia mengemukakan empat prinsip penting sistem bahasa, yaitu berupa pasangan oposisi penanda-petanda (*signifier-signified*), yang merupakan basis dari ilmu tanda itu), *langue-parole*, sintagmatig-paradigmatig, dan sinkronis-diakronis (Saussure, 1978).

Semiotika mempunyai tiga komponen pokok, yaitu tanda (*sign*), lambang (*symbol*), dan isyarat (*signal*) (Santosa, 1993: 4). Tanda merupakan representasi material objek yang dirujuk, tanda bersifat kasat mata, yaitu ia bisa berupa benda, kejadian, tulisan, bahasa, peristiwa, dan sebagainya. Lambang adalah suatu tanda yang telah 'dimuati' dengan makna tertentu yang biasanya bersifat kultural, situasional, dan kondisional (Santosa, 1993: 4-5). Isyarat merupakan tempat terjadinya pertukaran informasi antara subjek dan objek untuk melakukan suatu tindakan dalam waktu itu juga.

Jika kita melihat sistem tanda yang diajukan oleh Peirce, kita mengenal ada tiga macam tanda, yaitu ikon, indeks, simbol. *Ikon* merupakan tanda yang bersifat alami, yang memiliki kesamaan bentuk. Tanda ini menginformasikan atau menandakan hubungan tanda dengan benda yang dirujuknya atau petandanya. Contoh *ikon* adalah gambar, misalnya gambar hewan yang menandakan langsung hewan yang dimaksudkan, atau potret yang terdapat di kartu pengenal menandakan secara langsung orang yang dimaksud.

Tanda *indeksional* adalah tanda yang menunjukkan hubungan kausal, seperti awan hitam menandakan hari akan hujan, goyangan pohon yang ditiup angin menandakan arah berembusnya angin, sedangkan *simbol* merupakan tanda yang tidak menunjukkan hubungan yang alamiah dengan petanda. Hubungan ini bersifat arbitrer (mana suka). Tanda yang berupa *simbol* ini terdapat dalam bahasa yang ditentukan bunyi fonetis yang dilambangkan dengan rangkaian huruf atau yang disebut dengan kata. Kata *air* merujuk pada benda cair bening yang kita minum, misalnya. Akan tetapi, dalam bahasa lain, seperti dalam bahasa Inggris, konsep *air* itu disebut dengan *water*. Hubungan yang tak alamiah ini ditentukan oleh konvensi yang disetujui oleh masyarakat pemakainya (Pradopo, 1995: 120).

Van Zoest (1991) dengan sederhana menerangkan ketiga jenis tanda itu. Tanda ikonik merupakan tanda yang tergolong *primitif* karena tanda itu secara langsung menunjukkan atau menggambarkan hal yang terlihat pada benda atau tanda itu sendiri. Contohnya adalah denah atau gambar peta yang menunjukkan arah penunjuk. Di dalam teks yang memakai bahasa, tanda ikonik lebih menunjukkan gerak suatu kejadian atau perbuatan. Misalnya, kalimat *la masuk, ia duduk, lalu melihat sekelilingnya*. Tanda ini bersifat ikonis dengan menonjolkan gerakan yang disebutkannya.

Tanda *indeksional* adalah tanda yang bersifat denotatum atas hubungan kontiguitasnya, yaitu sesuatu menunjukkan hal yang lain. Disebutkannya, kata *index* dalam bahasa Prancisnya memiliki pengertian jari untuk menunjuk. Jadi, dalam ranah semiotika, indeks berarti tanda yang menunjukkan. Tanda ini

dapat melakukan tugas semiotisnya karena keberadaan tanda tersebut bersebelahan dengan tanda yang lain. Contoh yang paling umum dari tanda ini adalah asap. Keberadaan asap bersebelahan dengan api, misalnya. Ketika terjadi kebakaran, asap merupakan salah satu petunjuk atau tanda terjadinya kebakaran. Selain itu, tanda indeksional menimbulkan suatu tindakan, pengaruh, dan perasaan tertentu bagi orang yang menemukannya. Contoh tanda *ideksional* ini adalah sebuah kata seruan, seperti kata “awas” yang bisa membuat pendengarnya terkesima atau tertegun.

Tanda simbolik merupakan tanda yang sifatnya lebih canggih karena tanda ini pada umumnya merupakan produk budaya yang diciptakan manusia dengan suatu konvensi sekelompok orang yang memakainya. Di dalamnya berlaku kode, aturan, dan kesepakatan untuk memberi makna suatu tanda. Contoh yang paling sering kita temukan adalah tanda lampu merah yang mengatur arus lalu lintas di sebuah persimpangan jalan.

Namun, di antara ketiga komponen itu, unsur simbol mengandung dua hal penting lainnya, yaitu penanda (*signifier*) dan petanda (*signified*). Hubungan antara keduanya itu bersifat arbitrer, yaitu tidak ada keharusan bunyi lambang, misalnya ‘buku’ sebagai kumpulan kertas yang berisi tulisan. Penamaan ‘buku’ tergantung konvensi bersama masyarakat pemakai dalam tataran *langue* atau sistem bahasa yang bersifat abstrak.

Setiap lambang adalah tanda, tetapi tidak setiap tanda menjadi lambang. Di dalam bahasa, setiap tanda dapat menjadi lambang (Santosa, 1993: 6). Lambang dapat berada di luar bahasa yang tertulis sebagai tanda. Kata ‘menangis’ dan tindakan menangis tentulah berbeda dari segi penampakan. Kata ‘menangis’ merupakan representasi fonetis dari referen yang dimaksudkan, yaitu suasana hati yang bisa berarti kesedihan dan juga bisa bermakna haru. Dalam penampakannya ‘menangis’ disimbolkan dengan air mata atau jeritan yang mengandung makna tertentu. *Petanda*, berlawanan dengan *penanda* yang bersifat material dan lebih cenderung konkret, adalah aspek mental, berupa konsep yang ada dalam pemahaman subjek.

## 1.5 Metode dan Teknik Penelitian

Penelitian ini dilakukan secara kualitatif, yaitu yang menjadi data untuk dianalisis adalah data yang berupa kata dan bukan yang berupa angka. Dalam penelitian kualitatif, data dikumpulkan dari studi kepustakaan (Triyono dalam Jabrorahim dan Wulandari, 2001: 23). Data itu berupa bahan yang berhubungan langsung dengan persoalan puisi Malna, yaitu buku sumber yang memuat puisinya, kemudian buku dan artikel yang memuat kritik puisi secara umum ataupun terhadap puisi Malna sendiri. Selain itu, dari data kepustakaan juga dilakukan telaah terhadap teori pengkajian sastra, khususnya puisi, yang dalam hal ini adalah teori semiotika.

Teknik yang dilakukan dalam penulisan ini merupakan studi kepustakaan. Pertama adalah pengumpulan penentuan masalah yang dilihat dari hipotesis penulis terhadap persoalan yang ada dalam puisi Malna. Kemudian data itu dipilah dan dipilih untuk dianalisis. Berdasarkan masalah yang dikemukakan berupa pertanyaan mengenai nilai apa yang dikandung dalam karya Malna ini, penulis memilih teori yang cocok untuk pembahasan. Rangkaian teori yang telah ditentukan itu hanya merupakan bagian dari komponen analisis, yaitu berupa data lainnya yang ditemukan dalam sumber pendukung. Kemudian, penyusunan penulisan laporan ini pun dilakukan.

## 1.6 Sumber Data dan Percontoh

Data penelitian ini diambil dari buku puisi Afrizal Malna yang merupakan antologi puisi yang ditulisnya dari rentang waktu yang disebutkan dalam kolofon yang terdapat dalam teks puisinya, yaitu tahun 1980-2002. Sumber data itu adalah tiga buku kumpulan puisi Afrizal Malna, yaitu *Arsitektur Hujan* (1995) yang memuat 55 puisi, *Kalung dari Teman* (1999) berisi 85 puisi, dan *Dalam Rahim Ibuku Tak Ada Anjing* (2002) yang berisikan 45 puisi. Sebagai catatan, buku *Kalung dari Teman* merupakan kumpulan puisi yang memuat kembali puisi yang dikumpulkan dalam *Arsitektur Hujan*. Namun, beberapa di antaranya merupakan revisi kecil di sana-sini dari beberapa

puisi yang dilakukan Malna. Selain itu, buku tersebut memuat pula puisi yang baru.

Dari ketiga buku itu, penulis hanya mengambil 4 puisi untuk dianalisis dengan memakai teori semiotika. Alasan diambilnya empat puisi, yaitu "Asia Membaca", "Chanel OO", "Lorong Gelap dalam Bahasa", dan "Perempuan dalam Novel", sebagai bahan analisis adalah dari segi tema puisi itu memiliki persoalan menjadi perhatian utama sang penyair. Di antaranya adalah mengenai persoalan kolonialisme dan identitas, persoalan bahasa, kebudayaan massa.

### **1.7 Sistematika Penulisan**

Penulisan laporan penelitian ini dibagi dalam empat bab. Bab pertama merupakan pendahuluan yang terdiri dari latar belakang, masalah, tujuan, kerangka teori, metode dan teknik penelitian, sumber data dan percontoh, dan sistematika penulisan.

Bab dua berisi pembahasan mengenai persoalan bahasa dan posisi puisi menurut Malna, yaitu meliputi pandangan Malna terhadap bahasa dan kata, serta diksi dalam puisinya. dan pengaruh dadaisme dalam puisinya. Bab tiga adalah pembahasan yang berisi empat analisis semiotis atas puisi Malna dan identifikasi tema puisinya, serta bab terakhir adalah kesimpulan.

## **BAB 2**

### **BAHASA DALAM PUISI**

#### **AFRIZAL MALNA**

*“...mestilah kau bermabuk-  
mabuk terus terusan. Tetapi  
dengan apa?  
dengan anggur, dengan puisi,  
dengan kebajikan, sesuka  
hatimu.  
Tetapi mabuklah!”*  
Charles Baudelaire  
[Wing Kardjo (editor dan  
penerjemah), 1972: 36–7]

#### **2.1 Pendahuluan**

Bunyi bait yang terkenal itu berasal dari penyair Prancis, Charles Baudelaire (1821–1867) yang kontroversial, yang secara harfiah menggolongkan puisi di antara sekian hal yang memabukkan, selain anggur. Boleh jadi, ini merupakan metafor atau sebaliknya, hal yang dialami sendiri oleh Baudelaire, yang mengisi kemabukannya dengan anggur serta dengan puisinya. Kritikus pun menganggap ia sebagai seorang yang mencari tuhan yang ironisnya tanpa menempuh satu pun jalur kepercayaan agama. Mungkin karena itu ia pun mabuk, mencarinya ke mana saja. Dan bahkan kemabukannya telah membawa pencariannya itu, dalam kata Vionette (dalam <http://www.vionette.com/ baudelaire/ baudelaire2.htm>), sampai

merasuk pada setiap manifestasi kehidupan yang ada, dari dedaunan sebatang pohon hingga di kerutan dahi seorang wanita penghibur.

Apakah hal tersebut hanya sebagai slogan atau sebatas metafor kemabukan seorang penyair dengan anggur atau puisi? Mungkin hanya ia saja yang tahu. Dan setiap penyair pun memiliki credo atau semacam kepercayaan penggerak yang menentukan sikap kepenyairannya. Mungkin ungkapan Baudelaire itu merupakan dasar pemikirannya yang sadar tentang penulisan puisi dan dunia, atau kehidupan. Akan tetapi, apakah kepercayaan akan kepenyairan dan penulisan puisi seperti itu merupakan hal yang tidak penting lagi di masa sekarang?

Mungkin jawaban atas pertanyaan tersebut agaknya bersifat individual dan tidak umum soal mengapa orang menulis puisi, atau lebih radikal lagi, mengapa puisi itu ada. Atau dalam pertanyaan utilitarian, apakah mencipta puisi bukan sebuah tindakan yang tidak populer dalam percepatan dunia, yang diistilahkan Giddens (2001) yang tunggang-langgang ini? Akan tetapi, itu merupakan pertanyaan yang bersifat hitam dan putih yang tak bisa dihadapi dengan jawaban yang simetris, kalau tidak *ya, ya tidak*, dan mengandung penyerderhanaan yang kadang menyesatkan.

Oleh karena itu, credo, kepercayaan, atau apa pun namanya tentang apa perlunya mencipta puisi setidaknya menjadi perangkat filosofis yang cukup kuat dalam menghadapi pertanyaan umum seperti itu. Alasan itu memang tidak lalu menghasilkan tindakan praktis karena puisi bukan perangkat teknologi yang memudahkan urusan manusia atau semacam kuasa suci yang melindungi manusia dari malapetaka.

Keyakinan humanisme yang mengelilingi ihwal penciptaan puisi membuat penyair (merasa) tidak sia-sia dengan jalan kreativitas yang ditempuhnya. Tampaknya pertimbangan mengapa seseorang menuliskannya adalah karena alasan pribadi untuk kemudian berangkat kepada alasan yang lebih luas lagi dan tidak egoistis. Alasan pribadi itu mungkin saja berupa *kemabukan* ala Rumi dan kaum sufis, atau Baudelaire.

Kemudian sampai pada tingkat selanjutnya, terdapat kehendak untuk menentukan posisi penyair sebagai subjek di tengah jagat, bahkan kosmos, posisinya di tengah hubungan antarmanusia serta antara mahluk dan pencipta. Sampai pada tingkatan ini, kerja kepenyairan menampakkan pandangan dunia (*world view*) penyair dan puisi yang dilahirkannya.

Tentu saja pandangan dunia setiap orang akan berbeda. Namun, tampaknya kepercayaan itu sendiri yang membuatnya sekaligus sebagai kerja intelektual. Di dalamnya terjadi proses panjang yang bermuara pada penafsiran tentang dunia yang centang-perenang ini. Tampaknya kegiatan berpuisi tidak menjadi sembarang kegiatan. Di dalamnya berlangsung pemilahan dan penyaringan sekaligus pembebasan kenyataan yang dihadapi penyair. Hal itu, paling idak, mula-mula berlaku dalam medan bahasa.

## 2.2 Posisi Bahasa dan Makna Kehadiran Puisi

Hal itu dengan bagus ditunjukkan oleh Malna, salah seorang penyair kontemporer terkemuka Indonesia. Dalam kolofon buku puisinya *Dalam Rahim Ibuku Tak Ada Anjing* (2002), ia menunjukkan kerja kepenyairan yang berhadapan dengan gejala bahasa yang mencengangkan sebagai alat komunikasi. Secara agak terang ia menyatakan pandangan dunianya sebagai penyair. Kepercayaannya itu berisi ketidakpercayaannya terhadap bahasa yang tidak dapat terelakkan dari muatan koruptif dan kekuasaan: "kata adalah lembaga komunikasi yang paling susah dipegang, bobrok dan busyet" karena senantiasa melahirkan stereotip yang gampangan dan kejam.

Ia memberikan istilah praktik berbahasa sebagai ruang kata yang dibagi menjadi dua, yaitu ruang luar kata dan ruang dalam kata, seperti sebuah rumah. Ia mengatakan, "kata adalah representasi eksistensi ruang dalam pemahaman bahasa manusia." Ruang luar kata adalah bahasa yang dipakai sehari-hari sebagai sarana komunikasi yang sebenarnya dikuasai oleh berbagai relasi komunikasi yang saling berkaitan. Bagi Malna relasi itu adalah bentuk mitos dalam masyarakat kontemporer, pandangan stereotip, wacana, dan ideologi. Komunikasi

manusia tidak bisa lepas dari relasi tersebut, yang justru digunakan untuk memantapkan pranata yang telah berlangsung dan mendominasi kehidupan masyarakat. Maka di sinilah, menurut Malna, lingkup posibilitas bahasa menjadi sosok kediktatoran terbentuk.

Lalu di manakah posisi puisi? Inilah yang menarik dari pandangan Afrizal. Ia menempatkan puisi sebagai hal yang boleh disebut "mahapenting" dalam bahasa manusia. Menurutnya, puisi berada dalam ruang "dalam kata", seperti dalam sebuah rumah yang melindunginya dari pengaruh luar. Oleh karena itu, puisi cenderung bersifat pribadi dan subjektif, kadang-kadang juga terlalu menyembunyikan identitas atau maknanya.

Sebagai konsekuensinya, bahasa bisa bergerak dalam ruang kata (rumah) secara bebas dan personal sifatnya. Sebagai sebuah kreasi dari ruang yang bersifat pribadi dan subjektif, puisi mulai menemukan perannya yang cukup mencolok ketika ia "ke luar rumah" menjadi anggota masyarakat bahasa yang lebih banyak diramaikan oleh anggota masyarakat bahasa yang lain, yaitu mitos, jargon, slogan, wacana, stereotip, dan ideologi. Di ruang pergaulan bahasa inilah bahasa ditandai oleh tujuan praktis dan pragmatis. Namun, dalam keadaan demikian kehadiran puisi bagai suara asing dan ganjil, dengan penampilan asing dalam pergaulan anggota masyarakat bahasa itu. Penampakkannya begitu aneh karena ia mengelak dari konvensi yang lazim ditemukan, seperti orang asing, kata Malna.

Tentang perumpamaan bahasa sehari-hari dan bahasa puisi, penyair Prancis, Paul Valery (1871-1945) (dalam Lodge (ed.), 1972: 254-261), membuat analogi yang menarik. Gambarnya tentang penciptaan puisi sejajar dengan perumpamaan yang diberikan oleh Afrizal Malna. Valery mengatakan bahwa anugerah kemampuan berbahasa verbal bagi manusia itu sama halnya dengan seorang anak manusia yang memiliki anggota badan, seperti tangan dan kaki. Dalam pertumbuhan awalnya, seorang bayi mengalami dua macam perkembangan. Pertama-tama ia mulai menyadari bahwa ia

memiliki anggota badan, seperti kaki dan tangan yang dalam perjalanan waktu dengan pelan-pelan ia gunakan untuk mulai berdiri dan berjalan, lalu berlari. Lebih dari itu, digerakkan oleh sesuatu yang ritmik, ia pun bisa melakukan gerakan tarian. Seiring dengan itu, ia pun mulai belajar mengucapkan kata-kata yang jelas maknanya sampai dengan meracau mengucapkan kata-kata yang mengandung misteri.

Menurut Valery, ini merupakan dua perumpamaan yang beriringan tentang bahasa biasa, seperti prosa, dengan bahasa puisi. Berjalan dan berlari adalah sama dengan kemampuan berbahasa dalam bentuknya yang umum, seperti bahasa verbal dalam komunikasi dan bahasa prosa. Sementara itu, menari sama dengan bahasa puisi. Keunikannya adalah keduanya berasal dari sumber yang sama, yaitu tulang, urat, dan daging yang sama, tetapi mengandung makna dan tujuan yang berbeda.

Berjalan dan berlari memiliki tujuan akhir yang sifatnya tertentu, yaitu mencapai suatu objek atau menimbulkan tindakan fisik lainnya. Bahasa dalam bentuknya yang umum, seperti bahasa lisan, memiliki tujuan yang sama, yaitu mencapai sesuatu, menghasilkan sebuah tindakan, dan tercapainya tujuan atau suatu akibat yang menggantikan makna kata-kata. Atau dalam analisis wacana, hal semacam itu dikenal dengan lokusi, ilokusi, dan perlokusi. Dengan demikian, kata-kata pun melenyap dan digantikan oleh tindakan praktis karena tercapainya tujuan.

Lain halnya dengan puisi yang diumpamakan dengan menari. Menari merupakan gerakan anggota tubuh yang berakhir pada gerakannya sendiri. Tidak ada hasil yang dicapai dalam tarian, kecuali sejenis kategori kesan dan makna yang terus direproduksi secara terus-menerus. Puisi pun demikian, puisi tidak berakhir seperti berakhirnya bahasa prosa atau tindak tutur untuk komunikasi. Bahasa puisi berujung pada dirinya sendiri, tetapi maknanya menyimpan semacam daya untuk diproduksi kembali oleh pembacanya, untuk kemudian terus hidup. Dengan demikian, bahasa dalam puisi tidak melenyap dan digantikan oleh tindakan karena tercapainya suatu tujuan lahiriah. Padahal, baik prosa maupun puisi

terbentuk dari bahan yang sama, kosakata yang sama, dan gramatika yang sama. Itulah hal yang membedakannya. Dengan menari, puisi menjadi bahasa yang terus hidup.

### 2.3 Pandangan Malna terhadap "Kata"

Bagi Malna, hal yang menarik dalam proses kreatifnya adalah persoalannya dengan kata, yaitu kata sebagai unit tekstual yang terpenting dalam penulisan puisi. Tampaknya ia berangkat bukan dari bagaimana ia menciptakan imaji ganjil dalam puisi melalui kata, tetapi yang sebaliknya adalah bagaimana kata itu menciptakan imajinya bagi suasana yang dirangkaikan oleh kata itu sendiri

Seperti telah disebutkan, pandangan dunia (*world view*) seorang pengarang bagi penyair menjadi titik tolak terbentuknya apa yang penulis sebut dengan 'roh puitik' dari sang penyair. Pandangan dunia ini bisa juga disebut sebagai sebuah credo atau kepercayaan yang dipegang oleh seseorang tentang sesuatu. Sebagaimana kita ketahui, beberapa penyair malah menyebutkan semacam credo tadi, misalnya penyair Sutardji Carzoum Bachri yang mengeluarkan kredonya tentang bahasa puisi bahwa puisi yang diusungnya membebaskan kata dari beban makna. Akan tetapi, pada proses kreatifnya, Sutardji mengalami pergeseran dari credo awalnya yang mustahil untuk membebaskan kata dari makna, menuju permainan kata-kata yang lebih bersifat lirikal dalam puisinya akhir-akhir ini.

Berlainan dengan Sutardji, tampaknya, pada Malna hal ini kurang mengalami pergeseran credo. Jika Sutardji berangkat dari kata, Malna berangkat dari tataran bahasa kemudian ia menukik pada kata. Maksudnya adalah perbedaan antara Sutardji dan Malna terletak pada pemahaman dan kepedulian mereka pada makna sebuah 'kata'. Bagi Sutardji, kata dilesapkan ke dalam bentuk yang mistik serta permainan antarkata yang mengalami bentuk pengulangan imaji dan bunyi. Secara semiotis, puisi semacam itu memainkan bentuk tipologi dan permainan bunyi. Akan tetapi, bagi Malna, kata tetaplah hadir dalam sebuah pengertian yang semestinya dihubungkan dengan kata lain hingga terbentuk sebuah konstruksi kalimat.

Kata tetap memiliki arti atau makna dengan membedakannya dari kata yang lain. Hanya saja, bagi Malna, kata tidak mesti memiliki hubungan dengan kata lain secara logis. Makna satu unit kata itu ada, tetapi tidak bisa dipastikan dalam sebuah kalimat. Barangkali Sutardji mengembalikan kata ke dalam apa yang mungkin disebut dengan pelepasan makna ke dalam. Konsekuensinya adalah seperti sebuah bahasa mantra atau menyerupai bahasa mantra yang memiliki otonomi sendiri dalam dunianya. Sebaliknya, Malna melakukan 'penonjolan kata' ke luar sehingga sebuah kata menjadi terbuka. Keterbukaan ini diiringi dengan adanya konstruksi kalimat sebagaimana puisi lirik, yaitu adanya hubungan sintagmatik dan paradigmatik.

#### **2.4 Diksi dan Citraan Benda sebagai Permainan Semiotis Puisi Malna**

Benda dalam berbagai gunanya bagi manusia memiliki hubungan yang kadang-kadang kompleks. Hubungan itu meliputi hakikat benda sekitar sebagai alat yang diciptakan Tuhan bagi manusia ataupun sebagai hasil ramuan keterampilan dan akal budinya untuk diolah menjadi alat yang memudahkan dalam kehidupan sehari-hari. Mungkin inilah yang dimaksudkan sebagai teknologi secara sederhana. Namun, lebih jauh lagi, hal yang menjadikan benda di sekitar kita, baik yang hidup maupun yang tidak hidup, yang menarik perhatian kita adalah soal keberadaan benda, cara benda itu mengada, dan memiliki makna bagi manusia. Meskipun sebagai benda yang pasif dan tidak memberikan nilai praktis, membantu kehidupan manusia, benda-benda alam dan sintetis tetap memiliki makna reflektif bagi kehidupan dan pemaknaan manusia sehari-hari. Pada tahap ini benda berlaku sebagai sumber fungsi semiotis yang dapat digali dan dikembangkan menjadi jalinan makna dalam pikiran pengamat, yakni penyair dan pembacanya.

Sebagai makhluk semiotis, benda mengalami pembebanan makna oleh kegiatan manusia sendiri. Keberadaan benda di tengah kehidupan manusia memperoleh makna melalui citraan yang dibentuk secara intrinsik oleh benda itu ataupun oleh

kegiatan manusia sebagai citraan ekstrinsiknya. Dalam dunia dan pikiran manusia, hal itu merupakan proses benda menjadi penanda yang teranyam dalam pikiran manusia yang dibentuk oleh struktur bahasa.

Bagi Malna, yang membentuk bangunan puitik dalam puisinya adalah diksi dan citraan benda sebagai permainan semiotik yang cenderung bebas. Perhatikan puisi Malna berikut ini.

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

Bicara lagi suara nenek moyangku, linggisku, kambingku, kitab-kitabku, piring makanku, pompa airku, paluku, paculku, gudangku, sangkar burungku, sepedaku, bunga-bungaku, talang airku, ranjang tidurku. Bicara lagi kerbauku, lampu senterku, para kerabat tetanggaku, guntingku, pahatku, lemariku, gerobakku, sandal jepitku, penyerut kayuku, ani-aniku. Bicara lagi kursi tamuku, penggorenganku, tembakauku, penumbuk padiku, selimutku, baju dinginku, panci masakku, topiku. Bicara lagi kucing-kucingku...pisauku (Malna,1999: 40).

Sulit untuk memastikan dan menangkap secara pasti apa yang dimaksudkan oleh sajak Malna tersebut. Personifikasi yang dilekatkan oleh Malna mengisyaratkan kecenderungan sebagian besar puisinya yang berbasiskan permainan citraan benda yang tidak umum kita temukan dalam khazanah perpuisian Indonesia. Baginya, puisi adalah sebuah gagasan yang mewakili ciri kehidupan yang menguasai masyarakat tempat gagasan itu hidup dan dalam hal ini tidak terkecuali terhadap penyairnya sendiri. Hal terbesar yang mendedahkan puisi-puisi Malna

sebagai teks terbuka adalah kehidupan kota. Kehidupan kota merupakan lokus kehidupan urban yang penuh kontradiksi dan, terutama ditandai oleh kebisingan yang tidak akan menemukan apa yang disebut sebagai harmoni dan keteraturan.

Hal itu dilekatkan dengan sifat kehidupan urban Kota Jakarta yang di luar pandangan Malna dan puisinya sendiri memang mengandung anomali, paradoks, dan tragik yang terus berlanjut, seperti rentang jurang kemiskinan dalam jaring struktural dan kemakmuran yang sangat lebar, tetapi sangat dekat berdampingan dengan kenyataan. Kehidupan kota metropolitan, seperti Jakarta, merupakan tempat berlangsungnya keruwetan, kesimpangsiuran, kebisingan, kepadatan, silang-menyilang lalu lintas segala macam kepentingan yang kuat dan lemah, keterputusan atau semacam diskontinuitas yang dipahami dalam wacana modernisme. Pada akhirnya, citra kota merupakan tumpukan dan permainan semiotis yang liar, melompat-lompat, dan berpindah-pindah bagaikan idapan skizofrenik.

#### *Manajemen Kota dari Telur Busuk*

Ada kardus di depan pintu, pedagang rokok, gedung tinggi 28 lantai di seberang jalan itu. Billboard terbuat dari kaki-kaki kuda yang berlari-lari dalam mulut Amerika *feel very sorry, something must be wrong with their head!!! He..he..* bis ber AC dan sebuah salon untuk kecantikan mobil. Aku telah membayar pajak lewat hembusan nafas di sebuah bank tadi pagi, biaya sampah dan keamanan kota. Kenapa dia ada di mana-mana. *Cheers*. Anggaran kota, seperti kambing dan bebek yang meledak dalam tenggorokanmu. Sekarang, *do something for the village, hik* (Malna, 2002: 12).

Diksi material kota dan benda-benda urban memang menguasai puisi Afrizal Malna dengan teknik penulisan yang mengandaikan proses pencitraan kota dan manusianya yang ramai dengan mozaik serta fragmen kejadian yang dilekatkan dengan benda sehingga memperoleh suatu bentuk instalasi. Puisinya merupakan instalasi benda dengan bentuk teks yang tertulis (Nurrohmat 2003).

Dengan kata lain, puisinya juga merupakan instalasi kata yang dicomot dari berbagai sumber yang keras dan sekumpulan diksi yang menandakan kreativitas kemajuan manusia. Paling tidak, diksi dalam puisinya merupakan penampakan dan representasi saling-silang wacana serta ideologi dan mitos masyarakat yang telah termodernisasi. Dalam pembacaan puisi jenis itu, risiko yang dihadapi adalah pertanyaan bagaimana secara semiotis puisi Malna dimaknai?

Seperi dimaklumi oleh Nurrohmat (2003), sebagai bentuk instalasi kata, puisinya tidak bisa terhindar dari sifat yang kadang absurd dan keluar dari tataran semantis yang normal. Hubungan antara satu kata dan kata yang lain kadang tidak memiliki hubungan makna yang lazim dan logis. Tampaknya hal itu merupakan strategi permainan yang diciptakan secara sintagmatis. Hubungan kata dan frasanya sering merupakan bentuk substitusi yang mencengangkan.

## 2.5 Membaca Dadaisme dalam Puisi Malna

Dalam kumpulan puisi *Arsitektur Hujan* (1995) terdapat sajak paling singkat Malna yang berjudul *Chanel OO*. Sajak ini tergabung dalam kelompok puisi *Membaca Kembali Dada* yang terdiri dari *Dia Hanya Dada*, *Dada*, *Chanel OO*, *Arsitektur Hotel*, *Lembu yang Berjalan*. Diksi *dada* bukanlah sebuah diksi yang biasa kita dengar sebagai sapaan *dada*, atau “selamat tinggal”, tetapi dalam hal ini *dada* merujuk pada gerakan seni yang lahir di Zurich, Swiss pada tahun 1916 yang disebut dengan *dadaisme*.

Andre Breton mendefinisikan *dadaisme* “adalah suatu situasi pemikiran ...*dada* adalah pemikiran bebas artistik ...*dada* sendiri tak mempunyai arti apa-apa” (dikutip dari situs [www.comil.music.uiuc.edu/projects/EAM/dadaism/html](http://www.comil.music.uiuc.edu/projects/EAM/dadaism/html)). *Dada* pun dikatakan tidak terdefiniskan karena tujuan *dada* adalah terutama menghindar dari pelabelan dan pelegitimasian yang mapan. Secara menggelikan, “*dada*” hanyalah kata main-main yang dicomot dari bahasa Prancis untuk kata ‘kuda mainan anak-anak’.

Gerakan ini berawal dari sebuah pembukaan Cabaret (*café*) Voltaire oleh Hugo Ball. Tetapi tidak berapa lama kemudian, terdapat pula seniman lain bersama Ball, seperti Emily Hennings, Tristan Tzara, Marcel dan Georges Janco, Jean Arp, dan Richard Heurisenbeck, yang mulanya tidak memaksudkannya sebagai sebuah gerakan, akhirnya mengeluarkan sebuah manifesto yang dipelopori oleh Ball pada tanggal 14 Juli 1916:

1. Dada ini dalam lingkup dimensi internasional dan berusaha menjembatani perbedaan,
2. Dada berusaha menjembatani perbedaan, bersikap antagonistik terhadap masyarakat yang mapan dalam tradisi *avant-garde*, tradisi bohemian dalam tubuh masyarakat borjuis, dan
3. Dada merupakan tendensi baru dalam seni yang berusaha mengubah sikap dan praktik konvensional dalam estetika, masyarakat, dan moralitas" ([www.comil.music.uiuc.edu/projects/EAM/dadaism/html](http://www.comil.music.uiuc.edu/projects/EAM/dadaism/html)).

Beberapa kritikus mengatakan bahwa sajak dadaisme ala Malna bahkan mendekati suatu nihilisme total dan kekosongan makna. Ironi dari ekspresi seni atau puisi dada seolah merayakan kekosongan dan ketidakhadiran makna yang pasti. Akan tetapi, bentuk komunikasi puisi ala dadaisme adalah semacam perolehan dan pengaruh arus besar pemikiran dari kegagalan dunia modernisme. Bentuk komunikasi dadaisme ini berada dalam kerangka kekacauan pengucapan, menyerang nilai keteraturan estetika dan absolutisme yang dihasilkan dari kekuasaan klaim rasionalitas. Inti dari semua ini adalah penolakan.

Dalam latar belakang berdirinya gerakan itu dapat dilacak dengan jelas bahwa dadaisme adalah reaksi terhadap situasi kegoncangan Eropa dan dunia yang terjadi menyusul pecahnya Perang Dunia I. Perang tersebut adalah momentum dimulainya perlombaan hasil kemajuan dunia modern yang dipandang sebagai karnaval perayaan penggunaan mesin pembunuh masal umat manusia. Kehebatan teknologi itu

menampilkan sisi gelap tragedi kemanusiaan yang diwakili oleh mekanisasi mesin penghancur massal, seperti pesawat terbang, senjata api, tank, senjata biologi, gas beracun oleh sisa-sisa kekuatan imperialisme tradisional, yaitu Jerman, Inggris, Prancis, Italia, Rusia, dan Jepang (Apignasesi, *et all.* 1999: 32). Tampaknya kesinisan nihilisme terus berlangsung dan masih memperlihatkan pengaruhnya sampai sekarang dalam irama yang masih sama, tetapi dalam artikulasi yang memilih diksi yang diambil atau tepatnya dicomot dari kondisi futuristik dan idiom pascamodernisme. Perhatikan sebuah bentuk puisi dada dari Tristan Tzara berikut ini.

DADA adalah sebetuk mikroba perawan  
DADA menentang tingginya biaya hidup  
DADA terbatas bagi ledakan gagasan menurut jenis  
kelamin presiden

Ia mengubah - menguatkan - sebutlah sekaligus  
sebaliknya - tak berguna- sahutan - pergi memancing  
ikan.

Dada adalah bunglon perubahan yang cepat dan asik  
dengan diri sendiri Dada melawan masa depan. Dada  
pun mati. Dada pun absurd. Hidup dada.

Dada bukan aliran sastra, kehampaan.

Atau yang satu ini

Inilah lagu seorang dadais  
Yang punya dada di hatinya  
ia mempreteli motornya  
ia dulu punya dada di hatinya  
(Tzara dalam [www.bergen.org/AAST/dadaism/html](http://www.bergen.org/AAST/dadaism/html))

Puisi Malna juga tidak jauh berbeda aliran dari anarkisme puisi kaum dadais, seperti kutipan berikut ini.

Dia hanya dada yang ingin mengatakan hujan  
Membawa lelaki di antara kenangan muda  
Dia tak mau lihat bayangan berlalu  
Dengan pensil menggambar wajah kekasih...

(“Dia Hanya Dada”, *Arsitektur Hujan*, 1995) .

Nada yang sama juga ditampilkan oleh Malna dalam beberapa puisinya. Namun, menurut seorang kritikus, ia

tidaklah “separah” kaum dadais yang memuja nihilisme total dan anarkis, ia masih memberikan ruang komunikasi kepada pembacanya (Fadlillah, 2003: 130-1).

Komunikasi yang berlangsung dalam gerakan seperti itu tidak dapat ditangkap dalam acuan yang jelas terhadap puisi itu sebagai teks yang menghadirkan sebuah totalitas makna. Dengan kata lain, tidak ada acuan estetika atau moral yang baku di dalamnya sebab diksi dada sendiri merujuk kepada ketidakpastian dan ketidakhadiran makna (*logos*) yang jika dilihat dari sisi gramatikal tidak menciptakan makna melalui alur pikiran yang teratur.

Hal itu juga tidak lepas dari tujuan gerakan dada dalam seni, termasuk puisi, yaitu antiestetika, antilogika, dan mendekati nihilisme dan memandang segala sesuatu secara longgar. Akan tetapi dada bukan pula sesuatu yang tidak mempunyai konsep. Dalam puisi dada, yang terpenting dan yang menjadi bahasa dalam puisi itu adalah aspek performansnya. Menurut Kurt Schwitters, salah seorang tokoh dadaisme, komunikasi puisi dada terjadi sebagai bahasa ketika apa pun aspek suara dan ataupun teks dapat diolah sebagai material untuk menjadi sebuah pertunjukan (dikutip dari situs [www.comil.music.uiuc.edu/projects/EAM/dadaism/html](http://www.comil.music.uiuc.edu/projects/EAM/dadaism/html)). Jadi, ini merupakan pengkonkretan kata, yang dalam seni rupa disebut instalasi benda. Dalam penampilan itu kata mengalami transformasi dari teks menjadi bahasa ruang. Mungkin juga dalam kasus kebahasaan, puisi Malna yang tergolong dada atau bukan memperoleh gambaran jawaban bagaimana bentuk bahasa yang dikonkretkan dalam sebuah pertunjukan seni. Akan tetapi, apakah kemungkinan refleksi makna dan permainan semiotika terdapat juga dalam puisi-puisi seperti itu? Jawaban pertanyaan itu tergantung pada sudut pandang untuk menganalisisnya.

Harry Aveling mencatat sebuah kritik yang kritis oleh Sarah Mazim dan Linda Owens dalam kata pengantar buku *Selected Poems: Afrizal Malna* bahwa puisi seperti dari Malna itu tidak selalu dapat dipahami oleh pembacanya karena acuan dan tujuan pembacaannya adalah “untuk mencari makna yang jelas dan pesan-pesan moral” yang standar (Aveling, 2003: 193).

Dengan pilihan diksinya yang cenderung dadais, Aveling mengatakan bahwa Malna tetaplah seorang simbolis, tetapi menempuh estetika jalur lain “dengan memilih imaji kota, bukan lanskap pedesaan di malam hari, sungai, dan pohon.” Kritikus tersebut juga menganggap bahwa nuansa puitik dan gaya Malna terbentuk dari temanya yang tidak jauh di seputar “pelukisan dunia modern dan kehidupan urban pada pertunjukan objek material dari lingkungan tersebut” (Aveling, 2003: 193).

Pada akhirnya, puisi dada ala Malna tidak selalu menyuarakan ketiadaan makna. Sebab, ada motif dan mitos lain yang ingin disampaikannya sebagai sebuah karya seni. Seperti telah dikemukakan, pertama, Malna dengan gamblang mengemukakan pandangannya mengenai medan bahasa yang diletakkan dalam metafor ‘ruang dalam dan ruang luar rumah bahasa’. Kedua, ia memang menganut semacam ketidakpercayaan pada bahasa sebagai alat komunikasi. Hal itu sejalan dengan pandangan bahwa bahasa merupakan tempat atau lokus dijalankannya kekuasaan dan karena itu bahasa tidak netral. Ketiga, kata merupakan unit terkecil permainan semiotika dalam puisinya. Dengan itu pula ia menciptakan pembenaran bagi penjelajahan estetikanya (Malna 1999, 2002). Dan terakhir, sebagai permainan yang tidak pasti dalam bahasa puisinya, puisinya menjadi teks yang terbuka, yang terus hidup di benak pembaca dan dengan demikian akan menciptakan teks yang lain lagi.

# **BAB 3**

## **ANALISIS SEMIOTIKA**

### **EMPAT PUISI AFRIZAL MALNA**

#### **3.1 Pengantar**

Pembahasan secara semiotik puisi Malna ini dilakukan dengan beberapa tahapan. Hal itu mengacu juga pada tahapan analisis yang dilakukan oleh Santosa (2003) mengenai sajak beberapa penyair Indonesia yang mengangkat tema kisah Nabi Nuh. Pembahasannya dilakukan dengan mulai mencermati tanda yang terdapat dalam sajak, seperti tanda baca, aspek bunyi secara fonologis, seperti asonansi dan aliterasi. Kemudian analisis berangkat ke persoalan hubungan antarfrasa dan antarklausa. Yang lebih luas lagi adalah melakukan analisis dengan melihat keterkaitan sebuah teks atau wacana dengan beragam teks dan wacana yang lainnya.

Dalam penelitian ini basis semiotika yang dikemukakan oleh Pierce menjadi penting dan membantu menerangkan hubungan antartanda yang terdapat dalam sajak yang dianalisis. Ia membagi komponen tanda menjadi tiga, yaitu tanda ikonik, tanda indeksikal, dan tanda simbolik.

### 3.2 Sajak “Asia Membaca”: Membaca *Asia Mystique*

Sajak “Asia Membaca” dimuat dalam dua versi buku Malna, pertama dimuat dalam *Arsitektur Hujan* (1995) dan kedua di edisi *Kalung dari Teman* (1999). Dimuatnya dua sajak itu dalam dua terbitan dengan judul yang sama dilakukan oleh penyairnya karena ia melakukan perubahan pada beberapa bagian dari sajak itu. Terhadap perubahan tersebut, kritikus Dami N. Toda mengatakan dalam buku *Kalung dari Teman* bahwa perubahan dan penambahan itu merupakan sebuah usaha pembacaan dalam apa yang disebutnya biografi pembacaan dan penciptaan sajak. Hal itu baginya merupakan sebuah ‘teknik pertukangan puisi’ dengan melakukan dua hal, yaitu pertama sebagai teknik yang diumpamakan dengan teknik bedah kosmetik plastik dan kedua, teknik bedah transplantasi (Malna 1999: 104). Cara penulisan kembali ini dalam buku itu adalah dengan melakukan penambahan dan penyunatan beberapa diksi dan frasa.

#### ASIA MEMBACA

Matahari telah berlepasan dari dekor-dekornya.  
Dan kami masih hadapi langit yang sama, tanah  
yang sama. Asia. Setelah dewa-dewa pergi jadi  
batu dalam pesawat-pesawat TV; setelah waktu-  
waktu menghancurkan; dan cerita lama  
memanggil lagi dari negri lain, setiap kata berbau  
bensin di situ. Kami terurai lagi lewat baju-baju  
baru. Asia. Kapal-kapal membuka pasar,  
mengganti naga sapi dengan minyak bumi.

Asia. Kami masuki dekor-dekor berbagai  
kekuatan, bendera-bendera baru, seks dan cinta  
yang lain lagi. Kota-kota dalam baju warna-warni.  
Mengantar pembisuan jadi jalan di malam hari.  
Asia ... Tempat membaca yang tak boleh dibaca,  
tempat menulis yang tak boleh ditulis.

Tanah berkaca-kaca, Asia, mencium bau manusia,  
Asia, menyimpan kami dari segala zaman, Asia.

Tempat Leluhur mencipta kata. Asia hanya ditemu, seperti mencari segumpal tanah yang hilang: Tempat bahasa dilahirkan.

Asia.

1985

Perubahan itu sengaja dilakukan dengan sebuah pemikiran kreativitas Malna, ikhtiar re-kreatif penciptaan dalam bentuk yang disebutnya "biografi menulis" dan "biografi membaca". Tampaknya diksi "biografi" dan "membaca" merupakan bagian penting dalam sajak Afrizal Malna. Diksi tersebut bahkan terdapat di beberapa bagian lain sajaknya, seperti *Biografi Membaca* yang merupakan judul awal kumpulan bukunya *Kalung dari Teman* (1999), dan sebuah sajak berjudul "Biografi di Atas Meja Makan". Biografi diartikan sebagai sebuah riwayat berisi rangkaian atau untaian peristiwa, atau hal yang berkelanjutan, ataupun yang tidak linear.

Biografi menulis adalah sebuah bentuk perjalanan penulisan beserta beragam hal yang mengisi corak penulisan dan hasil yang ditulis. Hal itu merupakan kerja yang bersifat individual dan karena itu pula ia bersifat sunyi. "Biografi" kedua adalah "biografi membaca". Dalam kaitan dengan sajak ini, jenis biografi yang dipikirkan oleh Malna juga memiliki hubungan yang hendak dibahas pada bagian ini.

Kedua, biografi itu memiliki sifat yang berbeda, yaitu yang satu bersifat tertutup dan yang lainnya bersifat terbuka. Membaca tidak hanya dilakukan oleh yang menciptakan, tetapi juga terutama dilakukan oleh para audiens sebagai pembaca. Membaca bagaikan metafora yang mengaitkan sebuah teks seperti seorang anak yatim yang dilepaskan ke gelanggang, tetapi ia memiliki semacam daya yang membuat orang tertarik. Oleh karena itu, teks tersebut menjadi terbuka dan menciptakan proses membaca lebih lanjut. Dalam pengertian ini, membaca adalah menafsirkan dan memaknai sebuah teks secara terbuka. Dengan demikian, pencipta melepaskannya dan menjadikannya terbuka untuk disingkap. Pada akhirnya, membaca adalah

menyingkap. Akan tetapi, yang tidak bisa pula dilupakan adalah dari pembacaan lahir pula teks-teks baru.

Mengenai bentuk bait puisi Malna, secara semiotis ia tidak mempunyai maksud untuk menekankan atau memaksudkan makna tertentu dari kesatuan makna sajaknya. Dalam beberapa kumpulan puisinya, kadang-kadang ditemukan bait yang mengikuti bentuk konvensional. Di lain tempat dalam salah satu bukunya, puisi Malna terbentuk dari beberapa paragraf pendek yang tidak mempertimbangkan pemotongan kalimat yang menentukan *mood* atau intonasi secara audio jika dibacakan. Ia pun menyebutkan bahwa bait puisinya tidak lantas menjadi identitas puisinya (Malna, 1999).

Dalam buku Malna tidak ditemui tipologi puisi yang dikatakan sebagai puisi abstrak ala Sutardji. Jadi, operasi semiotika yang ada dalam puisinya tidak ditentukan oleh bentuk puisinya. Hal yang mungkin dilakukan dalam telaah semiotiknya adalah pada tingkat sintaksis, yaitu pada tataran kalimat dan loncatan frasa yang tidak terduga-duga. Dalam edisi *Kalung dari Teman*, ataupun *Arsitektur Hujan*, sajak itu terdiri dari tiga bait yang terdiri dari 18 kalimat, yaitu klausa yang ditandai dengan tanda [ . ]. Kalimat terpendek adalah kalimat kelima yang hanya terdiri dari satu kata saja, yaitu "Asia." Kalimat itu mengandung kaitan makna yang dimampatkan, seperti sebuah kesimpulan dari hubungannya dengan diksi dan kalimat sebelum dan sesudah kata "Asia" tersebut.

Secara ikonik, kalimat pendek "Asia" dan sebuah tanda titik menimbulkan kesan sebuah nada kemasygulan. Hal itu dikaitkan dengan klausa berbunyi *matahari telah berlepasan dari dekor-dekornya*. Asia merupakan pangkal persoalan yang dipikirkan oleh penyair. Asia memuat kandungan beban sejarah umat manusia yang dulunya berlaku sebagai salah satu tanah sumber peradaban dunia. Namun, kini nostalgia itu menjadi sebuah ironi manakala Asia hanyalah sebagai pecundang yang menjadi rebutan kekuatan asing di zaman kolonialisme kuno hingga kini.

Dari judulnya, kita dapat melihat sebuah personifikasi dari tanda indeksikal Asia jika kita memproyeksikan pandangan

ke dalam sebuah bentuk peta. Kata *membaca* merupakan tanda indeksikal yang dapat kita andaikan dalam pembacaan sebuah peta yang dilakukan oleh para penjelajah dunia dahulunya. Ini merupakan tanda yang bisa menghubungkan penafsiran yang mengantarkan penyair ke dalam kilas balik perspektif sejarah.

Hal itu juga membawa kita kembali ke dalam masa yang ditandai oleh pelepasan pengaruh kolonialisme lama sebuah kawasan, misalnya Asia dari efek penjajahan yang telah mendarah-daging. Mungkin pembacaan ini bisa diletakkan dalam kerangka gagasan pascakolonialisme. *Asia Membaca* menimbulkan tanda indeksikal dari subjek Asia yang membaca dirinya kembali. Dalam pengertian itu, membaca mengandung pengertian untuk menemukan kembali kehadiran dan makna penting peradaban Asia yang mahapenting bagi umat manusia ataupun bagi dirinya sendiri.

Dari pola frasa, dapat terlihat judul *Asia Membaca* merupakan sebuah kalimat sederhana yang berpola S-P. Pola itu memberikan pengertian yang tidak selesai, apabila hanya dilihat judul itu. Jadi, harus pula dilihat dari konteks yang terhubung dalam bait-bait selanjutnya. Jika dilihat dari pola klausanya, *Asia Membaca* merupakan konstruksi kalimat aktif. Hal itu lebih memperlihatkan ide Asia yang membaca kembali dirinya setelah *dibaca* oleh pihak lain. Dengan kata lain, dalam konstruksi itu juga terdapat oposisi lain dari kalimat aktif, yaitu kalimat pasif, *Asia* menjadi objek penderita, seperti dijelaskan dalam bait kedua *Tempat/membaca yang tak boleh dibaca, tempat menulis yang tak boleh ditulis*. Selain itu, jika kita merujuk pada sejarah perjalanan antarperadaban, kalimat itu menunjukkan hubungan subjek dan objek. Hal tersebut mengandung gagasan bahwa Asia yang dalam suatu periode tertentu adalah wilayah yang menjadi objek penundukan oleh pihak lain (*the others*), yaitu para kaum penjajah oksidentalisme atau Eropa.

Bait pertama juga memainkan beberapa permainan aliterasi, seperti aliterasi fonem (r): *matahari telah berlepasan dari dekor-dekornya*, fonem (l): *dan cerita-cerita lama niemanggil lagi dari negri lain* di samping itu juga terjadi pengulangan diksi, seperti *dekor-dekor, dewa-dewa, pesawat-pesawat, waktu-waktu, kapal-kapal*.

Repetisi itu merepresentasikan kondisi masa Asia sebagai tujuan utama dari negeri lain yang ditandai dengan ramainya, bersilang selingnya, kesimpang-siuran, keberagaman, keriuhan, yang menandai perkembangan peradaban dan kebudayaan di Asia. Pengulangan diksi ikonik dan sekaligus simbolik itu menandakan sebuah gagasan mengenai pluralisme yang telah sejak dahulu berkembang di Asia.

Membaca Asia adalah membaca sebuah *mystique*, sebuah daya penarik. Dalam dikotomi peradaban, Asia ditemplei dengan stereotip atau sebutan identitas sebagai Timur, dan karena itu pula ada Barat. *Mistique* adalah identitas kegelapan, alam yang tidak tampak rasional, alam daya magis dan sekaligus memancarkan sebuah pesona eksotisme, seperti aura yang dipancarkan dari alam yang tropikal.

### 3.2.1 Asia sebagai *Yang Lain* dalam Pandangan Penjelajah atau Penjajah

Bait pertama yang berbunyi *matahari telah berlepasan dari dekor-dekornya* merupakan kalimat sederhana berpola S-P-K yang berisi pernyataan. Dilanjutkan dengan klausa, *Dan kami masih hadapi langit yang sama, tanah yang sama*. Kalimat itu seolah-olah menampilkan dua perbedaan hal. Yang satu adalah seperti peristiwa yang berlangsung terus secara linear, atau maju ke depan seperti dialektika hegelian, yaitu *berlepasan dari dekor-dekornya*. Sementara itu, hal kedua adalah semacam kemandekan, atau paling tidak adalah hal yang statis dan jalan di tempat. Hal itu ditandai dengan penanda frasa *yang sama*. Maknanya adalah hal-hal yang lain, yaitu ditandai dengan tanda indeksikal, seperti langit, tanah. Artinya, dua tanda yang dipakai itu, jika digabungkan akan membentuk suatu kesatuan cakrawala alam pemikiran yang asiatic, sebuah ranah yang bernama Asia.

Frasa *setelah dewa-dewa pergi jadi batu di situ*, dan selanjutnya merupakan kalimat majemuk setara. Pengulangan kata *setelah* sebanyak dua kali itu mengisyaratkan suatu keterlepasan dalam perubahan yang terus berlangsung dan terus berlanjut. Frasa *setelah dewa-dewa, setelah waktu*, dan cerita

lama merupakan keterangan waktu dari kalimat inti *setiap kata berbau bensin di situ*. Frasa *setelah* menimbulkan akibat ataupun frasa itu sebagai penyebab dari *setiap kata berbau bensin di situ*. Lalu juga muncul akibat berikutnya, *kami terurai lagi lewat baju-baju*. Kata *lagi* dalam klausa tersebut menandakan suatu peristiwa yang berulang kembali dari masa lampau. Tanda ikonik dalam kalimat di bait itu menunjukkan suatu kilas balik yang dihadapi oleh lirik *kami*. Subjek *kami* menghadapi dua situasi berbeda di dalam perubahan Asia.

*Setelah dewa-dewa pergi jadi batu, dalam pesawat TV* mengandung tanda ikonik dan berfungsi sebagai simbol. Kalimat tersebut secara eksplisit menyatakan entitas tuhan atau sembahyan yang disimbolkan oleh kata *dewa* yang berubah *jadi batu dalam pesawat TV*. Televisi merupakan tanda indeksikal yang menunjukkan dunia informasi. Bisa jadi juga dengan diksi *dewa-dewa jadi batu* itu penyair ingin menyatakan ada banyak jenis *tuhan* dalam kehidupan manusia lama dan kontemporer. Namun, jenis tuhan itu di alam modern ini agaknya lebih bersifat canggih dan dapat mencapai ke mana saja.

Di dalam frasa tersebut ada dua tanda simbolis dan atau ikonik yang mengisyaratkan dua entitas yang dipertuhankan oleh manusia. Pertama, tanda indeksikal dan simbolis *dewa-dewa* merupakan yang dipertuhankan manusia secara tradisional. Kedua, dalam klausa *dewa-dewa jadi batu dalam pesawat TV* merupakan tanda indeksikal dari kata *jadi* yang menunjukkan dewa-dewa tradisional telah digusur oleh dewa atau berhala baru, yaitu tidak lain adalah pesawat televisi itu. Tanda dalam kalimat tersebut menyatakan terjadinya perubahan orientasi keasyikan dan manusia untuk menjadikan televisi sebagai pewarna corak kehidupan dunia modern dan dunia konsumerisme. Pesawat TV itu berlaku sebagai tanda ikonik dan simbolik yang mewakili segala hal yang berhubungan dengan dunia informasi dan konsumerisme melalui iklan, misalnya.

*Waktu-waktu yang menghancurkan* adalah tanda yang menunjukkan masa silam kolonialisme dari *cerita lama menanggil lagi dari dunia lain*. Dalam frasa itu terdapat tiga frasa

yang merujuk pada kata kolonialisme, yaitu *waktu-waktu*, *cerita lama* dan *dunia lain*. Kata *waktu-waktu* menunjukkan masa ketika berlakunya kolonialisme. Pengertian ini diperkuat pula oleh kata *yang menghancurkan* karena salah satu kolonialisme memang bersifat menghancurkan lalu menguasai.

Setiap kata berbau bensin di situ memenuhi penafsiran sebagai tanda indeksikal dari kata bensin untuk: pertama, sebagai sumber minyak yang paling penting. Ini berarti juga sebagai sumber daya alam. Kedua, adalah kemungkinan pengertian dari segala hal yang mudah terbakar, yang mudah tersulut dengan api. Bisa jadi ini dimaksudkan untuk melambangkan hal yang sensitif dari masa lampau Asia. Dan kini cerita masa lampau itu hadir kembali, tetapi dengan cara dan corak yang berbeda, dengan pendekatan yang lain dan lebih halus. Dan karena itu *kami terurai lagi dengan baju-baju yang baru*. Kata *baju* merupakan tanda ikonik yang melambangkan persamaan dari identitas diri. Kata *terurai* adalah sebuah tanda indeksikal yang memberi makna, baik pembusukan dan penghancuran maupun pemaknaan diri kembali secara baru. Kata *terurai* ini memberikan kesan yang menukik terhadap efek perubahan. Penyair memakai kata *terurai* yang lebih dekat maknanya dalam proses metabolisme biologis makhluk hidup, yaitu bermakna pembusukan oleh bakteri sehingga menguraikan bagian-bagian relik suatu organisme.

Frasa *Kapal-kapal membuka pasar, mengganti naga sapi dengan minyak bumi* ini memberikan tanda ikonik yang ditujukan untuk memproduksi citraan pusat-pusat perdagangan melalui bandar-bandar. Dengan kata *membuka* tanda ikonik *kapa-kapal* menandakan pelayaran antarnegara dalam rangka perdagangan. Dalam interaksi itu, terjadi banyak perubahan dan kedatangan hal-hal baru, terutama dari segi budaya. Bahkan, tidak jarang ia pun menggusur yang lama dan kemudian menguasai dan bersifat merasuk secara halus ke dalam tubuh masyarakat. Dengan tanda-tanda tersebut, agaknya tema besar dari bait *Asia Membaca* adalah "globalisasi" yang tidak hanya terjadi kini, tetapi juga pada abad-abad yang telah lalu.

### 3.2.2 Sebuah Tanah Asal

Pada bait ketiga sang penyair mengemukakan sebuah sapaan, *Tanah berkaca-kaca, Asia, mencium bau manusia, Asia, menyimpan kami dari segala zaman, Asia*. Kata *Asia* merupakan seruan yang menciptakan sebuah personifikasi bagi Asia, yaitu ia yang penyair seolah berseru kepada sosok yang berada dalam keadaan terdiam. Dengan menampilkan beberapa kali kata sapaan *Asia*, ini mengisyaratkan nada yang datar dan berat. Kalimat pertama pada bait itu berupa kalimat majemuk setara dengan subjek *tanah* yang menjadi pokok yang dijelaskan. Frasa *tanah berkaca-kaca* menjelaskan keadaan tanah yang seperti kaca tanpa memakai kata *seperti*. Ini merupakan perumpamaan langsung bagi kata *tanah*.

Frasa selanjutnya memakai verba *mencium*, dan *menyimpan*. Pemilihan diksi seperti itu tampaknya cocok untuk perumpamaan tanah yang menyimpan dan mencium bau manusia. Dengan demikian, tanah memiliki pengertian tentang sesuatu yang primordial bagi umat manusia, tanah yang menjadi tempat asal dan selanjutnya ranah yang menjadi titik awal penyebaran manusia dan peradabannya. Ungkapan *Tanah berkaca-kaca* membuat pengandaian bagi Asia seperti sebuah permukaan yang memantulkan cahaya.

Ungkapan itu juga setara dengan pemakaian kata *berkaca-kaca* pada ungkapan umum berupa metafora *matanya berkaca-kaca*, yang berarti seseorang yang menangis karena bersedih atau terharu. Kalimat itu dapat dihubungkan dengan kata *karena*, yaitu *tanah berkaca-kaca kerana mencium bau manusia yang menyimpan kami dari segala zaman*. Kata *segala zaman* merupakan tanda ikonik yang mengandung pengertian perjalanan sejarah manusia, dari zaman prasejarah, zaman sejarah, hingga zaman kini.

*Logos* berasal dari bahasa Yunani yang berarti *kata*, atau *kalam*. Dalam konteks ini, sajak *Asia Membaca* mengutip sebuah latar sejarah yang berkaitan dengan tempat diturunkannya wahyu. Dan wahyu itulah yang dimaksudkan dengan *logos*, kata-kata Tuhan yang diturunkan kepada utusan-Nya yang dinamakan dengan nabi dan rasul. Dengan dikutipnya latar ini

oleh penyairnya, sajak *Asia Membaca* ingin mengatakan bahwa Asia merupakan tempat diturunkannya asal peradaban manusia. Hal itu dikutip dalam lariknya yang berbunyi *Tempat leluhur mencipta kata* dan di penghujung bait ini penyair memperjelas apa yang dikutip penyair sebelumnya dengan *Tempat bahasa dilahirkan*. Pemakaian kata *tempat* sebanyak dua kali itu menjelaskan larik-larik ini menekankan keterangan tempat yang dinamakan dengan Asia.

### 3.3 “Chanel OO” Tawaran Semu dari Siaran Kehampaan Televisi

Chanel OO

Permisi,  
Saya sedang bunuh diri sebentar.  
Bunga dan bensin di halaman.

Teruslah mengaji,  
dalam televisi berwarna itu,  
dada.

Sajak “Chanel OO” terdiri dari dua bait. Tiap bait memiliki dua dan satu kalimat. Bait pertama ditandai oleh satu buah tanda koma dan satu tanda titik. Bait kedua ditandai oleh tanda koma dan satu tanda titik. Sajak yang terdapat dalam buku *Arsitektur Hujan* itu tergabung dalam kelompok sajak yang dinamakan oleh Malna *membaca kembali dada*. Jenis sajak tersebut tidak dengan tanpa maksud digolongkan dalam penganut sajak dadaisme, seperti yang ditunjukkan oleh salah satu tokoh penyair dadaisme dalam puisinya berikut ini

Inilah lagu seorang dadais  
yang punya dada di hatinya  
ia mempreteli motornya  
ia dulu punya dada di hatinya

Tristan Tzara (dalam [www.bergen.org/aast/dadaism/html](http://www.bergen.org/aast/dadaism/html)).

Seperti telah dikemukakan pada bagian bab dua bahwa makna puisi dada tidak dapat ditemukan. Akan tetapi, dari puisi yang berjudul "Chanel OO", kita sebenarnya dapat menganalisis sistem pertandaannya. Tiap-tiap kalimat dalam sajak itu ditulis dalam huruf besar. Judul juga demikian.

Judul sajak "Chanel OO" mengandung kesamaran pengucapan, yaitu apakah judul ini dilafalkan sebagai bunyi "Chanel OO", yaitu "OO" sebagai huruf vokal ataukah "OO" sendiri adalah angka yang dilafalkan sebagai "nol nol". Jika judul sajak tersebut dimaksudkan sebagai "OO" huruf vokal, huruf "OO" itu menimbulkan kesan pengucapan dengan nada yang biasa dipakai apabila kita sedang menghadapi sesuatu yang muncul tiba-tiba, pernyataan yang mengesankan orang yang menghadapinya terlihat agak terkejut, atau hal itu juga menandakan perasaan geli, "OO" (baca: ow, ow!). Hanya saja dalam judul puisi itu tidak ditemukan tanda seru. Hal itu menimbulkan kesan kegelian subjek, kegelian itu memunculkan suasana komikus dan bahkan kesinisan.

Kemungkinan kedua adalah (Chanel OO) merepresentasi kekosongan tanda indeksikal dan sekaligus simbol tanda "OO" (nol nol). "Nol nol" adalah tanda yang berlaku dalam suatu sistem yang biasanya melibatkan suatu perhitungan pada suatu objek tertentu, seperti pada dunia fisika, matematika, dan sebagainya. Akan tetapi, dengan petunjuk indeksikal "Chanel", jelas di sini "OO" menandakan sebuah lambang yang digunakan dalam dunia elektronik dan komunikasi.

Tanda *chanel* itu biasanya terdapat pada radio, yang menandakan bahwa hal itu merupakan penanda gelombang atau frekuensi. Selain itu, *chanel* yang umum dipakai menunjukkan saluran siaran di televisi. Jadi, hal yang ditunjukkan dari judul puisi ini adalah suatu saluran siaran di televisi. Namun, siaran televisi yang bagaimanakah sehingga ia diberi nama *Chanel OO*. Secara harfiah, kesan yang timbul dari judul tersebut adalah "saluran kekosongan", saluran atau program yang pada galibnya menghadirkan kekosongan, atau lebih tepatnya kesemuan yang dihadirkan oleh siaran-siaran "sampah" di dalam dunia hiburan dan televisi.

Sajak "Chanel OO" terdiri dari dua bait. Bait pertama terdiri dari dua kalimat yang ditandai oleh dua tanda titik [.] dan satu tanda koma [,]. Pada bait kedua hanya terdapat satu kalimat yang memiliki satu tanda titik dan satu tanda koma. Huruf kapital memang dipakai pada setiap awal kalimat.

Permainan bunyi kata, terutama aliterasi sangat terlihat menonjol dalam larik kedua bait pertama. Aliterasinya cukup terasa, yaitu pada kata *saya sedang bunuh diri sebentar*. Huruf konsonan *s, b, d, r* di sini menemukan pasangannya dengan huruf vokal *a, b, dan i* yang dominan. Hal itu juga terdapat pada larik keempat, kelima, dan keenam, yaitu yang terdapat pada kata *saya, sedang, bunuh, diri, sebentar, mengaji, dalam, bewarna, dan dada*. Penampilan bunyi itu mengesankan suasana segar, tetapi agak tragis dan sinis.

Permainan bunyi asonansi tidak begitu menonjol walaupun ada, yaitu pada larik keempat dan kelima, *teruslah mengaji/dalam televisi* (runtutan vokal *i*). Pada umumnya, pola persajakan atau rima tidak terdapat dalam sajak Malna. Kemunculan asonansi juga secara singkat dan berdekatan terjadi pada kata *dada*. Akan tetapi, dalam kata itu sekaligus muncul aliterasi bilabial *d*. Hal itu mengisyaratkan suatu nuansa kontradiksi dan permainan.

### 3.3.1 Dada yang Bermaksud Sesuatu

Sajak itu tergolong ke dalam jajaran sajak Malna yang dipengaruhi oleh dadaisme dan warna pengaruh itu sangat kentara dengan menyebutkan kata *dada* di bait terakhirnya. Jika *dada* yang dianggap oleh penganutnya tidak memaksudkan apa-apa, sajak itu sebenarnya memiliki maksud atau menandakan sesuatu. Jika dilihat dari keseluruhan bangunan sajak, di dalamnya pembaca menemukan beberapa tanda ikonik dan simbolik yang menjelaskan apa yang dimaksud dengan kata *dada* itu. Di dalamnya terdapat tanda ikonik dan simbolik, seperti televisi yang menjadi kata kunci. Kemudian, kata *mengaji* merupakan tanda indeksikal yang menerangkan apa yang terjadi pada subjek implisit terhadap tanda ikonik dan simbolik televisi.

Tanda ikonik *televisi* mewakili sebuah dunia yang menghadirkan rayuan dunia konsumtif melalui iklan. Asumsi ini tampaknya kuat karena media televisi menjadi perantara yang efektif untuk membangun tonggak akumulasi konsumsi masyarakat. Di dalamnya berlaku logika kapitalisme dan konsumsi massa, yaitu bagaimana massa terserap menjadi bagian dari rantai kapitalisme di dalamnya. Strategi itu, terutama ditempuh oleh para produser dengan menampilkan permainan semiotik dan politik pertandaan yang intensif melalui citra dan penyajian komoditas yang menawarkan kesenangan libidinal bagi massa. Maka penampakan, yaitu penampilan kulit luar komoditas yang berupa apa saja itu seolah menjadi tujuan. Dalam pengertian, pesan utama yang dikonsumsi di sini adalah citra itu sendiri. Slogan *medium is the message*, seperti dikemukakan oleh McLuhan diwakili oleh dunia televisi melalui iklan. Bagi penulis sajak *dada*, seperti Malna, ikon televisi tidak lebih dari sekadar alat dari rezim yang menawarkan kamufase dan kekosongan makna yang bersifat profan dan hampa.

Dalam hubungannya dengan sajak tersebut, makna yang ingin disampaikan adalah tentang kekosongan *dari* yang ditawarkan oleh media. Gagasan yang disampaikan dalam sajak itu mengandung pandangan nihilisme, yaitu kesemuan yang diidap oleh massa konsumen. Oleh karena itu, sajak tersebut mengandung penertawaan dan cemoohan bagi kekosongan yang dikonsumsi oleh massa.

Melihat judul sajak tersebut, antara judul sajak dengan bait di bawahnya tidaklah serangkai, dalam arti sebagai satu kalimat. Representasi pengucapan sajak *Chanel OO* dapat pula ditambahkan sebagai bunyi seru [!] *Chanel OO!*, yaitu sebagai kata serapan kepada sesuatu. Hal itu dapat dihubungkan dengan larik pertama yang hanya terdiri dari satu kata dan satu tanda koma [,].

Berikut adalah untaian klausa dengan menghadirkan kata yang mungkin saja dilesapkan.

- a. (saya) permisi
- b. saya sedang bunuh diri sebentar.

- c. (ada) Bunga dan bensin di halaman.
- d. (kalian) Teruslah mengaji (,) dalam televisi bewarna itu,
- e. (halo) dada.

Pola klausa (a) adalah S-P. Klausa itu menghilangkan subjeknya, yaitu *saya* aku lirik penyair. Hal itu menunjukkan kalimat deklaratif, mengumumkan si aku lirik ingin istirahat atau menarik diri dari suatu tempat atau keadaan. Struktur tersebut menunjukkan bahwa subjek merasa bosan, tetapi masih dapat sedikit “tersenyum” melihat kemuakan yang berlangsung, yaitu yang terus terjadi di dalam citraan dunia televisi.

Klausa (b) menjelaskan penarikan dirinya: *saya sedang bunuh diri sebentar*. Klausa tersebut berpola S-P, juga menunjukkan kalimat deklaratif yang sedang berlangsung. Yang bersifat paradoks dalam klausa ini adalah kata *sedang* dan *sementara* yang mengisyaratkan bahwa tindakan itu sebagai sesuatu yang mudah dan ringan atau sebentar saja. Cara bunuh diri itu mungkin saja dilakukan dengan mudah, seperti dengan menghanguskan diri dengan bensin.

Klausa *ada bunga dan bensin di halaman* adalah kalimat berpola S-K, keterangan tempat di halaman dilengkapi dengan tanda *bunga*, dan *bensin* hanyalah tanda indeksikal yang diadakan untuk bunuh diri.

Klausa (d) merupakan klausa imperatif S-P-K dan diikuti oleh klausa (e) klausa sapaan. Klausa (d) (kamu) *teruslah mengaji* mengisyaratkan kegiatan menghadap, yaitu memelototi pesawat televisi disejajarkan dengan kesakralan “mengaji” dalam kosakata agama Islam, yaitu untuk mengkaji kitab suci dan memahaminya. Kata *mengaji* merupakan metafora langsung yang dipakai untuk memperlihatkan kekhusyukan untuk menyaksikan sihir yang dihadirkan oleh televisi. Jadi, *televisi* pada sajak tersebut diandaikan sesuatu yang dihadapi oleh sang penonton sebagai bentuk “penyembahan” terhadap pesona yang bernama *televisi*. Klausa terakhir “dada” tampaknya bukan tidak mengandung maksud sebagai “dada” yang tidak bermakna, tetapi itu mungkin juga sebagai pelesetan dari kata dada “selamat tinggal” bagi penyembah berhala-berhala baru.

### 3.3.2 Kesemuan, Kamufilase

Komunikasi sudut pandang sajak itu melibatkan komunikasi dua arah. Yang pertama adalah si aku lirik "saya" (P-1) yang bicara kepada komunikasi yang kedua, yaitu pembaca implisit (P-2). P-1 menyapa P-2 di bait pertama, sedangkan P-2 ada di bait kedua.

Judul sajak itu menandakan bahwa tanda referensial langsung merujuk pada tanda ikonik televisi. Tanpa ada "televisi bernama", pembaca akan kesulitan menemukan tanda referensialnya. Akan tetapi, di dalam judul puisi itu terdapat ambiguitas referensial tanda ikonik "OO", yang pada dasarnya "nol nol" itu tidak merujuk ke mana-mana selain pada kehampaan. "OO" menandakan juga sesuatu, yaitu dalam referensial *channel* atau saluran televisi tentu mempunyai saluran satu, dua, tiga, dan seterusnya, ada sebutan saluran "ini" atau saluran "itu". Akan tetapi, "OO" menandakan bahwa peniadaan makna dari semua saluran itu menjadi derajat nol.

Klausa terakhir agaknya sejajar dengan OO, Dada. Dalam rujukan referensialnya, literatur pemikiran puisi Malna, hal tersebut jelas merujuk pada gerakan dadaisme. Di dalam kata "dada" dimaksudkan tidak mempunyai arti apa-apa. Jadi, secara referensial kata *dada* memiliki kesetaraan makna dengan tanda simbol OO, yaitu derajat nol. Kemungkinan kedua adalah *dada* sebagai ucapan sapaan selamat tinggal bagi kehampaan sihir televisi.

### 3.4 Bahasa sebagai Sumber Masalah

Sajak "Lorong Gelap dalam Bahasa" merupakan satu dari sekian sajak Malna yang mewakili pandangan asal terhadap persoalan bahasa. Bagi Malna, bahasa memberi efek tersendiri terhadap pandangan asalnya mengenai bahasa yang murni, yaitu fungsi bahasa yang tidak menghasilkan efek negatif dan tidak mengandung muatan ideologis tertentu. Ini merupakan hal yang mustahil dan penyair pun kiranya hanya menemukan dirinya di dalam lorong yang gelap dalam bahasa. Berikut ini adalah kira-kira gambaran penyair mengenai bahasa.

## *Lorong Gelap dalam Bahasa*

Si maut itu sudah datang membuat kamar dalam perutku. Ia membeli lemari baru, tempat tidur baru, meja dan lampu kamar. Ia juga memasang sebuah cermin. Si maut itu tidak pernah keluar dari kamarku. Setiap malam ia menyetel radio dan tv. Koran pagiku selalu diambalnya. Si maut itu, membuatku harus menggotong tubuhku sendiri untuk berdiri. Lemari goyah menahan berat tubuhku. Kamar seperti akan tenggelam ke dalam pagar-pegar jiwa. Si maut itu mengatakan, semua yang aku rasakan bukan milikku.

Aku bertengkar dengannya. Ia telah mengambil semua yang aku rindukan, semua mimpi-mimpiku. Si maut itu telah membuat kamar tidurku seperti sebuah gereja yang rusak. Seluruh penghuninya telah pergi. Lonceng berdentang seperti menggemakan lorong gelap dalam bahasa. Dan si maut itu membuat mulutku seperti peti besi. Kata-kata yang tak pernah lagi menemui anak-anak kucing bermain. Bulunya halus dan lembut, tubuhnya gugup menghadapi setiap gerak dari dunia luar. Ibunya datang, memanggilnya dengan suara yang datang dari lorong kematian dan kelahiran, menggigit lehernya, dan membawanya ke dalam sebuah kardus.

Si maut itu, api dari kaki-kaki bahasa.

Sajak yang terdapat dalam kumpulan puisi *Dalam Rahim Ibuku Tak Ada Anjing* (2002) itu memiliki penampilan yang tidak mempertimbangkan bentuk persajakan konvensional. Hal itu memang tidak menjadi fokus perhatian dari penyair yang memaksudkan bentuk bait sajaknya menyampaikan sesuatu. Namun, tersirat dalam sajaknya pengelompokan bait demi bait untuk memberikan ruang jeda ketika kita membacanya. Hal itu sepertinya masih mengikuti alasan yang dipakai dalam penulisan prosa bahwa pengelompokan kalimat demi kalimat

dalam alinea yang tidak terlalu panjang adalah untuk memberikan pengelompokan gagasan utama dan penjelasan berupa detail.

Penampilan puisi Malna tersebut mengisyaratkan bahwa puisi justru terbentuk atau ditentukan oleh ruang dan alasan praktis untuk dapat dibaca secara tidak melelahkan.

Kalimat dalam puisi tersebut ditandai dengan permulaan frasa dengan huruf kapital dan diakhiri dengan tanda titik. Sajak itu terdiri dari tiga bait, dua bait terdiri dari masing-masing sembilan kalimat. Bait terakhir hanya terdiri atas satu kalimat saja. Jika dihitung jumlah lariknya, terdapat dua puluh satu larik, tetapi pemotongan larik tersebut tidak memperhatikan pemotongan frasa. Dengan kata lain, kata itu hanya merupakan masalah teknis semata.

Tanda baca yang hadir pada sajak tersebut adalah tanda [,] dan tanda [.] . Bentuk bait seperti itu menampilkan sebuah intensitas pertentangan subjek *aku* dengan sosok *ia* di dalam sajak tersebut. Dari awal hingga akhir sajak, *aku* lirik memang berhadapan dengan sosok *ia* secara langsung.

Permainan bunyi dalam sajak itu tidak begitu intens, tetapi masih dapat ditemukan di beberapa bagian. Aliterasi yang terlihat menonjol adalah permainan huruf *r*, seperti *ia membeli lemari baru, tempat tidur baru, meja dan lampu kamar*, atau *Si maut tidak pernah keluar dari kamarku kamar seperti akan tenggelam ke dalam pagar-pegar jiwa*.

Di bait kedua juga terdapat permainan bunyi *r*: *Si maut itu telah membuat kamar tidurku seperti sebuah gereja yang rusak*. Penonjolan bunyi nasal *m* dan *ng* juga tampak kentara dalam bait pertama dan kedua, seperti *si maut sudah datang membuat kamar dalam perutku, ia membeli lemari baru, tempat tidur baru, meja dan lampu kamar*. Permainan aliterasi ini menimbulkan kesan kesemrawutan dan kesumpekan dalam metafora yang disebut dengan *kamar*. *Kamar* digambarkan sebagai tempat yang penuh dengan benda dan di sana terdapat dua orang atau dua sosok yang saling berhadapan.

Dalam bait pertama itu digambarkan metafora sosok *Si maut* itu bagaikan seorang yang memiliki *kamar*, yaitu metafora

untuk *kamar bahasa*, padahal *kamar* itu adalah milik *si aku lirik*. *Si maut* menjadi sebuah keniscayaan di dalam ruang *aku*. Hal itu ditandai oleh frasa *Si maut itu sudah datang*. *Sudah datang* menandakan kehadirannya secara indeksikal yang sebelumnya tentu tidak hadir. Kemudian *Si maut* adalah kehadiran yang mempengaruhi *Si aku* dan *kamar* secara berurutan yang ditandai oleh kalimat yang menggunakan verba aktif transitif, seperti *datang membuat kamar, membeli lemari, ia menyetel radio dan tv, Si maut itu mengatakan, ia mengambil semua*.

### 3.4.1 Ruang yang Terkontaminasi

Sajak "Lorong Gelap dalam Bahasa" terdiri dari sembilan belas kalimat. Bait pertama dibentuk dari sembilan kalimat. Kalimat pertama berbunyi *Si maut itu sudah datang membuat kamar dalam perutku* merupakan kalimat deklaratif dengan definitif *itu*. *Itu* menandakan sebuah jarak yang tidak di sini. *Itu* juga mengisyaratkan bahwa *si aku* tidak sedang membicarakan *si itu*, yaitu metafor *maut* itu berhadapan langsung, tetapi dengan pembaca implisit.

Kalimat ini berpola S-P-P-O-K. *Si maut itu* sebagai subjek diterangkan dengan kata-kata *sudah* dan predikatnya yang ganda dengan melesapkan kata penghubung *untuk*, yaitu *datang untuk membuat*. Karena ruang adalah salah satu kepekaan tersendiri diksi dan imaji yang dibawakan dalam sajak Malna, ruang merupakan tempat bergelantungnya benda.

Dalam sajak itu juga diterangkan sebuah ruang yang pengap dan sibuk diisi dengan segala perlengkapannya, seperti diterangkan dalam kalimat selanjutnya: *ia membeli lemari baru, tempat tidur baru, meja dan lampu kamar*. Kalimat ketiga juga menerangkan hal-hal berikut. *Si maut itu* personifikasi melengkapi sebuah kamar. Kalimat selanjutnya menggambarkan perbuatan yang berlangsung secara rutin dengan memakai kata *setiap* pada *setiap malam ia menyetel radio dan selalu di dalam koran pagiku selalu diambilnya*.

Pada akhir bait pertama terdapat kalimat berita, *si maut itu mengatakan, semua yang aku rasakan bukan milikku*. Kalimat itu merupakan kalimat berita tidak langsung karena tidak

terdapat tanda kutip [“.....”]. Di samping itu, juga tidak terdapat promina *kau* untuk menggantikan promina *aku* dalam kalimat *semua yang aku rasakan bukan milikku* dan juga kalimat ini tidak menggunakan kata posesif *milikmu* untuk menggantikan *milikmu*. Kalimat itu mempresentasikan percakapan tokoh personifikasi *Si maut* yang pada akhirnya menyimpulkan tokoh *si aku* tergusur dari ruang dan dirinya sendiri dan digantikan oleh tokoh *Si maut*.

*Aku bertengkar dengannya* merupakan kalimat aktif deklaratif yang mengawali bait kedua dengan bertengkar sebagai verba intransitif. Verba itu menunjukkan suatu kejadian paralel yang di dalamnya subjek tidak berlaku sebagai penderita atau objek, tetapi verba yang mengisyaratkan subjek *aku* melakukan pertukaran tindakan. Pertukaran itu dapat saja berupa saling meniadakan, menyerang, membatalkan suatu hal dari lawan, atau saling menerima akibat dari makna tanda indeksikal dari kata *bertengkar*.

Tanda kedua yang menunjukkan hubungan tindakan paralel itu adalah pemakaian kata *dengannya*. Kata *dengannya* mengandung pengertian hubungan mitra atau jika dalam sebuah pertandingan, hal itu disebut dengan *lawan* atau pasangan. Partikel-nya jelas merujuk pada nomina *Si maut*. Hubungan kalimat pertama dengan kedua merupakan hubungan kausal yang melepaskan kata *karena*, *Aku bertengkar dengannya karena ia telah mengambil semua yang aku rindukan, semua mimpi-mimpiku*.

Frasa *semua yang aku rindukan* dan *semua mimpi-mimpiku* merupakan frasa paralel, yaitu *yang aku rindukan* tidak lain adalah *semua mimpi-mimpiku*. Verba *rindukan* bersinonim dengan frasa *mimpi-mimpiku*. Verba *rindukan* dapat bersesuaian dengan frasa *semua mimpi-mimpiku* karena verba *rindukan* disertai dengan modifier *yang*. Kata *yang* menjadikan frasa *yang aku rindukan* sebagai nomina, yaitu bermakna suatu hal. Verba *rindukan* berasal dari konstruksi *merindukan* sebab dalam kata *merindukan*, secara semantis akhiran *-kan* memiliki makna *menghasilkan* atau *membuat sesuatu sebagai X*.

*Si maut itu telah membuat kamar tidurku seperti sebuah gereja yang rusak* juga merupakan kalimat yang memakai kata *sudah*, yang sama dengan kalimat sebelumnya. Kalimat itu merupakan tanda ikonik yang memakai perumpamaan, yaitu simile seperti sebuah gereja yang rusak. Tanda ikonik *gereja* juga bermotif dimensi ruang, yaitu ruang yang memiliki kesamaan dengan ruang yang dimiliki oleh *si aku*. Dan ruang tersebut digambarkan mengalami kerusakan yang diakibatkan oleh *Si maut*. Tanda ikonik dan simbolik yang terkandung dalam penanda *gereja* mewakili suatu ruang yang sakral menuju yang profan.

Perumpamaan itu mengambil contoh yang dilihatkan oleh penyair dalam gejala sekulerisasi yang menggusur peran agama dalam hal-hal duniawi dan dangkal, seperti yang terjadi di dunia Barat dan di tempat hidup penyairnya sendiri. *Seperti sebuah gereja yang rusak* dapat berarti *gereja* sebagai penanda simbolik yang mengalami kerusakan secara fisik, dalam pengertian sebagai ruang khusus yang tidak dapat digunakan sebagai tempat pemujaan karena tidak layak pakai akibat kerusakan. Kemungkinan kedua kerusakan itu dalam pengertian umatnya.

Kalimat selanjutnya adalah *Lonceng berdentang seperti menggemakan lorong gelap dalam bahasa*. Kalimat itu masih memiliki hubungan pencitraan dengan *gereja*, yaitu dengan adanya tanda ikonik, indeksikal, sekaligus simbolik dalam penanda *lonceng*. Penanda *lonceng* berfungsi sebagai tanda ikonik karena ia merupakan benda yang secara primordial dimanfaatkan untuk penyampai pesan tertentu. Jadi, tanda secara ikonik *lonceng* berperan secara fungsional. Ia berperan sebagai penanda indeksikal karena bunyi yang dihasilkannya ataupun karena fungsinya sebagai petunjuk yang menandakan identitas sesuatu, misalnya keterangan tentang waktu untuk sebuah jadwal, pemberitahuan, atau tanda bahaya.

Dari penampakannya sebagai tanda ikonik, *lonceng* menjadi tanda indeksikal karena kehadirannya menunjukkan sesuatu yang lazim menyertainya, seperti gereja pasti memiliki sebuah lonceng atau sebuah jam besar ditandai dengan bunyi dentangan lonceng. Dan akhirnya, lonceng juga menangkap

fungsinya sebagai penanda simbolis yang bersifat kultural, bahwa lonceng menunjukkan suatu tradisi dalam budaya Kristiani, misalnya. Sama halnya dengan *beduk* yang melambangkan suatu tradisi yang ada di Indonesia atau Asia Tenggara.

*Lonceng berdentang seperti menggemakan lorong gelap dalam bahasa* memberi efek penekanan pada tanda bunyi lonceng, yaitu *dentang* sebagai tanda bunyi yang bersifat indeksikal. Dalam kalimat itu juga dipakai simile *seperti menggemakan.....* Simile tersebut mengantarkan penjelasan maksud sajak dari bait pertama dan kedua khususnya, yaitu *Kata-kata yang tak pernah lagi menemui anak-anak kucing bermain*. Frasa *Kata-kata* menghubungkan ide sajak ini dengan bahasa karena bahasa tentu saja memakai *kata-kata*.

Akan tetapi, dalam kalimat itu penyair menghubungkan frasa *kata-kata* dengan *anak-anak kucing bermain*. Penghubungan itu menampilkan suatu lompatan yang mengejutkan dengan *anak-anak kucing bermain*, yang merupakan metafor atau perumpamaan langsung. Namun, sepertinya pemakaian metafor ini masih memungkinkan kalimat tersebut memproduksi arti bahwa *anak-anak kucing bermain* berkemungkinan merupakan simbolisasi dari fasa pemakaian dan berfungsinya *medan bahasa* pada anak-anak.

Penyair mungkin mengasumsikan bahwa dunia anak-anak belumlah terkontaminasi, baik oleh bahasa yang tidak netral maupun oleh pengaruh dunia orang dewasa yang penuh persoalan dan konflik, serta dinamika bahasa. *Anak-anak kencing bermain* mencitrakan sebuah dunia anak-anak, juga pada manusia, yang penuh kebahagiaan tanpa menanggung beban yang diakibatkan oleh bahasa. Frasa *kata-kata yang tak pernah lagi menemui anak-anak kencing bermain* merupakan kalimat yang melepaskan modifier *ada* yang terletak di depan *kata-kata yang tak pernah lagi... Kehadiran kata penghubung yang* yang merupakan anak kalimat itu memberikan suasana yang agak murung. Kata *yang* menampilkan gambaran sesuatu itu telah terjadi. Kata *yang* berfungsi juga sebagai penguat keadaan. Kata itu agaknya memiliki padanan makna yang sama dengan kata

*memang* yang sering dipakai untuk penegasan. Dengan kata lain, kata *yang* atau *memang* mengisyaratkan keadaan yang faktual.

Kalimat *Bulunya halus dan lembut, tubuhnya gugup menghadapi setiap gerak dari dunia luar* menerangkan metafor *anak-anak kucing* yang terancam dari bahaya luar dan ketika itu *Ibunya datang, memanggilnya dengan suara yang datang dari lorong kematian dan kelahiran,....*

Klausula di bait terakhir yang hanya terdiri satu kalimat, akhirnya menyimpulkan bahwa *Si Maut itu, api dari kaki-kaki bahasa*. Kalimat tersebut tidak mengatakan *si maut itu adalah*, tetapi kata *adalah* digantikan oleh tanda [.]. Tanda itu memberikan efek dramatik dan mengejutkan dari kalimat yang bersifat deklaratif itu. *Api dari kaki-kaki bahasa* merupakan metafora dari ketidaknetralan atau efek bahasa yang memiliki kekuatan yang berpengaruh negatif. Metafora itu tidaklah mewakili muatan yang disandang oleh bahasa, yaitu jargon, ideologi, kekuasaan, mitos, stereotip dan carut-marut yang dihasilkan melalui bahasa.

### 3.4.2 Bahasa Menyimpan Problema

Judul sajak "Lorong Gelap dalam Bahasa" merupakan metafora tanda indeksikal dari keseluruhan bagian sajak ini. Metafora itu digambarkan sebagai bahasa yang menyimpan sebuah misteri. Namun, yang dimaksud dengan misteri itu adalah bahwa bahasa tidak sepenuhnya dapat mewakili realitas. *Ihwal yang tidak sepenuhnya mewakili realitas* inilah yang kira-kira dimaksudkan dengan *lorong gelap*. Misteri itu serupa dengan rasa estetik yang dapat dirasakan dalam medium seni, seperti lukisan, komposisi musik. Misteri keindahan itulah yang dinamakan dengan nuansa yang dihadirkan oleh unsur intrinsik. Dalam persoalan ini, bahasa pun serupa dengan nuansa, misalnya ada orang berkata seperti "lukisan ini menyimpan nuansa mistik." Analogi kita tentang nuansa mistik dalam pembahasan ini adalah penyimpulan total dari hal yang tidak bisa diterangkan oleh bahasa sepenuhnya. Oleh karena itu, ia tetap menjadi gelap.

Penggambaran bahasa dengan metafora seperti itu sudah mengisyaratkan gagasan bahwa bahasa itu sebagai sesuatu yang abstrak. Maksudnya adalah sistem bahasa hanya dapat dilihat secara umum. Bahasa memiliki kaidah umum yang dianggap baku oleh kelompok masyarakat pemakainya, tetapi ia masih bisa ditemukan dalam bentuk ujaran individu. Sajak ini menggunakan metafora yang bertingkat-tingkat. Pertama adalah *si maut*, kedua adalah *kamar*. *Kamar* mempresentasikan bahasa, sedangkan *si maut* adalah faktor yang tidak dapat dilepaskan dari bahasa, yaitu, seperti yang dideklarasikan oleh penyair mengenai bahasa yang tidak bisa lepas dari jargon, mitos, kekuasaan, stereotip, dan ketidaknetralan bahasa sebagai alat komunikasi.

Metafora tingkat lanjut dari *si maut* adalah benda-benda yang mengisi *kamar*, seperti *televisi*, *lemari*, *radio*. Kemudian, setelah metafora bahasa ditunjukkan dengan *kamar*, metafora *kamar* kemudian dimetaforakan dengan *gereja* di bait kedua. Kedua metafora tersebut memiliki konsep tentang ruang. *Kamar* dan *gereja* merupakan tiga dimensi ruang, yaitu panjang, lebar, dan tinggi. Ruang, yang karena itu bisa ditempati dan ditempati oleh *si maut*, yang juga adalah benda-benda yang dimetaforakan dengan diksi khas dari Malna, yaitu *televisi*, *radio*, dan *lemari*.

Tampak jelas bahwa dalam sajak ini terdapat konsep instalasi benda dalam ruang. Pada tingkat terakhir, metafora *si maut* adalah sebuah kesimpulan pada bait terakhir, yaitu *api dari kaki-kaki bahasa*. Kata *api* dengan tegas merepresentasikan indeks dari *si maut*. Antara *si maut* dan *api* memiliki sifat dan tabiat yang sama, yaitu menghancurkan, memusnahkan, dan mengakhiri segala sesuatu. Frasa *kaki-kaki bahasa* juga adalah metafora, yaitu segala yang tidak dapat dilepaskan dari bahasa, yang menurut penyair merupakan mitos, jargon, kekuasaan, dan stereotip tersebut. *Kaki-kaki* merupakan indeks yang mengisyaratkan fungsinya sebagai penggerak bahasa, yaitu dalam peristiwa komunikasi.

### 3.5 Perempuan yang Dimitoskan

Sajak ini dalam edisi *Arsitektur Hujan* berjudul *Sitti Berlari-lari*. Namun isinya mengalami perubahan atau penambahan dan pengurangan diksi. Dari judulnya, sajak ini mengisyaratkan nama tokoh yang terkenal dalam novel Indonesia di zaman angkatan Balai Pustaka, yaitu *Sitti Nurbaya*, dalam novel yang berjudul sama (1922), karya Marah Rusli. Pembacaan dan penafsiran novel ini menghidupkan kembali mitos dan sebuah legenda yang digambarkan terjadi di Kota Padang, Sumatra Barat. *Sitti* telah menjadi sebuah perlambangan yang menandakan bahwa yang menyebabkan *Sitti* terperosok dalam subordinasi dominasi kaum laki-laki adalah mitos tentang subordinasi perempuan pada zaman itu. Di penghujung abad kedua puluh, belum adanya persamaan dan pengakuan yang diberikan kepada kaum perempuan, diterima sebagaimana adanya (*taken for granted*) dan hal itu kemudian menjadi sebuah mitos dalam masyarakat

Puisi *Perempuan dalam Novel* terdiri atas empat bait dan 14 frasa. Bait sajak itu berbentuk konvensional dan pemotongan frasa di ujung larik tidak memperhatikan harmoni bunyi kata. Pemotongan kalimat menjadi larik baru tidak begitu menjadi penentu pengucapan. Dan, dalam sajak tersebut tidak ditemukan bentuk pemakaian rima pada tiap ujung lariknya.

#### PEREMPUAN DALAM NOVEL

Sebuah biografi tak pernah minta ampun pada siapa pun. Di situ orang mendandani *Sitti* kembali, hanya untuk melihat kisah cinta menyembunyikan dirinya. Senyumnya tak pernah jauh dari seluruh novel, tempat orang berganti diri dengan kesedihan. *Sitti* menemui kekasihnya di situ, dari gagasan tak mengenal sepatu. Tak ada novel untuk cinta 30 menit, yang mengubah perempuan jadi selendang panjang.

*Sitti* mengisap tradisi dan kolonialisme penuh sepatu di situ. Belajar memilih hari yang lain, dari sebuah novel yang tidak menyimpan racun. Tetapi aku telah

jadi perempuan, Sitti. aku telah jadi perempuan di seluruh novel yang sedih. Hingga rambut panjang menyentuh leherku sendiri. Siapakah yang telah tertembak di situ, antara sejarah, novel, atau seorang ibu.

Ada anak-anak menari, menyayi, dalam novel yang lain. Mereka memakai tubuh ibunya. Dan menemukan Sitti dalam tradisi yang lain, antara masa lalu yang melepaskan sepatunya dalam sejarah: Sitti, ilmu pengetahuan itu seperti novel penuh batu, dia yang tak ada, dan semangka.

Larik pertama dan kedua tersusun dengan untaian larik yang tergolong panjang, masing-masing mempunyai delapan dan tujuh larik. Jika dilihat, larik yang tersusun dalam sajak tersebut juga panjang, yaitu berkisar antara enam sampai dengan sembilan kata per lariknya. Hal itu menandakan sebuah bentuk narasi yang berusaha bercerita dengan agak memadai. Dengan kata lain, nuansa naratif ingin ditampilkan penyairnya. Nuansa itu kira-kira menyiratkan sebuah ratapan bagi tokoh *Sitti* yang terjepit tradisi beserta dampak kolonialisme, yang di dalam konteks teksnya, kekuasaan patriarkat dilambangkan oleh Datuk Maringgih.

Sajak "Perempuan dalam Novel" ini memiliki beberapa permainan aliterasi yang kental dan ansonansi yang juga bagus untuk didengarkan walaupun sesungguhnya, seperti sajak *Malna* yang lain, tidak berangkat dengan permainan demikian. Sajak-sajak *Malna* tetapi lebih menekankan permainan diksi. Pada larik pertama terdapat permainan aliterasi vokal bilabial [b] dan [p]: *Sebuah biografi tak pernah minta ampun pada siapa pun.*

Aliterasi [s] juga terdapat pada *Sitti menemui kekasihnya di situ, dari gagasan tak mengenal sepatu.* Atau berikut ini, *Sitti mengisap tradisi dan kolonialisme penuh sepatu.* Konsonan itu memperoleh kombinasi huruf vokal [a], [i], [e], pada *dan menemukan Sitti dalam tradisi yang lain, antara masa lalu yang*

*melepaskan sepatunya dalam sekolah*: Kombinasi aliterasi tersebut menimbulkan tanda indeksikal yang mengesankan saling-silang hal pelik yang dihadapi oleh tokoh *Sitti* dalam persoalan ketegangan antara tradisi, kolonialisme dan kekuasaan patriarkal.

Terdapat juga pengulangan beberapa kata yang sama pada frasa lain, seperti kata *sepatu*, *novel*, *perempuan*. Namun, yang sering muncul adalah kata *sepatu* dan *novel*. Pengulangan itu mengisyaratkan gagasan hal kemajuan yang disimbolkan oleh lambang *sepatu*. Diksi tersebut menjadi simbol yang kentara, jika hal itu dilihat menurut konteks waktu yang dihubungkan dalam sajak itu. Yang menguatkan diksi itu menjadi simbol kemajuan adalah kata *sepatu* dijelaskan oleh kata kolonialisme. Kolonialisme menimbulkan dampak terhadap suatu ranah yang belum disentuhnya, yaitu berupa diperkenalkannya hal-hal baru. Dalam arti kata yang lain, kehadiran yang lama, seperti tradisi digantikan oleh kehadiran yang baru, yaitu kemajuan. Kemajuan, terutama ditampakkan dalam objek-objek material yang mewakili gagasan yang dianggap modern itu, seperti benda ketika itu yang bernama *sepatu*. Oleh karena itu, ada kemungkinan penyejajaran derajat simbol dalam kata *sepatu* dengan kata *kolonialisme*.

### 3.5.1 Perempuan dalam Pengaruh Perubahan

Judul sajak itu semuanya memiliki huruf kapital. Frasa pertama dimulai dengan huruf kapital. Kalimat itu berupa kalimat deklaratif-negasi berpola S-P-O-K: *Sebuah biografi, tak pernah minta ampun pada siapa pun*. Frasa *sebuah biografi*, yang bertanda koma menandakan sebuah penekanan subjek yang otonom. Biografi tersebut tidak terhalangi dan memiliki kekuatan yang tidak bisa dihambat oleh apa pun juga karena frasa tersebut dikuatkan oleh frasa sesudahnya, *tak pernah minta ampun pada siapa pun*. Klausa kedua menerangkan bahwa biografi itu adalah sebuah tempat. *Di situ orang mendandani Sitti kembali...*, kata *di situ* mengisyaratkan bahwa biografi adalah sebagai sebuah kisah yang berbentuk sebuah novel atau roman sebagai bentuk fiksi yang dapat dibelokkan untuk menjadi

sebuah kisah tragis walaupun ketika itu ia terinspirasi dari kegagalan gejala kekuasaan patriarkat.

Klausa *di situ orang mendandani Sitti kembali* juga merupakan klausa deklaratif berpola K-S-P-O. *Di situ* berperan sebagai keterangan tempat, tetapi tempat yang memiliki dimensi waktu yang jauh di belakang. Hal itu dikuatkan pula oleh kata “kembali”. Kalimat ketiga juga berbentuk kalimat deklaratif yang merupakan kalimat majemuk bertingkat berpola S-P-K. *Senyumnya* merupakan subjek dan predikatnya adalah *tak mau jauh*, sedangkan keterangannya adalah *dari seluruh novel*. *Tempat orang berganti dengan kesedihan* merupakan keterangan kedua yang menunjukkan tempat novel tersebut. Klausa-klausa itu menunjukkan bahwa bait sajak itu mengemukakan pembacaan sebuah fiksi, atau tepatnya sebuah biografi, sebuah diksi yang sering digunakan oleh penyair. Fiksi tersebut juga menandakan sebuah persamaan dengan sebuah situs.

Klausa selanjutnya juga bersifat deklaratif hingga akhir bait pertama. *Sitti masih menemui kekasihnya di situ*. Klausa itu masih merujuk pada suatu novel yang ditunjukkan dengan frasa *di situ*. Pengulangan itu juga terjadi pada bait kedua sebanyak dua kali. *Sitti mengisap tradisi dan kolonialisme penuh sepatu di situ*. dan *Siapakah yang telah tertembak di situ*. Pengulangan tersebut adalah pernyataan untuk mempertanyakan sebuah kata konotatif “tertembak”. Kata itu lebih bersifat indeksikal yang menunjukkan kemungkinan objek penderitanya sebagai korban. Di sini korban yang dimaksudkan adalah sejarah, novel, atau seorang ibu.

Pada kalimat sebelumnya, aku lirik menyatakan diri sebagai perempuan, *Sitti, aku telah jadi perempuan di seluruh novel yang sedih*. Klausa *aku telah jadi perempuan* menandakan aku lirik ingin merasakan bagaimana jika menjadi tokoh perempuan yang mengalami nasib seperti Sitti.

Klausa *Ada anak-anak menari, menyanyi dalam novel yang lain* bersifat deklaratif yang berpola S-P-P-K. *Ada anak-anak* merupakan subjek kalimat yang dilengkapi dengan kata *ada*. Ini menunjukkan hal berita *bahwa ada* subjek, yaitu anak-anak. Subjek tersebut berbentuk jamak dan melakukan kegiatan yang

simultan dengan isyarat predikat ganda *menari, menyanyi*. Hal itu menimbulkan kesan ramai dan suasana gembira. *Anak-anak* merupakan tanda ikonik untuk makna kesucian, keceriaan, dan ketidakberdosaan karena mereka belum memasuki kewajiban dan beban yang diberikan kepada orang dewasa.

*Mereka memakai tubuh ibunya, mereka* adalah referens *anak-anak* dan tubuh ibunya adalah kata yang juga mengandung referens *anak-anak*, yaitu imbuhan-nya yang merupakan pengganti kata *mereka*. Kata *memakai* merupakan predikat yang mempersamakan tindakan untuk menyerupai, menempati peran seperti ibu. Biasanya, asosiasi anak-anak dan ibu atau wanita adalah objek penderita yang sering berperan sebagai korban kekerasan tindakan kaum laki-laki.

*Dan menemukan Sitti dalam tradisi yang lain* adalah kalimat yang mengalami pelesapan subjek *mereka* yang sebenarnya adalah *dan mereka*. Klausa *dan menemukan Sitti* menunjukkan bahwa Sitti adalah sebuah model yang telah menjadi legenda atau mitos di masyarakat dalam hal hubungan perkawinan yang justru dimunculkan dari karya fiksi novel.

Ia merupakan simbol karena seolah sudah menjadi contoh dari fiksi yang mewakili realitas yang tidak jarang dijumpai. Tokoh simbol itu menjelma juga dalam fiksi yang lain. Artinya, ia tidak hanya terdapat dalam suatu masa dan satu tradisi tertentu, tetapi juga di tempat lain, *antara masa lalu yang melepaskan sepatunya dalam sekolah*. Klausa tersebut mengisyaratkan di dalam novel, rujukan pada tokoh simbol *Sitti* itu terus mengilhami kisah-kisah di novel lain walaupun konteksnya telah berbeda.

### 3.5.2 Ziarah ke dalam Mitos Perempuan Sitti

Judul sajak "Perempuan Dalam Novel" merupakan tanda indeksikal dari tubuh sajak tersebut. Tanda itu merujuk pada seorang tokoh rekaan dalam novel terkenal Marah Rusli, "Sitti Nurbaya". Secara lebih khusus kata *perempuan* dipilih dan bukan dalam kata *wanita* karena mempunyai konotasi yang cukup berbeda. Dulu kata *wanita* lebih digunakan untuk ide kemajuan dan kata *perempuan* melahirkan cita rasa yang agak

konservatif dan tradisional mengenai gagasan emansipasi. Justru kata emansipasi lebih diwakili oleh cita rasa kata *wanita*, seperti *wanita perkotaan* atau *wanita karier*, sedangkan kata *perempuan* merupakan diksi yang dulunya melambangkan subordinasi, lambang yang sering mewakili ketidaksetaraan dan mengandung bias. Kata itu mengandung muatan ideologis yang tidak berimbang dari kekuasaan lelaki.

“Perempuan dalam Novel” ketika dipahami sebagai *Sitti* itu berubah sebagai tanda simbolik yang lebih spesifik lagi, yaitu kata tersebut dijadikan pemeo dalam suatu peristiwa kawin paksa yang mengandung cacat moral dan motif.

Bait pertama menyebutkan kata *biografi*. Bagi penyair kata tersebut merupakan suatu lokus pembacaan dan penciptaan makna dari apa yang dilihatnya sebagai sebuah taman atau situs. Tempat itu bagaikan sebuah tempat ziarah untuk menemukan jejak masa silam, seperti disebutkan *orang menandai Sitti kembali*. Kata *menandai* bersinonim dengan kata *menghiasi*, yaitu untuk mempercantik sesuatu. Barangkali juga kata *mendandani kembali* mengisyaratkan bagaimana pembacaan terhadap novel itu terus mengalami perjalanan tafsir. Tafsir itu pun dapat ditarik melalui sudut pandang lain, seperti diisyaratkan oleh penyair dalam frasa *menandai Sitti kembali, hanya/untuk melihat kisah cinta menyembunyikan dirinya*. Akan tetapi, dengan faktor lain, seperti posisi perempuan dalam kekuasaan lelaki, justru persilangan faktor ini mengakibatkan orang *bersedih* atau terharu. Walaupun *Sitti* tetap berusaha untuk tabah, yang ditandai dengan *senyumnya tak mau jauh dari seluruh novel*, pembacaan itu tidak mampu juga membendung kesedihan, *tempat orang berganti diri dengan kesedihan*. Larik selanjutnya mewakili bagaimana kisah cinta *Sitti*.

Bait kedua memperlihatkan pemakaian tanda simbolik, seperti *kolonialisme* dan *sepatu* dalam dinamika yang dihadapi oleh *Sitti*. Dan hal ini pun kemudian ditanggapi oleh aku lirik bahwa pada umumnya perempuan, tidak hanya pada diri *Sitti* saja, adalah sebuah subjek sekaligus objek yang mengalami kesedihan dan keterjepitan. *Tetapi, aku telah jadi/perempuan, Sitti. Aku telah jadi perempuan di seluruh/novel yang sedih*. Ini

menyerupai suatu tindakan fenomenologis dari *aku lirik* yang berusaha memahami dan menyelami perasaan Sitti layaknya sebagai diri Sitti sendiri. Hal itu dilambangkan sebagai metamorfosis *aku lirik* menjadi seperti perempuan.

Frasa *Sitti mengisap tradisi dan kolonialisme* merepresentasikan keserempakan berlangsungnya dua dunia yang sebenarnya saling berlainan sifat dan asal. Yang pertama itu bersifat genus lokal, dalam pengertian sesuatu yang berasal dari komunitas lokal atau merupakan salah satu bentuk kebudayaan masyarakat yang terpakai dalam tubuh masyarakat tersebut. Tradisi merupakan suatu konstruksi yang dimunculkan dalam wajahnya yang sangat dipahami oleh masyarakat yang mengembangkannya.

Tradisi memiliki muatan simbolik dan pemitosan serta banyak mengambil inspirasi dari kekuasaan yang ada di luar diri manusia. Contohnya, dalam masyarakat tradisional, mereka menciptakan semacam kode budaya yang disebut dengan totem, sedangkan kolonialisme adalah sebuah kekuatan yang berasal dari luar dan bersifat ekspansif. Dengan kata lain, kolonialisme dijalankan dengan sifat mempengaruhi dan kemudian menguasai suatu kelompok masyarakat oleh kekuatan asing.

Di dalam kalimat pertama pada bait kedua ini terdapat kata yang bersifat indeksikal, yaitu kata *mengisap*, yaitu *mengisap tradisi dan kolonialisme*. Pemakaian kata itu menimbulkan suatu pertentangan makna dari apa yang diakibatkan oleh tradisi kepada orang yang menjalaninya. Dengan demikian, yang menjadi kelaziman jika seseorang hidup dalam tradisi adalah bahwa ia atau mereka menjadi *terisap* atau *diisap* oleh tradisi.

Secara denotatif, kata *mengisap* memiliki pengertian menyerap dan memasukkan sesuatu ke dalam suatu tempat. Akan tetapi, pengertian denotatif *mengisap* adalah sekaligus *diisap* oleh tradisi dan kolonialisme itu. Kemungkinan maksud pemakaian kata itu menurut logika adalah bahwa proses *diisap* itu mendahului proses *mengisap* karena tradisi dan kolonialisme itu merupakan bentuk gagasan yang diciptakan dan disepakati.

Mungkin saja penyairnya mempertimbangkan adanya proses transaksi budaya dan kekuasaan melalui mekanisme yang dinamakan dengan hegemoni. Dengan kata lain, menjadikan segala bentuk dominasi oleh pihak pengisap kepada yang diisap tanpa berterusan melalui kekerasan, tetapi melalui normalisasi kesadaran massa bahwa apa yang ditawarkan kepada mereka adalah sesuatu yang normal dan lazim dan menjadi kebutuhan. Hal itu mungkin menjelaskan bahwa setelah mereka *diisap*, lalu mereka pun digiring untuk *mengisap* sendiri apa yang ditawarkan dalam *pengisapan* itu.

Kata *mengisap* kemudian dijelaskan sebagai *belajar* dalam kalimat *Belajar memilih hari yang lain, dari sebuah novel yang tidak menyimpan racun*. Frasa *novel yang tidak menyimpan racun* merupakan frasa yang mengandung unsur negasi, yaitu kata *tidak menyimpan racun*. Ini mengisyaratkan bahwa tokoh simbolik Sitti berusaha keluar dari apa yang membelenggunya, yaitu dari *novel yang tidak menyimpan racun*. *Racun* merupakan tanda ikonik dan simbolik dari hal yang mematikan atau yang membusukkan. Mungkin yang dimaksud dengan *racun* itu adalah yang merujuk kepada tanda ikonik *tradisi* dan *kolonialisme* tersebut.

Pada bait ketiga, ada personifikasi anak-anak yang menari, bernyanyi, dan bergembira *di dalam novel yang lain*. Bait itu masih merupakan simbolisasi tentang perempuan. Hanya saja, Sitti pada bait itu bukanlah sebagai Sitti yang primordial dalam novel yang dimaksudkan sebagai sumber penciptaan tokoh Sitti, yaitu kisah yang ditulis dalam novel *Sitti Nurbaya*. Hal itu menandakan bahwa si aku lirik mengalihkan pembicaraan dengan mengadakan pelebaran pemaparan, tetapi masih menggunakan Sitti sebagai simbol perempuan.

Diksi *anak-anak* dalam kalimat *anak-anak menari, menyanyi, dalam novel yang lain* berlaku sebagai subjek yang melakukan pembacaan terhadap kisah yang menyangkut hal perempuan. Mereka melakukannya dengan mengambil inspirasi dari pribadi ibu dan bukan dari sudut pandang yang lain, seperti sudut pandang kaum laki-laki. Hal itu ditandai oleh pemakaian simbol ibu dalam kalimat *mereka memakai tubuh*

*ibunya. Frasa dan menemukan Sitti dalam tradisi yang lain menyiratkan bahwa persoalan yang dihadapi oleh kaum perempuan tidak hanya seperti yang dihadapi oleh tokoh Sitti yang primordial dalam latar waktu dalam novel yang disinggung oleh penyair itu. Akan tetapi, persoalan tersebut barangkali adalah mengenai nasib perempuan yang hidup di zaman yang sudah bergeser. Hal itu ditandai oleh kalimat dan menemukan Sitti dalam tradisi yang lain, antara masa lalu yang melepaskan sepatunya dalam sejarah.*

Pada bait terakhir aku lirik mengatakan kepada Sitti perumpamaan ilmu pengetahuan dengan memakai simile *seperti novel penuh batu, dia yang tak ada, dan semangka*. Frasa tersebut menyebutkan ilmu pengetahuan itu seperti tiga perumpamaan, yaitu novel seperti yang disebutkan oleh aku lirik sebelumnya, ungkapan *dia yang tak ada, dan semangka*. Tiga perumpamaan terakhir ini menimbulkan ketidakpastian makna apa yang dimaksud dengan *dia yang tak ada dan semangka*.

### 3.5.3 Simpati untuk Sitti

Sudut pandang yang dipakai dalam sajak itu adalah orang pertama tunggal yang berlaku sebagai narator. Pada bait pertama, aku lirik narator secara penuh bercerita tentang Sitti kepada pembaca implisit, yaitu pembaca biasa karena bait itu bersifat berita dan opini aku lirik mengenai Sitti.

Pada bait kedua sang narator tidak secara penuh menyampaikan narasi kepada pembaca, tetapi ia mengeluarkan pernyataan kepada Sitti selaku orang kedua. Sang narator pun melontarkan pernyataan kepada Sitti yang imajiner. Percakapan tersebut seolah dilakukan kepada Sitti yang diam, seperti yang dimitoskan dalam novel itu. Sitti hanya bisa menerima nasib sebagai pihak yang lemah dan hanya melakukan perlawanan dengan *Sitti menemui kekasihnya di situ*, yang dalam tanda referensialnya tokoh itu bernama Syamsul Bahri.

Sang narator menyampaikan rasa simpatinya kepada Sitti dengan mengandaikan dirinya berubah menjadi (seperti) Sitti, *Tetapi aku telah jadi perempuan, Sitti. Aku telah jadi perempuan di seluruh novel yang sedih. Hingga rambut panjang menyentuh leherku sendiri.*

Pada bait ketiga sang narator kembali berpaling kepada pembaca implisit dan kembali mengurai narasi singkatnya tentang Sitti. Namun, bait itu berisi pengandaian sosok dan mitos Sitti yang terdapat dalam kisah novel yang lain dan masih menggambarkan Sitti sebagai model perempuan yang terjepit dalam sejarah, yaitu antara menerima dan menolak nilai baru yang muncul dalam masyarakat.

menciptakan penafsiran lain lagi. Pembacanya akan memperoleh kemungkinan maknanya jika mereka memahami juga latar pemikiran sang penyair yang mewarnai dan menginspirasi sajaknya yang ganjil, yaitu hubungan intertekstualitas sajaknya dengan dunia referensial di luar dirinya yang kompleks itu dan pandangan Malna mengenai peran bahasa dan posisi puisi di dalam bahasa. Dengan demikian, tidak semua sajaknya akan menjadi gelap.

## DAFTAR PUSTAKA

Apignanesi, Richard. *et al.* 1999. *Mengenal Posmodernisme for Beginners*. Bandung: Mizan.

Aveling, Harry. 2003. *Rahasia Membutuhkan Kata*. Magelang: Indonesiatara.

Fadlillah. 2003. *Kritik di Tengah Budaya Antikritik dan Ruang-Ruang Kosong Metafora*. Padang: Andalas University Press.

Giddens, Anthony. 2001. *Runaway World; Bagaimana Globalisasi Merombak Kehidupan Kita*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.

<http://www.bergen.org/AAST/dadaism/html>

<http://www.comil.music.uiuc.edu/projects/EAMdadaism/html>.

<http://www.vionette.com/ baudelaire/ baudelaire2.htm>

- Kardjo, Wing (ed.). 1972. *Sajak-Sajak Modern Perancis dalam Dua Bahasa*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Malna, Afrizal. 1995. *Arsitektur Hujan*. Yogyakarta: Bentang.
- \_\_\_\_\_ 1999. *Kalung Dari Teman*. Jakarta: Gramedia.
- \_\_\_\_\_ 2002. *Dalam Rahim Ibuku Tak Ada Anjing*. Yogyakarta: Bentang.
- Nurrohmat, Binhad, "Benda-benda Urban sebagai Basis Bahasa Puitika" *Sinar Harapan*, 28 Juni 2003.
- Pradopo, Rachmat Djoko. 1995. *Beberapa Teori Sastra, Metode Kritik, dan Penerapannya*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Santosa, Puji. 1993. *Ancangan Semiotika dan Pengkajian Susastra*. Bandung: Penerbit Angkasa.
- \_\_\_\_\_ 2003. *Bahtera Kandas di Bukit*. Solo: Tiga Serangkai Pustaka Mandiri.
- Valery, Paul. 1972. "Poetry and Abstract Thought: Dancing and Walking" dalam David Lodge (ed.), *20<sup>th</sup> Century Literary Criticism: A Reader* hlm. 254-261. London: Longman
- Zoest, Aart van. 1993. *Semiotika: Tentang Tanda, Cara Kerjanya dan Apa yang Kita Lakukan dengannya*. Jakarta: Yayasan Sumber Agung.



Afrizal Malna dikenal sebagai penyair yang mengemukakan warna lain dalam perkembangan perpuisian di Indonesia. Yang menjadi khas darinya adalah puisinya tidak beraroma romantisme dan tidak juga puisi yang gelap. Diksi benda-benda urban yang lebih menguasai puisinya, loncatan kata dan logika dalam deretan sintagmatis dan paradigmatis yang tidak terduga menjadikan puisinya terasa unik, di samping tema-tema yang berkaitan dengan masalah manusia yang terombang-ambing dalam hidup masa kini yang merayakan suara-suara yang beragam. Hal ini menarik untuk dikaji dengan analisis ilmu pertandaan. Dalam buku ini dibahas empat puisi Malna dengan semiotika.

ISBN 979-685-509-