



cakrawala sastra indonesia

malaikat biru kota hobart

)

Apakah yang Bali dari “Suara dari Bali”?

I Nyoman Darma Putra

Pengantar

Penerbitan antologi puisi *Suara dari Bali* ini pantas disambut gembira karena memiliki keistimewaan. Inilah antologi pertama dalam sejarah sastra Indonesia yang memuat sekaligus 350 sajak dari 12 penyair Indonesia yang kebetulan berasal dari dan atau tinggal di Bali (selanjutnya demi kepraktisan disebut penyair Bali). Antologi puisi Indonesia yang terbit sebelumnya, seperti *Tonggak Antologi Puisi Indonesia Modern 1-4* (1987-) suntingan Linus Suryadi, dan antologi *Mimbar Penyair Abad 21* (1996) yang diprakarsai Dewan Kesenian Jakarta, hanya memasukkan sejumlah terbatas puisi karya penyair dari Bali yang digabungkan dengan karya penyair lainnya sehingga tidak bisa disebut sebagai antologi puisi penyair Bali. Sebagai antologi tersendiri, *Suara dari Bali* bisa dilihat sebagai tonggak untuk mengukur kontribusi Bali ke dalam jagat sastra Indonesia yang sejak lama sumbangannya hanya dikenal lewat prosa sebatas novel karya Panji Tisna dan Putu Wijaya.¹

Di Bali sendiri sejak tahun 1960-an sudah terbit sejumlah antologi puisi penyair Bali, beberapa di antaranya dalam versi bahasa Inggris.² Antologi seperti itu disusun dengan asas pemerataan. Yang dimasukkan lebih banyak jumlah penyairnya, sedangkan karya-karya mereka hanya sekitar tiga atau empat judul dan itu pun belum tentu yang terbaik. Antologi yang disusun berdasarkan asas-pemerataan seperti itu, apalagi terbitannya yang sederhana mutunya dan terbatas jumlah cetaknya sehingga kurang bergema secara nasional, sulit dianggap sebagai ‘tonggak’ alias kurang representatif untuk menelusuri suatu kecenderungan dalam kehidupan puisi Indonesia di Bali.³ Berbeda dengan antologi berasas pemerataan itu, antologi *Suara dari Bali* yang memuat ratusan puisi karya selusin penyair Bali dan diterbitkan di tingkat nasional ini, akan lebih bergema, sehingga lebih mewakili jika dijadikan dasar untuk menelusuri suatu kecenderungan, misalnya tematik dan atau estetik, dalam puisi Indonesia dari Bali.

¹ Buku karangan A. Teeuw *Sastra Baru Indonesia I* dan *Sastra Indonesia Modern II* serta buku sejarah sastra lainnya hanya memasukkan dua sastrawan dari Bali itu saja. Dalam beberapa buku lain yang terbit sebelum 1990-an, seperti *Cerita Pendek Indonesia I-IV* Satyagraha Hoerip (ed) dan *Tonggak, Antologi Puisi Indonesia Modern 1*, Linus Suryadi AG (ed), sejumlah nama dari Bali juga muncul, tetapi antologi ini bukanlah berpretensi menjadi sejarah sastra.

² Contoh antologi puisi penyair Bali dalam bahasa Inggris adalah *Bali The Morning After, Poems about Bali by Bali's Major Poets* terjemahan Vern Cork (Sydney: Darma Printing, 2000), sedangkan yang dwibahasa adalah *A Bonsai's Morning* suntingan Bruce W. Carpenter (Denpasar: Matamera, 1996).

³ Representatif atau tidak, penerbitan antologi dengan asas pemerataan seperti itu ada baiknya dikembalikan pada kata-kata sebuah sajak Chairil Anwar, “Catetan Th 1946”, yang berbunyi “keduanya harus dicatet, keduanya dapat tempat”. Lihat Chairil Anwar *Aku Ini Binatang Jalan*. (Jakarta: Gramedia 1987:53).

Pengantar ini akan berusaha menggambarkan kecenderungan tematik puisi penyair Bali. Analisis akan dilakukan dengan memperhatikan kaitan antara posisi *speaker* atau subjek (aku-lirik) dengan tema puisi. Posisi subjek atau aku-lirik ini dianggap penting karena lewat sudut pandang dia atau merekalah penyair mengungkapkan tema sajaknya. Beberapa pengamatan menunjukkan bahwa posisi subjek dalam kehidupan puisi Indonesia mengalami siklus perubahan signifikan dari penonjolan dan peniadaan dan penonjolan kembali baik untuk subjek individu maupun kolektif. Situasi sosial politik sangat menentukan bagaimana penyair memposisikan subjeknya. Jika ini bisa diterima, berarti investigasi atas subjek dapat membukakan jalan untuk pemahaman tema dan estetika puisi secara lebih dalam.

Agar lebih kongkret, pendekatan ini dibantu metode komparatif. Pertama, perbandingan dengan puisi Indonesia yang terbit sejak awal sejarah puisi Indonesia di Bali. Perbandingan ini dilakukan dengan pendirian bahwa puisi dalam antologi ini merupakan kelanjutan sejarah dari puisi yang muncul sebelumnya. Puisi sebelumnya (umumnya puisi dari tahun 1960-an ke belakang) dianggap pra-teks yang mungkin saja gaya dan temanya ditolak atau dilanjutkan oleh sajak-sajak dalam antologi *Suara dari Bali*. Kedua, perbandingan dengan puisi Indonesia yang mengangkat tema tentang Bali karya penyair Indonesia yang pernah berziarah ke Pulau Dewata. Perbandingan terakhir dimaksudkan untuk menjawab pertanyaan ‘apakah yang Bali dalam antologi *Suara dari Bali* ini?’. Bagian paling akhir dari pengantar ini akan menyoroti kekhasan tiap-tiap penyair secara ringkas.

Mengingat jumlahnya yang sangat banyak, tidaklah mungkin menganalisis satu demi satu sajak dari masing-masing penyair dalam antologi *Suara dari Bali* ini. Uraian dilakukan melalui sejumlah generalisasi. Generalisasi rentan akan subjektivitas. Sadar akan hal itu dan untuk mencegah subyektivitas dalam merumuskan kecenderungan tematik puisi penyair Bali, generalisasi yang dibuat segera disertai ilustrasi dari beberapa sajak. Uraian berikut diawali dengan sketsa tradisi penulisan puisi Indonesia di Bali.

Tradisi Penulisan Puisi di Bali

Tradisi penulisan dan apresiasi puisi Indonesia di Bali sesungguhnya sudah bermula sejak tahun 1920-an, kurang lebih bersamaan dengan waktu yang sering disebut sebagai lahirnya sastra Indonesia modern.⁴ Pada waktu itu, penulis-penulis Bali mulai mempublikasikan puisi Indonesia (Melayu) di kalawarta lokal *Bali Adnyana* dan *Surya Kanta* yang terbit di Singaraja (Bali Utara), pusat pemerintahan kolonial Bali-Lombok. Kedua kalawarta ini berhenti terbit akhir 1930-an antara lain karena kesulitan keuangan dan tekanan penjajah.

Mulai tahun 1935 di Singaraja terbit majalah bulanan *Djatajoe*, mirip dengan majalah *Poedjangga Baroe* yang terbit di Jakarta mulai 1933. Penerbit *Djatajoe* adalah organisasi pelajar Bali Darma Laksana. Novelis Panji Tisna sempat menjadi pemimpin redaksi edisi-edisi awal *Djatajoe*. Seperti halnya *Bali Adnyana* dan *Surya Kanta*, majalah

⁴ A. Teeuw *Sastra Baru Indonesia I* (Ende: Nusa Indah, 1980:15).

Djatajoe pun memuat puisi dan cerita bersambung selain artikel sosial, budaya, dan pendidikan. Media massa ini beredar dan memiliki kontributor di Bali dan Lombok.

Puisi yang muncul dalam majalah *Bali Adnyana*, *Surya Kanta*, dan *Djatajoe* belum sepenuhnya mengambil bentuk modern. Banyak sajak yang masih mengambil bentuk campuran antara puisi lama (syair, pantun) dan puisi baru. Selain itu, banyak juga muncul sajak akrostik, suatu bentuk sajak yang judulnya dijadikan huruf-huruf pertama tiap-tiap baris/ bait. Gagasan sudah dipentingkan mulai dari judul. Larik disusun berdasarkan gagasan. Estetika mereka berpedoman pada bunyi dan irama, bukan pada pencarian maksimal akan kemampuan kata membangun imaji dan atau metafor. Makna kata cenderung identik dengan makna lesikalnya.

Penulis yang mempublikasikan puisi dalam media massa tersebut umumnya pelajar yang menjadi anggota organisasi penerbit media tersebut. Tema sajak-sajak mereka bersifat sosial, banyak berupa seruan agar pemuda-pemudi giat belajar untuk meraih kemajuan. Mereka juga berseru agar tradisi yang kuna dan diskriminatif seperti kasta, ditinggalkan karena tidak sesuai dengan paham kemajuan. Ilustrasi berikut dikutip dari bait pertama sajak “Setia Pada SK” (SK singkatan dari Surya Kanta, badan penerbit *Surya Kanta*) karya Soekarsa, penulis yang tinggal di Mataram.

Surya Kanta datang berper
Sepakat Jaba menyatukan diri
Satunya bangsa selalu dicari
Sebab hendak memajukan diri.⁵

Aku-lirik atau subjek sajak ini tersamarkan. Yang terpenting dalam sajak seperti ini adalah kelompok dan kepentingan dari kelompok yang diartikulasikan. Penyair-penyair Bali zaman kolonial tidak berbicara atas nama diri sendiri, tetapi atas nama kelompok. Mereka berbicara sebagai orang Bali, bukan Indonesia. Semangat nasionalisme dalam sajak mereka bersifat kedaerahan. Ini bisa dipahami karena penjajah Belanda memang berusaha keras mengisolasi Bali dari pengaruh nasionalisme yang sudah tumbuh sejak berdirinya Budi Utomo 1908 di Jawa.

Sesudah kemerdekaan, penyair Bali terus menulis puisi, antara lain dipublikasikan di surat kabar *Suara Indonesia* (nama awal *Bali Post*) dan majalah-majalah seperti *Bhakti*, *Damai*, dan tabloid *Harapan*.⁶ WS Rendra dan Kirjomulyo pernah mempublikasikan puisinya di majalah *Bhakti*. Dalam dekade 1950-an dan 1960-an, di Bali muncul banyak penyair muda seperti Putu Shanty (pimpinan *Bhakti*), Putu Oka Sukanta, Nyoman S Pendit, Made Kirtya, Ketut Putu, Ide Gema, Rugeg Nataran, Rastha Sindu, Raka Santeri, Apip Mustofa (asal Bandung), IGB Arthanegara, Made Sukada, dan Ngurah Parsua.

⁵ Dimuat dalam *Surya Kanta*, Maret-April 1927:36. Kata “jaba” berarti kelompok keempat atau terbawah dalam sistem stratifikasi sosial di Bali, setelah brahmana, ksatria, wesia.

⁶ Uraian tentang kehidupan sastra Indonesia di Bali tahun 1950-an, lihat Darma Putra ““Bali and Modern Indonesian Literature: The 1950s” dalam *To Change Bali, Essays in Honour of I Gusti Ngurah Bagus Adrian Vikcers and I Nyoman Darma Putra with Michel Ford* (eds). (Denpasar: Bali Post, 2000: 135-53) dan, Maya Liem H.T *The Turning Wheel of Time Modernity and Writing Identity in Bali 1900-1970* (Leiden: Desertasi Doktor Leiden University, 2003) khususnya chapter 6.

Novelis Putu Wijaya pada mulanya juga menulis puisi yang disiarkan di media massa lokal.

Seperti halnya sajak-sajak penyair Bali zaman kolonial, puisi penyair sesudah kemerdekaan pun padat dengan tema masalah sosial. Bedanya, sajak-sajak sesudah kemerdekaan banyak yang mengangkat tema perjuangan, revolusi, dan propaganda politik. Suasana revolusi dan kebebasan berekspresi dekade awal kemerdekaan memberikan gairah kepada penyair untuk menyuarakan masalah-masalah sosial politik seperti kemiskinan rakyat dan korupsi pejabat. Sajak yang memuja Presiden Sukarno dan ajarannya seperti marhaenisme juga bermunculan tahun 1960-an. Kutipan bagian akhir sajak Ngurah Parsua yang berjudul “Anak Marhaen”⁷ merupakan ilustrasi pengultusan (ajaran) Bung Karno.

kita adalah anak-anak marhaen
anak-anak revolusi yang hidup demi revolusi
anak yang harus hidup berjuang
segema derunya marhaenisme bung karno
yang kita lagakan demi kemanusiaan
kita adalah anak marhaen
yang pasrah biar darah membasah
untuk ampera
yang berarti sosialis marhaenisme
yang mesti hidup abadi di tanah ini.

Berbeda dengan penyair dari tahun 1930-an yang memayakan subjeknya, penyair Bali dekade 1950-an dan 1960-an menonjolkan subjek sajaknya. Penggunaan kata ganti “kita” dalam sajak di atas adalah contohnya. Subjek sajak penyair Bali dari era ini bukan lagi sebagai orang Bali tetapi sebagai orang Indonesia. Tema yang diangkat bukan soal daerah tetapi masalah nasional. Jadi ada pergeseran substansial dalam hal identitas, yakni dari identitas kedaerahan (*regional identity*) ke identitas nasional (*national identity*), dari sebagai orang Bali (*being Balinese*) menjadi sebagai orang Indonesia (*being Indonesian*). Sajak-sajak percintaan, kerinduan, kesepian juga muncul tetapi berada di luar arus utama sajak-sajak revolusi dan wacana publik ketika itu.

Pada zaman Orde Baru berkuasa, 1966-1998, pemanfaatan seni untuk propaganda politik pada umumnya dilarang pemerintah. Meski demikian, resistensi dari penyair terus terjadi dan menjelang jatuhnya Suharto sajak protes terhadap pemerintah kian banyak. Bahkan, sajak-sajak Wiji Thukul ikut menjadi bagian penggulingan Suharto. Mengantisipasi opressifnya Orde Baru, penyair-penyair Bali yang terus menulis di koran *Suluh Marhaen* atau *Suluh Indonesia* yang kemudian menjadi *Bali Post* awal 1970-an, dan *Angkatan Bersendjata* yang kemudian menjadi *Nusa Tenggara* kemudian *Harian Nusa*, lebih banyak mengangkat tema humanisme universal dengan metafora alam dan cinta. Pencarian tema-tema tradisi atau adat yang sempat muncul tahun 1930-an, kembali populer tahun 1970-an dan 1980-an. Sajak-sajak Tjok Raka Pemayun, Nyoman Wirata,

⁷ Dimuat *Suluh Indonesia* (nama lama *Bali Post*), 7 Mei 1966, hlm 3. Ngurah Parsua masih aktif menulis sampai sekarang. Sejumlah kumpulan cerpen dan puisinya telah terbit. Antologi cerpennya *Anak* (1986) diterbitkan Balai Pustaka.

dan Frans Nadjira (karyanya masuk dalam antologi ini) mulai diwarnai dengan diksi-diksi dari dunia tradisi Bali seperti pura, arca, patung, *canang sari* (sesajen), tarian, penari, dan yang sejenisnya.

Benturan tradisi dan modernisasi yang terjadi dalam perkembangan pariwisata juga mengkrystal dan menjadi tema-tema puisi penyair Bali. Penyair-penyair muda yang muncul kemudian seperti Alit S Rini, Raka Kusuma, Gde Artawan, Hartanto, Syahruwardi Abbas, Wayan Arthawa, Landras Syaelendra, Sthiraprana Duarsa, Cok Sawitri, dan yang sebagian karya-karyanya masuk dalam antologi ini, juga mencoba menggali, meneguhkan atau mengeluhkan kekakuan tradisi.

Ketika industri pariwisata dijadikan kambing hitam sebagai pencaplok tanah-tanah Bali, penyebab komersialisasi, dan desakralisasi tradisi mulai akhir 1980-an atau sepanjang 1990-an, penyair Bali yang semula banyak menulis puisi romantik sebagaimana yang bisa ditemukan dalam sajak-sajak Umbu Landu Paranggi mendadak berbelok haluan untuk menulis sajak ‘protes’. Mereka meneriakkan sedih-duka atas lenyapnya tanah dan degradasi tradisi. Sajak-sajak mereka sepertinya melengkingkan ungkapan lagu pop Jopie Lathul “Kembalikan Baliku Padaku” yang populer akhir 1980-an dan awal 1990-an. Sajak Wayan Arthawa “Tanah Leluhur” yang dimuat *Horison* (Desember 1994, hlm 37) merupakan ilustrasi tercerabutnya masyarakat Bali, terutama generasi mudanya, dari tanah dan tradisi leluhurnya karena modernisasi. Berikut kutipannya:

Menggurat aksara di daun lontar
kidung mana yang harus dialirkan
mengendapkan bathin dalam semadi
anak-anak semuanya berlari
meninggalkan tanah leluhur

Namun, selain tampil sebagai penjaga tradisi, penyair Bali juga tidak segan mengutuk nilai-nilai adat yang diskriminatif seperti kasta dan ketimpangan gender. Ramainya wacana kesetaraan gender terutama di seputar pantas-tidaknya Megawati sebagai calon presiden akhir 1990-an, mendorong wanita penyair Bali seperti Alit S Rini, Cok Sawitri, dan Oka Rusmini untuk mengangkat tema-tema kewanitaan, tentang ketertindasan dan advokasi mereka. Penyair Alit S Rini belum lama ini meluncurkan kumpulan puisinya *Karena Aku Perempuan Bali* (2003), yang mengawali dan banyak menyuarakan protes atas beratnya beban tradisi, sosial, dan sejarah yang mesti dipikul perempuan Bali.

Karya-karya ini dan karya penyair lainnya menunjukkan bahwa penyair Bali, walau begitu peduli terhadap isu sosial yang berkembang di tingkat nasional dan global, mereka sesungguhnya tidaklah abai dalam menggarap tema-tema lokal.

Puisi Bali di Forum Nasional

Puisi Indonesia yang berkembang di Bali sejak tahun 1920-an mulai mendapat perhatian di forum nasional awal 1980-an. Beberapa penyair muda Bali mulai diundang oleh Dewan Kesenian Jakarta untuk tampil dalam forum-forum penyair muda. Mereka adalah Nyoman Wirata, Adhy Riyadi (almarhum), Raka Kusuma, Ida Bagus Parwita, dan Made Suantha. Undangan ini muncul mungkin karena penyair tersebut dikenal lewat publikasi

karya-karya mereka di koran Jakarta seperti *Berita Buana* (era Abdul Hadi WM) atau karena ‘faktor’ Umbu Landu Paranggi yang sejak 1979 menjadi redaktur sastra *Bali Post*, koran tempat penyair-penyair muda itu ‘ditempa’ untuk tidak saja menjadi ‘jago kandang’.

Memasuki era 1990-an dan 2000-an, nama-nama penyair Bali semakin populer di tingkat nasional. Semakin banyak penyair muncul dan mampu mempublikasikan karya-karya mereka di berbagai media di luar ‘kandang’ Bali, seperti *Horison*, *Kalam*, *Jurnal Puisi*, *Media Indonesia*, *Kompas*, *Republika*, *Pikiran Rakyat*. Sajak-sajak penyair Bali tampil sebagai “edisi khusus puisi terkini penyair Bali” dalam *Horison* edisi Maret 1997.⁸ Faktor lain yang tidak bisa dilupakan adalah kreativitas penyair muda Bali membangun komunitas sastra Sanggar Minum Kopi yang berhasil menjalin jaringan kreatif dengan komunitas sastra (pedalaman) daerah lain di Indonesia.⁹

Ke luar, Sanggar Minum Kopi mampu mengokohkan eksistensi penyair Bali sebagai komunitas, sementara di dalam kebersamaan itu mereka mampu menjaga suasana kreatif-kompetitif. Artinya, anggota Sanggar Minum Kopi tidak saja berjuang bersama tetapi juga gigih memperjuangkan pencapaian kreatif masing-masing agar secepat mungkin menyandang predikat “**Penyair**”. Mereka pun turut bangga kalau ada anggotanya mendapat *award*, undangan atau terpilih mengikuti forum-forum seni dalam negeri atau internasional, semisal Warih Wisatsana dan kemudian Oka Rusmini untuk festival puisi internasional Winternachten Den Haag masing-masing tahun 1998 dan 2003.

Debut penyair dari Bali sebagai komunitas kian bersinar ketika rubrik “Bentara” *Kompas* edisi 1 September 2000 memenuhi ruangnya dengan sajak-sajak penyair (dari) Bali. Esai “Bentara” yang dimuat saat itu juga ditulis oleh penulis dari Bali, topiknya pun masalah sosial-budaya Bali. Saat itu, “Bentara” benar-benar hadir sebagai “edisi Bali” seperti yang dilakukan *Horison* beberapa tahun sebelumnya. Dalam pengantarnya sebagai pengasuh “Bentara”, Sutardji Calzoum Bachri menulis:

Boleh dikata sejak tahun 1980-an para penyair (di) Bali mulai dikenal memberikan sumbangan pada perpuisian nasional. Bila berbicara Bali tentang seni, orang tidak hanya menyebut pencapaian Pulau Dewata ini dalam senirupa, atau tari, tetapi juga sastra mulai dipercakapkan.¹⁰

Klaim Sutardji sangat masuk akal karena mencerminkan realitas akan tetapi tentulah keliru bila berkesimpulan bahwa baru mulai 1980-an itulah dunia puisi berkembang di Bali. Uraian di atas menunjukkan bahwa kehidupan puisi Indonesia di Bali sudah berawal tahun 1920-an, bersamaan dengan masa awal lahirnya sastra Indonesia. Absennya

⁸ *Horison* edisi ini memuat puisi empat penyair Bali yaitu Wayan Arthawa, Putu Fajar Arcana, Oka Rusmini, dan Tan Lioe Ie; dan dilengkapi satu esai pengantar “Puisi Bali, Selintas-Pintas” karya Nyoman Tusthi-Eddy.

⁹ Tentang posisi dan kontribusi penyair Bali dalam gerakan sastra pedalaman, lihat Will Derks ““Sastra Pedalaman” Local and Regional Literary Centres in Indonesia” dalam *Clearing A Space Postcolonial readings of modern Indonesian literature*, Keith Foulcher and Tony Day (eds). (Leiden: KITLV, 2002:325-48).

¹⁰ Sutardji Calozoum Bachri, “Puisi dari Bali”, Rubrik “Bentara”, *Kompas*, 1 September 2000.

penyair Bali era 1930-an hingga 1970-an dari kanon sastra akibat kombinasi antara terbatasnya akses kritikus terhadap karya mereka dan kuatnya sistem sentralistik yang menjadikan Jakarta sebagai Pusat kebudayaan. Hegemoni ini runtuh pasca-reformasi, sehingga Pusat sastra Indonesia tidak saja Jakarta tetapi juga daerah-daerah termasuk Bali.

Citra Bali dalam Puisi Indonesia

Ada fenomena menarik dalam kehidupan puisi Indonesia yang memperkaya dimensi sejarah puisi di Bali. Fenomena ini adalah berlanjutnya minat penyair Indonesia untuk menulis sajak tentang Bali. Tonggak fenomena ini jauh di masa silam, yakni sekitar abad ke-16, ketika seorang pujangga Sunda yang bernama Bhujangga Manik menuliskan kesannya melakukan lawatan ke Bali dalam bentuk puisi (tradisional). Minat menulis puisi perjalanan (*travelogue*) itu berlanjut melewati zaman kolonial, kemerdekaan, hingga kini. Karya itu merupakan ekspresi subjektif penyairnya terhadap citra Bali. Jika dibaca sekaligus, puisi tentang Bali dari masa ke masa itu bisa dilihat sebagai gambaran citra Bali dalam garis sejarah.

Dalam puisinya sepanjang 1600 larik yang ditulis dalam bahasa Sunda, Bhujangga Manik melukiskan kisah perjalanannya dari Pakuan (Tanah Sunda) lewat pantai Utara Jawa menuju Bali. Begitu sampai pada gambaran tentang Bali, Bhujangga Manik menyatakan Bali sebagai daerah yang terlalu ramai, bising, serta tak ideal lagi untuk semadi. Keluhan dari seorang penziarah asal Sunda di akhir abad ke-15 itu, sepertinya lebih pantas milik pelancong dari abad ke-21 sekarang ini.¹¹ Terlepas dari itu, teks ini telah memberikan kita ingatan subjektif tentang kondisi Bali pada suatu saat di masa silam.

Berabad-abad setelah itu akan tetapi masih pada zaman kolonial, penyair kelahiran Jawa Timur, Intoyo (alias Imam Supardi?) menulis sajak “Pulau Bali”, dipublikasikan edisi perdana majalah *Pujangga Baru*, Juli 1933. Dalam rentang waktu berabad-abad sejak ziarah Bhujangga Manik, Bali telah berkembang semakin pikuk. Berbeda dengan Bhujangga Manik, penyair Intoyo yang mengidentikkan dirinya sebagai ‘musyafir’ justru mengungkapkan rasa kagumnya pada kesuburan, keindahan, rahasia dan keajaiban Pulau Bali.¹² Tidak ada kesan Bali yang bising. Bagi Intoyo, Bali adalah tempat yang baik untuk menjernihkan sanubari, seperti kutipan berikut:

Danau Beratan yang luas
Timbulkan semangat tak terbatas
Sanubari menjadi hening jernih,
Siap menerima karunia Tuhan yang kasih.

Sama dengan puisi Bali tahun 1930-an, sajak Intoyo pun menempatkan subjek liriknya secara maya. Yang ditonjolkan adalah tema atau pesan.

¹¹ A.Teeuw “Kunjungan Peziarah Sunda ke Bali Sekitar Tahun 1500” dalam buku *Proses &Protes Budaya Persembahan untuk Ngurah Bagus*, Aron Meko Mbete dkk (ed). (Denpasar: Bali Post, 1998: 3-13).

¹² Sajak Intoyo ini dimuat dalam *Tonggak, Antologi Puisi Indonesia Modern 1*, Linus Suryadi AG (ed), (Jakarta: Gramedia, 1987:156-57).

Kira-kira seperempat abad setelah Intoyo menulis “Pulau Bali” (1933), seorang penyair Sunda, Ajip Rosidi, mempublikasikan sajak “Muhammad Rutan Kartakusuma”(1957). Ketika muda, Ajip kerap berkunjung ke Bali, antara lain untuk mengikuti temu seniman Badan Musyawarah Kebudayaan Nasional di Denpasar. Kalau Bhujangga Manik menganggap diri sebagai penziarah, Intoyo mengandaikan dirinya ‘musyafir’, Ajip Rosidi menyebutkan dirinya sebagai ‘pelancong’. Sama dengan Intoyo, Ajip pun merasa bahagia dan jatuh hati pada Bali.

Kalau sekali aku pergi ke Bali
Tingkahku seorang pelancong sejati
Melihat perempuan mandi di kali
Jatuh hati enggan kembali.¹³

Subjek “aku” dalam sajak ini sangat menonjol. Penonjolan subjek berkait erat dengan kemerdekaan karena sesudah bebas dari penjajah, kebebasan berekspresi warga dijamin.

Pada tahun 1962, Bali menjadi tuan rumah Konferensi Nasional (Konfernas) Lekra, hajatan besar Lekra di luar Jawa setelah pertemuan Solo 1959.¹⁴ Saat Konfernas Bali, banyak penyair Lekra yang ikut. Banyak yang menulis kesan tentang Bali lewat puisi. Puisi mereka bukanlah pertama-tama untuk memuji keindahan Bali, tetapi untuk mempropagandakan semangat anti-kolonialisme dan anti-feodalisme yang menjadi intisari ideologi Lekra. Ilustrasi menarik untuk ini adalah sajak Nyoto berjudul “Variasi Cak”, diciptakan setelah menonton kecak di sela-sela Konfernas Bali. Sajak ini dimuat di *Harian Rakyat* (1962), sebagian kutipannya:

cak-cak-cak-cak
imperialisme
kanan baru
feodalisme
si kepala batu
kita tinju
satu per satu.¹⁵

Ketika Nyoto menulis saja tersebut, seni dan budaya Bali kian berkembang menjadi daya tarik pariwisata. Lekra menyatakan kekagumannya dengan perkembangan kesenian rakyat Bali, tetapi kecewa dengan kenyataan bahwa seni itu diabdikan untuk industri pariwisata.¹⁶ Sajak Nyoto di atas dan karya penyair Lekra lainnya yang mendapat inspirasi dari Bali umumnya merupakan propaganda anti-neokolonialisme, bukan kesan penyairnya tentang Bali.

¹³ Sajak ini kembali dimuat dalam antologi Ajip Rosidi, *Terkenang Topeng Cirebon* (Jakarta: Pustaka Jaya, , 1993).

¹⁴ Tentang pertumbuhan Lekra di Bali dan konfliknya dengan organisasi kesenian lain seperti LKN di Bali, lihat Darma Putra “Literature and Politics: The Development of Lekra in Bali, 1950-1966” dalam Thomas Reuter (ed) *The Muted Worlds of Bali: Social Inequality and Social Change in the Wake of the Indonesian Crisis*. (London: RoutledgeCurzon, 2002).

¹⁵ *Harian Rakjat*, 17 Maret 1962, hlm.3.

¹⁶ Darma Putra “Literature and Politics: The Development of Lekra in Bali, 1950-1966”.

Penggunaan kata ganti “kita” dalam sajak ini menarik diperhatikan karena penyair tidak lagi berbicara atas ‘diri sendiri’ tetapi atas nama kelompok. Sajaknya merupakan propaganda sosial politik. Gejala penggunaan subjek “kita” juga dilakukan penyair Bali yang lain, seperti Ngurah Parsua, tetapi “kita” dalam “*kita adalah anak-anak marhaen*” mengacu pada kelompok sosial yang lain dari apa yang diungkapkan Nyoto. Tahun 1960-an, penyair bukanlah sosok yang bebas, namun bekerja dalam payung lembaga.

Setelah era hingar-bingar puisi untuk propaganda, memasuki dekade 1970-an, muncul puisi pamflet. Rendra adalah salah satu tokohnya. Salah satu sajak pamflet Rendra tentang Bali adalah, “Sajak Pulau Bali”, mendapat inspirasi dari apa yang terjadi di Bali. Sajak yang dimuat dalam antologi *Potret Pembangunan dalam Puisi*,¹⁷ ditulis sekitar 20 tahun setelah “Muhammad Rutan Kartakusuma” karya Ajip muncul. Berbeda dengan sajak-sajak tentang Bali di atas, sajak Rendra ini tidak menempatkan aku-liriknya sebagai penziarah, musyafir atau pelancong tetapi lebih sebagai pengamat yang kritis. Kalau Intoyo dan Ajip Rosidi memuji keindahan Bali, Rendra menilai kondisi Bali telah hancur dan tercemar.

Di Bali:
pantai, gunung, tempat tidur dan pura
telah dicemarkan.¹⁸

Sajak Rendra tidak saja mengkritik peran negatif tangan-tangan kapitalisme, tetapi juga menyoroti kelemahan orang Bali menghadapi eksploitasi terhadap kebudayaannya.

Sekitar 20 tahun setelah Rendra berteriak Bali tercemar, penyair Radhar Panca Dahana menyajikan sosok Bali yang lestari, tanpa pengaruh negatif apa pun. Kesan ini terungkap dalam sajak “Bali di Ufuk Teru-Menyan” (1994):

bersama empat pengeran surakarta
seribu dua ratus tahun yang lalu
kucari-kutemu bali lewat bau
yang menggapai seberang lewat udara.
melintas batur, danau berombak,
dari bencana; mayat terbujur, walau
terkoyak, tetap kencana
seratus tahun lewat: gincu, albino,
kagum, dan cemburu bertamu dengan
visa, hotel, dolar dan bahasa.
bali tetap bersemayam di senyap.¹⁹

¹⁷ Diterbitkan Pustaka Jaya, tahun 1993, namun sebagian besar sajak Rendra dalam kumpulan ini berasal dari tahun 1970-an.

¹⁸ Rendra, *Potret Pembangunan dalam Puisi*, 1993, hlm.74.

¹⁹ Dimuat dalam antologi Radar Panca Dahana, *Lalu Waktu*, (Jakarta: Pustaka Firdaus 1994:53).

Dalam sajak Radhar ini ada acuan ke masa silam, jauh sebelum Bhujangga Manik menulis kesannya tentang Bali. Namun, berbeda dengan Bhujangga Manik yang merasakan Bali terlalu ramai, Radhar merasakan Bali begitu ‘kencana’ dan ‘senyap’.

Ketika Radhar menciptakan “Bali Di Ufuk Teru-Menyan”, pariwisata Bali mengalami *booming*, ditandai dengan rampungnya pembangunan kawasan wisata kelas mewah di Nusa Dua dan bersoleknya Kuta dan Sanur dari kawasan wisata kelas menengah ke bawah menjadi kelas menengah ke atas. Kunjungan wisatawan semakin ramai, yang selain memacu perkembangan ekonomi dan membuka lapangan kerja, juga memberikan dampak negatif seputar masalah narkoba, prostitusi, desakralisasi dan komersialisasi seni dan tradisi seperti diperingatkan Rendra. Tak penting apakah Radhar pernah membacanya, yang jelas ekspresi Radhar merupakan *counter image* terhadap citra Bali yang diungkapkan Rendra atau yang diungkapkan Bhujangga Manik.

Yang menarik dari uraian di atas adalah adanya benang merah dan pro-kontra antara penyair Indonesia dari berbagai zaman dalam mengekspresikan citra Bali dalam konteks pariwisata. Jika dibelah dua, ada penyair yang menganggap pariwisata berdampak negatif dan positif terhadap Bali. Walaupun sajak-sajak mereka adalah kesan personal penyairnya, isu yang diungkapkan terkait erat dengan salah satu wacana dominan yang berkembang di Bali, yakni masalah yang oleh sosiolog Perancis Michel Picard dibahasakan sebagai tarik-menarik antara *cultural tourism* dan *touristic culture*,²⁰ atau pariwisata budaya dengan budaya pariwisata. Berlanjutnya tema Bali dan dampak pariwisata menunjukkan bahwa penyair tidak bisa melepaskan diri dari perkembangan sosial budaya dan wacana publik yang dominan.

Tiga Generasi dan Latar Belakang Penciptaan

Sebelum membahas masalah kecenderungan tematik antologi *Suara dari Bali*, ada baiknya menguraikan siapa saja penyair Bali yang karyanya masuk dalam antologi ini dan bagaimana posisi kepenyairan mereka dalam kehidupan puisi Indonesia di Bali. Informasi biografi ringkas tiap-tiap penyair sudah dicantumkan dalam antologi ini, namun penegasan diperlukan untuk memperjelas posisi mereka dalam sejarah puisi Indonesia.

Ke-12 penyair yang puisinya terpilih dalam antologi ini bisa dikatakan wakil penyair Bali dari tiga generasi, yakni generasi 1970-an, 1980-an, dan 1990-an. Penetapan generasi ini tidak didasarkan pada ideologi tertentu tetapi lebih pada tonggak “produktif-pertama” mereka sebagai penyair. Misalnya, mereka yang menulis sajak mulai tahun 1980-an tetapi dimasukkan kategori generasi 1990-an karena baru saat itu mereka merasa atau mulai dianggap menjadi penyair setelah banyak publikasi (produktif). Wakil penyair dari tiap generasi tidak merata. Ada 10 penyair dari generasi 1990-an, sedangkan dari generasi 1980-an dan 1970-an hanya diwakili masing-masing seorang.

Generasi 1970-an diwakili Frans Nadjira, penyair kelahiran Makassar yang menetap di Denpasar sejak 1974. Kehidupan sastra di Bali yang sempat marak tahun 1950-an dan

²⁰ Lihat Michel Picard, *Bali: Cultural Tourism and Touristic Culture*, 1996. Singapore: Archipelago Press.

1960-an menjadi agak seret 1970-an, khususnya setelah Orde Baru melakukan kontrol ketat terhadap kehidupan kesenian termasuk sastra. Kehadiran Frans yang disusul hijrahnya Umbu Landu Paranggi dari Yogya ke Bali tahun 1979 untuk menjadi redaktur budaya *Bali Post*, dapat menghangatkan kembali kehidupan sastra di Bali. Walaupun Frans memilih melukis sebagai profesi utama, penyair yang pernah mengikuti International Writing Program (IWP) di Iowa City, Amerika ini tetap menulis sajak bahkan sampai sekarang meski puisinya tidak sebanyak lukisannya.

Sebagai penyair Frans tidak begitu produktif dibandingkan profesinya sebagai pelukis.²¹ Dalam antologi ini, sajak-sajaknya yang dipilih adalah yang ditulis antara tahun 1970-an hingga 2000-an (walau tanpa tahun). Di Bali Frans mula-mula dikenal lewat *Jendela* (antologi puisi) dan *Bercakap-cakap di Bawah Guguran Daun-daun* (kumpulan cerpen), tetapi popularitasnya kini lebih karena sajaknya “Selamat Jalan I Gusti Nyoman Lempad” yang banyak dibaca dalam apresiasi sastra atau lomba-lomba baca puisi. Dari dekade 1970-an sebetulnya ada sejumlah penyair aktif seperti Ngurah Parsua, Tusthi Eddy, dan Ketut Suwija, tetapi karya mereka tidak dipilih editor.

Generasi 1980-an diwakili Nyoman Wirata, penyair yang juga guru seni-lukis sebuah SLTP di Denpasar. Ada sejumlah nama yang rajin menulis puisi dari dekade 1980-an, misalnya Cok Raka Pemayun (alm), Gde Artawan, Raka Kusuma, Syahrwardi Abbas, Windhu Sancaya, Adhy Riyadi (alm), Lilik Mulyadi (hakim anggota sidang bom Bali), Alit S Rini. Mereka kurang aktif lagi menulis puisi, kecuali Nyoman Wirata dan Alit (suami istri). Belum lama ini Alit menerbitkan antologi sendiri *Karena Aku Perempuan Bali* (2003), namun karya-karyanya tidak tersertakan dalam antologi ini. Sajak-sajak Wirata kebanyakan ditulis tahun 1990-an dan 2000-an, artinya dia terus menulis dan ikut menyuguhkan karya mutakhirnya dalam antologi ini. Penyair generasi 1980-an boleh dikatakan kelompok penyair Bali pertama ‘hasil tempaan kreatif’ Umbu.

Generasi 1990-an diwakili sepuluh penyair, masing-masing Nanoq da Kansas, Nuryana A. Saddy Asmara, Oka Rusmini, Putu Fajar Arcana, Riki Dhamparan Putra, Sindu Putra, Tan Lioe Ie, Warih Wisatsana, Wayan Sunarta, dan Putu Vivi Lestari. Berbeda dengan generasi sebelumnya, penyair 1990-an ini membangun komunitas yang terorganisir lewat Sanggar Minum Kopi. Sanggar ini sempat menerbitkan jurnal *Cak* tahun 1995-1996. Dari generasi ini sebetulnya ada sejumlah nama lain seperti Landras Syaendra (pegawai negeri), GM Sukawidana (guru), Sthiraprana Duarsa (dokter) yang terus menulis puisi, namun karya mereka tidak mendapat kesempatan tampil dalam antologi ini.

Dari generasi 1990-an, Putu Vivi Lestari yang terbilang paling muda dan aktif menulis termasuk ikut berinisiatif kembali menerbitkan jurnal *Cak* yang sempat menghilang. Vivi muncul bersama sejumlah wanita penyair muda berbakat seperti Suwita Utami, diikuti kemudian oleh Komang Ira Puspita, dan Pranita Dewi, yang karyanya sudah menembus koran *Tempo*, *Kompas*, *Jurnal Puisi*, dan *Horison*. Ira Puspita bahkan sudah meraih Purbacaraka Award dan Krakatau Award. Fakta bahwa Bali melahirkan beberapa cerpenis/ novelis dan penyair wanita berbakat ini ikut mendukung fenomena bangkitnya

²¹ Lihat “Pengantar” edisi dwibahasa sajak-sajak Frans Nadjira *Springs of Fire Springs of Tears* suntingan dan terjemahan Thomas M. Hunter Jr (Denpasar: Matamera Book, 1998:2).

Wanita sastrawan dalam perkembangan sastra nasional. Sama dengan generasi 1980-an, penyair generasi 1990-an ini pun bergulat dengan proses kreatifnya dalam “bimbingan” Umbu dan dialog kreatif dengan Frans.

Walaupun penyair yang karyanya masuk dalam antologi ini berasal dari tiga generasi berbeda, latar belakang sosial ketika mereka menulis kurang lebih sama dalam dua hal. Pertama, mereka sama-sama menulis ketika zaman mengharamkan sastra sebagai alat propaganda politik. Zaman ini terbentang sejak naik hingga runtuhnya Orde Baru, bahkan juga sampai sekarang. Kalau pada masa awal Orde Baru penyair ‘ditekan’ agar menjauhkan karyanya dari alat propaganda, kini penyair sendiri yang memilih untuk menjauhkan sastra sebagai alat propaganda.

Kedua, para penyair sama-sama menulis di tengah dominan dan berlanjutnya wacana publik tentang bagaimana melestarikan tradisi dan budaya Bali dari pengaruh Barat yang datang lewat pariwisata. Wacana publik ini mulai mencuat awal 1970-an ketika masuknya pengaruh *hippies* yang mencemaskan dan berlanjut sampai dengan sekarang ketika Bali menghadapi *mass tourism* (paling tidak sebelum meledaknya bom 12 Oktober 2002 di Kuta). Di luar wacana dampak negatif pariwisata, di Bali sebetulnya berkembang sejumlah isu seperti lingkungan hidup, otonomi politik dan kekuasaan, kesetaraan gender, tetapi ketika terjadi konflik kepentingan sosial, pariwisata jugalah yang dijadikan ‘kambing hitam’.

Dahsyatnya dampak pariwisata terhadap kehidupan masyarakat Bali diasumsikan memberikan pengaruh signifikan dalam proses kreatif penyair Bali, seperti yang ditunjukkan penyair non-Bali Indonesia yang menulis tentang Bali. Apakah penyair Bali yang karyanya masuk dalam antologi ini tertarik menulis tentang Bali?

Kecenderungan Tematik “Suara dari Bali”

Sajak-sajak dalam antologi *Suara dari Bali* didominasi tema masalah personal atau penghayatan penyair terhadap alam dan kehidupan yang universal sifatnya. Yang dimaksud dengan ‘kehidupan’ di sini umumnya adalah apa yang dialami penyairnya sendiri atau interaksinya dengan orang dekatnya seperti teman, istri, anak. Jika dibandingkan dengan puisi yang mendahuluinya yang banyak mengangkat tema masalah sosial, puisi antologi *Suara dari Bali* banyak mengungkapkan tema masalah personal, seperti kerinduan, kesunyian, kesedihan, dan kematian atau maut.

Dominannya tema masalah personal, bukan otomatis berarti sensitivitas sosial penyair Bali yang karyanya terkumpul dalam antologi ini rendah terhadap apa yang terjadi di lingkungannya. Yang justru terjadi adalah kebanyakan masalah sosial yang mereka angkat sebagai tema dituangkan dengan pendekatan personal. Sepertinya tabu bagi penyair Bali untuk menulis masalah sosial dengan pendekatan sosial. Ada juga, walau tidak banyak, tema-tema sosial tetapi dilukiskan penyairnya secara simbolik sehingga sajak seperti itu bisa jadi tidak ditafsirkan pembacanya seperti yang mungkin dimaksudkan penyairnya.

Selain tema, antologi *Suara dari Bali* juga menunjukkan pesergeseran dalam estetika. Sajak-sajak dari era sebelumnya dilukiskan secara denotatif, jelas dan lugas makna kata-katanya, sedangkan puisi dalam antologi ini dominan menggunakan ungkapan konotatif, simbolis, dan metaforis. Para penyair menunjukkan kemampuannya dalam menggunakan sekaligus ‘menciptakan bahasa’. Eksplorasi estetika dilakukan dengan mencari idiom ke berbagai teritori, seperti dunia tradisi, spiritualitas, gender, mitologi, dan dunia metropolitan. Semakin canggih bahasa dan simbol-simbol yang digunakan, semakin abstrak atau universal tema yang diungkapkan. Jadi pergeseran estetika dari lugas ke simbolik memiliki kaitan yang signifikan dengan peralihan dari tema masalah sosial ke tema personal.

Melacak Pergeseran

Pergeseran dari tema sosial ke tema personal antara lain bisa dilacak dari cara penyairnya memosisikan *speaker*, subjek, tokoh- atau aku-lirik dalam sajak melalui penggunaan kata ganti (*pronoun*). Dalam puisi dari era 1960-an ke belakang, penyair Bali secara sadar memosisikan diri mereka sebagai wakil publik atau masyarakat. Dalam posisi itu mereka berbicara atas nama masyarakat. Penyair dari era penjajahan, berbicara atas nama kelompok tertentu dalam masyarakat misalnya ‘bangsa Jaba’ (golongan masyarakat terbawah dalam hirarki “sistem kasta” di Bali) seperti bisa dibaca dalam sajak Soekarsa “*Sepakat Jaba menyatukan diri/ Satunya bangsa selalu dicari*”. Penyair dari dekade-dekade awal kemerdekaan, menggunakan kata ganti ‘kita’ yang mengacu pada bangsa Indonesia, seperti bisa dilihat dalam sajak Ngurah Parsua “*kita adalah anak-anak marhaen*”.

Sajak-sajak *Suara dari Bali* didominasi kata ganti orang pertama tunggal ‘aku’ yang dalam banyak hal identik dengan Sang Penyair sendiri. Penyair berbicara atas nama diri, tentang kehidupannya sendiri atau kehidupan dalam arti luas yang universal. Yang ditonjolkan penyair adalah identitas personal, bukan identitas sosial. Kadang-kadang penyair juga menggunakan kata ganti ‘kau’, ‘dia’, ‘perempuan’, ‘nenek’, ‘nyoman’. Kata-kata ganti ini pun mengacu kepada orang-orang sebagai insan individual, bukan sebagai anggota masyarakat atau makhluk sosial. Sesekali penyair juga berbicara melampaui subjek-diri, dengan menggunakan kata ganti ‘kami’ dan ‘kita’, tetapi yang diacu adalah kelompok manusia sebagai manusia bukan golongan, bukan etnik atau bangsa tertentu. Penggunaan kata ganti orang ‘kita’ dan ‘kami’, misalnya, sering mengacu pada hubungan personal antara ‘aku’ dan ‘kau’ dalam konteks cinta, sahabat, atau suami-istri.

Sajak Tan Lioe Ie berjudul “*Aku Danau; Aku Laut*” (h.355) adalah contoh paling kuat yang melukiskan betapa sentralnya posisi aku-lirik. Penyair yang biasa dipanggil Yoki ini menulis: “*Aku danau yang menadah bening hujan [...] Aku laut yang menampung keruh sungai*”. Dalam sajak ini, siapa ‘aku’ dan apa yang dilakukan ‘aku’ jauh lebih penting daripada perasaan si aku. Sajak seperti ini mengingatkan kita pada karya Chairil Anwar (*aku ini binatang jalang*) yang, menurut Sutardji Calzoum Bachri, bisa ‘jelas dan gamblang’ menentukan keakuannya.²² Seperti sajak Chairil, sajak Tan Lioe Ie pun tidak

²² Sutardji Calzoum Bachri “Sekapur Sirih Pengantar Sajak”, *Hijau Kelon & Puisi 2002* (Jakarta: Bentara, 2002).

menyiapkan *clue* (kunci) yang memungkinkan untuk menafsirkan ‘aku’ selain daripada ‘dirinya sendiri’. ‘Aku’ di sini bukan simbol dan tidak berpretensi berbicara untuk mengartikulasikan suara kelompok atau golongan tertentu.

Contoh lain yang memposisikan subjek ‘aku’ demikian sentral adalah sajak “Den Haag” karya Oka Rusmini. Sajak ini menjadikan Den Haag sebagai latar belakang untuk mengungkapkan pertarungan batin aku-lirik dalam melawan terjangan rasa sunyi dan rindunya terhadap suami dan putranya di Tanah Air. Dengan metafor yang segar dan hiperbol, sajak yang berbentuk prosa liris ini mampu mengungkapkan perasaan aku-liriknya dengan tajam (*Di Novotel, Den Haag, aku mulai dikunyah sunyi. Bayanganmu merobek mataku*) (h.177). Yang diutamakan dalam sajak ini bukanlah kesan terhadap Den Haag yang dipijaknya tetapi perasaan aku-liriknya yang sangat personal. Mengingat perasaan sunyi dan rindu bisa meyeruput setiap orang yang bepergian jauh, maka tema masalah personal ini bersifat universal.

Sentralnya posisi aku-penyair juga bisa dibaca dalam sajak “Notre Dame” karya Warih Wisatsana. Seperti halnya sajak Tan Lioe Ie dan Oka, aku-lirik dalam sajak Warih pun adalah refleksi dari perasaan penyairnya sendiri. Sajak ini mengungkapkan perasaan, pengalaman, dan kesan aku-lirik ketika menggelandang di Perancis. Ada perbedaan substansial antara karya Warih dan Oka. Kalau sajak Oka tidak menggambarkan suasana dan sosok Den Haag, sajak Warih menyajikan hasil penghayatannya terhadap katedral Notre Dame (*Tapi di katedral ini, raja-raja agung diurapi/ orang-orang besar diberkati/ Kusentuh kucium/ harum wangi jubah mereka*) (h.408). Betapa pun subjektifnya, Warih mencoba membuka komunikasi dengan yang dilihatnya. Lewat sudut pandang aku-lirik, pembaca diundang untuk menyimak suasana Notre Dame. Meskipun berbeda, sajak Oka dan sajak Warih adalah dua contoh dari sekian banyak sajak dalam antologi ini yang berpusat pada aku-lirik dengan tema perasaan dan pengalaman pribadi penyairnya.

Personalisasi Masalah Sosial

Sebagai kaum intelektual, penyair Bali juga memiliki kepekaan untuk menangkap peristiwa sosial, budaya, dan politik di sekitarnya. Memang, dinamika sosial ikut menjadi inspirasi dalam penulisan sajak-sajaknya. Namun, seperti sudah ditegaskan di atas, masalah sosial itu cenderung didekati dari optik pribadi. Peristiwa sosial menjadi peristiwa kemanusiaan, masalah sosial disuling menjadi masalah eksistensi. Dalam personalisasi masalah sosial seperti ini, emosi massa diolah menjadi emosi individu; sensasi insiden disaring menjadi esensi peristiwa.

Salah satu sajak yang mengungkapkan peristiwa sosial politik sebagai tragedi kemanusiaan adalah “Sajak Kampuchea” karya Frans Nadjira. Sajak ini jelas mendapat inspirasi dari pembantaian besar-besaran di Kamboja tetapi yang diungkapkan Frans bukanlah aksi pembantaian, mayat, atau tengkorak tetapi perasaan kesedihan mendalam yang ditimbulkan insiden itu. Sajak ini dibuka dengan ungkapan “*Satu garis lagi/ Selesailah gambar mata air ini*” dan ditutup dengan larik “*Satu baris lagi/ Selesailah sajak air mata ini*” (h.28). Kedua larik ini mirip, tetapi dengan memanfaatkan kiasmus ‘mata air’ menjadi ‘air mata’ membuat yang terakhir lebih dalam menyentuh. Kedua larik repetitif ini membuat struktur sajak menjadi solid dan enak dibaca.

Seperti halnya Frans, Warih lewat sajaknya “Api Bulan Mei” juga menolak sensasional dengan menawarkan esensi. Dari judul dan tahun penulisannya, 1998, bisa dikatakan bahwa sajak ini mendapat inspirasi dari kerusuhan di Jakarta bulan Mei 1998 yang merenggut nyawa demonstran dan menjatuhkan Presiden Suharto dari kekuasaan yang dipegangnya selama 32 tahun. Dalam sajak ini, huru-hara massal tidak dilukiskan dari sudut pandang demonstran atau kelompok massa tetapi dari pengalaman orang biasa yang terasing di taman (*Bau amis dan bunyi desis/ mengepungku sendiri di taman*). Ungkapan yang dipilih Warih juga mendukung caranya menuangkan esensi, menjauhkan sensasi. Resapilah ekspresi “*itu desis kayu hangus/ atau bunyi tulang meletus*” (h.384). Mengapa kata ‘desis’ bukan kata ‘hembusan’, atau mengapa ‘meletus’ bukan ‘meledak’ yang lebih bombastis, misalnya, yang dipilih? Ekspresi ini bukan saja memperkuat daya sentuh sajaknya lewat pola persamaan bunyi (*hangus* dan *meletus*), tetapi menjauhkan kesan kerusuhan sebagai sensasi. Sajak ini dengan baik melukiskan peristiwa massal sebagai pergulatan batin aku-lirik. Di sini masalah sosial mengalami proses personalisasi.

Penggunaan kata ganti-orang ‘kami’ dan ‘kita’ dalam puisi *Suara dari Bali* tidak otomatis membuat sajak-sajak dalam antologi ini menjadi sajak bertema sosial. Alasannya, kata ganti orang itu tidak mengacu pada etnik atau golongan tertentu, tetapi pada sejumlah insan atau manusia sebagai manusia. Contoh karya yang menggunakan kata ganti orang ‘kita’ tetapi tidak bisa dipahami sebagai representasi dari kelompok, golongan, warga, dan bangsa tertentu adalah sajak “Bumi Kita” (h.374) karya Tan Lioe Ie. Mungkin saja bagi sebagian pembaca, sajak ini dianggap sebagai metafor dari negeri Indonesia yang penuh derita (*Bumi kita. Bumi/ dengan lambung tertusuk tombak*). Namun, mengingat tidak adanya kode-kode kuat dan pasti yang memungkinkan untuk asosiasi itu, menganggap sajak ini sebagai ekspresi simbolik Indonesia agak sulit dipertanggungjawabkan. Jauh lebih masuk akal menafsirkan sajak ini bertema masalah universal, yang berbicara bumi sebagai jagat (*universe*), sementara ‘kita’ di dalamnya adalah ‘manusia’ (*akarnya memeluk kita/ mengingatkan/ kita masih manusia*). ‘Kita’ di sini berbeda jauh dengan makna ‘kita’ dalam ungkapan ‘*kita adalah anak marhaen*’.

Sajak “Asing Laut” karya Vivi Lestari adalah contoh lain untuk kasus ini. Sajak ini mengekspresikan refleksi *speaker*-nya dalam menghayati kehidupan dengan senantiasa belajar pada kearifan alam. Kata ganti ‘kita’ (*agar paham kita/ desis buih*) dan ‘kami’ (*O, hampasan musim/ ajarkan kami/ menjaring air mata laut*) (h.210) dipakai tetapi teks tidak menyediakan kunci yang memungkinkan untuk mengaitkan ‘kita’ dan ‘kami’ pada golongan atau etnik tertentu di masyarakat.

Laut sering dijadikan metafor atau simbol oleh penyair Indonesia untuk mengungkapkan berbagai makna, seperti kebesaran, keagungan, ketegaran, atau keajaiban alam. Dalam sajak-sajak Pujangga Baru (misalnya “Menuju ke Laut” Sutan Takdir Alisyahbana) dan 1940-an (misalnya “Anak Laut” Asrul Sani²³), laut adalah metafora untuk cakrawala masa depan yang penuh tantangan dan harapan.²³ Namun, dalam sajak Vivi, ‘laut’ bukan

²³ Untuk diskusi tentang metafora ‘laut’ dalam sajak-sajak Takdir, Riai Avin Asrul Sani, lihat Goenawan Mohamad “Forgetting. Poetry and the nation, a motif in Indonesian literary modernism” dalam Keith

berarti harapan, tetapi keajaiban atau sebuah misteri ('asing laut'). Selain misteri, laut di sini juga menjadi simbol kesia-siaan. Sia-sialah menjaring air mata laut karena 'laut' yang segar tidak pernah menangis. Vivi dan penyair lain menunjukkan subjektivitasnya untuk menafsirkan kembali secara personal tentang sesuatu yang sebelumnya mungkin sudah pernah diterima 'kesepakatan'.

Puisi Perjalanan

Dominannya tema pengalaman personal atau penghayatan pada alam juga ditandai dengan banyaknya puisi perjalanan (*travelogue*) dalam antologi ini. Fenomena puisi perjalanan merupakan kelanjutan dari yang dilakukan penyair non-Bali Indonesia yang menulis tentang Bali setelah melakukan perjalanan ke Bali. Perbedaannya, penyair yang sajaknya masuk dalam antologi ini banyak menulis penghayatannya tentang daerah-daerah di luar Bali dan bahkan luar negeri. Di atas sudah dibahas dua contoh, sajak Oka Rusmini "Den Haag" dan Warih "Notre Dame", keduanya kota di Eropa. Penyair lain, seperti Putu Fajar Arcana menulis beberapa sajak berlatar belakang kota-kota di Jepang, Tan Lio Ie menulis sajak dengan latar Hobart (Australia), Frans menulis sajak dengan latar belakang Amerika (New York, Sungai Mississippi). Nasib menggelindingkan penyair tersebut untuk melawat ke negeri-negeri tersebut dan terinspirasi menulis puisi dari perjalanannya itu.

Sementara itu, penyair yang menulis sajak berlatar belakang daerah atau kota dalam negeri adalah Fajar tentang Jakarta, Wayan Sunarta menulis sajak berlatar belakang Kaliurang, Parangtritis, dan Sindu Putra menulis sajak berlatar belakang Lombok, Yogyakarta, dan laut Jawa. Penyair Bali yang lain yang kebetulan tidak lahir di Pulau Dewata, juga menuliskan sajak-sajak perjalanan tentang Bali. Nuryana A. Saddys Asmara kelahiran Jepara, Jawa Timur, menulis sajak-sajak berlatar belakang daerah-daerah di Bali seperti Batur (Kintamani), Jembrana, Candidasa, Tirtagangga, Ubud, Tanah Lot, dan Kuta yang merupakan tempat suci atau objek wisata. Hal yang sama juga dilakukan Riki Dhampanan Putra, penyair kelahiran Talamau, Sumatera Barat, yang menulis sajak berlatar belakang Jembrana (Sungai Jogading), Kintamani, Tulamben, dan Singaraja (Kubu Tambahan, Bon Dalem). Yang menjadi latar belakang sajak-sajak Riki tidak saja daerah wisata tetapi juga daerah pedesaan sehingga sajaknya lebih dari sekadar sajak-sajak *travelogue*. Penyair Bali lainnya seperti Nanoq da Kansas, Nyoman Wirata, dan Vivi Lestari tidak menyumbangkan sajak-sajak perjalanan. Meski demikian, hal ini tidaklah mengurangi kuatnya kesan sajak-sajak *travelogue* dalam antologi ini.

Kebanyakan sajak-sajak yang ditulis dengan latar belakang sebuah kota atau daerah menampilkan kesan pribadi penyairnya terhadap daerah yang dikunjunginya. Mirip dengan sajak Warih yang dibahas di atas, Sunarta dalam sajak "Parangtritis" (h.442) juga berbicara tentang ombak, burung camar, senja, dan ombak, yang semuanya digunakan untuk mengekspresikan romantisme atau rasa kasmaran aku-lirik terhadap kekasihnya. Hal yang sama juga terbaca dalam sajak "Senja Candidasa" (h.89) karya Nuryana. Walaupun berbicara tentang ombak, pantai, gelombang, perahu, kepak camar yang merupakan gambaran umum tentang pantai atau Candidasa (daerah objek wisata di Bali

Timur), tetapi Nuryana tidaklah bermaksud memberikan gambaran akurat suasana Candidasa. Yang hendak digambarkan secara metaforis adalah perasaan pribadinya sebagai penyair ketika ditinggalkan berlayar oleh kekasihnya (*kaukah itu perahu/ yang berlayar dari pantaiku*). Sia-sialah mengharapkan komentar penyair tentang daerah yang dikunjungi dalam sajak-sajak tentang perjalanan seperti ini karena mereka menawarkan keindahan rasa dari lubuk hati sendiri.

Puisi Persembahan

Yang juga membuat sajak-sajak dalam antologi ini didominasi tema-tema masalah personal adalah karena banyaknya karya yang ditulis penyair sebagai persembahan kepada orang-orang dekatnya atau yang dicintai. Mempersembahkan sajak kepada orang lain merupakan hal yang biasa, tetapi di masa lalu orang yang dipersembahkan karya itu cenderung figur terkenal atau sosok berpengaruh. Chairil Anwar menulis sajak untuk kekasihnya, tetapi dia juga menulis sajak untuk atau tentang Bung Karno, Diponegoro, dan tokoh besar lainnya. Nama-nama figur ini membuat sajak mereka menjadi sangat sosiologis. Kebanyakan sajak-sajak penyair Bali dalam antologi ini dipersembahkan kepada teman anak, istri, atau teman dekat sang penyair dan jarang diperuntukkan bagi tokoh bernama besar. Perkecualian sajak “Kartu Pos Sebuah Kota” dengan subjudul “Bagi: Jean Moulin” karya Warih. Jean adalah pejuang legendaris bawah tanah Prancis di zaman pendudukan Nazi Jerman, yang rela mati demi melindungi rahasia teman-temannya.

Warih adalah penyair yang paling banyak mempersembahkan sajaknya kepada orang-orang dekatnya. Dari 30 sajaknya yang masuk dalam antologi ini, 16 di antaranya ditulis sebagai persembahan kepada orang dekat atau mereka yang pernah membantunya. Kebanyakan nama-nama itu disingkat dan sulit ditebak. Satu-dua inisial yang bisa ditebak adalah jc untuk Jean Couteau, sosiolog keturunan Perancis yang menetap di Bali, dan ulp untuk Uumbu Landu Paranggi. Nama-nama yang tertulis lengkap dalam sajak-sajak Warih Wisatsana misalnya Arcana (Putu Fajar), Gimien Artekjursi, Agam Wispi, Jean Moulin, Salim (pelukis). Lalu, Riki Dhamparan Putra menulis sajak untuk Gus TF, Afrizal Malna, dan sejumlah nama lain yang ditemuinya ketika berkelana ke pedesaan Bali. Penyair juga memperuntukkan sajak-sajaknya kepada penyair lain yang ada dalam antologi ini, seperti Sunarta menulis untuk ww (mungkin singkatan Warih Wisatsana) dan untuk Sindu Putra (ditulis kebalikannya ‘artupudnis’), lalu Sindu Putra menulis sajak untuk atau tentang penyair Wirata dan Made Suanta. Wirata menulis sajak untuk istri dan anak-anaknya serta pelukis yang merupakan teman dekatnya. Nanoq da Kansas juga banyak menuli sajak kepada para pelukis seperti Frans Nadjira dan Made Wianta.

Nama-nama kepada siapa sajak dipersembahkan ditulis di bawah judul, tetapi ada juga yang langsung dijadikan judul sajak seperti sajak “Selamat Jalan I Gusti Nyoman Lempad” (h.14) karya Frans Nadjira, sajak “Nyoman Wirata, Seekor Singa Mengaum dari Kanvasmu” (h.324) karya Sindu Putra, dan sajak “Ulang Tahun Tiwi dan Dini” (h.118) karya Nyoman Wirata. Umumnya sajak-sajak tersebut pribadi sekali sifatnya. Sajak Nanoq yang berjudul “rumah lukisan” dengan judul tambahan “kepada pelukis made wianta” adalah contoh karya yang sangat pribadi sifatnya. Hampir tidak ada kata atau larik yang memungkinkan pembaca untuk berbicara secara lebih luas daripada

tantangan seseorang untuk menjadi pelukis (*banyak sekali persimpangan/ sebelum usai kanvas terbingkai*) (h.54). Sajak Sindu Putra yang judulnya simbolik “Istal bagi Kuda Kayu” sangatlah sulit dipahami bagi mereka yang tidak mengenal tokoh yang diperuntukan sajak ini. ‘Sang Kuda Kayu’ adalah julukan yang dipernalkan Umbu, antara lain lewat halaman koran *Bali Post* yang diasuhnya, sebagai nama samaran dirinya. Penyair Bali yang rajin mengirim sajaknya ke *Bali Post* tahu akan julukan itu, tetapi adakah umum mengetahuinya? Mengetahui atau tidak, yang jelas, sajak-sajak persembahkan kepada seseorang cenderung menggambarkan subjektivitas penyairnya terhadap sosok kepada siapa sajak dipersembahkan, meski sesekali tidak menutup kemungkinan memiliki pertautan makna yang lebih luas dan sosiologis.

Selain pada sajak karya Warih yang disebutkan di atas, perkecualian juga ditunjukkan sajak “Ulang Tahun Tiwi dan Dini” (nama kedua putri penyairnya) karya Wirata. Penyairnya memanfaatkan sajak ini untuk menjelaskan arti status berdasarkan keturunan (wangsa, atau kasta) dengan status berdasarkan prestasi. Wirata menulis “*Dari sebuah wangsa yang ditulis dalam lontar/ Jiwa mengelana mencari keagungannya sendiri/ Tataplah langit*” (h.118). Masalah kasta sangat laten di Bali. Walaupun era modernisasi yang diwarnai dengan rasionalisasi telah membuat sebagian orang Bali untuk tidak fanatik dengan status berdasarkan keturunan (*ascribed status*) dengan menghormati status prestasi (*achieved status*), ketika sampai kepada persoalan real seperti perkawinan antar-kasta berbeda, masa serius dan tak terpecahkan sering muncul. Kasta benar-benar menjadi masalah sosial di Bali, dan Wirata walaupun menuliskan sajak ini kepada anaknya, sebetulnya mengartikulasikan kepedulian publik. Tidak seperti penyair lainnya, dalam sajaknya ini, Nyoman menggunakan kata ganti ‘kita’ (*Tak ada yang keliru sebab yang terpenting kita membutuhkan/ Suatu yang berharga*) (h. 118), yang jelas mengacu kepada orang banyak, masyarakat Bali.

Citra Wanita

Citra wanita dan artikulasi masalah kewanitaan menjadi salah satu tema menarik dalam jagat sastra Indonesia belakangan ini. Penyair Bali yang karyanya dimuat dalam antologi ini ikut memberikan kontribusi untuk memperkuat kecendrungan ini. Walaupun secara kuantitas tidak banyak, kontribusi sajak-sajak dalam antologi ini pantas dicatat karena beberapa di antaranya secara radikal mengartikulasikan citra wanita berfikiran bebas dalam masyarakat yang berbudaya patriarki. Sajak bertema masalah kewanitaan, tidak saja disumbangkan oleh wanita penyair seperti Oka Rusmini dan Putu Vivi Lestari, tetapi juga pria penyair seperti Tan Lioe Ie, Sindu Putra, dan Riki Dhamparan Putra. Namun, ada perbedaan cara wanita penyair dengan pria penyair dalam menyuarakan *women voice* atau melukiskan citra wanita. Pria penyair cenderung mengungkapkan sosok wanita dari sisi kemuliaan dan kerja kerasnya, sedangkan wanita penyair menampilkan mereka sebagai pemberontak tabu yang membelenggu kepribadian wanita.

Sosok wanita mulia, misalnya, bisa dibaca dalam sajak “Men Brayut” (h.329) karya Sindu Putra. Men Brayut adalah tokoh dari cerita sastra tradisional Bali *Geguritan Men Brayut* yang memberikan ilustrasi pembagian kerja secara seksual yang adil. Cerita ini mengisahkan seorang ibu memiliki 18 orang anak. Karena Men Brayut sibuk mengurus anak-anaknya, tugas-tugas domestik seperti memasak dan melaksanakan upacara

ditangani Pan Brayut (suaminya). Pembagian kerja yang adil ini membuat keluarga Brayut dengan sukses membesarkan anaknya sehingga menjadi insan-insan yang berguna bagi masyarakat. Kisah Men Brayut terkenal di Bali sehingga kerap direpresentasikan lewat patung dan seni lukis. Tapi, suatu saat di zaman Orde Baru, kisah Men Brayut pernah dijadikan contoh negatif dalam mempromosikan program Keluarga Berencana. Sebaliknya, sajak Sindu mencoba mengembalikan sosok mulia Men Brayut dengan mengatakan “*Ibu kita men brayut/ ibu sejati/ dari payudaramu ibu/ yatim piatu menyusui/ jadilah aku salah satu anakmu*”. Dalam sajaknya yang lain, “Ritus Tantri” (h.346), Sindu menggambarkan tokoh Tantri (mirip cerita berbingkai “1001 Malam”) yang lewat cerita-ceritanya berhasil membuat raja yang saban malam hendak mengorbankan perawan menjadi sadar akan kelemahannya.

Citra wanita yang pekerja keras diungkapkan Tan Lioe Ie lewat sajak “Perempuan yang Memilih Peluh daripada Keluh” (h.378). Sajak ini senada dengan Men Brayut yang dengan haru melukiskan sosok ibu yang mulia, tegar tidak pernah mengeluh meski memikul beban hidup mahaberat. Kalau Sindu mengambil figur mitologis, Tan Lioe Ie melukiskan sosok wanita dari kehidupan sehari-hari. Perbedaan lainnya, dalam sajak ini ada kontras antara wanita yang bekerja keras dengan lelaki yang hanya mengkhayal alias punya mimpi (*Sementara lelaki letih ini/ Cuma punya mimpi/ seperti capung melenting-lenting*). Kontras ini penting artinya karena bisa mempertegas sosok wanita sebagai orang yang mulia, yang senantiasa bekerja keras. Wanita bekerja keras juga menjadi tema sajak Riki yang berjudul “Gadis Buruh di Kintamani” (h.295). Sajak-sajak ini tidak saja memuji etos kerja wanita Bali, tetapi mendorong laki-laki untuk meneladani dan menjunjung wanita Bali.

Wanita penyair melukiskan sosok wanita sebagai pemberontak atas segala tabu yang membelenggunya. Oka Rusmini, misalnya, lewat sajak “1967” (angka tahun lahir penyairnya) menolak wanita dibelenggu (*Jangan melilit tubuhku dengan tali. Batang tubuhku buas. Tak ada tali mampu mengikatnya*) (h.156). Dalam beberapa sajaknya, Oka tidak canggung menggunakan ungkapan “sanggama” (h.156; h.163), “bersetubuh” (h.165), yang bisa dianggap sebagai ekspresi pemberontakan terhadap tabu seksual yang merugikan wanita. Bahkan ada judul sajak Oka “Makatu” yang dalam bahasa Bali berarti “bersetubuh” dengan ejaan. Sikap terang-terangan terhadap seks sudah juga diungkapkan Oka lewat novelnya *Tarian Bumi* (1999). Vivi juga mengungkapkan bahwa wanita tidak ada bedanya dengan pria yang memiliki keinginan dan gairah. Kalau selama ini kehendak itu tabu diungkapkan secara eksplisit karena wanita tidak diharapkan tampil sebagai *extrovert* apalagi agresif, maka dalam sajak-sajak Vivi, wanita dilukiskan tanpa sikap *extrovert* lagi. Dalam sajak “Ovulasi yang Gagal” Vivi berteriak “*Eraman telur/ rahimku/ 48 jam/ kaku/ menunggu/ pejantan yang tak jadi datang*”. (h.220). Dalam sajak “Kitab 5”, Vivi menulis “*Mampirlah sejenak. Ketubuhku/ jelajahi tiap incinya/ agar kau paham/ tubuhku bukan Cuma/ palung laut/ kering/ yang akan/ kau ber/ hujan!*” (h.263).

Walaupun pemberontakan Vivi tidak seradikal perlawanan Oka Rusmini, langkah Vivi untuk mengartikulasikan suara wanita bisa dilihat sebagai pembuka jalan perjuangannya ke arah feminisme. Vivi dan Oka memiliki persamaan dalam menyuarakan masalah

kewanitaan. Mereka sama-sama mengeksplorasi idiom-idiom tubuh dan asosiasi ke kelamin yang selama ini dijadikan sasaran tabu dalam kehidupan masyarakat.

Alegori Kondisi Bangsa

Sebagai anak bangsa dari golongan intelektual, penyair Bali juga menunjukkan kepeduliannya pada berbagai krisis yang menimpa Indonesia. Meski tidak banyak, beberapa penyair seperti Warih, Fajar, dan Tan Lioe Ie juga menulis tentang kondisi sosial politik di Indonesia. Seperti halnya karya yang lain, sajak-sajak tentang Indonesia pun diungkapkan secara simbolik, dibungkus dengan kiasan dan ungkapan-ungkapan konotatif serta dilukiskan dari sudut pandang individu. Meskipun samar, sajak-sajak tersebut mudah dilihat sebagai alegori nasib bangsa.

Warih, misalnya, dalam sajak yang berjudul “Kamar Kita” dengan sub-judul “Agam Wispi”, mengungkapkan ketersentakan perasaan aku-lirik ketika berada di Paris begitu mendengar berita dari ‘negeri jauh’. Dia menulis “*Desis radio lepas gerimis, pesan dari negeri jauh:/ Pemimpin besar kita mangkat, bukan karena sakit/ Bukan karena khianat, tapi direnggut desas desus*” (h.395). Sajak ini ditulis tahun 2002/2003 dengan latar belakang Perancis tetapi ungkapan di atas bisa ditafsirkan sebagai alegori terhadap apa yang terjadi di Indonesia. Ungkapan ‘mangkat’ harus diartikan sebagai ‘turun tahta’ karena belakangan ini tidak ada pemimpin Indonesia yang wafat. Yang ada justru pemimpin yang diganti karena kasus penyelewengan dana Bulog. Dalam sajaknya yang lain, “Api Bulan Mei”, Warih melukiskan penghayatannya mengenai kerusuhan Jakarta akibat kuatnya gerakan demonstrasi menuntut reformasi. Kebakaran, penjarahan, dan pemerkosaan mewarnai ibu kota republik (*Seorang perusuh, penjarah bersalah/ tewas dengan luka menganga*).

Potret Jakarta sehari-hari yang tidak kalah sumpeknya dengan ketika kerusuhan meletus Mei 1998, dilukiskan Fajar dalam sajaknya “Jakarta Jalan-jalan Jakarta” (h.194-5). Pada hari-hari biasanya pun, Jakarta tidak aman karena pencopet, perampok, penodongan, pengeroyokan terhadap yang diduga pencuri biasa terjadi seperti halnya saat kerusuhan. Dalam sajak ini, Fajar menegaskan “*Kau ada di mana, sewaktu sekelompok perampok menodongkan/ pistol di kepala kami, sewaktu pencuri sandal dipukuli/ dan dibakar di jalan-jalan*” (h.194). Walaupun peristiwa kriminalitas dan tindakan massal seperti di Jakarta tidak terjadi di daerah-daerah, gambaran Jakarta dalam sajak ini adalah kias tentang wajah depan negeri dan masyarakat Indonesia. Insiden pengeroyokan terhadap pencuri sandal yang merupakan praktek main hakim sendiri adalah simpton dari tidak tegaknya hukum di Indonesia.

Sisi lain dari kehidupan bangsa Indonesia yang diwarnai dengan prasangka etnik, digambarkan oleh Tan Lioe Ie dalam sajak berjudul “Malam Cahaya Lampion” (h.358). Sajak pendek ini secara simbolik melukiskan kuatnya prasangka antara sesama anak bangsa. Tan Lioe Ie menulis “*Matamukah setajam silet/ mengulitiku*”. Sajak ini menarik dibaca dalam konteks sajak Tan Lioe Ie yang lain yaitu “Tak Ada Waktu” (h.376). Sajak ini dibuka dengan ungkapan “*Kita menjelma ombak/ Saling hempas dan tenggelamkan*”. Sajak-sajaknya bisa ditafsirkan sebagai refleksi dari suburnya sikap saling curiga dan prasangka yang bermuara pada konflik. Manusia ibarat ombak yang saling

menenggelamkan atau mencelakakan yang lain. Wacana Indonesia harmonis hanyalah konsep kosong. Kedua sajak ini menarik dibaca dalam konteks sajak “Api Bulan Mei” karya Warih karena ketika kerusuhan melanda Jakarta, propaganda anti-Cina tidak saja berhembusa kuat tetapi menelan korban warga keturunan Tionghoa. Tema sajak-sajak ini masih relevan sekarang mengingat kecurigaan antar-etnis (agama, ras, dan golongan) kian berkembang menuju kadar yang mencemaskan. Padahal, seperti konklusi yang diungkapkan sajak “Malam Cahaya Lampion” ini, kecurigaan seperti itu tidak perlu karena kita sesama manusia, pada akhirnya ditakdirkan akan meninggal (*Tubuh tak kekal/ Jiwa diterbangkan naga/ di malam cahaya lampion/ di waktu/ tak terbaca telapak nasib*).

Alegori untuk kondisi dan pemimpin bangsa juga diungkapkan Tan Lioe Ie dalam sajaknya “Negeri Apung” (h.380). Sajak ini dibuka dengan ekspresi “*Di negeri apung/ harapan terombang-ambing/ serupa batu apung/ mengecoh bagai semprotan cumi-cumi*”. Pemimpin bangsa dilukiskan bagai naga tua yang letih dan linglung yang mesti mundur daripada dicampakkan massa (*Tangan yang letih/ menepilah dan kemudi/ sebelum tangan lapar/ mencampakkanmu ke pusar laut/ Kau-Naga linglung dengan misa lunglai, menjauhlah!*). Sajak ini kiranya mendapat inspirasi dari ramainya gerakan rakyat dan mahasiswa untuk menuntut agar pemimpin turun dari tachtanya.

Kiasan kondisi carut-marut bangsa terungkap keras dan pahit dalam sajak-sajak penyair Bali. Tetapi, seperti juga kebanyakan sajak-sajak serupa dari tahun 1930-an dan pada masa revolusi, angan-angan tentang masa depan dan kecaman terhadap pemimpin serta kondisi buruk yang diakibatkan memang memiliki landasan yang kuat tetapi absen dari penawaran dunia alternatif yang diimpikan. Mungkin tidak perlu pesimistik terhadap prasangka yang ditebar penyair. Biarkan karya seni atau sajak bekerja, karena seperti yang dikatakan André Gide “*there is no prejudice that the work of art does not finally overcome*” (tidak ada prasangka yang pada akhirnya tidak bisa diatasi oleh karya seni).²⁴

Maut

Kematian juga merupakan salah satu tema dominan dalam antologi ini. Sajak “Malam” karya Frans, yang menjadi ‘sajak pembuka’ antologi ini, mengungkapkan tentang kematian belalang setelah terpelanting dari terang lampu. Frans termasuk penyair yang banyak menulis tentang kematian, seperti halnya sajak “Waktu” (h.18) yang mengandaikan ‘waktu’ sebagai pembunuh yang tidak bisa diajak kompromi. Sajak “Selamat Jalan I Gusti Nyoman Lempad” adalah elegi tentang kematian pelukis terbesar dan otodidak Bali abad ke-20, Lempad. Dalam sajak-sajak Frans, kematian seperti menghadang di mana-mana, sampai-sampai Frans berteriak “*maut, jangan beri aku tontotan*” lewat sajak “Laba-laba di Sudut Kamar” (h.11). Bayangan damai atau romantis sangat jauh dari sajak-sajak Frans.

Sindu menulis sajak kematian berjudul “Requiem 2003” (h.334). Sajak ini melukiskan niat seseorang agar bisa reinkarnasi di Bali. Sajak Tan Lioe Ie yang berjudul “Kupu-kupu Sampek Engtay” (h.366) melukiskan kupu-kupu, yang biasanya dikenal sebagai petanda adanya tamu, dalam sajak ini dilukiskan sebagai lambang maut (*kupu-kupu pertanda*

²⁴ Dikutip dari Knott & Reaske dalam *Mirrors, An Introduction to Literature* (New York:1972:2).

maut/ kupu-kupu pertanda tamu), Warih menulis sajak “Langit Pucat Bulan Oktober” (h.398) yang mendapat inspirasi dari bom Bali. Namun, seperti sajaknya yang lain “Api Bulan Mei”, dalam sajak ini pun Warih tidak melukiskan sensasi dari peristiwa bom Bali itu tetapi esensinya yang telah mencabut sejumlah nyawa manusia. Sajak “Requiem XVII” (h.437) karya Sunarta secara simbolik melukiskan kematian dengan ungkapan “*mengapa harus ruhku/ menuju ruhmu*”. Kematian adalah masalah universal. Sajak-sajak tentang kematian atau maut memperkuat kesan dominannya tema universal dalam antologi ini.

Bali, Antara Realitas dan Perasaan

Apakah penyair Bali tertarik menulis tentang Bali seperti halnya penyair non-Bali Indonesia? Sajak-sajak dalam antologi ini mengatakan ‘tidak’. Jumlah sajak tentang Bali dalam antologi ini relatif sedikit. Kadang-kadang sajak yang menjadikan nama daerah atau tradisi di Bali sebagai judul, tetapi isinya masalah personal atau penghayatan penyairnya terhadap masalah-masalah universal seperti kerinduan, kesunyian, atau kematian. Kalau penyair non-Bali Indonesia seperti Intoyo, Ajip, Rendra, Radhar benar-benar menjadikan Bali dan masyarakatnya sebagai subjek sajak dalam menghadapi modernisasi yang dihembuskan industri pariwisata, sajak-sajak penyair Bali lebih memilih untuk mengungkapkan ‘perasaan penyairnya sendiri tentang realitas’ daripada tentang realitas Bali sendiri.

Sajak Nuryana berjudul “Di Tepi Batur” (h.82) dan Sunarta berjudul “Buyan” (463), misalnya, adalah contoh sajak yang judulnya memakai nama tempat di Bali tetapi berbicara tentang kesunyian dan kenangan yang dihayati penyairnya. Batur dan Buyan adalah dua danau yang indah di Bali. Yang pertama terletak di daerah Kintamani, daerah yang ditulis Intoyo dan Radhar dalam sajaknya, sedangkan Buyan adalah danau yang berlokasi dekat daerah sejuk Bedugul, daerah perbatasan Bali Utara-Selatan. Kedua sajak ini tidak berbicara tentang panorama alam danau-danau yang dijadikan judul itu. Sajak-sajak Nuryana yang lain seperti tentang Tirtagangga (daerah wisata di Bali Timur), sajak Riki tentang penduduk Bali di pedesaan dan sajak-sajak Fajar tentang daerah wisata Candidasa, juga lebih banyak berbicara tentang perasaan penyairnya tentang kenangan, kerinduan, kesunyian, atau maut. Sajak “Senja Candidasa” karya Nuryana misalnya dibuka dengan ekspresi “*senja melukis duka/ pada ombak/ pada hulu/ rindu/ kaukah itu perahu/ yang berlayar dari pantaiku?*” (h.89).

Perkecualian mungkin bisa disebutkan dalam sajak “Laut Bali” karya Sunarta dan “Upacara Ngaben” karya Nyoman Wirata. Sajak Sunarta mencoba menangkap wacana kekhawatiran publik atas amblasnya tanah Bali untuk kepentingan pariwisata yang menyisihkan kepentingan adat. Sejalan dengan itu, Sunarta menulis “*kau lihat pesisir bali menangis/ bukit bukit kapur terkikis/ pantai pantai tereklamasi*” (h.452). Sajak Fajar “Halaman Kapur Bukit Pecatu” (h.201) juga mengandung ungkapan “*kita makin tersudut/ tak berdaya*” akibat kedatangan investor ke Bali untuk merambah tanah di kawasan perbukitan Bali Selatan. Pesan Sunarta dan Fajar mungkin bisa disejajarkan dengan pesan lagu pop yang dinyanyikan Jopie Latul “Kembalikan Baliku Padaku”. Tema sajak-sajak ini berkait erat dengan isu sosial budaya yang mendominasi wacana

publik tahun 1990-an dan 2000-an. Ada nada protes dalam sajak-sajak ini sebagai representasi aspirasi publik.

Sajak Nyoman Wirata “Upacara Ngaben” (h.121) juga bisa dimasukkan dalam perkecualian juga karena dengan lantang menggugat pelaksanaan ritual Bali yang mengutamakan kemeriahan festival dan pesta daripada pemahaman nilai ritual itu sendiri. Wirata menulis “*kertas warna-warni hanya warna/ Lenyap oleh api/ Apa kehormatan harus dimulai dari sini?*” Dalam ritual *ngaben* (kremasi), sebuah *badè* atau menara artistik dari bambu berlapis kilau kertas warna-warni biasanya dibakar. Pembakaran itulah yang dipertanyakan Wirata apakah cukup atau sia-siakah menjadikan kremasi sebagai simbol harga diri. Tema ini pun berkait erat dengan wacana publik yang memperdebatkan antara pentingnya ritual (*upacara*) dan pemahaman ajaran agama (*tattwa*). Jawaban tidak ada tetapi sajak-sajak ini merekam sekaligus menyemarakkan salah satu wacana dominan itu. Fajar juga menulis sajak berjudul “Kremasi” (h.205) tetapi lebih menekankan masalah perjalanan roh ke alam sana, jadi yang ditekankan aspek spiritual, bukan segi sosiologis dari kremasi Hindu seperti dalam sajak Wirata.

Sajak-sajak lain tentang Bali yang menampilkan tema perubahan sosial Bali akibat pariwisata adalah “Tanah Lot” karya Sunarta. Salam sajak ini, Sunarta mengeluh tidak ada lagi Tuhan di Pura Tanah Lot (*tak lagi kutemukan Kau*), pernyataan yang pernah disampaikan penyair Landras Syaendra dalam sajak “Di Pura Tanah Lot” (Bersama Aix) yang dimuat majalah *Horison* edisi Juni 1994. Saat itu, Bali digoncang demonstrasi besar-besaran yang menolak pembangunan Bali Nirwana Resoprt and Golf Course milik pengusaha Aburizal Bakrie. Banyak penyair yang mendapat inspirasi dari penolakan itu, seperti Nanoq dengan sajak “tanah lot” (h.49), Nuryana dengan sajak “Kelapa Muda Tanah Lot” (h.99), dan Warih dengan sajak “Tanah Lot”. Sajak-sajak ini pun merupakan ungkapan subjektif penyairnya tentang desakralisasi adat dan budaya Bali antara lain karena pariwisata. Namun ini bukanlah tema dominan dalam keseluruhan 350 sajak dalam antologi ini.

Penutup: Yang Bali dari “Suara dari Bali”

Puisi dalam antologi ini didominasi tema masalah personal dan tema universal. Hal ini bisa dilacak dari isi sajak dan cara penyair menjadikan ‘aku’ sebagai subjek-lirik. Dominanya penggunaan subjek ‘aku’ dalam antologi ini menandai pergeseran radikal dari kebiasaan penyair Bali sebelumnya yang menjadikan ‘kita’ sebagai subjek lirik yang berbicara atas nama publik. Sentralnya ‘aku’ dalam sajak-sajak penyair Bali agaknya bisa dimaknai dalam dua hal. Pertama, pilihan penyair untuk menjadikan puisi sebagai media untuk mengungkapkan penghayatan personal terhadap kehidupan dan menawarkan keindahan. Kedua, respon atas kebijakan sosial politik Orde Baru yang menghilangkan ‘subjek’ atau ‘aku’ lewat strategi ‘massa mengambang’. Di era reformasi ini, peluang penyair untuk menemukan integritas pribadinya semakin terbuka dan ini dibarengi dengan terjaminnya kebebasan berekspresi. Jadi, pilihan penyair Bali menonjolkan posisi ‘aku’ dalam sajaknya adalah kombinasi dari pilihan sendiri dan kondisi sosial politik yang menyertainya.

Jika dibaca dari kecenderungan tematik kehidupan puisi Indonesia di Bali dari tahun 1920-an sampai 1980-an, akan terasa bahwa puisi ke-12 penyair Bali dalam antologi *Suara dari Bali* yang kebanyakan ditulis tahun 1990-an ke atas agak jauh dari penggarapan tema-tema sosial yang mewarnai kehidupan masyarakat Bali. Tentu keliru merumuskan bahwa sensitivitas dan tanggung jawab sosial penyair Bali rendah. Sebab, yang terjadi adalah penyair mencerna dan merenungi masalah sosial di sekitarnya secara intens namun kemudian mengartikulasikannya dengan sudut pandang personal. Kecendrungan penyair Bali “menciptakan peristiwa sendiri” dari peristiwa sosial-nyata sebaiknya dilihat sebagai bagian dari salah satu fenomena dalam penciptaan puisi Indonesia. Penyair Indonesia yang mendapat inspirasi menulis sajak dari suatu peristiwa sosial-historis tidaklah menggambarkan peristiwa itu lewat optik realistik tetapi, apa yang disebut oleh Sutardji ketika membahas sajak-sajak Isbedy Stiawan ZS, menjadikannya peristiwa itu sebagai “peristiwa sendiri; peristiwa kata-kata sajaknya”.²⁵ Dengan membangun peristiwa sendiri, terbukalah ruang bagi penyair dan pembaca untuk merenungkan isi sajak dan peristiwa yang menjadi konteksnya dan konteks-konteks lain yang potensial masuk atau mengintervensi proses pembacaan.

Lalu, apakah yang Bali dalam antologi *Suara dari Bali*? Kumpulan puisi *Suara dari Bali* ini jika dibaca bersama sebagai ‘sebuah puisi besar’ akan memperdengarkan, meminjam istilah dari Surat Kepercayaan Gelanggang, “berbagai-bagai rangsang suara yang disebabkan oleh suara-suara yang dilontarkan dari segala sudut dunia”.²⁶ Ada suara kesunyian dan rindu kampung halaman dari kota-kota dunia Den Haag, New York dan Tokyo, ada suara kepedihan dan kepiluan tentang pembantaian manusia di Kampuchea dan Bosnia, ada suara tentang kerusuhan dan kriminalitas metropolitan Jakarta. Ada suara tentang suasana ritual, keindahan, serta perjuangan hidup masyarakat pedalaman desa di Bali. Ada artikulasi perihal gender dan maut yang senantiasa mengintai kehidupan. Tak ketinggalan pula ekspresi tentang tradisi masyarakat Tionghoa yang dulu tidak mendapat ruang artikulasi. Jadi, antologi ini bukanlah tentang Bali tetapi respon penyair Bali terhadap berbagai masalah dan prasangka yang potensial timbul dari warga masyarakat multikultur di era global.

Dengan ini, pertanyaan yang kemudian relevan diajukan bukanlah mengapa penyair Bali tidak tertarik menulis tentang Bali seperti para pendahulunya. Alasannya, dalam karya-karya lain yang bisa dibaca di luar antologi ini, sajak-sajak tentang Bali yang temanya berkait erat dengan wacana dominan seperti dampak industri pariwisata terhadap kehidupan sosial budaya masyarakat Bali, banyak jumlahnya dan mendalam temanya. Sajak-sajak seperti itu banyak juga yang ditulis oleh penyair Bali yang karyanya masuk dalam antologi ini, semisal Oka Rusmini lewat sajaknya “Tanah Bali I – IV” yang dengan gaya ironis dan pradoks melukiskan ancaman masyarakat Bali kehilangan tanah dan tradisinya.

Dalam konteks antologi ini, ‘berbagai rangsang suara’ justru lebih relevan dilihat dari konteks multikulturalisme global. Bali merupakan daerah internasional, tempat berbagai budaya dan seni dunia diresap dan diwujudkan dalam bentuk khas Bali. Sebagai penyair

²⁵ Sutardji, *Hijau Kelon & Puisi 2002*, h.42-43.

²⁶ Teeuw, 1978:175.

yang menghidupkan proses kreatifnya di daerah yang paling merasakan denyut nadi globalisasi, tentu wajar saja kalau penyair Bali tidak saja tanggap dengan apa yang terjadi di daerahnya tetapi juga pada apa yang terjadi di arena nasional dan global. Penyair Bali mungkin tidak pernah berfikir ke arah ini, tetapi kesan ini tidak bisa dihindari dari puisi mereka yang secara ‘kebetulan’ terbit dalam antologi ini. Jadi, “yang Bali” dari *Suara dari Bali* ini tidak lain dan tidak bukan adalah penegasan atas eksistensi penyair Bali yang multi-etnis (Bali, Makassar, Jawa, Sumatra, Tionghoa) sekaligus sebagai warga masyarakat dunia.

Tulisan pengantar ini terlalu panjang tetapi toh masih menyisakan banyak hal yang perlu dikaji, misalnya kecenderungan estetis. Aspek estetis puisi dalam antologi ini disinggung sedikit saja, sebatas penggunaan kata ganti dan metafor-metafor baru, pergeseran dari penggunaan kata-kata denotatif menjadi kata-kata konotatif dan simbolis. Tulisan ini juga belum membandingkan puisi penyair Bali dengan puisi penyair daerah lain dalam konteks Indonesia semisal Madura dan Riau yang memiliki kekhasan tradisi yang relatif masih terjaga seperti Bali. Prediksi bagaimana masa depan penyair Bali dalam jagat sastra Indonesia juga belum tersentuh sama sekali. Mudah-mudahan ada yang tertantang untuk menelaah hal-hal tersebut.

Catatan Tambahan: Penyair dan Karyanya

Frans Nadjira

Frans adalah penyair suasana yang dengan cekatan menangkap situasi di sekitarnya, dalam pengertian geografis dan psikologis, untuk menyampaikan gagasannya tentang derita dan maut. Kematian atau maut bagi Frans senantiasa mengintai kehidupan manusia dan makhluk hidup lainnya. Sajak “Malam” (h.4), yang merupakan pembuka antologi ini, adalah contoh sajak suasana yang mengabadikan insiden yang berlangsung sesaat tetapi merenggut kehidupan. Dikisahkan seekor belalang jath ke ruerumputan setelah menabrak panasnya lampu. Wujud maut bermacam-macam, misalnya “perempuan berbaju hitam” (h.5) atau ‘waktu’ (h.18). Dalam sajak “Waktu”, Frans menulis waktu sebagai pembunuh melalui ekspresi “*Perangkat waktu berlari/ sebelum menyergapku:/ Ini pembunuhan!*”. Obsesi Frans tentang maut telah membuktikan dia berhasil membuat sajak elegi (kematian) yang ditujukan untuk penghormatan terakhir kepada seorang pelukis otodidak Bali I Gusti Nyoman Lempad, lewat sajak “Selamat Jalan I Gusti Nyoman Lempad”. Dalam sajak ini, maut ‘membelit’ dan ‘melilit’ dalam wujud angin (“*mengapa angin pagi ini terasa liar*”). Sajak ini sangat terkenal di Bali, sering digunakan dalam lomba baca puisi di kalangan siswa dan mahasiswa. Potensi sajak ini untuk deklamasi terletak pada strukturnya yang indah yang ditandai dengan repetisi di bait awal dan akhir saja itu.

Frans bukanlah penyair produktif. Meskipun demikian, sajak-sajaknya yang relatif kecil jumlahnya menunjukkan Frans adalah penyair yang memiliki kepedulian yang luas. Inspirasi sajak-sajaknya bisa datang dari alam sekitarnya, atau bencana kemanusiaan di belahan dunia lain, seperti Kampuchea dan Bosnia (misalnya “Sajak untuk Sejuta Lobang Peluru”). Meski maut mewarnai kebanyakan sajak-sajaknya, Frans bukanlah seorang pesimistis. Sebaliknya, dia penyair yang tabah. Dia menulis: “*perbuat sesuatu/ lalu hadapi pembunuh itu*” kutipan sajak “Waktu” (h.18). Frans piawai membangun bentuk

sehingga dia tidak menghadapi masalah dalam merealisasikan konsepnya tentang hidup dan maut. Pola yang kerap digunakan adalah menggunakan ungkapan atau larik repetitif. Frans pun mampu menggunakan pola repetitif tanpa tersungkur ke dalam situasi mubazir. Pola repetitif itu tidak saja membuat tema makin terfokus tetapi juga struktur sajaknya menjadi solid dan estetik. Hal ini membuat beberapa sajak Frans, seperti “Selamat Jalan I Gusti Nyoman Lempad”, menarik dideklamasikan.

Nanoq da Kansas

Nanoq adalah penyair simbolik. Sajak-sajaknya penuh dengan metafor dan simbol, tak jarang di antaranya sangat personal karena memang tema karyanya adalah pengalaman pribadi penyairnya. Namun, sering juga simbol-simbol pribadi Nanoq terkontaminasi penggunaan dengan ungkapan ‘sejarah’ yang muncul berulang dengan segala bentuk variannya, seperti ‘sejarah dalam pengadilan’ (h.44), ‘kegersangan sejarah’ (h.48), ‘pergeseran sejarah’ (h.49), ‘memahat sejarah dengan api’ (h.55), dan ‘koyakan sejarah’ (h.56). Ungkapan kata yang mengandung beban makna yang berat ini seperti dipaksakan sehingga menimbulkan kontradiksi struktural dalam sajak-sajak yang bertema pengalaman atau angan-angan personal. Ketakharmonisan terasa karena sesungguhnya sajak-sajak Nanoq menggarap tema-tema masalah pribadi seperti cinta, rindu, mimpi, gelisah, dan nasib, sementara ‘sejarah’ terlanjur menjadi bagian dari wacana publik yang polemis.

Mirip dengan Frans, Nanoq juga memanfaatkan potensi pola repetitif untuk mempertegas struktur sajak-sajaknya. Dengan pola repetitif, struktur sajaknya menjadi kuat dan indah. Sebagai penyair yang gemar melukis, Nanoq memiliki rasa kagum kepada Frans yang juga penyair pelukis. Kekaguman Nanoq diekspresikan lewat sajaknya “abstraksi burung-burung” dengan judul tambahan “untuk om frans nadjira” (h.54). Sajak persembahan pribadi seperti ini memperkuat kesan bahwa puisi lebih merupakan media untuk menyampaikan gagasan personal untuk orang-orang terbatas daripada mengartikulasikan masalah sosial secara sosial pula.

Nuryana A. Saddys Asmara

Nuryana tertarik menulis sajak-sajak religio-romantik, artinya sajak-sajaknya tidak saja mengungkapkan penyerahan diri kepada Tuhan tetapi juga mengungkapkan keindahan dan perasaan cintanya pada alam dan perempuan. Lima sajaknya yang pertama dan sajak penutupnya (judulnya diawali dengan kata ‘sembahyang’ seperti “sembahyang bunga”) (h.75-79) dalam antologi ini membuktikan bahwa menulis sajak bagi Nuryana adalah ibadah, penyerahan diri pada Tuhan (“Keloni Aku Tuhan”) (h.94). Sebagai penyair yang belum lama di Bali, Nuryana menunjukkan ketertarikannya pada eksotika Bali. Minatnya tertarik pada objek yang mirip seperti yang sudah dipuisikan oleh Ajip Rosidi dan penyair lain yang di masa lalu melancong ke Bali. Dalam sajak “Cerita dari Besakih”, misalnya, Nuryana melukiskan kerinduannya kepada “*perempuan perempuan bali/ menjinjing sesaji/ buah dan bunga/ dupa di depan arca/ membakar rinduku membara*” (h.103). Ini contoh lain sajak religio-romantik. Namun, ada catatan minor untuk sajak Nuryana ini. Ungkapan ‘menjinjing sesaji’ rasanya dipilih hanya untuk membangun persamaan bunyi ‘i-i-i’, padahal kata yang lebih tepat adalah ‘menjunjung’.

Nyoman Wirata

Nyoman Wirata adalah penyair pelukis yang paling intens mengaduk-aduk kekakuan tradisi Bali dan ganasnya kehidupan modern. Sajak yang mewakili kecenderungan ini adalah “Pulang Mudik I Nyoman Urban” (h.134). Sajak ini dan sajak-sajak Nyoman yang lain menempatkan subjek-liriknya ibarat terjepit dalam gap besar, antara kampung dan kota, antara tradisi dan modernisasi. Dalam posisi terjepit, yang muncul hanyalah kegelisahan. Kegelisahan itu tercermin dalam kepribadian Nyoman Wirata yang dituangkan lewat imajinasinya yang liar, meloncat-loncat, dan meledak-ledak galak bagaikan singa. Kata ‘singa’ (singa api, singa bersayap, dan lain-lain) muncul berulang dalam puisinya. Sebagai pelukis, kanvas-kanvas Nyoman pun penuh dengan sosok singa. Dalam mitologi Hindu, singa adalah kendaraan Dewa Ciwa, manifestasi Tuhan sebagai pelebur (*pralina*) dalam siklus kehidupan makhluk.

Di kalangan penyair Bali, Nyoman sudah diidentikkan dengan ‘singa’, buktinya penyair Sindu Putra khusus menciptakan sajak untuk Nyoman yang berjudul “Nyoman Wirata, Seekor Singa Mengaum dari Kanvasmu” yang dimuat dalam antologi (h. 324). Kesulitan utama memahami puisi Nyoman, khususnya bagi pembaca non-Bali, adalah menangkap makna simbol yang berakar dari budaya lokal yang muncul berulang, baik dalam bahasa daerah maupun dalam istilah bahasa Indonesia. Ini memang dilema atau konsekuensi Nyoman ketika mencoba mempersoalkan tradisi dengan rasio atau menggugat rasio dengan tradisi.

Oka Rusmini

Oka Rusmini barangkali tidak bisa menolak atribut untuknya sebagai seorang feminis. Prosa dan puisinya tidak saja menyuarakan aspirasi wanita, tetapi juga merupakan ekspresi gagasannya untuk melawan segala tabu yang membelenggu kewanitaan. Bagi Oka tabu bukanlah nilai, tetapi *opressor* yang harus dilawan. Jika ada yang mencoba membelenggu tubuhnya, Oka akan melawan. Dalam sajak berjudul “1967” (penada tahun lahirnya), Oka menulis: “*Jangan melilit tubuhku dengan tali. Batang tubuhku buas. Tak ada tali mampu mengikatnya*” (h.156). Dalam pemberontakan seperti ini, Oka memang bukan pertama, karena gagasan memerdekakan kewanitaan sudah dirintis wanita penyair sebelumnya seperti Toeti Herati dan Rosa Herliany. Dari segi gagasan Oka tidak jauh berbeda dengan pendahulunya, tetapi harus dicatat bahwa metafora Oka banyak yang segar dan berani. Dalam sajak-sajak Oka Rusmini, tubuh bisa ‘diremas’, ‘bisa dilobangi’, ‘bisa pecah’, ‘menjelma menjadi pisau, keris racun’. Tubuh bagaikan zat cair bisa diteguk, tubuh bisa bermetamorfosa menjadi kayu. Sering sajaknya tak ubahnya sebuah akrobatik linguistik, yang mencengangkan sekaligus membuat senyum walau kita tahu bahwa itu adalah permainan belaka dalam pengungkapan gagasan yang sederhana dan universal.

Putu Fajar Arcana

Putu Fajar Arcana adalah penyair yang yakin bahwa gagasan lebih penting dari segalanya dalam sajak. Oleh karena keyakinan itulah, sajak-sajak Fajar minim akan permainan bunyi. Ini bukan berarti dia mengabaikan keindahan dan irama. Bagi Fajar, keindahan tidak ditempatkan pada permainan bunyi dalam larik. tetapi melalui penuangan gagasan dengan menggunakan ekspresi yang bertenaga dan imajinatif. Keindahan dicapai dengan penuangan gagasan puitik melalui pola repetitif, paralelisme, serta ironi dan kontradiksi.

Pengulangan larik dilakukan Fajar secara minim, tetapi tetap terasa, sementara paralelisme digunakan untuk melukiskan dua peristiwa di mana yang satu adalah metafor yang lain. Yang juga istimewa dalam sajak Fajar dan banyak digunakan adalah ironi dan kontradiksi. Contohnya adalah sajak “Tirtagangga-Kubu” (h.182), tentang dua daerah di Bali Timur di mana yang pertama adalah taman air raja-raja yang indah, sedangkan yang kedua adalah daerah gersang-kering-kerontang. Sajak “Jakarta Jalan-jalan Jakarta” (h.193-4) adalah ironi dari ibukota yang terkesan mewah dipadati apartemen berding kaca, tetapi sebetulnya kota tua yang penuh polusi (*Berpikirlah tentang Jakarta, yang berpendar-pendar/ di silau kaca apartemen. Kau akan temukan kota terkapar di bawah semprotan knalpot bus tua.*). Kutipan ini sekaligus merupakan ilustrasi absennya persamaan bunyi dalam sajak Fajar sekaligus sentralnya gagasan—gagasan kontradikif.

Kegandrungan Fajar dengan pola kontradiktif dalam membangun struktur gagasan dalam sajaknya juga bisa diintip dari penggunaan berulang-ulang kata ‘tapi’ sebagai bentuk ‘oposisi’ antara gagasan yang satu dengan yang lainnya. Boleh jadi gaya ini merupakan pengaruh dari profesi Fajar sebagai wartawan yang antara lain menggunakan aspek kontradiksi sebagai faktor menentukan kualitas sebuah berita. Meski kerap menggunakan ‘tapi’, sajak-sajak Fajar tidak perlu tersandung menjadi komposisi yang argumentatif karena dia berhasil menggunakan kata simbol dan emosi sebagai dasar sajaknya.

Putu Vivi Lestari

Penyair termuda dalam antologi ini menunjukkan keistimewaannya pada pemilihan multikulturalisme sebagai strategi penulisan sajak-sajaknya. Walaupun pendekatan serupa juga digunakan penyair lain seperti Nuryana dan Riki, tetapi Vivi-lah yang paling konsisten dan demonstratif menerapkan strategi multikulturalisme dalam penciptaan sajak-sajaknya. Sajak-sajaknya dibangun dengan idiom dari ranah budaya Hindu, Kristen, dan kultur metropolitan. Ciri lain yang tampak pada karya-karya Vivi adalah kuatnya kecenderungannya untuk mengartikulasikan kewanitaan meski belum seradikal apa yang dilakukan Oka Rusmini dalam pendobrakan tabu. Sajak-sajak Vivi diwarnai gagasan atau ekspresi tentang tubuh, vagina, pembuahan, syawat, dan rahim. Secara eksplisit atau simbolik, Vivi juga menyuarakan keinginan alami wanita dengan menulis “*Eraman telur/ rahimku/ 48 jam/ kaku/ menunggu/ pejantan yang tidak jadi datang*” (h.220). Atau, contoh lain, dengan meminjam figur mitologis Dirah dan putrinya Ratna Mangali dari cerita klasik Calon Arong, Vivi lewat aku-lirikny berteriak “*Aku ingin lelaki*” (h.218). Ekspresi seperti ini jelas merupakan pemberontakan atas tabu yang membelenggu wanita agar tetap introvert.

Di bagian lain, terutama sajak “Kitab 5”, Vivi secara simbolik mencoba memberikan penjelasan bahwa wanita lebih dari sekadar objek seksual. Namun, dalam ekspresinya yang mengundang lelaki untuk menjelajahi tubuhnya itu justru menegaskan bahwa tubuh wanita identik dengan nafsu. Kini mesti ditunggu ke mana arah proses kreatif Vivi, apakah akan menjadi penyair multikulturalis dengan tantangan mempersublim idiom multikultur agar tak verbal, atau mengikuti jejak wanita penyair feminis dengan menciptakan sendiri idiom-idiom pemberontakan atas tabu yang sudah ditunjukkan dalam beberapa sajak Vivi dalam antologi ini.

Riki Dhamparan Putra

Riki memiliki kemiripan dengan Nuryana, terutama kebiasaannya bepergian untuk mencari inspirasi ke berbagai tempat di Bali. Dalam antologi ini, Riki menunjukkan dirinya sudah mengunjungi daerah seperti Kintamani, Batur, Tulamben, Bali Barat (Sungai Jogading), Bon Dalem, Kubutambahan, Singaraja. Yang ditulis adalah tentang rakyat kecil, sopir, petani, pedagang sayur di desa, atau nenek tua. Contohnya adalah “Gadis Buruh di Kintamani” (h.295), yang berisi tentang keterbukaan penyair untuk belajar dari keuletan gadis atau pekerja di desa. Bukan ‘buruh’ pabrik yang dimaksudkan dalam sajak ini, tetapi wanita pekerja yang sibuk di ladang sayur atau kebun jeruk. Pada awalnya sajak-sajak Riki pendek, padat, namun belakangan dia menulis sajak yang relatif panjang, misalnya “Tasbih, Sebuah Prolog” dan “Kuru Setra Sebuah Prolog”. Semakin panjang sajaknya, semakin banyak pesan disampaikan, konsekuensi semakin sedikit renungan yang dapat ditawarkan.

Berbeda dengan Nuryana, tema sajak-sajak Riki bervariasi, kadang-kadang abstrak, kadang-kadang sangat eksplisit mengekspresikan perasaan untuk melawan suatu ideologi. Sajak “Puisi Kiri Buat Ma Rima” misalnya, diakhiri dengan ungkapan “*Tangan kirimu luka. Kenapa masih mengepalnya? Kamu perlu pembalut Ma rima. Itulah sebabnya kita tak mungkin ngotot. Melawan kapitalisme*” (h.306). Dibandingkan penyair lainnya dalam antologi ini, mungkin Riki yang paling dekat jaraknya untuk menjadi penyair pamflet jika dia sudi menuju ke sana.

Sindu Putra

Sebagai penyair, Sindu Putra juga memiliki kecenderungan romantik. Sajak “Aku Belajar” adalah contoh nyata untuk itu khususnya ketika Sindu dengan indah mengungkapkan “*dengar daun mekarkan bunga/ aku belajar*” (h.348). Sajak-sajak Sindu menuntut lebih banyak pengetahuan daripada memberikan pengetahuan yang terkandung dalam sajaknya kepada pembaca dalam proses pemahaman. Ini terjadi karena kebanyakan sajaknya didominasi simbol-simbol personal dan penafsiran figur mitologis dengan cara yang sangat pribadi. Salah satu karyanya yang menggunakan simbol pribadi, rahasia, atau terbatas sifatnya adalah sajak “Istal bagi Kuda Kayu” (h.335). Adakah “kuda kayu” simbol umum, universal? Ternyata bukan. Yang dimaksud dengan “kuda kayu” di sini adalah Umbu, julukan yang dibuat Umbu sendiri. Tanpa pengetahuan seperti itu, dan tanpa pernah tahu Umbu pernah bersekolah dan tinggal di Yogya, sulitlah pembaca memahami sajak Sindu ini. Demikian juga halnya dengan sajak-sajak Sindu yang lain yang mengangkat figur mitologis dari sastra tradisional Bali, seperti Tantri, Men Brayut, dan Dirah (dari Calon Arang) (h.329). Dalam mengangkat figur mitologis ini, Sindu tidak memberikan gambaran esensinya terlebih dahulu tetapi langsung memberikan tafsiran sesuai kebutuhan tema sajaknya sehingga figur itu menjadi sosok yang agak lain dari aslinya.

Kalau saja Sindu berminat mengeksplorasi potensinya ke arah penyair romantik, menulis sajak-sajak suasana, dengan frasa dan ekspresi yang jernih dan menyentuh seperti dalam sajak “Aku Belajar”, jalan menuju ke sana sebetulnya sudah terbuka.

Tan Lioe Ie

Bagi Tan Lio Ie gagasan dalam puisi lebih penting daripada permainan bunyi. Minim sekali irama bunyi dalam sajak-sajak penyair yang biasa dipanggil Yokki ini. Sebaliknya, sajak-sajak Yokki didominasi simbol-simbol, antara lain tentang perjalanan, kehidupan bermasyarakat, dan kepribadian. Karena banyak simbol personal, banyak sajak Yokki yang mesti dikupas hati-hati untuk mengungkapkan maknanya, tanpa terkecuali sajak-sajaknya tentang ritual masyarakat Tionghoa. Mirip dengan penyair lain, Yokki pun menempatkan aku-lirik dalam posisi sentral. Bahkan ada sajaknya yang isinya semata menjelaskan siapa 'aku'. Contohnya adalah sajak "Aku Danau; Aku Laut" yang mengungkapkan "*Aku danau yang menadah bening hujan [...] Aku laut yang menampung keruh sungai*" (h.355). Siapa 'aku' dan 'apa yang kulakukan' lebih penting daripada perasaan-ku. Hal yang sama juga terdapat dalam sajak "Elang yang Sendiri" yang juga menjelaskan 'aku' ibarat seekor elang (*Elang itu aku/ Melayang/ sambil bercermin di laut*) (h.368). Yokki senang sekali dengan metafora dari alam laut. Misalnya sajak "Tak Ada Waktu", dibuka dengan "*Kita menjelma ombak/ Saling hempas dan tenggelamkan*" (h.376). Ungkapan lugas ini barangkali merupakan kiasan atas nasib bangsa Indonesia yang masyarakatnya tenggelam dalam konflik sosial yang tak ada ujung. Kiasan mirip yang menyindir tidak pernah stabilnya bangsa juga diungkapkan dalam sajak "Negeri Apung" (h.380).

Yokki adalah tipe penyair yang lebih banyak mengartikulasikan idenya sendiri daripada menyuarakan suara lain. Contohnya, dalam sajak "Malam di Pasar Kumbasari", Yokki memilih untuk mengingatkan ada suara yang tak terartikulasikan tetapi dia sendiri enggan mengungkapkannya (*Di sini selalu ada suara ditelan keriuhan/ Selalu ada yang tak terdengar/ Didekap angin atau hanyut ke hilir*) (h.379). Sikap Yokki yang enggan mengungkapkan suara yang tak terdengar itu, memperkuat kesan bahwa penyair Bali lebih banyak berurusan dengan gagasan pribadinya daripada masalah sosial?

Warih Wisatsana

Warih Wisatsana adalah penyair yang sangat sadar dan konsisten membangun sajaknya lewat kata-kata yang terpilih. Pertimbangan pemilihan kata dilandasi dengan potensi makna dan bunyi setiap ungkapan. Strategi ini membantu Warih untuk menciptakan sajak-sajak yang berirama indah lewat ungkapan atau metafor yang segar. Sajak "Avenue Charles De Gaulle" misalnya dibuka dengan ungkapan yang bersajak "*Karena mata abai akan seringai badai/ Aku sesat/ gigil/ dalam mantel dan syal kumal*" (h.386). Sajak-sajak Warih lugas dan dalam. Banyak sajaknya mengungkapkan pengalaman pribadinya, seperti sajak-sajaknya hasil lawatannya ke Paris. Dalam antologi ini, Warih paling banyak menulis sajak yang dipersembahkan kepada orang dekatnya. Dari 31 sajaknya, separuh di antaranya ditujukan kepada orang lain, mulai dari gurunya, teman-temannya sesama penyair, dan orang lain yang pernah membantunya. Dalam sajak-sajaknya pembaca akan bertemu dengan nama-nama seperti Agam Wispi, Arcana, Gimin Artekjursi, Ali, Salim, Jean Moulin, dan inisial yang bisa ditebak seperti ulp (Umbu Landu Paranggi) dan j.c (Jean Couteau). Nama-nama itu menempati posisi khusus dalam lubuk hati Warih.

Kebanyakan sajak-sajak Warih, apalagi yang ditujukan kepada orang dekatnya itu, mengungkapkan pengalaman dan penghayatan pribadinya atas kehidupan yang penuh kontras atau ironi. Sebetulnya, tidak sedikit juga sajak-sajak Warih yang mendapat inspirasi dari dinamika sosial politik, tetapi dituangkan ke dalam sajak lewat pengalaman individual. Contoh yang baik adalah sajak “Api Bulan Mei” (h.384) yang dilukiskan dari sudut pandang individu yang tersisih. Sebagai penyair, Warih memilih tidak menampilkan aspek sensasi kerusuhan Jakarta Mei 1998 tetapi menonjolkan esensinya sehingga lebih menyentuh emosi pembacanya. Sajak-sajak Warih bersifat kontemplatif sehingga lebih cocok dibaca dalam hati daripada untuk deklamasi, terutama sajak-sajaknya yang panjang.

Wayan Sunartha

Sajak-sajak Wayan Sunarta dalam antologi ini mengukuhkan dirinya sebagai penyair berkecenderungan romantis. Inspirasi sajaknya banyak berasal dari alam, khususnya pesona laut dan diungkapkan dengan emosi yang romantis, menyentuh kalbu atau mencitrakan keindahan. Kebanyakan sajak-sajak Sunarta merupakan romantisasi keindahan alam dan perasaannya terhadap alam dan cinta. Sajak-sajak yang mendapat inspirasi dari ‘laut’ adalah “Taman Laut Krakatau”, “Tanah Lot”, “Larik Ombak”, “Lanskap Laut”, “Notasi Pantai”, “Notasi Pantai”, “Laut Bali”, dan “Pelabuhan Buleleng”. Sajaknya berjudul “Artupudnis” (kebalikan dari nama penyair Sindu Putra) juga menyinggung Sanur, pantai yang merupakan tujuan wisata di Bali. Dalam sajak “Taman Laut Krakatau”, Sunarta menulis “*pada parasmu/ aku seperti menemu/ masa lalu yang kembali menjelma*” (h.439).

Apakah Sunarta akan terus berada di jalur romantis ini, waktu yang akan menentukan. Yang jelas, Sunarta sudah juga mencoba tema masalah sosial, seminim apa pun itu, seperti bisa ditangkap dalam sajaknya “Laut Bali” (*kau lihat pesisir bali menangis/ bukit-bukit kapur menangis/ pantai pantai tereklamasi*) (h.452) dan “Lorosae” (*di lorosae/ waktu yang setia itu/ adalah seteru*) (h.449). Selain minat personalnya, perubahan itu juga sangat ditentukan oleh perubahan sosial politik dan cara-cara membatasi puisi. Yang jelas, dalam menulis sajak-sajak tentang keindahan atau ‘protes sosial’, Sunarta mesti mencegah dirinya agar tidak boros dengan kata ‘yang’ yang tidak perlu, seperti pada kutipan sajak “Taman Laut Krakatau” di atas.

***) I Nyoman Darma Putra adalah staf pengajar Jurusan Sastra Indonesia Fakultas Sastra Universitas Udayana. Dia menulis buku *Wanita Bali Tempo Doeloe Perspektif Masa Kini* (2003) dan kata pengantar kumpulan cerpen pilihan *Kompas* yang berjudul *Waktu Nayla* (2003).**