

Goenawan Mohamad pada tempat pertama adalah penyair. Esai-esainya bukanlah traktat yang sistematis, tetapi gabungan orisinal antara persepsi dan erudisi. Pemikirannya bahkan cenderung anti-sistematis, merangsang bukan meneguhkan, melempar pertanyaan, bukan memberi pegangan, mendorong pencarian tanpa menjajikan penemuan. Esai-esainya adalah realisasi kebebasan dengan seluruh risikonya.

— Ignas Kleden



pustaka-indo.blogspot.com

# SETELAH REVOLUSI TAK ADA LAGI

---

Edisi Revisi

GOENAWAN  
MOHAMAD





# SETELAH REVOLUSI TAKADA LAGI

pustaka-indo.blogspot.com

GOENAWAN  
MOHAMAD

---

# **SETELAH REVOLUSI TAK ADA LAGI**

---

Oleh Goenawan Mohamad

---

Dihimpun oleh Nasiruddin  
Diredaksi oleh Hamid Basyaib

---

Cetakan 3, Agustus 2005

---

Diterbitkan oleh Pustaka Alvabet  
Anggota IKAPI

---

Ciputat Mas Plaza, Blok B/AD,  
Jl. Ir. H. Juanda, Ciputat - Jakarta 15411  
Telp. (021) 74704875, 7494032 - Faks. (021) 74704875  
e-mail: redaksi@alvabet.com  
www.alvabet.com

---

Desain sampul: Nur Kholis al-Adib  
Tata letak: Priyanto

---

---

Perpustakaan Nasional RI. Data Katalog dalam Terbitan (KDT)  
Mohamad, Goenawan

Setelah Revolusi Tak Ada Lagi  
oleh Goenawan Mohamad

Cet. 3 — Jakarta: Pustaka Alvabet, Agustus 2005  
478 hlm: 14 x 20,5 cm.

Bibliografi; hlm. i-xxxii : 479-481

**ISBN 979-9502-01-2**

1. Kesusastraan Indonesia — Sejarah dan Kritik

I. Judul

810.9

---

## Catatan Penerbit

TULISAN-TULISAN Goenawan Mohamad yang terhim-pun dalam buku ini berasal dari rentang masa lebih dari tiga dasawarsa. Tema tulisan-tulisan ini amat beragam, sesuai keluasan minat intelektual penulisnya, selain ke-banyakannya memang ditulis sesuai permintaan atau sebagai catatan untuk peristiwa-peristiwa tertentu. Namun apapun yang ia tulis, dan kapanpun ia menuliskannya, dalam ma-sing-masing tulisannya ini kita tetap mengenali jelas sosok Goenawan, karena semuanya merupakan ekspresi cara-pandang dan cara-ungkap yang khas miliknya.

Meski ia sudah menulis jauh sebelum tahun tertua tulisan dalam kumpulan ini, dan kendati ia berkarya dalam jumlah yang jauh lebih banyak, antologi ini dapat dipan-dang sebagai semacam rekaman 33 tahun dari 40 tahun karirnya sebagai penulis.

Kami berterima kasih kepada Goenawan Mohamad yang mempercayakan pembukuan karya-karyanya ini kepada Pustaka AlvaBet. Kami juga berterima kasih kepada

"Achinks" Nasiruddin yang dengan tekun dan sabar mengumpulkan tulisan-tulisan yang semula terbit di berbagai media. Ucapan terima kasih juga kami sampaikan kepada Hamid Basyaib yang meredaksi kumpulan tulisan ini. Terima kasih juga kami ucapkan kepada Yayasan Adikarya-IKAPI yang membiayai edisi pertama buku ini.

Kami berharap para pembaca gembira menerima kehadiran *Setelah Revolusi Tak Ada Lagi*, sebagaimana kami gembira menyajikan karya esais terbaik Indonesia ini.

Jakarta, Juli 2005

**Pustaka Alvabet**

## Ucapan Terima Kasih

EDISI ini, meskipun dengan tambahan, masih menyisakan hasil kerja Hamid Basyaib. Yang juga tak dapat saya tanggalkan adalah bantuan penuh Achinks, yang lebih resmi bernama Nasiruddin, pustakawan Institut Studi Arus Informasi, seorang rekan sekerta yang tangkas, cerdas dan antusias.

Saya ucapkan juga kepada mereka, juga rekan-rekan di Pustaka Alvabet, terutama Ahmad Zaky.

Yang lain-lain ingin saya sebut dalam hati.

Fukuoka, 29 Juni, 2005

**Goenawan Mohamad**



# Ke-Lain-an Goenawan Mohamad

## Oleh *Hamid Basyaib*

GOENAWAN Mohamad adalah orang Barat yang lahir di Batang.

Sampai usia 19 ia tinggal di kota kecil Jawa Tengah itu dan kota-kota sekitarnya, karena berpindah-pindah sekolah (dan “Saya sering berkelahi” di sekolah-sekolah barunya). Karena itu ia akrab dengan budaya dan bentuk-bentuk kesenian Jawa, yang masih kental di sana sampai akhir 1950an. Tapi tradisi intelektual yang ditanamkan di tengah keluarga oleh ayahnya, seorang dokter, membuatnya juga akrab dengan budaya Barat. Ketika sebuah kelompok teater rakyat di desanya mendatangi rumahnya untuk bertanya naskah apa gerangan yang bagus untuk pementasan mendatang, kakak perempuannya dengan bersemangat meminjaminya mereka *The Treasure Island*. Novel klasik Robert Louis Stevenson itu, menurut si *Mbakyu*, bagus sekali untuk dipentaskan.

Abangnya, Kartono Mohamad, yang lebih dulu melan-

jutkan studi ke Jakarta, sering mengiriminya buku dan bahan bacaan — tentu saja dari sumber-sumber Barat. Maka salah satu kaki Goenawan yang masih berpijak di sekitar Pekalongan terangkat makin tinggi untuk akhirnya, pada 1960, sepenuhnya menjelak di Barat via Jakarta.

Di Fakultas Psikologi Universitas Indonesia sebentar saja ia tak betah. Seperti umumnya mahasiswa yang malas, atau yang tak sanggup membendung godaan untuk memperluas pengembalaan intelektual yang menggairahkan, ia menuduh para dosennya kurang becus mengajar. Juga, “Masak di Fakultas Psikologi ada mata kuliah anatomi segala....” Psikologi, setidaknya di Jakarta, kalaupun bukan di Wina, waktu itu memang sedang meraba-raba untuk membentuk disiplin. Padahal ia belajar di fakultas itu untuk mengerti jiwa manusia, bukan aspek fisiknya, sebab ia bercita-cita menjadi sastrawan. Bukankah tugas pokok seorang sastrawan adalah menggeledah jiwa manusia sampai ke sudut-sudut terpencilnya?

Tapi semasa kuliah pun ia sudah mulai menulis. Suatu kali tulisannya dimuat di sebuah majalah sastra, dan di hari-hari itu ia menghindari perjumpaan dengan H.B. Jassin, yang berkantor di lantai dua kampus UI Salemba. Apa yang akan dikatakannya kalau institusi penilai sastra itu mengajaknya bicara tentang aspek-aspek di seputar tulisannya, atau bahkan memintainya “pertanggungjawaban” atas “kenekatan”nya itu? Hans Bagus Jassin! Siapa tak takut?

Di bawah terik suhu politik Jakarta di awal 1960an, Goenawan bergaul dengan sejumlah sastrawan dan intelektual yang kemudian mencetuskan Manifes Kebudayaan

yang terkenal itu, seperti diungkapkannya dalam beberapa kesempatan. Di puncak kegemparan politik peristiwa G30S ia berada di Belgia untuk studi. Kembali ke Jakarta ia terlibat dalam Ikatan Pers Mahasiswa Indonesia dan menjadi wartawan *Harian KAMI*, lalu mendirikan majalah *Ekspres*, dan akhirnya pada 1971 bersama sejumlah sastrawan sebaya dan seorang pengusaha besar, ia mendirikan *Tempo*, majalah berita mingguan yang dipimpinnya hingga tak lama sebelum dibredel (1994), bahkan secara formal masih dipimpinnya selama setahun setelah terbit kembali (1998-99).

Seperti diketahui, namanya kemudian menjadi sinonim majalah yang menjelma tonggak penting jurnalisme Indonesia itu, menjadikannya salah seorang wartawan paling berpengaruh, dan barangkali pejuang kebebasan pers yang paling dikenal di kancah internasional terutama sejak *Tempo* dibredel. Ia bersikeras menguji batas-batas keadilan dalam sistem hukum Indonesia dengan menggugat Menteri Penerangan di Pengadilan Tata Usaha Negara atas pembredelan itu. Ia menang. Tapi akhirnya ia dibikin mengerti apa arti keadilan di Negara Hukum Republik Indonesia, dengan dikalahkan pada tingkat kasasi di Mahkamah Agung.

Sejak itu ia merayap di bawah-tanah, ikut mendirikan Aliansi Jurnalis Independen guna menentang korporatisme Persatuan Wartawan Indonesia (yang cenderung “memahami” pembredelan itu), turun berdemonstrasi di jalan dan mengadakan “road show” ke kantong-kantong oposisi di sejumlah daerah dan berkampanye ke beberapa negara. Ia makin akrab dengan para aktivis pro-demokrasi, turut

membentuk dan mengetuai Komite Independen Pemantau Pemilu (KIPP), sembari terus menulis “Catatan Pinggir”-nya di berkala *Independen* terbitan AJI. Ia menjalin kontak, praktis dengan semua unsur yang menggencarkan program perlawanan terhadap penguasa — kecuali dengan kelompok-kelompok Islam, khususnya varian garis-keras.

Sambil menemanai rekan-rekan mudanya mengelola jurnal kebudayaan *Kalam* yang sudah terbit sebelumnya, ia mengembangkan “kompleks” Teater Utan Kayu (TUK), yang juga menjadi pusat kegiatan Institut Studi Arus Informasi (ISAI) yang menerbitkan majalah *mediawatch Pantau* dan memancarkan Radio FM H68. Di TUK yang menyatu dengan sejumlah rumah-toko dan kantor beberapa perusahaan dagang itulah para aktifis kebudayaan rutin berdiskusi, memutar film-film “non-komersial” Eropa dan Asia, dan menggelar pentas baca puisi, drama atau pergelaran musik “alternatif” dari berbagai negara. Goenawan Mohamad jadi lebih sibuk dibanding ketika ia Pimpinan Redaksi *Tempo*.

Ia seolah mewujudkan apa yang kerap disarankannya pada para wartawannya yang sering merasa pengap dengan pelbagai tekanan atas kemerdekaan jurnalistik mereka: “Kita boleh tunduk, tapi tak boleh takluk.” Situasi menjepitnya untuk tunduk, akal sehat melarangnya untuk takluk. Di era Reformasi, ia bergabung ke dalam Majelis Amanat Rakyat (MARA), yang kemudian turut membentuk Partai Amanat Nasional (PAN). Kali ini ia tampaknya lebih serius dibanding saat ia sering menyajikan “penye derhanaan medan” dalam konferensi warung kopi dengan rekan-rekan aktivis politik di tahun 1960an. Ia menjadi

anggota formatur kepengurusan PAN sebelum kongres pertama partai itu. Tapi ia menolak duduk di posisi apapun dalam hirarki partai, meski ia dengan caranya sendiri terus mendukung partai eksperimen untuk mempersatukan kekuatan-kekuatan Islam modernis dan kalangan “sekular” itu. Tak semua aktivitas politiknya memunculkan hasil-hasil yang menggembirakan hatinya, tapi kematangannya tampaknya makin mengukuhkan keyakinannya bahwa proses, “berbuat”, tak kalah penting dibanding hasil, kalaupun bukan yang lebih penting.

Sampai sekarang ia masih menulis “Catatan Pinggir”, sebuah sajian jurnalistik yang unik: muncul rutin layaknya editorial, tapi isinya esai renungan pribadi penulisnya atas pelbagai masalah dan fenomena, terutama yang aktual, sesuai aturan dasar sebuah media berkala tentang aktualitas. Anak sulungnya itu kini sudah berusia 30 — esai tetap tertua di Indonesia yang dirawat oleh stamina satu orang.

\*\*\*\*\*

Dengan “Goenawan Mohamad adalah orang Barat yang lahir di Batang,” saya mengartikannya dalam dua hal. Pertama, ia mengenal dan menginternalisasi nilai-nilai, cara berpikir dan cara memandang ala Barat, berkat bacaannya yang luas atas “ruh” khazanah Barat lewat para pemikir kebudayaannya yang paling menonjol. Kedua, ketika ia terdorong atau “diharuskan” menengok kembali khazanah budaya yang melingkupinya di masa kecil, juga terhadap bacaan-bacaan tambahannya atas budaya itu belakangan, ia melihatnya dengan kacamata Barat. Yang kedua ini lebih kompleks daripada yang pertama.

Ia membahas ide-ide dan filosofi Brecht, Derrida, Barthes, Adorno, Habermas, Nietcszhe, Foucault, Eco, dan sudah tentu Walter Benjamin, atau meminjam analisis Julia Kristeva. Dan tentu saja ia menimbang Albert Camus, penulis yang tampak banyak mempengaruhinya, bukan saja dari segi substansi gagasan tapi juga dalam kecerdasan cara menyajikannya. Ia mendiskusikan nama-nama penting dalam jagat pemikiran Barat itu bagai berbincang akrab dengan teman dekat. Ia memperlakukan mereka sepenuhnya sebagai rekan ngobrol — bukan dengan kualitas “ngalor-ngidul” atau dienteng-entengkan, justeru sebaliknya.

Karena itu pembacanya yang kurang akrab dengan pemikiran orang-orang itu akan tak gampang mengikuti dinamik obrolannya. Ini tampaknya bukan terutama karena Goenawan mengasumsikan pembacanya sudah cukup tahu kerangka gagasan tokoh-tokoh tadi, atau karena ia bersikap “nanti toh pembaca tahu sendiri dengan terus mengikuti obrolan, berdasarkan konteks-konteksnya”, melainkan lantaran ia memang sedang mengobrol dengan kawan yang setingkat dalam pengetahuan tentang data elementer di seputar pokok bahasan, atau sedang berbagi *concern* di tingkat “lanjutan” dengan mereka. Cara ini juga ampuh untuk menangkal tendensi yang amat dihindari-nya, dan dikeluhkannya jika muncul pada penulis lain: sikap menggurui.

Dengan kata lain, ia sedang mengungkapkan renungan dan kegelisahan-kegelisahannya sendiri dengan cara berdiskusi dengan mereka, terlepas dari apakah pembacanya memahami seluk-beluk diskusi itu atau tidak. Tampak-

nya bagi dia yang penting buat pembaca adalah “hasil akhir”nya, yaitu “sinergi” pikirannya sendiri dengan gagasan orang-orang itu, atau malah sanggahan-sanggahan-nya terhadap mereka. Atau, ini yang tipikal, tersajinya pertanyaan-pertanyaan baru hasil percakapannya dengan para pemikir itu. Ia memanfaatkan mereka sebagai mikrofon untuk bertanya, bukan menjawab. Ia menjadikan mereka kendaraan untuk mencari, bukan menemukan. Ia merasa lebih penting mencari dengan bertanya daripada menemukan dengan menjawab.

Ia tak memberi peluang pada pembacanya untuk ikut menimbang atau menguji ide orang-orang yang dikutip-nya, dengan cara memaparkan gagasan-gagasan itu secara cukup lengkap, sistematis dan tertib. Pada awal dan pada akhirnya, Goenawan Mohamad memang tak pernah berniat menyusun suatu risalah ilmu sosial — apalagi dalam bentuk yang mungkin berimplikasi pada penyusunan kebijakan publik.

Dan dalam mengobrol itu ia bukan duduk berseberangan meja, melainkan “berunding” dengan duduk di dekatan kursi yang sama dengan Camus, Benjamin dan lain-lain itu. Ia tidak “mendengar dulu” pernyataan mereka baru kemudian mengusut, minta penjelasan lanjutan, membantah atau memujinya — sebab ia sudah paham alur pemikiran mereka berdasarkan endapan “pendengarannya” di banyak kesempatan lain sebelumnya, yang tak selalu perlu diperdengarkan ulang kepada pembaca. Ia menjalin-kan diri begitu rupa dengan mereka, lalu, setelah merasa cukup mengelindan, ia mengusik-usik gagasan mereka, menyetujuinya, ikut menekankannya, kadang menguji

“validitas” gagasan itu dengan membanding-bandingkannya dengan situasi serupa di tempat dan masa lain, ada kanya di luar konteks pokok obrolan.

Tapi semuanya tetap: ia sedang mengobrol dengan kawan karib, atau seseorang yang amat dikenalnya, dan karena itu ucapannya selalu dengan nada rendah, malah tak jarang seperti menggumam-gumam bimbang antara ragu dan yakin, tanpa pernah ada teriakan. Bukan seperti layaknya terhadap lawan bicara yang merupakan musuh, entah “musuh budaya” ataupun “musuh politik”. Namun perlu ditambahkan bahwa gaya mengobrol Goenawan berbeda dari gaya serupa seperti yang dilihatnya pada Umar Kayam saat menulis kolom mingguan di sebuah koran Yogyakarta, yang kemudian dikumpulkan menjadi *Mangan Ora Mangan Kumpul*.

Karena itu pula ia cenderung menggeser-geser pokok perbincangan dengan gampang seperti layaknya dalam obrolan ringan, meski ia menghadapi masalahnya dengan sangat serius, malah sering kelewatan serius. Bahkan pembacanya, yang hampir tak pernah menjumpai *wittiness*\*) dalam sajian-sajian reflektifnya yang cerdas, pekat dan memikat tapi sering dengan kemurungan yang mengelincikan hati, kerap mendapat kesan bahwa mereka sedang menghadapi teks oleh seorang penulis dengan kerut kening yang konstan.

Ia bukan seperti menghadapi rekan runding yang menuntut penuntasan pengertian sebuah terminologi atau kejelasan dan konsistensi suatu alur pikiran. Segenap ikhtiar obrolan Goenawan Mohamad dilakukannya dengan kelonggaran dan kelincahan ungkapan seorang yang tumbuh

dalam tradisi kritik sastra (*literary criticism*). Begitulah, dengan setia pada alur ini, ia terutama melihat aneka persoalan sebagai masalah budaya — dan dalam hal ini ia membaurkan fiksi dan fakta; “disiplin” kritik sastra memang mengizinkan pencampuran keduanya untuk mencapai tujuannya yaitu penyajian tafsir atas suatu pengertian, pelajaran atau kearifan hidup, dengan memakai karya sastra sebagai sarana.

Mungkin karena meja kerjanya adalah kesusastraan, Goenawan tampak lebih sering menampilkan tokoh fiksi dalam esai-esainya yang membahas masalah-masalah faktual. Dan tak ada yang salah dalam hal ini. Bukankah dalam kenyataan hidup keduanya memang hampir selalu berbaur, selalu berinteraksi dengan intens? Interaksi itu bukan hanya dalam arti bahwa seorang pengarang fiksi memetik ilhamnya dari dunia nyata — bahkan dalam porpsi yang amat banyak seperti misalnya pada bentuk novel yang disebut “roman sejarah”.

Namun, yang lebih penting adalah fakta bahwa banyak tindakan orang di dunia nyata, secara individual maupun kolektif — termasuk program-program politik yang dilancarkan secara intensif dan sistematis — sesungguhnya digerakkan oleh peristiwa-peristiwa fiksional. Seorang menteri Indonesia bisa menyatakan bahwa ia menjalani hidup dengan meneladani tokoh wayang tertentu, dan memajang citra sang tokoh di dinding ruang kerjanya. Lambang negara Indonesia adalah “garuda”, seekor burung raksasa yang bertengger kokoh dan mengepakkan maksimum kedua sayapnya, tapi tak pernah dijumpai oleh ahli ornitologi di mana pun di dunia ini. Seperti juga “na-

ga”, seekor ular besar berkaki banyak yang amat penting dalam kesadaran masyarakat Cina, kendati tak pernah ditemui oleh pakar zoologi; pada “Tahun Naga”, misalnya, orang Cina mungkin mengurangi perjalanan jauh, menunda investasi baru, atau menikah.

Tokoh-tokoh Partai Bharatia Janata (BJP) di India ber-kampanye dengan mengenakan busana kerajaan yang gemerlap sambil mengendarai kereta kencana Sri Rama — dan para pendukung menyambut mereka dengan histeris. Lembaga antariksa Amerika Serikat menamai pesawat ruang angkasanya Apollo, dewa Yunani dan Romawi kuno; sementara IPTN menamai pesawat produknya “Tetuko”, dan prototip produk barunya, “Gatotkoco”, diberi nama “Krincing Wesi” (senjata andalan tokoh Pandawa yang bisa terbang itu). Ilustrasi yang bisa sangat kaya ini boleh diperpanjang dengan perilaku orang-orang beragama, yang melandasi tindakan mereka atas teks kitab suci masing-masing, tanpa memeriksa historisitas dan otentisitasnya. Barangkali dunia real ini memang dimulai dengan fiksi, sehingga karya tulis dalam genre itu dijadikan patokan untuk mengidentifikasi karya di genre lain dengan “non-fiksi”.

Maka, ketika Goenawan Mohamad ingin mengukur ongkos kemanusiaan suatu revolusi, mungkin saja patokannya adalah ungkapan perih dr. Zhivago dalam novel Boris Pasternak. Kalau ia mau menekankan relativitas dan fluktuasi iman, ia boleh memetik dialog bekas pendeta Roger Lambert dan seorang mahasiswa ahli komputer Dale Kohler dalam novel terbaru John Updike. Dan ungkapan Milan Kundera dalam novel *The Book of Laughter and*

*Forgetting* inilah yang dikutipnya saat ia menegaskan watak koruptif kekuasaan: “Perjuangan manusia melawan kekuasaan adalah perjuangan ingatan melawan lupa.”

Tokoh-tokoh fiksional diperlakukan sebagai simbol atau kacamata untuk mengamati dan mengidentifikasi manusia-manusia faktual; peristiwa-peristiwa fiksional disajikan sebagai contoh kasus, yang kadang-kadang bahkan bisa diuniversalisasikan. Juga, peminjaman hal-hal fiksional itu bisa lebih efektif karena lebih mampu mewakili apa yang ingin dikatakannya tentang *esensi* peristiwa karena, sebagai fiksi, mereka mungkin merupakan ekstremisasi realitas. Ketika ia membicarakan ideologi-ideologi besar seperti Marxisme dan Kapitalisme pun, misalnya, ia memang mengakui keduanya sebagai ideologi ekonomi-politik, tapi menyorotnya terutama dari segi budaya, khususnya dari sudut tergerogotnya martabat dan inti kebebasan manusia di bawah himpitan kedua ideologi itu.

Ketika ia melihat Jawa dan kejawaan pun ia memakai cara Barat. Disadarinya atau tidak, ia memang tidak mungkin sepenuhnya melihat Jawa “dari luar” mengingat ikatan kultural bahkan emosionalnya dengan budaya ini. Ia masih berada “di dalam”. Tapi ketika harus melihatnya, ia berusaha menarik diri keluar secara rasional, lalu memeriksanya dengan segenap “rasionalitas” (Barat) itu — tetap dengan perangkat kritik sastra yang digunakannya dengan kemahiran tak tertara. Meski ini tak gampang dijelaskan, tapi salah satu cara yang menolong adalah membandingkannya dengan pembahas lain filsafat Jawa, seperti misalnya yang tercermin dalam cerita pewayangan. Sangat terasa bedanya filsafat pewayangan itu antara di tangan

Goenawan Mohamad dan di tangan orang-orang yang, katanlah, berpretensi sebagai “pengawal kemurnian” budaya Jawa, atau bahkan yang sekadar sebagai apresiatornya yang khidmat.

Bandingkan umpamanya cara pandang Goenawan dengan para dalang: mereka sangat kurang menawarkan tafsir, selain umumnya masih setia pada pakem. Pemerka-yaan mereka atas khazanah perwayangan terutama di wilayah deskripsi, meski biasanya dilakukan lewat dialog antara para tokoh. Goenawan melangkah beberapa tapak di depan, atau di samping, bukan hanya dengan memodifikasi pakem yang umumnya disakralkan itu, tapi juga mencoba menguniversalkannya dengan menyajikan tafsir-tafsir baru atas sifat perbuatan tokoh-tokoh ataupun makna suatu peristiwa (pada titik tertentu, upaya universalisasi niscaya mengharuskan modifikasi pakem). Apalagi karena ia agaknya mengasumsikan bahwa memang demikianlah yang diniatkan oleh para pengarang epos-epos India itu: menyajikan tokoh dan peristiwa sebagai contoh dan pelajaran bagi dunia dan kehidupan. Dalam hal ini Goenawan tampak memandang Jawa sebagai sebuah aspek dalam warisan kebudayaan universal umat manusia.

Barat dan Jawa itu berjalin dengan baik ketika ia bicara tentang ajaran agama, khususnya Islam, agama yang diakrabinya sejak ia tinggal di pesisir Jawa Tengah. Dan dalam soal pengetahuan agama, ia sama sekali tak dapat disebut awam, meski mungkin ia “risi” jika dipandang sebagai orang yang cukup paham tentang Islam. Pada 1966 ia, bersama Ali Audah dan Taufiq Ismail, menerjemahkan karya Muhammad Iqbal yang paling mashur, *The Reconstruction*

*of Religious Thought in Islam.*

Ia terutama tertarik membicarakan Tuhan dan iman — sesuatu yang pada-dirinya niscaya individualistik. Dan dalam membicarakannya, ia lebih banyak mengekspresikan penghayatan dan pemaknaan pribadinya terhadap keduanya. “Teori” orang lain hanya sesekali dipinjamnya, bukan terutama untuk dielaborasi, untuk tempat bersandar ataupun titik-tolak bagi bentuk pemahaman yang akan segera dipaparnya, melainkan karena teori mereka cocok dengan tafsir pribadinya. Dalam hal ini metodenya berbeda dari pendekatannya ketika ia berbincang dengan pemikir-pemikir Barat itu.

Demikianlah, ketika mengantar kumpulan tulisan *Pintu-pintu Menuju Tuhan* Nurcholish Madjid, misalnya, ia menarik sampai sangat jauh konsekuensi-konsekuensi filosofis dari proposisi-proposisi Nurcholish tentang Tuhan. Lalu yang tersaji di depan pembaca adalah kutub-kutub terjauh yang mungkin, atau yang dirasanya masih berada dalam batas-batas toleransi publik Indonesia — seraya ia menyadari pekanya perkara ini, apalagi mengingat sejumlah kasus yang muncul di seputar isu ini, misalnya kasus Kipanjikusmin di tahun 1960an. Jauhnya konsekuensi-konsekuensi yang ditarik dengan dingin dan perlahan-lahan oleh Goenawan itu mungkin melampaui pretensi Nurcholish sendiri.

Lagi-lagi, tradisi kritik sastra, yang makin cenderung menjadi sejenis karya sastra itu sendiri, membuat tafsiran-nya padat, kaya nuansa dan “liar” — tapi tetap dengan kehangatan seorang pemeluk — dan menukik ke segi-segi Ketuhanan yang amat mendalam. Ia menyibak jauh me-

lampaui bunyi tekstual sumber asal tempat dipaparkannya wacana tentang Tuhan itu sendiri. Dalam hal ini mungkin bisa dikatakan Goenawan Mohamad orisinal dan satu-satunya di Indonesia; sementara para sastrawan dan penyair lain menyinggungnya dengan pendekatan fiksi atau dalam bentuk keluhan-keluhan eksistensial seperti misalnya terlihat pada sajak-sajak Sutardji Calzoum Bachri, Amir Hamzah atau Chairil Anwar; atau juga pada penghayatan yang takzim dan penuh haru dalam puisi-puisi Taufiq Ismail. Di antara mereka semua, agaknya hanya Goenawan yang membicarakan soal ini dalam bentuk esai-nonfiksi (lihat juga “Mencoba Berbicara Tentang Iman” dan “Dari Kisah Ketib Anom” dalam kumpulan ini).

\*\*\*\*\*

Goenawan Mohamad adalah orang Barat yang lahir di Batang, dan telah menulis selama empat puluh tahun.

Dari seribu lebih tulisannya kita bisa melihat betapa beragamnya tema yang disentuhnya dengan topangan bacaan yang luas dan beragam pula. Karena itu sungguh tak gampang mengidentifikasi apa “filsafat” dan *concern* utamanya. Tapi dalam sepuluh tahun terakhir terlihat ada satu ciri yang paling menonjol: keyakinannya tentang ke-lain-an individu dan promosinya yang tak kenal lelah agar ke-lain-an itu selalu dipertimbangkan dan dihormati — oleh orang lain, oleh masyarakat, oleh komunitas dan sistem agama, dan tentu saja oleh penguasa negara, pihak yang berpotensi terbesar dan punya semua perangkat untuk meringkus ke-lain-an itu dan menjebloskannya ke dalam program-program penyeragaman.

Meski baru tegas pada dasawarsa terakhir, namun jejak-jejak filsafat itu samar-samar sudah terlihat sejak tahun-tahun awal karirnya sebagai penulis. Ia seperti berteriak “eureka!” terutama setelah berkenalan dengan para pemikir postmodernis, yang mencibir segala desain besar yang dominan dalam proyek modernitas seraya memberi tempat pada bentuk-bentuk budaya yang unik, yang tersingkir, yang dianggap remeh dan tak punya nilai, sambil mengangkat mereka ke keabsahan yang sejajar dengan apa-apa yang selama ini dianggap besar dan penting. Karena itu Goenawan menyambut hangat kehadiran pemikiran mereka, kendati banyak aspeknya yang ia persoalkan.

Dari merekalah tampaknya penulis yang sangat serius dengan diksi ini mendapat ungkapan yang baginya paling tepat: *the Other* dan *Otherness*. Dan demi akurasi pengertian, ia, seraya “mohon maaf”, menerjemahkan ungkapan Inggris itu dengan frase Jawa: *lianing lian — Sang Lain yang hakiki* atau *ke-lain-an* di lapisnya yang terdalam.

Wawasan tentang keunikan individu tentu saja lazim di kalangan penyair, bahkan justru dengan menulis puisilah mereka mau menegaskan hal itu, setidaknya pada bentuk yang disebut aku-lirik. Pada Goenawan, keunikan itu bukan hanya dicetuskan lewat puisi-puisi yang umumnya pendek sebagaimana oleh para penyair umumnya, tapi dilaborasi dan “dipertanggungjawabkan”nya secara konseptual-filosofis; ia bukan sekadar mengekspresikan individualitas itu sendiri. Paling sedikit sejak 1968, ketika ia menulis kritik atas buku kumpulan sajak Saini K.M., ia sudah menampakkan sikap ini dengan jelas. Ia mengkritik Saini yang menulis puisi dengan suatu *grandeur*, sebagai

sesuatu yang besar dan agung; Saini bukan melihat hidup sebagai proses serba-mungkin yang perlu dihayati oleh orang per orang sebagai pelaku, melainkan sebagai sesuatu yang sudah selesai dan ia tampak berpretensi telah memahami paket kehidupan yang lengkap itu; Saini menggiring khalayak agar mengabdi pada hal-hal besar dan luhur seperti Negara, Bumi, Tanah Air (pilihannya pada huruf-huruf kapital pun hanya memperkuat bukti akan hal ini); Saini tak menunjukkan keceriaan dan keluguan apapun bahkan ketika ia menulis puisi tentang anak-anak, malah sebaliknya: ia memandang kehidupan anak-anak dari kacamata seorang yang terlalu dewasa dan kelewat bijak.

Goenawan menunjukkan hal-hal itu dengan amat baik, dengan nada keberatan yang tajam, pada tigapuluhan sajak Saini. Penyair Bandung itu merumuskan hidup dengan segala kompleksitas dan ketakterdugaannya bagaikan sebundel dokumen yang telah terurut rapi dalam sebuah map, tinggal dibaca dengan tenang sambil minum teh sore dan ditindaklanjuti di mana perlu. Goenawan konsisten dalam ketakpercayaannya pada mereka yang memfinalkan sesuatu, praktis dalam ihwal apa saja, dan mencibir mereka yang mengklaim mengetahui kebenaran “dengan mulut yang yakin.”

Sampai duapuluhan tahun setelah keluhan panjangnya tentang Saini pun ia masih menggugat kecenderungan-kecenderungan semacam itu secara negatif. Polemiknya dengan Sutan Takdir Alisjahbana di awal 1980an pun dapat dijelaskan dalam kerangka ini, ketika ia menampik kredo sastra Takdir yang menekankan “tanggung jawab sosial” kesusastraan. Baginya, kesusastraan, sebagai medium

ekspresi individual, tak perlulah dibebani dengan muatan-muatan seberat itu. Bahwa *masyarakat* mungkin memetik manfaat, juga dalam kerangka program sosial, dari ekspresi individual sastra tadi, itu soal lain.

Ia menggelisahi Marxisme, Komunisme, Sosialisme, Kapitalisme, Modernisme, Nazi-Hitler, Stalin, Mao, Pembangunan, Birokrasi, P4 — pendeknya segala bentuk perekayaan sosial, karena semua itu menggilas eksistensi individu dengan menjadikan manusia sebagai komponen statistik untuk keperluan aneka program sosial-politik, baik dengan metode brutal maupun dengan indoctrinasi dan persuasi yang curang. Ia selalu curiga pada kategorisasi dan generalisasi. Ia selalu mengejek mereka yang “sok tahu” menyatakan dengan pasti apa atau siapa berada di kotak mana. Tapi ia jauh lebih menekankan sisi kritiknya ketimbang pemaparan posisinya secara positif — hingga ia menemukan *the Other* dan *Otherness*.

Sejak penemuan itu Goenawan, yang menghindari klise bagaikan menjauhi wabah sampar, seakan mendapatkan mesiu baru untuk balas menembak pelbagai serangan terhadap otonomi dan otentisitas individu yang selama ini hanya bisa ia tangkis. Kini ia punya kerangka yang positif untuk mengurung burung-burung yang selama ini beterbang dari dan ke berbagai arah. Ia tak pernah mengendurkan nada gugatnya, dan masih mengeluh di seputar tema-tema serupa, tapi kini ia meneguhkan serta membungkainya dengan formulasi positif — dan karena itu lebih meyakinkan.

Diterangi oleh obor *lianing lian*, ia berjalan ke berbagai jurusan; mampir ke panggung politik, melongok ke pe-

rencanaan ekonomi, singgah di penyusunan program-program sosial dan religius, dan tentu saja bertandang ke pentas kesenian dan pameran-pameran lukisan — tapi selalu kembali dengan makin kokoh menghunus obor *lianing lian* itu. Di intinya, bagi Goenawan, ke-lain-an itu bukan hanya terhadap entitas-entitas berbeda di luar diri sang individu, tetapi bahkan merupakan sesuatu “yang Lain” bagi sang diri sendiri. Si individu sendiri belum tentu mengetahui sang lain di dalam dirinya.

Ia bahkan mengangkat konsep ini sampai ke *Arsy*, ke hadirat Tuhan — sambil bersandar pada Surah Al Ikhlas — dengan menyebutNya sebagai Yang Maha Lain; bahwa ke-Maha Lain-an inilah hakikat yang paling esensial dari Tuhan yang memiliki banyak predikat itu; suatu ke-Maha Lain-an yang tak terkatakan; suatu ke-Maha Lain-an yang mustahil dirumuskan dengan konsep dan bahasa apapun. Dan jika Sang Khalik adalah Yang Maha Lain, maka manusia, bahkan semua mahluk, turut mewarisi ke-lain-an itu, paralel dengan salah satu aliran penting dalam filsafat Islam yang menyatakan bahwa semua ciptaan adalah bayang-bayang Tuhan, sehingga hanya Tuhan-lah yang sejati, yang mutlak, yang abadi. Semua ciptaanNya adalah semu, relatif, fana. Ke-lain-an dalam sang lain telah tertanam azali.

*Lianing lian* sang manusia. Itulah simpul tebaran luas ide-ide Goenawan Mohamad. Implikasinya adalah keharusan untuk mempertimbangkan keotentikannya, penghormatan dan kehati-hatian menghadapi martabatnya dan, barangkali inilah tonggak awalnya: kerendah-hatian untuk mengakui ketakmampuan memahami manusia selengkap

sejatinya.

Penulis tinjauan ini ingin menjadi orang pertama yang mengikuti ajakannya: mengakui bahwa ia belum tentu tepat memotret ke-lain-an Goenawan Mohamad.

Jakarta, April 2001

### Catatan:

\* Goenawan mengkritik Saini K.M. untuk ketiadaan apa yang disebutnya *witticism* (keceriaan, "kejenakaan yang cerdas") pada puisi-puisi penyair Bandung itu (lihat "Saini dan Puisi Platonis" dalam kumpulan ini). Hampir semua esai Goenawan pun tidak mengandung *wittiness*, sebuah unsur yang lazim dianggap "harus ada" dalam dunia penulisan. Itu sebabnya tak sedikit yang bertanya kepada ia apakah ia seorang yang selalu serius, selalu membaca "buku-buku berat", pendeknya amat pintar. Ia pernah menjawab salah seorang penanya itu dengan "Saya juga sering mengajukan pertanyaan-pertanyaan bodoh...."

Tapi ia juga bisa *witty*, khususnya dalam tulisannya yang berbentuk "laporan"; misalnya seperti terlihat dalam artikelnya di jurnal *Prisma* pada 1977 dan dimuat ulang sebagai tulisan terakhir dalam antologi ini, "Dari Dunia Superhero: Sebuah Laporan." Di situ ia menuturkan dengan amat kocak bagaimana para tokoh komik superhero itu bertingkah; atau bagaimana pengarangnya menggunakan halaman karya mereka untuk berkirim-kiriman salam dengan kenalan atau famili.

Dan di majalah *Zaman*, pada awal 1980an, ia mengasuh rubrik "GM Menjawab", yang menampung pertanyaan apa saja dari pembaca, terutama yang ngawur dan ganjil. Pertanyaan ngawur patut mendapat jawaban yang lebih ngawur. Ketika seorang pembaca bertanya, "Perbuatan apa yang dibenci Tuhan sekaligus dibenci se-

tan?", GM menjawab: "Memerkosa isteri setan."

Dalam konteks ini pun mungkin menarik membandingkannya dengan Camus. Dalam wawancara terakhirnya beberapa waktu sebelum ia meninggal (1960), ia ditanya oleh wartawan *Venture*: "Apa aspek penting dalam karya-karya Anda yang menurut Anda luput dari pengamatan para komentator Anda?" Camus menjawab: "Humor." (lihat Camus; *A Collection of Critical Essays*, Edited: Germaine Brée, Prentis-Hall, Inc., 1962). Kita tidak tahu apakah Camus cuma bermaksud berhumor dengan jawaban itu, sebab memang sulit sekali menemukan unsur itu dalam karya-karyanya. Saya kira ini juga pada umumnya berlaku untuk Goenawan.

# Daftar Isi

Catatan Penerbit — v

Ucapan Terima Kasih — vii

Ke-Lain-an Goenawan Mohamad — ix

---

## BAGIAN SATU

**Ketib Anom & Pintu Menuju Tuhan — 1**

---

Dari Kisah Ketib Anom — 3

Sebuah Catatan Lain — 8

Surat Terbuka untuk

Pramoedya Ananta Toer — 16

Pram — 22

Sjahrir di Pantai — 31

Heteropia untuk Mister Rigen — 44

Mangan Ora Mangan Kumpul — 55

Setelah Komunisme — 61

Sekadarnya tentang Putu Wijaya — 68

- Mencoba Berbicara tentang Iman — 75  
Pada Suatu Hari, Ikarus — 90  
Desember, Desember — 97  
Pintu-Pintu Menuju Tuhan  
Sebuah Pengantar — 105
- 

## BAGIAN DUA

- Camus & Kemajuan Indonesia — 119**
- 

- Camus dan Orang Indonesia  
Sebuah Pengantar — 121  
Nietzsche, Arung dan Ekstasi — 134  
Brecht: Montase dan Marxisme — 145  
Marxisme, Postmodernisme,  
Ketika Tak Ada Lagi Revolusi — 169  
Zarathustra di Tengah Pasar — 193  
Dari Rodrigo de Villa  
ke Jacques Derrida — 229  
Kartini, Sebuah Pesona — 241  
Kemajuan dan Kebebasan:  
Tentang Modernitas, Takdir dan Habermas — 252  
Memilih Alternatif Kemajuan Indonesia  
(Berhubungan dengan gagasan Soedjatmoko) — 297
- 

## BAGIAN TIGA

- Para Penyair & Mata Mereka — 311**
- 

- Saini dan Puisi Platonis — 313

- Nyanyi Sunyi Kedua  
Sajak-Sajak Sapardi Djoko Damono 1967-1968 — 335  
“Sebuah Sajak yang Menjadi...” — 360  
Subagio Sastrywardojo:  
Sebuah Interpretasi — 369  
Trisno, Sumardjo.  
Puisi Modern dan Horatio — 375  
Amir Hamzah dan Masanya — 403  
Dari Sunyi ke Bunyi  
Sebuah Pengantar — 421
- 

**BAGIAN EMPAT**

- Tentang Seni & Pasar — 427**
- 

- Tentang Seni dan Pasar — 429  
Tentang Seni Rupa, Rakyat dan Celeng — 436  
Sebuah Torpis, sederet ‘nama’ — 443  
Dari Dunia Superhero;  
Sebuah Laporan — 459
- 

**SUMBER TULISAN — 479**

---





## BAGIAN SATU

*Ketib Anom & Pintu Menuju Tuhan*



## Dari Kisah Ketib Anom

SAYA akan memulai makalah ini dengan bercerita tentang seorang tokoh, Ketib Anom Kudus namanya. Ia seorang ulama dari kota di pesisir utara Pulau Jawa itu — kota yang berarti “suci” (*Al Quds*, dalam bahasa Arab) itu.

Barangkali Ketib Anom itu seorang tokoh fiktif. Barangkali juga tak sepenuhnya demikian. Pujangga Yasadipura I, yang hidup di abad ke-18, menampilkannya dalam karyanya yang sangat menarik, *Serat Cbolek*.

Buku ini terdiri dari serangkaian puisi berbentuk tembang. Isinya berkisah tentang selisih sikap antara para ulama dan raja, juga antara pemuka agama yang berpegang pada syari’at dan seorang kiai yang mencoba menganut “ilmu hakekat”.

Tokoh utamanya adalah Ketib Anom Kudus. Bersama sejumlah besar ulama di pantai utara Jawa, Ketib Anom mendesak Raja Paku Buwana II menghukum Haji Ahmad Mutamakin yang dianggap menyeleweng. Mula-mula baginda enggan. Bahkan marah. Bagi Paku Buwana II,

Ahmad Mutamakin tak bermaksud mengajak orang lain untuk mengikuti ajarannya, dan karena itu tak akan mengganggu. Raja pun mengutus orang kepercayaannya yang ditakuti, Demang Urawan, ke pertemuan dengan para ulama untuk menyampaikan amarah baginda itu.

Sudah barang tentu para ulama ketakutan. Kecuali Ketib Anom Kudus. Ia berani membantah tuduhan Demang Urawan bahwa para kiai itu menimbulkan kekacauan. *Serat Cebolek* dengan bagus melukiskan konfrontasi yang menegangkan itu. Ketib Anom bicara, bagaikan singa, bahwa “amarah baginda agak salah arah”. Dalam bahasa Jawa, ulama itu berkata kepada Demang Urawan: “*Radi kalintu kedik, duduka dalem kang dawuh*”.

Di hadapan Demang Urawan yang kaget akan keberanian tokoh agama itu, Ketib Anom pun menjelaskan duduk perkaranya. Bukan maksud para ulama untuk merisaukan baginda. Bahkan maksud mereka adalah untuk menjaga raja, lahir maupun batin. Sebab, kata Ketib Anom pula, mengutip kitab *Akhbarul Salatin*, raja adalah penjaga agama, “pranata agama”. Jika ada orang yang menyebarluaskan ajaran yang salah, seperti yang dilakukan Haji Mutamakin, dan baginda alpa menjaga Sunnah Nabi, “pasti akan hilanglah seri di wajah sang raja”.

Bila hilang seri di wajah sang raja, bila sirna “*memanising kang wadana*”, berarti bencana terjadi di bumi. Sebab raja adalah hati dunia. “Kesalahan seorang raja”, kata Ketib Anom pula, “disandang oleh orang sejagad”.

Mendengar kata-kata Ketib Anom yang tegas tapi halus itu, Demang Urawan, sang utusan raja, meletakkan

kembali kerisnya dan melipat tangannya. "Saya kalah", katanya mengakui. Maka ia pun, seraya memuji kecakapan berbicara dan berdebat Ketib Anom Kudus, kembali menghadap Raja. Ia melaporkan hasil konfrontasinya dengan tokoh yang mengagumkan itu.

Mendengar laporannya baginda ketawa. "Si Kudus itu berbahaya", demikian kesimpulannya. Lalu sebelum laporan selesai baginda tertawa lagi, seraya berkata: "Kalau demikian, Bapang, mari semua menjalankan perintah agama. Saya akan bersembahyang Jum'at nanti".

*Serat Cbolek* kemudian bercerita bagaimana akhirnya Paku Buwana II menyetujui agar ajaran Haji Ahmad Mutamakin dilarang. Tapi dengan cukup berhati-hati baginda hanya melarang ajaran itu bila dikemukakan di dalam masjid, tapi tak akan melarangnya bila ia disebarluaskan di luar kerajaan ("*kajabaning rangkah*"). Baginda juga tak menghukum mati Ahmad Mutamakin. Ia menjatuhkan hukuman yang relatif lunak: jika Mutamakin mengulangi kelakuannya, baru ia akan dijadikan sasaran kebencian di alun-alun.

Untuk memuaskan para ulama, raja kemudian memberi perintah lain: tiap ulama akan mendapat hadiah tanah. Di tanah desa yang mereka dapatkan itu, mereka bisa mengadakan sembahyang Jum'at. Sementara itu 70 ulama di dekat ibukota akan dipilih untuk berjaga tiap Jum'at di tempat baginda bermeditasi.

Para ulama berterima kasih. Hubungan antara Demang Urawan dan Ketib Anom Kudus pun semakin baik. Dalam suatu kesempatan bahkan Demang Urawan meng-

undangnya datang, untuk membaca kisah “Bhima Suci” di hadapan Haji Mutamakin yang harus mengakui keunggulan sang Ketib. Ketib Anom pun dengan pandainya menguraikan tafsirnya pada cerita Bhima yang mencari jawab atas rahasia hidup itu.

Kisah Cbolek diakhiri, dalam suatu antiklimaks, dengan kutipan dari *Suluk Malang Sumirang*. Puisi ini konon ditulis oleh Pangeran Panggung di zaman kerajaan Demak. Menurut riwayat, karya itu disusun ketika sang pangeran dihukum bakar karena dianggap menyelewengkan ajaran agama.

## II

Cerita Ketib Anom Kudus bagi saya adalah suatu contoh kerisauan suatu masa. Dan agaknya, kita belum teramat jauh dari masa itu.

Pada satu segi *Serat Cbolek* menampilkan pola yang banyak terdapat dalam kesusastraan (dan mungkin juga sejarah sosial) Jawa. Di satu pihak berdiri para ulama, khususnya yang punya pengaruh di pesisir dan jauh dari keraton. Di lain pihak, para bangsawan dan raja.

Hubungan antara keduanya jauh dari tenteram. Kita pernah dengar misalnya Amangkurat I suatu kali mengumpulkan ribuan ulama dan keluarga mereka di alun-alun lalu dibasmi dalam waktu beberapa puluh menit.

Meskipun kekerasan sedemikian jarang terjadi, konflik lain terasa dalam bentuk persaingan status. Penulis puisi terkenal *Wedhatama*, misalnya, mencetuskan pandangan-nya yang agak merendahkan kaum santri, golongan *kaum*,

ketika ia mengisahkan kegagalan belajar ilmu agama di sebuah pesantren. “Karena aku anak priayi”, tulisnya, “bi-la menjadi *kaum* malah nista”. Di sana, seperti yang telah saya sebut, terlukis ketakutan para ulama menghadapi utusan Paku Buwana.□

## Sebuah Catatan Lain

Ketika Pramoedya Ananta Toer menerbitkan *Hoakiau di Indonesia* dan kemudian ditangkap, saya baru datang ke Jakarta. Umur saya 19. Saya datang dari sebuah sekolah menengah di udik, di Jawa Tengah. Di tahun 1960 itu, saya tak tahu apa saja yang terjadi di dunia. Saya tak tahu bahwa sebuah buku dilarang dan seorang pengarang terkenal dipenjarakan. Minat saya waktu itu agak terbatas. Kini saya bersyukur dapat membaca buku ini, yang hampir 40 tahun tersembunyi sebagai buku yang dilarang. Kini saya tahu apa yang terjadi, kurang-lebih.

Membaca *Hoakiau di Indonesia* membuat saya tercengang akan kukuhnya Pramoedya Ananta Toer dengan argumentasi. Ia siap dengan catatan sejarah, statistik dan kutipan koran. Barangkali ini memang harus ia lakukan. Ia mengguncang asumsi yang umum berlaku. Ia bukan sekadar bertolak dari anggapan bahwa "ras" bukanlah sebuah kepastian yang absolut. Ia juga mengungkapkan bahwa tak benar keturunan Cina anak emas pemerintah kolonial. Ia

mempersoalkan gambaran perbedaan sosial-ekonomi antara Hoakiau dan “pribumi”, sesuatu yang (menurut data statistik) memang tak teramat tajam di pedalaman Indonesia di tahun 1950-an.

Saya telah menyebut hal itu dalam resensi saya atas *Hoakiau di Indonesia* dalam Majalah *TEMPO* nomor pertama setelah terbit kembali dari pembredelan. Saya tak hendak mengulangi apa yang saya sudah tulis lebih lanjut. Dalam kesempatan ini saya hanya ingin mencoba melenlusi suatu segi yang agak berbeda.

Buku ini sebuah karya polemik. Sebab itu sebenarnya sayang bahwa sekarang ini kita tidak bisa membaca bagaimana lawan polemiknya menyerang atau mempertahankan diri. Yang kita tahu ialah bahwa Pramoedya dihadapi dengan suatu cara yang brutal dalam “melawan” sebuah pendapat — yaitu meringkusnya di dalam sel Rumah Tahanan Militer. Tetapi justru itu menunjukkan posisi yang lemah dari yang berkuasa. Memang tak terbayangkan oleh saya bagaimana pihak lawan akan dapat mengambil posisi yang lebih kuat, kecuali dengan bedil. Apalagi bila kita menyimak dengan baik nada Pramoedya di sini: teks ini adalah sebuah cetusan dari suatu sikap berperikemanusiaan, suatu sikap yang tidak mungkin diberi tapal geografis ataupun rasial. Pramoedya mengecam “perikemanusiaan limited”, yang terbatas. Dengan demikian ia — mungkin ini mengingatkan kita akan “humanisme universil” H.B. Jassin — menunjukkan suatu hati yang lebih terbuka, seraya berdiri di landasan moral yang lebih tinggi, dibanding dengan mereka yang mendukung tindakan paksa, terkadang dengan kekerasan, terhadap orang Tionghoa.

Bagaimanapun, sebenarnya perlu, setelah kita membaca buku ini, untuk mengikuti apa gerangan argumen lawan waktu itu dalam membantah Pramoedya. Pertama-tama karena argumen itu mungkin dapat dipakai untuk menilai tendensi yang masih kuat sekarang, yakni kehendak untuk menyingkirkan keturunan Cina — meskipun tidak selamanya berupa pemindahan tempat usaha secara paksa — dari posisinya semula. Juga karena kehendak seperti itu bukan sesuatu yang datang dari sepotong kepala. Peraturan Pemerintah No. 10 tahun 1959, (lebih dikenal sebagai "P.P. No.10"), yang memindahkan orang Tionghoa dari pedesaan, nampaknya didukung oleh hampir semua partai politik, kecuali PKI. Seperti kita bisa baca dalam buku ini, di awal masa "Demokrasi Terpimpin", 1959, Presiden Soekarno menandatangani P.P. No.10 itu: semua pedagang eceran Cina harus menutup usaha mereka di wilayah pedalaman. Sebetulnya tak jelas apakah itu juga berarti bahwa para keturunan Cina dilarang bermukim di pedesaan. Tapi di Jawa Barat, panglima militer setempat, Kol. Kosasih, memaksa mereka pindah. Semacam pogrom terjadi. Sebuah reportase koran menceritakan bagaimana tentara "melemparkan ratusan keluarga Tionghoa ke atas truk-truk dan membawa mereka ke kamp-kamp yang dibangun tergesa-gesa". Bahkan dalam pengusiran di Cimahi, tentara menembak mati dua perempuan Tionghoa. Kira-kira lebih dari 100 ribu keturunan Cina meninggalkan Indonesia.

Dengan kata lain, ada tangan pemerintah di sini. Tapi barangkali kita juga harus menelaah, benarkah yang terjadi di tahun akhir 1950-an itu sebuah rasialisme negara atau

rasialisme orang ramai. Atau kombinasi keduanya. Siapa tahu, setelah menelaah, kita akan dapat menganalisa lebih baik kerusuhan dan kekerasan, termasuk pemerkosaan, yang terjadi di bulan Mei 1998 di Jakarta dan Surakarta, dan kemudian juga di Bagan Siapi-api, Kebumen, dan lain-lain.

Di Indonesia, rasialisme negara punya sejarah yang lebih panjang ketimbang sejarah Republik. Bahkan lebih tua ketimbang entitas yang disebut sebagai "negara". Sejak di tahun 1612 VOC memulai menanam benihnya dengan suatu manajemen atas seks, yang melarang perempuan Belanda beremigrasi. Yang diharapkan ialah menjaga agar tidak ada perilaku seksual yang menyebabkan perempuan kulit putih itu membuat malu dan berhubungan dengan orang setempat. Di pertengahan abad ke-19, ada usaha untuk menghabisi kebudayaan "mestizo" dan membuat koloni di Asia Tenggara ini menjadi lebih punya "karakter Belanda". Ketika VOC runtuh dan digantikan oleh administrasi kolonial, yang berkuasa meletakkan penduduk yang "kreol", "berwarna" dan kaum peranakan campur dari yang disebut "*inlandsche kinderen*" di bawah pengawasan. Di tahun 1838 semua *inlandsche kinderen* dilarang dari jabatan yang memungkinkan mereka punya kontak langsung dengan "orang Jawa".

Sekitar pertengahan abad ke-18, *mestissage* ("percampuran rasial") dianggap sebagai sebuah sumber subversi yang berbahaya, yang mengakibatkan kemerosotan Eropa dan keruntuhan moral. Rasa cemas akan "hibriditas" ini muncul dalam pelbagai perdebatan, yang agaknya tidak untuk mencari penyelesaian. Seperti dikatakan oleh Ann

Laura Stoler, pembicaraan itu merupakan usaha untuk selalu mengingatkan mereka yang menghendaki pembaharuan yang lebih liberal bagi Hindia Belanda, bahwa kolonialisme bukan sekadar merangkum-masuk bangsa jajahan, tetapi juga membedakan antara orang Belanda sejati (*echte*) dan *inlander* yang punya status bikinan yang membuat mereka sama dengan orang Eropa, membedakan antara yang mengkoloni dan yang dikoloni, antara warga negara dan kawula, dan tak kurang dari itu, antara kelas-kelas sosial orang Eropa sendiri. Dengan pembedaan itulah suatu bangunan tubuh “*burjuis*” menyatakan diri, dan mempertahankan diri beserta segala harkatnya.

Dalam ikhtiar itu disusunlah penggolongan — atau pelapisan — sosial di Hindia Belanda yang dasarnya adalah ras, dan bukan agama atau yang lain. Yang kita lihat di sana adalah berperannya kembali apa yang disebut Foucault sebagai “simbolik darah”, seperti di zaman aristokrasi dulu; hanya kali ini ia tumpang-tindih dengan manajemen atas kehidupan seksual yang hendak menjaga masyarakat kolonial dari kekacauan, atau ketidak-jelasan, dari bentuk-bentuk percampuran atau hibriditas rasial.

Maka, si inlander harus berada dalam kalangan inlander dan berperilaku inlander, si Cina harus berada dalam kalangan Cina dan berperilaku Cina. Sebab itu, sampai dengan menjelang awal abad ini, di Hindia Belanda dengan gampang orang Tionghoa dibedakan dari orang lain. Mereka memakai *taucang* atau kuncir panjang berjela di punggung — tanda yang dikenakan oleh dinasti Manchu yang juga dikenakan oleh pemerintah kolonial — dan mereka harus mengenakan pakaian Cina: gaun Mandarin

bagi para opsir, dan bagi yang lain, celana komprang dan baju logro (yang kini pun masih disebut sebagai “baju Cina”). Juga sepatu bersol tebal. Mereka umumnya harus tinggal di pecinan (sebagaimana orang Melayu harus tinggal di Kampung Melayu dan Ambon di Kampung Ambon). Untuk melintasi ghetto mereka, orang Tionghoa harus mendapatkan pas jalan yang dikeluarkan oleh kapten Cina.

Dari sini bisa dimengerti apabila kesadaran akan perbedaan kelompok berdasarkan ras menguat. Kebudayaan peranakan sebenarnya, menurut kodratnya, selalu berubah dan bercampur, dibentuk oleh isteri atau piaraan pribumi di satu pihak dan arus laki-laki dari Cina di lain pihak. Tetapi di abad ke-18, pola pembentukannya agaknya telah menjadi stabil. Orang Tionghoa menyadari dirinya sebagai Cina, sebagaimana nampak dalam pakaian dan adat istiadat. Meskipun sedikit sekali peranakan Tionghoa di Jawa yang bisa berbahasa Cina, bahasa Melayu mereka diwarnai oleh bahasa Hokkien dan logat yang khas.

Rekaman sejarah itu sudah lama diketahui, tetapi terkadang saya bertanya kepada diri sendiri: bagaimana gerangan masyarakat Indonesia kini seandainya pemerintah kolonial mengklasifikasi penduduk Hindia Belanda dengan cara lain, misalnya dengan berdasarkan besarnya kekayaan, dan politik identitas berlangsung berdasarkan kesadaran kelas? Dengan kata lain, akan masih adakah ketegangan rasial? Ataukah ketegangan rasial yang terutama diarahkan ke kalangan Tionghoa itu sebenarnya tidak pernah terjadi sebelum pemerintah Hindia Belanda menjalankan segregasi rasial? Pertanyaan ini bagi saya ada

hubungannya dengan pertanyaan di atas: sejauh mana kita kini bisa berbicara tentang rasialisme orang ramai.

Di tahun 1946, baru setahun Indonesia berdiri, suatu gelombang kekerasan berlangsung menghantam penduduk Tionghoa di sekitar Tangerang, Jawa Barat. Seberapa besar korban waktu itu tak diketahui persis. Yang menarik bagi saya, kekerasan ini (pembunuhan, dan kabarnya bahkan pemerkosaan) berlangsung sebelum ada negara yang telah terkonsolidasi dan mengerahkan kekuatannya untuk melakukan pogrom seperti di tahun 1960. Meskipun demikian, jika kita baca laporan pers waktu itu, yang melakukan kekerasan adalah “Lasykar Rakyat”, pemuda bersenjata yang waktu itu bergerak semacam milisia di luar tentara resmi tetapi memegang peran dalam “keamanan”. Dan yang meledakkan tragedi itu adalah sebuah desas-desus, bahwa seorang tentara Nica keturunan Cina menurunkan Sang Merah Putih.

Menarik pula bahwa *Star Weekly*, sebuah berkala yang dikelola oleh para wartawan Tionghoa, dalam laporannya menyebut “pribumi” yang marah itu sebagai “Indonesiers” dan *Merdeka* menyebutnya sebagai “rakyat Indonesia”. Negara Indonesia memang belum tersusun rapi, masalah kewarganegaraan orang keturunan Cina masih belum pasti, tetapi lambang-lambang nasional sudah menjadi lambang orang ramai.

Kita bisa mengatakan bahwa kejadian ini memang suatu ledakan antagonisme rasial anti-Cina, meskipun masih menjadi pertanyaan bisakah di sini kita lihat adanya rasialisme dalam arti seperti yang terjadi dengan P.P. No. 10. Yakni, sebagai kebijakan untuk menyingkirkan sebuah

minoritas. Namun tampaklah bahwa dalam membentuk imajinasi tentang sebuah bangsa — yang mendasari nasionalisme itu — kita selalu bisa menyisihkan “yang lain” dalam imajinasi kita. Memang, nasionalisme Indonesia lebih merupakan nasionalisme yang *civic*, berdasarkan kewarganegaraan, ketimbang nasionalisme “darah”. Tetapi di lapis bawah, mungkin yang berbicara bukanlah sebuah imajinasi tentang bangsa. Di Tangerang itu juga tercatat persoalan konflik lokal dalam masalah tanah. Dan barangkali kerusuhan Mei juga mengandung konflik-konflik lokal — misalnya milik dan harapan yang tergusur secara paksa untuk pembangunan dan lain-lain.

Jangan-jangan kita cenderung melupakan bahwa batas rasialisme negara dan rasialisme orang ramai sering kabur, atau, seperti penyakit, saling tular menular. Terutama justru ketika tatanan sosial ambruk dan negara seakan-akan tidak bisa hadir, sebuah gerombolan orang bisa menghadirkan diri mewakili sebuah kekuatan yang ingin menyisihkan apa saja yang berbeda. Jangan-jangan kita cenderung melupakan, bahwa rasialisme tidak selamanya berbaju seragam dan bersafari.□

## **Surat Terbuka untuk Pramoedya Ananta Toer**

SEANDAINYA ada Mandela di sini.... Bung Pram, saya sering mengatakan itu, dan mungkin mulai membuat orang jemu. Tapi Mandela, di Afrika Selatan, menyelamatkan manusia dari abad ke-20.

Tiap zaman punya gilanya sendiri. Abad ke-20 adalah zaman rencana besar dengan pembinaaan besar. Hitler membunuh jutaan Yahudi karena Jerman harus jadi awal Eropa yang bersih dari ras yang tak dikehendaki. Stalin dan Mao dan Pol Pot membinasakan sekian juta "kontrarevolusioner" karena sosialisme harus berdiri. Kemudian Orde Baru: rezim ini membersihkan sekian juta penduduk karena "demokrasi pancasila" tak memungkinkan adanya orang komunis (dan/atau "ekstrem" lainnya) di sudut mana pun.

Rencana besar, cita-cita mutlak, dan mengalirkan darah. Manusia menjadi penakluk. Ia menaklukkan yang

berbeda, yang lain, agar dirinya jadi subyek.

Mandela bertahun-tahun di penjara, orang hitam Afrika Selatan bertahun-tahun ditindas, tapi kemudian ketika ia menang, ia membuktikan bahwa abad ke-20 tak sepenuhnya benar: manusia ternyata bisa untuk tak jadi penakluk. Ia menawarkan “rekonsiliasi” dengan bekas musuh. Ia tak membalikkan posisi dari si obyek jadi sang subyek.

Tiap korban yang mengerti rasa sakit yang sangat tak akan mengulangi sakit itu bahkan kepada musuhnya yang terganas. Ia akan menghabisi batas antara subyek dan obyek. Makna “rekonsiliasi” di Afrika Selatan punya analogi dengan impian Marx: karena proletariat tertindas, kelas ini berjuang agar setelah kapitalisme ambruk, segala kelas sosial pun hilang. Proletariat tak akan mengakhiri sejarah dengan berkuasa, melainkan menghapuskan kekuasaan, pangkal lahirnya korban-korban. Sejarah adalah sejarah penebusan kemerdekaan.

Utopia itu tak terlaksana, tapi tiap utopia mengan dung sesuatu yang berharga. Begitu ia menang, Mandela membongkar kembali tindak sewenang-wenang para petugas rezim *apartheid* yang menindasnya (dan juga tindak sewenang-wenang pejuang kemerdekaan pendukung Mandela sendiri). Proses itu mirip “pengakuan dosa” di depan publik. Kemudian: pertalian kembali. Mandela menunjukkan bahwa pembebasan yang sebenarnya adalah pembebasan bagi semua pihak.

Bung Pram, saya ragu apakah Bung akan setuju dengan dasas itu. Bung menolak ide “rekonsiliasi”, seperti Bung

nyatakan dalam wawancara dengan *Forum Keadilan*, 26 Maret 2000, pekan lalu. Bung menolak permintaan maaf dari Gus Dur. "Gampang amat!" kata Bung. Saya kira, di sini Bung keliru.

Ada beberapa kenalan yang, seperti Bung, juga pernah disekap di Pulau Buru, di antaranya dalam keadaan yang lebih buruk. Mereka sedih oleh pernyataan Bung. Saya juga sedih karena Bung telah bersuara parau ketidakadilan. Justru ketika berbicara untuk keadilan.

Dengan meminta maaf, Gus Dur juga membongkar belenggu takhayul selama hampir seperempat abad: bahwa tiap orang PKI, juga tiap anak, istri, suaminya, layak dibunuh atau disingkirkan. Gus Dur mencampakkan sebuah sikap yang tak mau bertanya lagi: adilkah yang terjadi sejak 1965 itu? Seandainya pun pimpinan PKI bersalah besar pada tahun 1965, toh tetap amat lalim hukuman yang dikenakan kepada tiap orang, juga sanak keluarganya, yang terpaut biarpun tak langsung dengan partai itu. Kita ingat kekejaman purba: sebuah kota dikalahkan dan setiap warganya dibantai atau diperbudak....

Gus Dur agaknya tak menginginkan kezaliman itu. Ia, sebagai presiden, membiarkan dirinya dipotret duduk mesra dekat Iba, putri D.N. Aidit, yang hampir seumur hidupnya jadi pelarian yang tanpa paspor di Eropa. Dalam adegan itu ada gugatan: bersalahkah Iba hanya karena ia anak Ketua PKI? Jawaban Gus Dur: tidak. Tak banyak tokoh politik yang berbuat demikian, Bung Pram. Tak gampang untuk seperti itu.

Gus Dur juga telah membongkar belenggu "teori" tua

ini: bahwa PKI selamanya berbahaya. Ia bukan saja minta maaf kepada para korban pembasmian massal 1965. Ia juga hendak menghapuskan larangan resmi bagi orang Indonesia untuk mempelajari Marxisme-Leninisme. Ia seperti menegaskan bahwa komunisme adalah masa lampau yang menjauh, gagal juga di Rusia dan Cina. Memekikkan tema “bahaya komunis” adalah menyembunyikan kenyataan bahwa PKI jauh lebih mudah patah dalam perlawanannya dibandingkan dengan gerakan Darul Islam. Siapa yang menghentikan masa lalu akan dihentikan oleh masa lalu. Gus Dur tidak. Ia sering salah, tapi ada hal-hal pelik yang ia tempuh karena ia ingin masa lalu tak jadi sebuah liang perangkap. Ia memang bukan Mandela yang pernah dirantai. Tapi seorang korban yang memaafkan sama nilainya dengan seorang bukan korban yang meminta maaf. Maaf bukanlah penghapusan dosa. Maaf justru penegasan adanya dosa. Dan dari tiap penegasan dosa, hidup pun berangkat lagi, dengan luka, dengan trauma, tapi juga harapan. Dendam mengandung unsur rasa keadilan, tapi ada yang membedakan dendam dari keadilan. Dalam tiap dendam menunggu giliran seorang korban yang baru.

Begitu sulitkah Bung menerima prinsip itu? Karma masa lalu seakan-akan menutup pintu ke masa depan? Sekali lagi: siapa yang menghentikan masa lalu akan dihentikan oleh masa lalu.

Tapi mungkin juga Bung hanya bisa melihat korban sebagai perpanjangan diri sendiri. Seakan di luar sana tak mungkin ada. Dalam wawancara, Bung menyatakan setuju bila orang-orang yang tak sepaham dengan Revolusi disingkirkan (ini di masa “Demokrasi Terpimpin” 1959-1965,

ketika sejumlah surat kabar diberangus, sejumlah buku & film & musik dilarang, sejumlah orang dipenjarakan). Bung mengakui ini semua melanggar hak asasi. Dan Bung punya argumen: waktu itu “Perang Dingin” dan Indonesia dalam bahaya.

Tapi kekuasaan apa yang berhak menentukan ada “bahaya” atau tidak? Dan jika adanya “bahaya” bisa menjadi dalih penindasan, Soeharto pun menjadi benar. Ia juga dulunya mengumumkan Indonesia terancam bahaya (“komunis”) di “Perang Dingin”, maka rezimnya pun membunuh, membuang, dan mencopot entah berapa ribu orang dari jabatan. Dan pengadilan dibungkam.

Bung memang menambahkan: ingat, pelanggaran hak asasi waktu Bung Karno tak seburuk yang terjadi di masa Orde Baru. Mochtar Lubis, korban “Demokrasi Terpimpin”, tak dikurung di Pulau Buru, tapi di Jawa. Memang ada perbedaan. Tapi adakah peringkat penderitaan? Bagaimana membandingkannya? Di mana ukurannya bila di masa yang sama, apalagi di masa yang berbeda, ada yang ditembak mati, ada yang disiksa, ada yang di sel, ada yang di pulau?

Dalam sejarah kesewenang-wenangan, semua korban akhirnya diciptakan setara, biarpun berbeda. Suatu hari dalam kehidupan Pramoedya Ananta Toer di Pulau Buru setara terkutuknya dengan suatu hari dalam kehidupan Ivan Denisovich dalam sebuah gulag Stalin. Tak bisa ada hirarki dalam korban, sebagaimana mustahil ada hirarki kesengsaraan.

Saya kira ini penting dikemukakan. Di zaman ketika

sang korban dengan mudah dianggap suci, seorang yang merasa lebih “tinggi” derajat ke-korban-annya akan mudah merasa berhak jadi maha-hakim terakhir. Tapi seperti setiap klaim kesucian, di sini pun bisa datang kesewenang-wenangan. Mandela tahu itu. Gus Dur mungkin juga tahu itu. Keduanya merendahkan hati. Saya pernah mengharapkan Bung akan bersikap sama. Saya pernah mengharapkan ini, Bung Pram: bukan sekadar keadilan dan hukum yang adil yang harus dibangun, tapi di arus bawahnya, kebenarian pun lepas, dan kemudian hilang, tenggelam. Saya tak tahu masih bisakah saya berharap.□

## Pram

PRAMOEDYA Ananta Toer, berbaju hitam, berdiri tegak di depan kere bambu yang merindangi sebuah beranda: foto karya Harvey Dangla ini, yang pernah dipamerkan di Galeri Seni Rupa Gambir, Jakarta, di tahun 1994, menangkap momen sang novelis yang paling kena. Ada kekuatan di sana, ada sesuatu yang keras, mungkin juga angkuh, di paras dan posisi itu. Dangla, sang fotografer Prancis, tidak menampilkan seorang tua yang sudah bungkuk dalam umur 70 tahun. Ia menampilkan seorang penantang abadi.

Pram memang seorang penantang abadi — atau ia telah dibuat demikian oleh sejumlah orang dalam sederet zaman. Dalam buku A. Teeuw yang mengaguminya, *Modern Indonesia Literature*, kita bisa baca riwayat hidupnya yang seakan-akan bagian dari sejarah pembebasan politik Indonesia. Pram lahir 6 Februari 1925 di Blora, di Jawa Tengah Utara. Ayahnya seorang guru yang tadinya bekerja untuk sekolah dasar pemerintah, HIS, di Rembang, tapi kemudian menjadi kepala sekolah milik pergerakan Budi

Utomo di Blora, setelah ia kawin dengan putri seorang penghulu. Pram anak sulung. Gaji guru Budi Utomo sangat kecil, dan sang ibu harus menambah penghasilan dalam kesulitan hidup itu dengan bekerja di sawah atau di pekarangan rumah.

Di sekolah bapaknya, Pram bukan anak yang paling pandai, dan ini mengecewakan si bapak yang keras hati itu. Ada cerita bahwa ketika Pram selesai dan ingin melanjutkan belajar di sekolah menengah, ayahnya menyuruhnya kembali ke sekolah dasar. Marah, menangis, toh ia harus patuh. Hubungan ayah-anak pun tegang, suatu keadaan yang bisa nampak pula dalam tulisan-tulisan Pram kemudian. Si bapak, seorang nasionalis, kemudian jadi kecewa oleh keadaan pergerakan. Ia jadi seorang penjudi yang tangguh, seperti tergambar dalam novel *Bukan Pasar Malam*, ketika pengarang pulang ke Blora untuk pemakaman ayah yang tak membahagiakan anak-anaknya itu.

Di tahun 1940-an Pramoedya ikut dengan tentara Republik dalam gerilya melawan pasukan Belanda. Di tahun 1947 ia dipenjarakan di Bukit Duri.

Ia menulis *Kranji-Kranji Jatuh*, dan *Keluarga Gerilya* dan dengan segera mengalami benturan pertama antara sastra yang ditulisnya dan kekuasaan. Yang pertama diterbitkan oleh the *Voice of Free Indonesia* di Jakarta di tahun 1947. Penerbitnya digrebeg pasukan Belanda, dan tiga perempat dari catatannya untuk prosa tentang gerilya ini disita Nefis, tak pernah kembali. *Keluarga Gerilya* ditulis di bui Bukit Duri.

Kemudian ia bebas. Republik berdiri dan lepas dari ke-

mungkin dijajah kembali, meskipun tak berarti lepas dari sengketa, kekerasan, penindasan, kali ini antara orang-orang Republik dan orang-orang Republik — sebuah kepedihan yang nampaknya sulit dielakkan dalam sejarah nasionalisme Dunia Ketiga. Kemudian Indonesia memasuki suatu masa baru.

Saya masih sangat muda waktu itu, dan tak tahu persis apa yang terjadi dan apa yang harus dilakukan. Tapi ketika saya pindah ke Jakarta untuk jadi seorang mahasiswa (dan kemudian penulis), segera saya merasakan suasana yang kian kehilangan kesempatan untuk perdebatan ide-ide: iklim jadi kurang toleran, kekuasaan kian represif. Di tahun 1958 Indonesia dinyatakan dalam keadaan darurat perang, dan militer memegang posisi yang kian menonjol dalam mengatur kehidupan masyarakat. Sejumlah koran dibredel, majalah dipaksa berubah atau mati, sejumlah partai dan organisasi dibubarkan, dan sejumlah pemimpin, termasuk dua bekas perdana menteri, dimasukkan rumah tahanan. Sistem politik diubah drastis: Presiden Soekarno memperkenalkan sistem *Demokrasi Terpimpin*. Pekik besar Revolusi diserukan, dan semua orang harus ikut, semuanya harus berdiri siap, setia, seia, semuanya harus berbaris di belakang sang *Pemimpim Besar Revolusi*, yang tak lain adalah sang Presiden sendiri.

Orang seperti Bung Hatta masygul menyaksikan semua ini dan menulis sebuah risalah ringkas, *Demokrasi Kita* — yang kemudian tak bisa disebarluaskan secara terbuka. Tetapi ada mereka yang yakin bahwa perubahan yang besar dan berarti sedang terjadi, ke arah yang lebih

baik, dan sebab itu tindakan yang keras diperlukan. Orang mulai hidup dalam gairah, tapi juga rasa tegang, yang juga rasa cemas. Semacam demam berkecamuk.

Pramoedya (dan tentunya juga yang lain-lain) berada di tengah semua itu. Di tahun 1960 ia menerbitkan sebuah esei panjang yang dibentuk dalam sebuah buku, *Hoakiau di Indonesia*. Tak lama kemudian, buku itu — semacam pembelaan buat orang Indonesia keturunan Tionghoa, suatu pendirian yang bertentangan dengan banyak orang dan terutama dengan aparat yang berkuasa — dilarang. Di tahun 1960 itu ia dipenjarakan. Saya, dalam umur 19 tahun, tak mendengar banyak tentang nasibnya saat itu. Saya tak tahu siapa yang mengutuknya dan siapa yang membela-nya hingga ia, tak lama kemudian, dibebaskan. Bagi saya yang baru muncul dari sebuah SMA di Jawa Tengah, Pramoedya adalah seorang novelis dan penulis prosa yang memukau. Saya baru mendengar tentang sisi lain dirinya setelah ia memimpim lembar kebudayaan Lentera di hari-an pagi *Bintang Timur*. Saya kaget membaca pendapat-pendapatnya. Hampir semuanya terasa tajam, dan meng-hantam.

Adakah yang terasa pahit di sana adalah cerminan ke-geraman eksistensial, atau suatu protes sosial: marah kepada hidup yang hanya kadang-kadang memberi momen yang ringkas untuk bahagia? Atau marah kepada satu kalangan yang enak, yang pintar omong Belanda dan Inggris dan tinggal di daerah kelas satu dan fasih bicara soal rakyat yang tak dikenalnya sendiri?

Ia menyerang beberapa karya yang dimuat di majalah *Sastrra* sebagai *reaksioner*, sebuah tuduhan yang serius

masa itu, sebab itu berarti anti-revolusi. Ia menuduh mereka sebagai tulisan yang tidak berpihak pada *the prespiring and toiling masses*. Ia misalnya menyerang Takdir Alisjahbana (yang waktu itu, sebagai intelektual yang dianggap pro-Barat dan dekat dengan sebuah partai yang sudah dilarang, PSI, terpaksa meninggalkan Indonesia untuk tinggal di luar negeri) dengan tonjokan yang keras. Ia menilai Takdir berhasil mengeruk keuntungan berlimpah sampai dapat meningkatkan jumlah milyuner nasional dengan dirinya sendiri. Ia mengecam keras penulis yang sikap politiknya tak jelas. Yang semacam ini, tulis Pram, harus *dibabat*, dan *tidak perlu diberikan luang sekecil-kecilnya pun*.

Ia nampaknya sepenuhnya cocok dengan suara parau masa itu: nada konfrontasi, kewaspadaan, dan pada akhirnya, represi. Orang-orang yang kena serang pun marah, gentar, takut. Tuduhan kontrarevolusioner atau reaksioner memojokkan siapa saja. Bahkan sebuah grup penyanyi pop, Koes Plus, yang menyanyi dengan gaya Barat seperti Everly Brothers, masuk penjara.

Dalam keadaan terdesak, orangpun mencoba membela diri. Dari polemik di tahun 1960-an itu nampak, bagaimana lawan-lawan Pramoedya telah tersudut: para penulis di Majalah *Sastr*a yang dipimpin H.B. Jassin itu juga menggunakan idiom dan leksikon yang berkuasa, seperti revolusi, rakyat, sosialisme. Ringkasnya, semacam kapitulasi telah berlangsung.

Puncaknya adalah dilarangnya Manifes Kebudayaan 8 Mei 1964: sebuah pernyataan yang dengan bersemangat ingin ikut serta dalam revolusi tetapi kemudian digantikan sebagai kontrarevolusi. Para penandatangannya kemudian

merendahkan diri dan minta maaf kepada Sang Pemimpin Besar Revolusi. Tapi mereka pun dibersihkan di mana-mana. H.B. Jassin dicopot dari Universitas Indonesia. Wiratmo Sukito digusur dari RRI. Yang lain mencoba menyelamatkan diri dengan cara masing-masing. Saya ingat bahwa saya, salah seorang penandatangan, bahkan tidak boleh ikut teken daftar hadir dalam sebuah rapat teater, karena sang penyelenggara rapat, Usmar Ismail, takut bila ketahuan bahwa seorang Manikebu hadir di situ.

Bersalahkah Pramoedya atas prosekusi yang terjadi itu? Kini, ketika ia diberi Hadiah Magsaysay 1995, sejumlah sastrawan dan seniman menulis sebuah pernyataan, mengingatkan *dosa* Pram di tahun 1960-an. Dalam ingatan mereka, Pram adalah seorang pembantai hak. Dalam ingatan Pram, seperti dinyatakannya dalam pelbagai wawancara, ia bukanlah pihak yang melakukan pelarangan. Ia hanya berniat memulai sebuah polemik.

Kepala kita bisa memilih apa yang diingat dan yang tidak, tapi saya kira niat Pram bukan keinginan ganjil seorang penulis. Di tahun-tahun itu saya sendiri pun memimpikan bahwa itulah yang hendaknya berkembang: sebuah polemik, sebuah benturan ide-ide yang mencerminkan posisi yang berbeda, sebuah debat yang layak dikuti jika kita ingin menjelajah mencari rumusan sikap dalam menghadapi soal-soal nyata waktu itu.

Namun justru bukan itu yang terjadi. Menjelang pertengahan 1960-an, Indonesia berada dalam sebuah suasana apokaliptik: kiamat seakan-akan di ambang pintu. Orang merasa bahwa sebuah zaman akan berakhir, dan sebuah zaman yang akan secara radikal berbeda akan lahir. Bung

Karno — pusat dari seluruh tumpuk — nampak akan tak lama lagi di kursinya karena usia, dan PKI, ABRI, semua, bersiap, saling mendesak dan mengancam. Baik jika PKI yang menang (banyak tanda bahwa PKI unggul waktu itu), atau pun jika PKI yang kalah, melalui sebuah pergantian kekuasaan yang waktu itu tak jelas bagaimana akan terjadi, Indonesia akan berubah benar-benar: mengerikan bagi satu pihak, menggembirakan bagi pihak lain.

Maka pergulatan kekuasaan yang dahsyat pun berlangsung. Hampir setiap ekspresi yang tercetus ke publik luas — ide-ide, karya seni — pun mau tak mau terkait, atau mengaitkan diri, atau dikait-kaitkan, dengan pergulatan besar itu. Suasana permusuhan begitu pahit dan begitu mencemaskan....

Mungkin sebab itu, apa yang tercetus di Lentera, dan apa yang tercetus sebagai Manifes Kebudayaan, akhirnya diambil alih oleh, atau dijadikan bagian dari, permusuhan yang lebih luas. Saya tak tahu sejauh mana Pramoedya waktu itu tak menduga, bahwa ketika ia menyerukan sesuatu agar *dibabat*, bukan sekadar benturan pikiran yang akan terjadi. Suasana hari itu bukanlah suasana seperti di tahun 1930-an. Di zaman Pujangga Baru itu tulisan di publik tak merupakan bagian dari benturan kekuasaan yang akan saling menghancurkan. Tatkala Takdir Alisjahbana menyerang ide-ide kebudayaan yang ada, berlangsunglah suatu pergulatan pendapat yang fasih, sopan, berarti, dan layak direkam sebagai sumber pemikiran, yang kemudian hari dikenal dengan nama Polemik Kebudayaan.

Sayang, masa seperti itu telah hilang. Menjelang pertengahan 1960-an, dan agaknya mulai sejak itu, kita hanya

punya satu cara untuk menyelesaikan benturan ide-ide: pembungkaman. *Polemik* pun jadi sebuah kampanye untuk tumpas menumpas. Lawan berpendapat menjadi musuh. Semuanya dikerahkan oleh kekuatan-kekuatan politik yang akan habis menghabisi.

Maka ketika *Manifes Kebudayaan* dilarang, dan penumpasan terjadi, Lentera dan Lekra (yang kemudian menyelenggarakan sebuah konferensi yang megah di Istana Negara) bersorak-sorai. Dan ketika kemudian arus berbalik, dan PKI hancur, dan Lekra dibubarkan dan Pramoedya ditangkap dan dibuang di Pulau Buru tanpa proses pengadilan, orang *Manifes Kebudayaan* pun diam saja. Saya kira malah banyak yang lega. Atau setidaknya hanya termangu, antara menyesalkan kebrutalan itu dan manggut-manggut memahami.

Pramoedya Ananta Toer: mau tak mau dia adalah yang layak jadi simbol perbenturan (dan juga pertautan) antara ide dan kekuasaan, sebuah *icon* tersendiri didalam sejarah Indonesia modern — khususnya selama 50 tahun merdeka. Yang suram ialah kenyataan bahwa dari setengah abad itu, ada sekitar 35 tahun lamanya berkutat sebuah noda: dosa kita melumpuhkan perbedaan pendirian dan pandangan, terkadang dengan cara yang bengis. Saya ikut dalam dosa seperti itu. Juga Pramoedya. Juga lawan-lawannya. Proseskusi atas diri kita kini atau dahulu tak dengan sendirinya memberi kita hak untuk jadi lebih suci.

Yang menyediakan ialah bahwa kita terus mengulum rasa pahit sekian dasawarsa itu, dan seperti tak mau, mungkin tak kuasa, mengakui dosa yang 35 tahun itu. Yang kita lakukan justru membuat corengan pada orang

lain, terus menerus — dan jadi kerdil dalam proses itu. Memang menyesakkan, terutama ketika ingat sebaris sajak Subagio Sastrowardoyo: melalui dosa kita bisa dewasa.□

## Sjahrir di Pantai

### I

SAYA membayangkan Sjahrir di Banda Neira pagi itu, 1 Pebruari 1942. Kemarin tentara Jepang menyerbu Ambon dan beberapa jam sesudah itu bom dijatuhkan. Saya membayangkan Sjahrir di Banda Neira pagi itu, setelah sebuah pesawat MLD-Catalina yang bisa mendarat di permukaan laut berputar-putar di sekitar pulau. Berisiknya membangunkan penduduk. Tak lama kemudian, kapal terbang kecil itu pun berhenti di sebuah bagian pantai yang datar. Kopilot pesawat, seorang perwira Belanda yang kurus, turun dan menuju ke tempat Sjahrir dan Hatta tinggal. Kedua taahanan politik itu harus meninggalkan pulau cepat-cepat, pesannya. Hanya ada sekitar waktu satu jam untuk bersiap.

Hatta mengepak buku-bukunya, tergopoh-gopoh, ke dalam 16 kotak. Sjahrir memutuskan untuk membawa ketiga anak angkatnya, meskipun salah satunya masih ber-

umur tiga tahun. Sesampai di tempat pesawat sebuah problem harus dipecahkan: ruang di Catalina itu terbatas. Enambelas kotak buku atau ketiga anak itu harus ditinggalkan. Hatta mengalah. Enambelas kotak buku itu tak jadi dibawa — untuk selama-lamanya — kecuali *Bos Atlas* yang sempat disisipkan Hatta ke dalam koper pakaian. Empatpuluh tahun kemudian Hatta masih menyesali kehilangan itu.

Saya membayangkan Sjahrir di pantai Banda Neira pagi itu, di dalam Catalina yang meninggalkan pulau, ke laut, ke udara. Ia memandang ke luar jendela, melambai sekenanya. Seluruh Banda Neira tampak baru bangun, belum sepenuhnya berpakaian dan mandi, berjajar di tepi laut menyaksikan perginya kedua orang buangan itu, yang membawa pergi tiga anak Banda yang masih kecil. Hari itu telah jadi hari penutup sesudah hampir enam tahun Hatta dan Sjahrir tinggal bersama mereka di pulau kecil itu, di antara 7000 penduduk. Ada peperangan di seberang sana, dan mungkin semua orang sudah menduga, Hatta, Sjahrir, dan anak-anak itu tidak akan pernah kembali.

Dari pantai itu, 16 kotak buku diangkut balik ke rumah tempat Hatta tinggal. Setengah jam setelah Si Catalina menghilang, pantai pun berubah suasana. Orang dan anak-anak berlarian, ketakutan, bersembunyi. Bom Jepang jatuh dari langit. Di pesawat yang menjauh itu, Sjahrir tak tahu persis apa yang sebenarnya terjadi di pulau yang baru ditinggalkannya. Mungkin juga ia tak tahu persis apa yang akan terjadi dengan ketiga anak yang duduk, terdiam, dalam ruang sempit Catalina itu.

Ia hanya tahu ia mencintai mereka. Saya membayang-

kan Sjahrir enam tahun sebelum 1 Februari 1942, di sebuah rumah tua di Banda Neira. Sejak ia datang sebagai orang buangan di pulau itu, ia tinggal di sana bersama Hatta. Sejak di hari pertama ia datang, ia sudah mulai bertemu dengan anak-anak. Ia akan mengunjungi teman atau tetangga, atau ia duduk di beranda rumah besar itu, dan ia akan menegur anak yang ia temui: "Hendak bermain? Hendak belajar?".

Hari itu ia bersama anak-anak yang datang kepadanya untuk belajar, bermain, bergurau. Rumah itu luas. Bangunan itu dulu ditempati pejabat perkebunan, dengan ruang dalam yang 50 meter persegi dan beranda yang 40 meter panjangnya. Hari itu seorang dari anak-anak itu menumpahkan vas kembang. Airnya membasahi sebagian buku yang ditaruh Hatta di atas meja. Hatta, selalu sangat sayang kepada buku-bukunya, selalu rapi dengan benda-benda itu, marah.

Sjahrir pun memutuskan untuk tidak tinggal lagi di sana... Ia pindah ke paviliun kecil di kebun keluarga Baadilla. Ia bergabung dengan anak-anak itu. Baadilla tua, seorang keturunan Arab yang dulu saudagar kaya, menitipkan pendidikan cucu-cucunya kepada Sjahrir. Dua anak laki-laki, dua anak perempuan: Does dan Des, Lily, dan Mimi. Sjahrir segera jadi bagian dari keluarga itu. "Mereka, di sini, adalah teman terbaik yang saya miliki", itu yang dikatakan Sjahrir tentang hubungannya dengan anak-anak Banda itu, dalam sepucuk surat bertanggal 25 Februari 1936: Ia tidak menyebut tahanan politik lain yang ada di pulau itu: Hatta, Cipto Mangunkusumo, Iwa Kusumasumantri....

Saya membayangkan Sjahrir di paviliun itu: ia seorang hukuman yang berbahagia. Ia mengajar anak-anak itu dan teman-teman mereka menulis, matematika, sejarah, cara makan yang sopan, dan entah apa lagi. Ia menyewa mesin jahit *Singer* dan menjahitkan pakaian Does dan Des, Lily, dan Mimi, bahkan ia berlangganan majalah mode untuk mencari contoh pakaian anak-anak perempuan yang polanya hendak ia tiru. Ia seperti bapak. Ia seperti ibu. Ia memasak. Di sela-sela pekerjaan dalam rumah itu ia berenang bersama mereka, menyeberangi teluk, ke arah gunung api di seberang, yang cukup jauh. Jika ia tidak sedang membaca buku atau menulis surat, ia akan membawa anak-anak berjalan meninggalkan dataran pulau, berlayar, atau mendaki gunung di sebelah sana.

Sepucuk surat Sjahrir kepada isterinya waktu itu, Maria, 12 Oktober 1936: "Pukul setengah lima pagi, saya sudah bangun dan siap, dan pukul setengah enam, kami sudah berada di laut. Kami mengatur sendiri layar dan kemudi. Selama tiga jam, perahu melaju, karena angin yang membantu. Melintasi kebun laut, menyaksikan matahari terbit yang gemilang. Kemudian mendarat kembali. Di pantai kami menghabiskan sisa hari, dan makan."

## II

*Di pantai dunia yang tak berujung, anak-anak bertemu. Langit tanpa batas terhenti di atas dan air yang resah bersuara ramai. Di pantai dunia yang tak berujung anak-anak bertemu, berseru dan menari.*

Saya dapatkan sajak Tagore itu dalam terjemahan Amal Hamzah, *Gitanyali*, yang terbit di awal tahun 1950an. Buku itu hilang dan saya di sini menerjemahkannya sendiri dari bahasa Inggris. Pernahkah Sjahrir membacanya?

*Mereka bangun rumah dari pasir, mereka mainkan lokan yang kosong. Mereka rajut kapal dengan daun-daun kering, dan dengan tersenyum mereka apungkan ke laut dalam. Anak-anak datang bermain di pantai dunia.*

*Mereka tak tahu bagaimana berenang, mereka tak tahu menebar jala. Nelayan menyelam mencari mutiara, saudagar berlayar mengarungkan perahu, sementara anak-anak menghimpun batu dan menebarkannya kembali. Mereka tak mencari harta karun, mereka tak tahu menebar jala...*

Anak-anak, permainan, pantai — saya bayangkan Sjahrir di Banda Neira. Barangkali tidak ada yang lebih tepat ketimbang itu untuk mengkiaskan kehidupan yang spontan, tidak berbatas, tak dapat dilihat sebagai sesuatu yang pasti secara teleologis, kebetulan-kebetulan yang mengejutkan dan menyegarkan, proses yang tak berangkat dari sebuah asal yang lengkap dan tak berakhir dengan sebuah arah yang kukuh. Ada sesuatu yang yang tak beraturan di sini, suatu laku yang lalai tapi gembira. Kapal itu dirajut dari daun kering dan diapungkan ke laut dalam, entah ke mana. Batu-batu kecil itu dikumpulkan dan kemudian ditebarkan kembali, entah untuk apa. Saya bayangkan anak-anak Banda Neira di tahun 1930-an itu: mereka

menyeberangi selat, naik gunung dan berlayar melintasi kebun laut, bersama seorang buangan yang tak jelas asalnya dan tak jelas pula masa depannya. Mereka bukan penyelam mencari mutiara, mereka tak menghendaki harta karun, mereka bukan saudagar yang akan membawa pulang perolehan. Pantai bukan lagi hanya sebuah batas, melainkan sebuah "tengah", meskipun ia tak berada di tengah. Dalam keasyikan permainan, sebenarnya memang tidak jelas pantai membatasi apa, laut ataukah pulau, arah penjelajahan atau tempat asal. Geografi raib. Kehidupan di momen itu tak mengenal teritorium. Garis dan ukuran tak ditarik. Hidup tidak dimulai dengan kesadaran. Juga tidak diakhiri oleh akalbudi.

Pada tanggal 17 Maret 1936 Sjahrir menulis sepucuk surat kepada isterinya: "Sesungguhnyalah, impuls, dorongan, gairah (*drifts*), seperti yang saya yakini sekarang, tidak pernah akan dilenyapkan oleh akalbudi. Bahkan sebaliknyalah yang benar — akalbudi bertahta hanya sepanjang impuls, dorongan, gairah membiarkannya...".

Baginya, seperti tercantum dalam sepucuk surat bertanggal 29 Mei 1936, hidup tanpa emosi ("gevoelens") menjadi "terlampaui positif". Hidup seperti itu tak memadai, sebuah "penalaran abstrak" tanpa "pengalaman" ("ervaring"). Sebab itu ia menjauhi para pemikir idealis, dan pengertian Nietzschean *Triebleben*, menurut Sjahrir, lebih mampu mengungkapkan apa yang dimaksudkannya.

Saya bisa membayangkan Sjahrir menyukai Nietzsche, dan pada saat yang sama mengagumi Marx. Pada akhirnya ia memang seorang materialis. Dalam Marx — dan dalam perkara ini ia melihat kesejarahan Marx dan Freud — ia

menemukan pandangan bahwa “manusia bukanlah apa yang manusia maksudkan, tetapi apa yang manusia secara tak sadar lakukan, sebagai satuan jasmani, sebagai hewan”.

Dengan kata lain, pada mulanya adalah tubuh dengan kaki di tanah. Pikiran atau ide hanya mempunyai otonomi yang semu. Subyek sebenarnya dibentuk oleh hubungan sosial (seperti diutarakan Marx), atau subyek adalah fiksasi yang terpaksa dikonstruksikan oleh tatabahasa (seperti dikemukakan Niezsche), untuk kelangsungan perbuatan. Baik Nietzsche maupun Marx berbicara tentang ketidakbebasan dalam sebuah pertalian sosial. Bagi Nietzsche, naluri hidup yang melahirkan pelbagai hal telah dikekang oleh “mentalitas kawan” yang jadi seragam oleh konvensi. Hasilnya — seperti tampak dalam sebuah masyarakat burjuis — adalah sebuah dunia yang dijadikan sama, sesuatu yang “dangkal, tipis, tanda yang relatif bodoh dan umum”. Bagi Marx, proses “peradaban” itu adalah efek komodifikasi, perubahan nilai-guna yang padat-ragam menjadi sekadar indeks tukar-menukar, transformasi apa yang partikular menjadi yang umum. Di sini berlangsung representasi. Juga ilusi, seakan-akan hidup adalah sesuatu yang dapat diatur sepenuhnya. Tulis Sjahrir di akhir tahun 1936: sebuah kehidupan yang “sepenuhnya rasional”, boleh dikata adalah “sebuah kehidupan yang hanya seakan-akan (*een schijnleven*), sebuah kehidupan yang mengelabui diri...”.

Agaknya karena itulah antara anak-anak dan buku, Sjahrir memilih anak-anak. Antara tubuh yang bebas dan bermain dan ide yang tersusun rapi dan tenang, Sjahrir memilih yang pertama. Seperti sudah disebutkan di atas, ia memang akhirnya seorang materialis, ia seorang Nietzsche.

zchean. (“Nietszche itu kebudayaan, Nietzsche itu seni, Nietzsche itu genius”, tulisnya kepada adiknya yang jauh lebih muda, dalam sepucuk surat bertanggal 7 Nopember 1941). Nietzsche menyebut, mengikuti Schiller, adanya “dorongan bermain”, *Spieltrieb*, dan agaknya dalam hubungan itu ia melukiskan “api hidup abadi” yang “bermain, seperti si anak dan sang seniman”, dalam arti “membangun dan menghancurkan, dalam keadaan tanpa bersalah...”

“Mereka tak tahu bagaimana berenang, mereka tak tahu menebar jala. Nelayan menyelam mencari mutiara, saudagar berlayar menjalankan perahu, sementara anak-anak menghimpun batu dan menebarkannya kembali. Mereka tak mencari harta karun, mereka tak tahu menebar jala...”

Tujuan, sebagaimana halnya hasil, menjadi tidak relevan. Di pantai itu, anak-anak itu tak mencari hidup “bertentu tuju”, sebagaimana dirindukan Amir Hamzah dalam sebuah sajaknya yang terkenal tentang senja dan pesisir. Tetapi bagaimana dengan niat, dan rancangan, mengubah dunia, dan tak sekadar menafsirkannya? Bagaimana dengan politik?

### III

Saya bayangkan Sjahrir: ia seorang yang tidak pernah berbicara “bila-nanti-saya-bebas” di Banda Neira. “Di sini benar-benar sebuah firdaus”, tulisnya di awal Juni 1936. Sebuah kenang-kenangan yang ditulis Sal Tas, sahabatnya sejak muda di Belanda, menyebutkan kenapa demikian: di pulau itu, dalam pembuangan itu, Sjahrir bisa melampias-

kan gairahnya dalam dua hal — bermain dengan anak-anak dan mengajar. "Seakan-akan ia, dalam bermain dengan anak-anak, menghilang ke dalam dunia yang tanpa ketegangan, pertikaian dan problem".

Dan inilah kesimpulan Sal Tas, melihat semua itu: "Di lubuk hatinya, Sjahrir tidak menyukai politik. Ia melibatkan diri ke dalamnya karena tugas dan bukan karena terpikat. Ia tidak terpesona oleh fenomena yang dahsyat, menarik, bergairah — terkadang luhur, sering kotor, namun sepenuhnya manusiawi — yang kita sebut politik. Ia tak merasakan ada panggilan. Di masa muda hal ini tak teramat nampak; politik dan ilmu ditemukannya berbarengan dan untuk waktu yang panjang kedua hal itu berjalan bersama, dan semuanya dilakukan dengan semangat remaja yang merupakan hadiahnya sendiri. Tapi kemudian, ketika taruhan, keseriusan dan dengan demikian juga rasa cemas mulai meningkat, ketika vitalitasnya mulai disedot oleh introspeksi, pertahanan batinnya makin keras dan bersamaan dengan itu datang nostalgia kepada sebuah dunia anak-anak".

Politik tidak mengerumuninya di Banda Neira. Tetapi di setiap pantai, juga di pantai yang paling bersih sekali pun, orang harus memilih. Setiap tahanan politik adalah sebagian dari ikhtiar bersama yang belum selesai. Meskipun ia agak hendak dilupakan, walaupun ia agak hendak berlupa. Maka bila ada sesuatu yang harus selesai tetapi terbukti belum, apa yang akan dipilih Sjahrir? Jika anak-anak, permainan, dan pantai yang tak terbatas itu adalah oposisi dari sebuah usaha yang mestilah selesai, apa yang hendak dilakukannya? Pilihan apa yang tersedia?

Di pagi 1 Pebruari 1936 itu, ia pergi bersama tiga anak pungutnya, meninggalkan pantai, di pesawat yang mungkin tak diketahuinya hendak tiba di mana. Barangkali inilah pilihan itu: anak-anak, bukan buku, dan kepergian dari sebuah tempat, yang bukan rumah asal, untuk ke tempat yang tak terikat.

Tapi itulah yang tidak terjadi. Di dalam tubuh MLD-Catalina yang melayang itu semua kontradiksi yang ada dalam dunia Sjahrir berkecamuk. Terbang, penjelajahan, avontur, pembuangan, anak-anak, rantaу — mungkin dalam hal-hal ini Sjahrir mendapatkan, secara intens, apa yang oleh Nietszche disebut sebagai “*kelupaan yang aktif*”, *aktive Vergeslichkeit*. Namun di dalam kabin itu juga ada Hatta dan buku atlasnya, pilot yang mengikuti angka-angka beban, bahan bakar dan peta yang pasti, tubuh dan mesin pesawat yang bergerak dengan perhitungan aerodinamik, dan keinginan untuk selamat dari ketidak-pastian cuaca dan situasi perang. Pesawat Catalina itu bukan “*the only possible non-stop flight*”, untuk “terbang, mengenali gurun, sonder ketemu, sonder mendarat”, seperti diharatkannya dalam sebuah sajak Chairil Anwar. Pada akhirnya Sjahrir tetap harus ketemu dan mendarat, dengan rencana, sebagaimana Catalina itu akan mendarat dengan kalkulasi. Dunia tidak seluruhnya tergelar hanya dalam impuls, dorongan, gairah. Sjahrir tak selamanya berada di pantai.

Ia sendiri, seperti orang sezamannya, percaya bahwa kemajuan adalah sesuatu yang perlu dan niscaya. Ia menjemahkan abad ke-15 Nusantara sebagai zaman yang buruk, sebagaimana Abad-Abad Pertengahan Eropa: sesuatu yang tidak bagus dan juga sesuatu yang tidak bisa

terus. Apa yang ada di Jawa harus dan akan ditinggalkan: mistik, stagnasi, kehalusan dan toleransi yang berlebihan, kesukaan kepada kemenyan-dan-museum....

Seperti Takdir Alisyahbana, Sjahrir percaya bahwa kebudayaan Indonesia siap untuk mencapai cita-citanya dengan cara baru. Pencapaian itu dilakukan bersama semangat dan kekuatan perubahan yang ada di Eropa. Itu ditulisnya di bulan Mei 1938. Dua tahun sebelumnya ia mengatakan bahwa hanya rasionalitas-lah yang cukup kuat untuk menguasai dunia. Di Banda Neira itu juga Sjahrir, seperti umumnya mereka yang terbentuk oleh pendidikan "politik ethis" pemerintah kolonial, menulis tentang perlunya "*nuchterheid*" dan "*zakelijkheid*", sikap berpertimbangan dan lugas, pada saat yang sama ketika ia melihat kebaikan dalam dinamisme dan vitalitas, dalam semangat berjuang dan bergerak.

Dengan kata lain, Sjahrir juga tak bisa lepas dari nilai yang diunggulkan tata sosial burjuis, yang juga mengandung kontradiksi. Di satu pihak yang dikumandangkan adalah energi produktif yang tak ingin dibendung, yang berani menjelajah dan menemukan, dan dengan demikian mengandung sesuatu yang liar dan khaotik; tapi di lain pihak ada kehendak akan stabilitas, kelugasan, rasionalitas. Dari yang terakhir ini perdagangan, industri, teknologi, dan juga hukum, lahir — dan membentuk sebuah masyarakat burjuis yang berhasil, sebuah kombinasi antara hasrat dan kekuasaan.

Saya kira pada akhirnya memang Sjahrir tak bisa mengelakkan kontradiksi itu. Seperti disebutkan di atas, ia tak selamanya bisa berada di pantai. Barangkali ini menye-

babkan ambivalensnya di kelak kemudian hari menghadapi perkara kekuasaan. Apa yang Nietzschean dalam dirinya bertemu, tapi juga berlaga, dengan apa yang Marxis. Tapi yang Nietzschean memang menjadi problematik ketika seorang tahanan politik ke luar dan harus kembali ke sebuah proyek bersama yang tertinggal.

Di pantai Banda Neira, di kancah anak-anak yang bermain dengan rumah pasir dan lokan kosong, mudah untuk merasakan bahwa dalam pengertian *Wille zur Macht* Nietzsche yang penting bukanlah *Wille* (hasrat) atau *Macht* (kekuasaan), melainkan kata *zur*. Seperti kaum post-strukturalis kemudian menafsirkan Nietzsche, dinamisme “hasrat-untuk-kuasa” justru tersirat dalam kata “menuju” atau “bagi” (*zur*) itu. *Macht* (kuasa) adalah sesuatu yang berada di atas, sesuatu yang lain, yang di luar kesadaran. Hidup adalah sesuatu yang estetik, dan hanya kesenian yang bisa menirukannya: sesuatu yang tahu bahwa ia bertolak dari ilusi.

Tapi dalam pengertian Marxis, kuasa tak memiliki “*mystique*” semacam itu. Ia berkaitan dengan kepentingan, juga dengan keniscayaan. Pembebasan manusia mau tak mau harus menggunakannya, untuk kemudian melepaskannya. Kuasa adalah sebuah bagian dalam sejarah. Bagaimana Sjahrir akan mengelakkannya?

Saya bayangkan Sjahrir di pesawat Catalina itu sebelum mendarat. Ia melihat dataran, mungkin sawah, mungkin hutan, mungkin masa depan. Yang di bawah itu bukan *Abgrund*, jurang yang dalam. Yang di bawah itu adalah sebuah negeri, sebuah *polis* yang setengah siap, dan harus disiapkan, sebuah ruang di mana yang publik harus

dikukuhkan, sebuah arena di mana pengukuhan itu memerlukan konkuersansi kekuasaan. Bertahun-tahun kemudian ia hidup dalam persaingan politik, menang dan kalah. Pada akhirnya ia kalah. Ia dipenjarakan oleh Soekarno, lawan politiknya: suatu petunjuk bahwa pada akhirnya politik, setidaknya di masa itu, bukanlah sekadar permainan. Ia meninggal sebagai seorang tahanan politik di sebuah tempat yang jauh dari rumah, tapi kali ini bukan Banda Neira. Di bulan April 1966 Soedjatmoko menulis sepucuk surat, dari Zurich, beberapa jam setelah Sjahrir tidak ada: "Dalam arti yang sangat nyata saya sadar, bahwa kegalannya dalam politik menandakan kebesarannya sebagai seorang manusia...".□

## Heteropia untuk Mister Rigen

SESEORANG pernah mengatakan bahwa kita berada di akhir abad ke-20, ketika kita telah berhenti memimpikan utopia dan menemukan diri dalam suatu "heteropia".

Kadang-kadang membingungkan, kadang-kadang dirayakan. Kita toh tahu, bahwa pada dasarnya utopia memang mustahil. Namun sebuah dunia, sebuah *topos*, untuk mereka yang berlain-lainan (*heteros*) bukan saja tidak bisa dielakkan lagi, melainkan juga mengandung kemosyikilan. Dan juga keasyikan, juga vitalitas perlawanan, di sebuah masa yang terus menerus ada tendensi untuk tidak tahu bagaimana mendengarkan apa yang dalam salah satu sajak T.S. Eliot disebut sebagai "gema-gema lain yang menghuni kebun" — *the other echoes [that] inhabit the garden....*

Dunia yang seperti itulah yang dihadirkan, dihidupkan, dan dalam arti tertentu diperuntukkan Mister Rigen. Tokoh yang tak terabaikan dalam kolom mingguan Umar Kayam dalam koran *Kedaulatan Rakyat* ini, seperti dikatakan dengan tepat oleh Sapardi Djoko Damono, adalah

wong cilik yang “memang bagian yang tak terpisahkan dari dunia priyayi, bagian yang diperlukan, bagian yang memberikan kebahagiaan”. Tetapi pada saat yang sama, Mister Rigen dan isterinya, Nansiyem, beserta kedua anaknya — yang sering disebut *bedhes* (sebangsa monyet kecil) oleh Pak Ageng itu — meskipun mewakili suatu kelas yang terus menerus terjepit, tidak selamanya bisa hanya berlaku sebagai “bagian yang diperlukan” (tentu saja oleh dunia priyayi). Mereka juga bukan sekadar anasir dalam dalam sebuah keseluruhan, yakni dunia sang majikan. Bahkan Mister Rigen juga tidak hadir sebagai pihak lain yang bergerak ke arah konsensus, setelah proses “aksi komunikatif” yang berlangsung hampir di tiap adegan. Ia tidak lebur ke dalam sebuah argumen yang lebih baik. Ia tetap berdiri di luar. Seperti ditulis Umar Kayam dengan bagusnya, ia “mempertahankan *exist-nya* sebagai manusia” dengan cara “*ngeyel*”, dan meskipun 70% dari *eyelan-nya* itu tidak masuk akal, tetapi “yang tidak masuk akal itulah yang mengagumkan”.<sup>1</sup>

Kesan yang kita dapat dari tulisan Umar Kayam adalah bahwa antara Mister Rigen dan Pak Ageng ada hirarki kekuasaan, tapi tidak ada hirarki kebenaran. Juga tidak ada hirarki selera: di dalam “heteropia” mereka, mebel dari Bekonang yang bikinan *ndeso* — yang justru disukai Pak Ageng — memang terasa lebih dibela sebagai sesuatu yang mempunyai nilai, ketimbang mebel “yang modern, yang meriah, yang pakai vinil seperti kulit itu”, yang diimpikan Mister Rigen. Meskipun demikian, sama sekali tidak ada kehendak untuk menyingkirkan yang terakhir sebagai sesuatu yang tidak sah. Wayang dengan

lakon *Makuto Ronto* atau *Talirosoro-Rosotali*, film televisi dengan lakon *Siluman Ular Putih* atau *Iron Warrior*, ketoprak atau karya Gabriel Garcia Marques dan Kawabata — semua itu berada dalam keadaan setara, mirip posisinya dengan pelbagai jenis makanan yang tak putus-putusnya muncul dalam tulisan Umar Kayam: dari panggang ayam sampai dengan *roast beef*, dari tempe bacem sampai dengan biskuit kaleng *Verkade*. Jika ada suatu pandangan yang mempertalikan “heteropia” ini, maka itu adalah pandangan yang *mengayubagya*, yang kalau tidak salah oleh Daniel Bell disebut sebagai “*the democratization of genius*”.

Barangkali, kita memang sedang berada dalam kelanjutan sebuah zaman yang secara terus-menerus melakukan demistifikasi kebudayaan. Di mana-mana, pelbagai kreasi kesenian dan pemikiran yang selama ini dianggap sebagai *canons* atau “buku utama” — tidak cuma di Barat — sedang diletakkan dalam suatu posisi problematis. Kini orang dengan bersungguh-sungguh atau pura-pura bersungguh-sungguh bergulat dengan dan berbicara tentang apa yang marginal, yang pinggiran, tentang apa yang berbeda dan dibedakan dan dibisukan. Seraya mengikuti Foucault, orang seringkali menunjukkan bahwa pelbagai wujud kekuasaan hadir dan beroperasi di mana-mana, melahirkan “formasi diskursif”, dalam bentuk susunan hirarki dan klasifikasi, dan — yang menjadi fokus persoalan yang kita hadapi sekarang — dalam bentuk pemetaan tentang yang “puncak” atau “bukan puncak” pada tatanan kebudayaan. Dengan perspektif ini, yang adiluhung dan yang biasa-biasa saja padagilirannya tidak akan nampak seba-

gai keanekaragaman yang tersusun karena kualitas intrinsik masing-masing, atau terkait secara alamiah, melainkan karena proses pengendalian sosial, melalui “teknologi politik”.

Tetapi arus demistifikasi itu tidak bisa diterangkan semata-mata dengan menunjukkan gejala bahwa dewasa ini suatu “politik pinggiran” telah mengambil-alih sebagian besar perbincangan kita tentang kebudayaan. Saya berpendapat bahwa apa yang sering kita tangkap dari dalam dunia yang dipresentasikan Foucault — yang secara sistematis mereduksikan semua proses sosial menjadi pola-pola dominasi itu — adalah justru kaburnya makna “politik pinggiran” itu sendiri; ia menjadi penting, tapi ia menjadi tidak kunjung mempan. Ia vital, tapi hanya melahirkan ilusi pembebasan. Tapi jika kita membaca Umar Kayam, benarkah bahwa “heteropia” yang dihadirkan Mister Rigen tidak menunjukkan sama sekali dampak demistifikasi itu — juga di luar imajinasi sang penulis kolom di halaman pertama *Kedaulatan Rakyat* itu? Benarkah apa yang disebut oleh Umar Kayam sebagai *ngeyel*, dan oleh James Scott, (yang menulis bentuk perlawanannya sehari-hari kaum tani di Malaysia dalam *Weapons of the Weak*) sebagai “gurita yang tersembunyi”, pada gilirannya hanya akan menunjukkan bahwa “politik pinggiran” akan menang sementara? Dengan kata lain: suatu demistifikasi akan melahirkan suatu mistifikasi baru?

Dalam hubungan itu agaknya kita perlu menelaah faktor-faktor lain — khususnya yang material — yang bekerja di dalam proses itu. Beberapa hari yang lalu saya berada di lobi *mall* Kelapa Gading, Jakarta. Toko-toko terbuka den-

gan lampu terang dan etalase gemebyar. Orang ramai, pembeli atau penonton, lalu-lalang. Pada saat itu, di udara ber-AC di seluruh lobi dan lorong itu, terdengar ketiga bagian *Konserto Bradenburg* dari J.S. Bach. Apakah yang terjadi sebenarnya? Sebuah karya yang biasanya diperde ngarkan di ruang khusus yang tenang, umumnya dengan kehidmatan, sekarang — seperti lagu *Malam Sunyi* di hari ketika toko-toko mengobral Natal — ternyata bisa menjadi bagian dari pemasaran cita, arloji, giwang, pakaian-pakaian baru, makanan. Ada kepentingan dan kebutuhan yang mendorong semua itu, ada proses komodifikasi dari benda-benda, termasuk melodi dari cymbal, obo dan alat gesek dalam konserto Bach. Ada reproduksi yang menjangkau ribuan orang serentak. Pertanyaan saya waktu itu: apakah yang terjadi? Sebuah perluasan penghargaan kepada musik Barok (yang disebut “klasik”), dalam suatu momen hilangnya hirarki? Atau sebuah devaluasi?

Mau tidak mau kita akan kembali merenungkan, sejauh mana sebenarnya Walter Benjamin benar, ketika enam puluh tahun yang lalu ia menyambut dengan penuh harapan berakhirnya “aura” dalam kesenian. Benjamin menjelaskan “aura” itu sebagai “hadirnya secara unik suatu jarak (*die einmalige Erscheinung enter Ferne*), beta papun mungkin dekatnya jarak itu”. Jarak itu adalah jarak dari “sesuatu”, yang tidak dapat didekati, yang bahkan melampaui yang kasat indera. Dalam jarak itu, sebuah karya seni menghadirkan suatu daya, atau kekuatan, dan sebuah karya seni menjadi sesuatu yang otentik dan punya otoritas. Itulah yang terjadi ketika dalam konteks tradisi, seseorang berhadapan dengan sebuah lukisan atau patung:

ada sesuatu yang memukau dan membujuk di sana.

Kemudian datang teknologi, yang bisa mereproduksikan karya seni dalam jumlah besar serentak. Tradisi pun runtuh. Jarak yang hadir secara unik itu, dan dengan demikian juga aura itu, tidak ada lagi. Kesenian dalam zaman reproduksi masinal, yang “pasca-aura”, dalam arti tertentu memberikan si penonton suatu otonomi. Kita bandingkan: sebuah karya “auratik” — yang menyebabkan seseorang membiarkan dirinya tersedot di dalamnya — punya nilai kultus yang meniscayakannya untuk dilihat oleh hanya satu atau segelintir orang dengan sikap kontemplatif. Sebaliknya kesenian dalam zaman reproduksi masinal: ia membuka diri untuk suatu subyek yang kolektif, dengan sikap yang kritis, dengan “reaksi yang progres”. Benjamin mengambil gambar hidup sebagai contoh: pergantian citra yang serba mendadak dan terus-menerus yang disajikan oleh kamera itu memang menimbulkan distraksi, yang kemudian menjadi kebiasaan, tetapi subyek kolektif, atau massa, yang mengalaminya, justru dengan itu membentuk suatu jawaban yang tepat bagi persoalan yang dihadapi manusia hari ini — persoalan sebuah dunia di zaman yang tak lagi punya sihir.<sup>2</sup>

*Konserto Brandenburg* di antara keriuhan toko-toko: saya percaya bahwa tidak ada kekhidmatan awal abad 18 di sini. Tak ada yang bisa menimbulkan sikap kontemplatif. Musik Bath di *mall* itu pun menjadi sejajar, artinya tak lebih tinggi dan mungkin tak lebih rendah, dibandingkan dengan lagu Sheila Majid di televisi yang dikagumi Gendut, putri bungsu Pak Ageng, atau *rap* M.C. Hammer yang diikuti Si Beni dan Tolo-Tolo, kedua anak Mister Ri-

gen. Tetapi saya tidak demikian yakin bila demistifikasi ini — walaupun mengimplikasikan berakhirnya suatu hirarki — memungkinkan terbentuknya sebuah subyek kolektif yang dapat menghadapi banyak hal dalam sebuah masyarakat yang seperti sekarang: masyarakat yang tak punya banyak alternatif ketika berada dalam seruan industri barang-barang kebudayaan.

Dalam memaparkan pandangan estetiknya buat zaman ini, Benjamin, seperti ditunjukkan oleh Adorno kepadanya, memperlihatkan satu jenis “romantisisme anarkistik”: percaya secara buta akan kekuatan spontan kaum proletar (yang oleh Benjamin dianalogkan dari perilaku massa — yang diasumsikan sebagai kaum buruh — yang menonton film) dalam proses sejarah. Satu kalimat yang mudah saya ingat dari Adorno untuk Benjamin adalah: “Ketawa para penonton di bioskop itu... tidak bisa sama sekali disebut bagus dan revolusioner; bahkan, ia penuh mengandung sadisme burjuis”.<sup>3</sup>

Dengan kata lain, sebenarnya kita tak serta-merta bisa berbicara tentang “otonomi” para peminat, ketika berhadapan dengan penyebaran (dan pemasaran, tentu) secara massal hasil-hasil kebudayaan. Sebagian besar percakapan antara Pak Ageng dan anggota rumah tangganya berkenaan dengan acara televisi: sebuah dunia yang datang ke ruang duduk kita, melalui perantaraan media, sebuah dunia sekitar 20 jam yang tak begitu jelas lagi dalam menampilkkan batas antara “kenyataan” dan “citra”, sebuah dunia yang melalui proses komodifikasi menguasai — dan dengan erat mengemas — cerita nyata atau fantasi, iklan atau sinetron, khotbah atau pun *talk-show*, musik atau gambar.

Memang ada protes dan rasa cemas menghadapi semua ini — terhadap suatu distraksi yang begitu kuat yang dibawakan oleh *Dora-emon*, *Candy*, *Satria Baja Hitam*, *Siluman Ular Putih* — tetapi pada akhirnya protes itu tidak beranjak jauh: Pak Ageng sendiri toh kemudian tertarik, dan mengakui bahwa encim-encim dan tacik-tacik dalam film *Siluman Ular Putih* memang cantik dan ciamik. Ada kesabaran, semacam toleransi, mungkin sikap tak berdaya, kepada yang vulger — terutama juga karena di dalam kata “vulger” tersirat kekuatan orang banyak, rakyat sehari-hari, yang mendukung. Ada juga bahkan sikap terpikat kepada “*Kitsch*”: kembang plastik, reproduksi lukisan *Bunga Matahari Van Gogh*, boneka Jepang dalam boks kaca, lagu-lagu Bimbo yang berpetuah agama, atau kaset *Malam Sunyi* selama menjelang Hari Natal. Dengan kata lain, adaptasi dan imitasi oleh orang ramai, secara manis dan tenteram, sebuah ide tentang “selera yang baik”, suatu pola apresiasi dan juga konsumsi yang menimbulkan kesan harmonis, tanpa ironi, tanpa perlawanan, sedikit pun.

Apakah dengan itu semua kita akan bisa terus menyatakan selamat datang kepada suatu massa yang tanpa aura, terhibur dengan hilangnya hirarki dalam kesenian, dan berpautnya demistikasi kebudayaan ke dalam “kebudayaan massa”? Di satu pihak kita memang menyaksikan, katanlah, suatu semangat kesabaran dan toleransi seperti disebut tadi. “*Heteropia*” untuk Mister Rigen meniscayakan hal itu. Di lain pihak kita bisa bersetuju, bahwa proses yang oleh Frederic Jameson disebut sebagai *imagification* dan *culturalization* atas kehidupan sehari-hari ini — yang juga berarti berakhirnya modernisme, surutnya ide tentang

*canon* dan keadiluhungan, tibanya *pop*, dan kemudian datangnya postmodernisme — merupakan “pengendalian bentuk-bentuk kebudayaan modern elit ke tangan bisnis besar dan produksi perusahaan untuk konsumsi massa”.<sup>4</sup>

Kata “elit” yang dewasa ini sering diterima sebagai cercaan itu mungkin bagi Jameson sesuatu yang sama dengan apa yang juga disebut sebagai *“High Modernism”*: semangat pembaharuan dalam kesenian yang tak putus-putusnya marak, yang menyebabkan sebuah lakon, atau lukisan, atau novel, mengejutkan dan sekaligus tak mudah terjangkau. Sebuah dorongan *avant-garde*.

Dalam resep yang diberikan Adorno untuk menghadapi Industri Budaya yang menguasai kehidupan kita sekarang, justru itulah yang harus dilakukan. Seperti yang dihasilkan oleh teater dan prosa (atau puisi?) Samuel Beckett, sebuah “polemik” tanpa kata-kata yang justru menggambarkan sebuah dunia nonsens yang menying-sing. Suatu perlawanan yang perlu dilakukan sebelum ia sendiri hilang, tatkala ia kemudian menjadi sesuatu yang diterima, dan dijinakkan, (kita ingat misalnya karya-karya Dede Eri Supriya), sebagai bagian kebudayaan yang disiarkan oleh institusi-institusi yang jalin-menjalin dengan gergasi yang bernama Industri Budaya itu.

Tetapi untuk itu kita akan meninggalkan dunia Mister Rigen, setidaknya sementara — bahkan mungkin menampik suasana toleran yang sangat besar dalam heteropianya. Untuk itu kita akan seperti mengembalikan kembali aura yang hilang dari kesenian, dengan cara mengejutkan, atau membuatnya tak secara sembarangan bisa diterima. Artinya, menyiapkan kesenian bukan lagi sebagai bagian dari

“kekayaan demokratik” yang betapapun ongkosnya, secara teoretis akan bisa dicapai oleh orang banyak. Yang akan terjadi dengan itu adalah, setidaknya sampai taraf tertentu, menjadikan kesenian sebagai bagian dari sejenis “kekayaan oligarkis”, seperti sebuah benda antik yang tidak bisa direproduksi dan sebab itu hanya bisa dimiliki secara terbatas. Suatu nilai kultus baru tidak mudah untuk dielakkan.

Bisakah kita menanggungkannya — terutama menanggungkannya keterpencilan, dan membuat risau ruang-ruang publik, dan pada gilirannya kembali ke dunia subyek yang mau utuh, mau unggul? Ataukah kita percaya bahwa pada akhirnya toh kapitalisme akan tetap melahirkan sejumlah kalangan yang menginginkan banyak hal yang tidak lumrah — semacam aristokrasi baru? Bukankah pernah ada masanya konsumen tidak lagi menyukai busana dengan label terkenal macam Polo Ralph Lauren atau Armani, dan kembali ke pakaian tanpa label sama sekali, karena tanda para disainer itu sudah jadi lambang status yang tidak lagi eksklusif? Bukankah suatu masa kelak, ketika modal sudah matang, dan mobilitas sosial menjadi lebih mempunyai pola yang mapan, suatu suasana akan berkembang, di mana akan ada cukup pendukung bagi suatu suasana berkebudayaan yang tidak cuma menyerah dalam *“Kitsch”*? Tidakkah nanti apa yang diramalkan oleh Prof. Prasodjo Legowo — tokoh sederhana dan cendekiawan yang dikagumi Pak Ageng — akan terbukti: bahwa kelak ketika kaum parvenu menjadi *menep*, mereka akan menyisihkan diri dari kecenderungan yang oleh Prof. Prasodjo sendiri disebut sebagai “kampungan”? Dengan sendirinya

suatu hirarki baru akan berdiri dan menjadi kukuh?

Dan bagaimana dengan Mister Rigen nanti? Saya kira, heteropia yang kini mewadahinya tidak akan hilang, meskipun kita belum tahu bagaimana posisi *wong cilik* di sana, dan *wong cilik* yang bagaimana pula yang akan hadir, sebagai pembuat dan penerima kebudayaan, di masa depan itu. Barangkali untuk menjawab semua pertanyaan tadi, kita hanya bisa menirukan Pak Ageng dalam menghadapi pertanyaan tentang arsitektur kota: “Anu, Mas. Mungkin ya diserahkan waktu saja...”.□

#### Catatan:

<sup>1</sup> Umar Kayam, *Sugih Tanpa Banda*, Pustaka Utama Grafiti, (Jakarta: 1990), hlm. xi. Dalam kata pergantar oleh Sapardi Djoko Damono.

<sup>2</sup> Uraian yang baik tentang pandangan Benjamin terdapat dalam Rodolphe Gasche, “*Objective Diversions: On Some Kantian Themes in Benjamin’s ‘The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction’*”, dalam Andrew Benjamin dan Peter Osborne (ed.), *Walter Benjamin’s Philosophy: Destruction and Experience*, Routledge (London dan New York: 1990) hlm. 153-203.

<sup>3</sup> Dalam *Aesthetics and Politics*, kumpulan polemik dalam Marxisme Jerman, antara Theodor Adorno, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Georg Lukacs, dengan penutup kata oleh Fredric Jameson, Verso (London, New York: 1988; cetakan ke-3), hlm. 123.

<sup>4</sup> Fredric Jameson, *The Seeds of Time*, Columbia University Press New York: 1994), hlm. 147.

## Mangan Ora Mangan Kumpul

SEBUAH tulisan pendek ditulis tiap minggu untuk sebuah koran lokal, dengan gaya yang akrab-kepada-pembaca dan dengan cara seperti seenaknya, untuk menyatakan soal-soal sehari-hari yang tampaknya remeh-temeh — apa yang sebenarnya hendak dikatakan oleh Umar Kayam, sastrowan terkemuka, guru besar yang biasa menganalisis pelbagai soal, dalam kolom-kolomnya yang sangat digemari di harian *Kedaulatan Rakyat* Yogyakarta ini?

Satu hal jelas: Umar Kayam tidak berpura-pura “populer”. Ia tidak mengambil pose seorang pintar yang merendah-rendah secara palsu seperti juru penerang yang punya siasat agar bisa dijangkau orang banyak. Setiap tulisan dalam *Mangan Ora Mangan Kumpul* ini adalah cerminan suatu pendekatan ramah yang otentik, tanpa siasat ini dan itu. Umar Kayam tidak mengambil jarak (lebih tinggi atau lebih rendah) dari pembacanya. Ia menganggap mereka suatu bagian yang intim, “orang dalam” dalam lingkungan dialognya. Ia, sebab itu, tak pernah

menjelas-jelaskan. Ia tak pernah mengasumsikan bahwa Anda akan mengerti apa yang dikatakannya. Baginya, begitu Anda ambil selembar *Kedaulatan Rakyat* dan Anda baca kolomnya, otomatis Anda sudah satu “gelombang radio” yang sama dengan dia.

Maka tulisannya mencerminkan suatu keleluasaan — suatu kebebasan gaya yang jarang ditemukan di antara para penulis kolom di koran-koran harian. Sang penulis bahkan terasa menikmati proses penulisannya. Guraunya, loncatan-loncatan pikirannya, kombinasi kocak metafor dan pilihan katanya, juga nada komentarnya yang seperti bergumam, semua begitu meluncur seenaknya. Semuanya menunjukkan bagaimana erat hubungan yang diciptakannya antara dia dan pembaca yang dibayangkannya akan mengikuti tulisannya.

Dengan cara lain bisa dikatakan: bila setiap pengarang kolom sedikit banyak membayangkan pembacanya sendiri waktu menulis, maka tampaknya Umar Kayam membayangkan para pembacanya di *Kedaulatan Rakyat* sebagai seorang karibnya yang sering bertandang. Dalam hal ini, *Mangan Ora Mangan Kumpul* adalah contoh terbaik dari, untuk meminjam peristilahan yang hampir menjadi klise kini, penulisan “kontekstual”.

Siapa yang berada di luar konteks itu memang agak sukar masuk ke dalam dunia Pak Ageng, Mister Rigen, Nansiyem, dan Benny, para tokoh utama sketsa-sketsa ini. Tapi siapa yang berada dalam konteks itu — seperti banyak pembaca *Kedaulatan Rakyat* yang dengan setia mengikuti kisah-kisah anekdotis Umar Kayam ini — akan menemukan banyak hal. Humor. Komentar sosial yang co-

cok atau, dalam omongan orang Yogyakarta, *mathuk*. Kemahiran yang spontan untuk menempatkan satu kata atau kalimat dengan asosiasi kata atau kalimat yang mendadak lain (*plesedan*). Juga: pernyataan-pernyataan yang arif tentang suatu situasi.

Tapi apa konteks tulisan Umar Kayam ini sebenarnya? Yang mengagumkan saya ialah bahwa tidak ada sedikit pun tendensi untuk berlagak dalam sikapnya menulis, sementara yang tersirat dari dalamnya adalah sesuatu yang sangat penting: seraya mengambil risiko untuk “mengkhianati” sifat tanpa-pretensi tulisan-tulisan ini, saya ingin mengatakan, bahwa *Mangan Ora Mangan Kumpul* akhirnya adalah rekaman, juga komentar, tentang masyarakat Jawa yang sedang dalam peralihan.

Melihat “metode” Umar Kayam, saya terkadang teringat “Obrolan Pak Besut” di RRI Yogyakarta dulu, yang sewaktu saya kecil saya lihat diikuti oleh banyak orang kampung dari radio tetangga yang dipancarkan keras-keras: pada Pak Besut ada beberapa tokoh (Mas Jamino, Mbakyu Santinet) yang bertukar pikiran untuk mengomentari suatu persoalan sosial atau politik. Pada tulisan Umar Kayam ini kita juga bersua dengan sejumlah tokoh tetap.

Tapi yang membedakan Umar Kayam dengan Pak Besut ialah wawasannya, ketajaman persepsinya, kekayaan referensinya — yang memang hanya mungkin terdapat pada diri seorang yang punya latar belakang hidup seperti Kayam: sastrawan, kritikus seni, pembahas masalah budaya, yang tak asing dengan banyak unsur kehidupan kini, dari soal makanan sampai dengan soal sosiologi, dari

Waljinah sampai dengan Woody Allen. Ia bisa dengan enak menyebut *buillon* di antara soal gudeg dan prosesnya, ia bisa meloncat dari kata yen (mata uang Jepang) ke dalam suatu lagu sentimental Jawa yang enak itu, yang nadanya melamun sedih tentang impian yang tak sampai, bukan tentang uang tapi tentang kekasih: *yen ing tawang ana lintang....*

Tapi persepsi yang tajam dan kaya Umar Kayam tampak benar dalam potret alter ego-nya, tokoh Pak Ageng, priyayi yang terpelajar dan “modern” (lihat pergaulannya dengan anak-anaknya), tapi kikuk menghadapi sekitarnya yang sibuk dalam proses “*the making of economic society*”. Inilah zaman ketika uang kian menjadi penting, juga bagi dirinya sendiri yang masih suka menikmati gaya hidup yang santai dan “*hedonistis*” kecil-kecilan, sementara memegang uang — sebagaimana layaknya priyayi — bukanlah kemahirannya. Anda akan melihat bagaimana ia memecahkan, sering secara *ad hoc*, dilema antara hidup pas-pasan dan hidup dengan nyaman. Anda akan melihat, sementara itu, khasanah informasinya, pergaulannya, dan renungan-renungannya.

Bila sketsa-sketsa ini akan dilihat sebagai suatu komentar sosial, Anda akan bisa juga melihatnya pada hubungan “dialektik” antara Pak Ageng dan Mister Rigen. Posisi Mister Rigen adalah orang nomor satu dalam *kitchen cabinet* Pak Ageng, yang ikut menyumbangkan pikiran untuk keputusan-keputusan penting, tapi tentu saja tak selamanya dipakai yang menyebabkan kata *kitchen cabinet* ini sekaligus sebuah parodi dan juga *plesedan*, karena Mister Rigen pada dasarnya adalah apa yang kini disebut sebagai

“pembantu”, dan dulu disebut orang Jawa sebagai “batur” yang tentu saja tinggal dan bekerja dekat dapur.

Bahwa Mister Rigen terkadang menasihati, memprotes, menegur Pak Ageng — sementara ia masih sekali dua kali menyebut bosnya itu “ndara” — menunjukkan bagaimana sedang “kacau”-nya hubungan antara sang priyayi dan baturnya ini, tetapi juga “kekacauan” yang cukup wajar, karena kita juga menyaksikannya dalam hubungan antara Muria dan para punakawannya (atau, kalau mau lebih jauh lagi: antara Lear dan tokoh The Fool dalam lakon Shakespeare itu).

Saya tak tahu mengapa Umar Kayam memilih nama “Mister Rigen” untuk tokoh ini (dan istrinya, “Nansi-yem”), tapi mungkin ini bagian dari main-mainnya untuk menjungkirbalikkan dunia kita yang mengenal Reagan sebagai presiden Amerika dan Nancy, *the first lady*. Mungkin juga ini main-mainnya untuk menimbulkan asosiasi antara hubungan kekuasaan di rumah tangga Pak Ageng dan hubungan kekuasaan dalam dunia politik — yang biasanya juga punya *kitchen cabinet*, dan biasanya juga berpusat pada seorang pemimpin yang sesungguhnya hanya manusia biasa, yang kikuk, sering bingung, sering *bossy*, dan akhirnya memang tak terlampau hebat.

Tapi bagi saya, lebih penting dari sifatnya sebagai komentar sosial (ini sebenarnya cuma salah satu dari segi *Mangan Ora Mangan Kumpul*), tulisan-tulisan Kayam enak dinikmati karena ia, secara spontan dan konsisten, memberikan kearifan memandang hidup.

Mungkin ada yang akan mengatakan bahwa kearifan

ini adalah kearifan khas Jawa, karena tulisan-tulisan ini penuh dengan “warna daerah”, tapi saya kira tidak seluruhnya harus demikian. S. Takdir Alisjahbana pernah mengatakan bahwa satu kata kunci untuk memahami kebudayaan Jawa adalah kata *alus*. Seorang teman saya yang sudah meninggal, Sudjoko Prasodjo, pernah mengatakan bahwa Takdir salah: kuncinya terletak dalam kalimat, *ngono ya ngono, nanging aja ngono* — yang bila diterjemahkan bebas kira-kira berarti, “Bersikap begitu boleh-boleh saja, tetapi jangan begitu, dong” — suatu imbauan agar kita jangan berlebihan, tapi bagaimana batas “berlebihan” itu, dibiarkan kabur. Saya kira baik Takdir maupun Sudjoko Prasodjo benar, dan tulisan Umar Kayam ini pada dasarnya mencerminkan kedua-duanya. Namun intinya tak spesial Jawa, bahkan universal: intinya adalah *moderation*, suatu hal yang bisa kita dapatkan pada hadis Rasul ataupun filsafat Yunani, pada pemikiran Camus ataupun pada nasihat Wedhatama, agar kita tidak terlampau jauh melangkah, agar kita tidak *kadohan panjangkah*.

Sebab hidup, seperti yang tersirat dalam tulisan-tulisan Umar Kayam ini, tidak bisa dilihat secara ekstrem: banyak problem; tapi kita masih bisa selalu betah karena hidup tak pernah jadi proses yang soliter. Banyak kesulitan, tetapi tak pernah terasa nada getir dan pahit dari mulut Pak Ageng karena masih banyak orang yang menyenangkan di sekitar kita. *Mangan Ora Mangan Kumpul* adalah judul yang sangat bagus untuk kumpulan ini.□

## Setelah Komunisme

SEKELOMPOK pengamen Rusia memainkan lagu *America, The Beautiful* di tepi Sungai Neva, sore itu. Mereka tujuh pemain musik setengah baya yang berbaju kumuh dan mencoba bertahan di udara basah Kota St. Petersburg di awal November. Di dekat tempat itu, nampak satu bus turis yang diparkir. Di dalamnya sejumlah wisatawan tua dari Amerika yang takut udara dingin. Begitu musik tiup itu berhenti, pintu belakang bus terbuka, dan seorang kakek gemuk turun dengan logat New York: "Saya mau kasih mereka uang". Lalu ia meletakkan sepuluh rubel di kotak penadah derma, di arah kaki para pengamen. Lalu band pun melagukan *The Star Spangled Banner*.

Itu tahun 1991. Di Rusia nampaknya orang sedang menjadikan negara kapitalisme besar abad 20, sebagai kiblat baru. Setidaknya, kiblat lama sudah dianggap runtuh. Di akhir November 1991 itu buat pertama kalinya dalam sejarah, di Lapangan Merah di Moskow, Revolusi Oktober (yang menurut hitungan kalender internasional sebetulnya

terjadi di bulan November) tidak diperingati. Tidak ada parade 7 November itu. Tidak ada pemimpin yang berdiri di panggung kehormatan, pentas batu pualam merah yang didirikan di atas mausoleum Lenin. Bahkan di St. Petersburg, di Gereja St. Isaac, gereja tertinggi di dunia setelah Gereja St. Petrus di Vatikan, diselenggarakan sebuah upacara keagamaan menurut ajaran Kristen Ortodoks. Hadir di sana Hertog Agung Romanov, keturunan Tsar Nicholas II, raja Rusia terakhir yang bersama isterinya dibunuh oleh pasukan Bolsyewik di pembuangan mereka. Di bawah kubah setua 150 tahun itu, di ruangan yang dihiasi mozaik keemasan dan lapis lazuli, Rusia seakan-akan tidak pernah disentuh oleh sebuah sejarah yang bergerak untuk menggakkan masyarakat tanpa kelas, dengan kekuatan politik yang memusuhi agama dan mengibarkan panji-panji kaum buruh.

Kini agama hidup kembali ke permukaan. Di satu sudut kota Akademigorodok, di dekat Novosibirsk, Siberia Barat, saya melihat orang sibuk mendirikan sebuah gereja dari kayu di antara jajaran pohon *birch*, tatkala di kota itu orang sedang kesulitan dana untuk bagaimana merawat gedung teater untuk balet kebanggaan mereka. Saya melihat orang mencium tangan pak pendeta, yang setengah tersembunyi dalam pakaian hitam yang menutupi sebuah perut yang buncit.

Orang juga mencium sesuatu yang lain. Di mana-mana, terutama di kota besar seperti St. Petersburg (yang belum lama berselang disebut "Leningrad") penduduk berkeringat dengan harap-harap cemas memburu valuta, atau mata uang keras — dan umumnya itu berarti "dolar".

Bahkan di Moskow sudah berdiri apa yang dimaklumkan sebagai “Klub Jutawan”. Tokohnya seorang anak muda, belum berumur 30 tahun, bernama German Sterligov. Tampan, ramping, berkumis tebal dan berkacamata, ia mengatakan kepada siapa saja yang mau menulis, bahwa hobinya adalah “bepergian dan cari duit”. Yang dibencinya: “Kekuasaan Soviet”. Saya tidak tahu berapa besar kekayaan Sterligov. Sebuah sumber mengatakan bahwa Sterligov sendiri mengaku punya simpanan satu juta rubel (dalam kurs gelap waktu itu sekitar 120 ribu dolar) di bank. Sebuah jumlah yang sangat kecil dibandingkan dengan kekayaan rata-rata jutawan Indonesia, tetapi di Rusia, itu juga sebuah indikator: setelah komunisme, orang rupanya ingin kembali ke kapitalisme. Kalau perlu dengan gila-gilaan.

Tahun 1991 telah digantikan 1992, dan tahun 1992 segera digantikan oleh 1993. Perubahan yang terjadi di seantero Eropa Timur demikian cepatnya, sehingga apa yang saya saksikan di akhir tahun 1991 cepat menjadi barang basi yang mungkin tidak bisa dipergunakan untuk membantu kita merenungkan apa sebenarnya yang berubah dalam sejarah kita, setelah komunisme runtuh. Tulisan Ralf Dahrendorf, *Reflections on the Revolution in Europe*, disusun di tahun 1990, sebelum Gorbachev mengalami kudeta, dan Uni Soviet terpecah-pecah, oleh karena itu kita bisa memperkirakan bahwa manfaatnya harus dilihat dari segi lain: bukan sebagai renungan tentang sebuah peristiwa yang selesai, tetapi sebagai contoh pandangan yang — dengan semangat Edmund Burke dua abad sebelumnya — tidak mempercayai teori tentang politik, pemerintahan dan arah perubahan.

Tetapi seraya menampik teori, Dahrendorf mengu-mandangkan keyakinan. Seperti bisa dibaca pada akhir tulisannya, ia adalah seorang liberal yang mempertaruhkan hampir semuanya kepada kebebasan. "Kebebasan di atas semuanya itulah yang saya yakini", kata Dahrendorf.

Dalam mengikuti sebuah risalah yang menegaskan sebuah keyakinan, tanpa teori, para pembaca barangkali tidak akan menemukan pijar-pijar pikiran yang lahir dari benturan. Dahrendorf mengikuti gaya *Reflections on the Revolution in France* dari Burke: gaya sebuah surat buat seseorang di sebelah "sana". Namun berbeda dengan karya Burke yang klasik itu — yang ditulis dengan prosa yang bukan saja jernih dan elegan, tetapi juga dengan gaya "menyerang di sini dan mempertahankan diri di sana" yang lahir dari sebuah situasi polemis — risalah Dahrendorf adalah sebuah tulisan yang hanya bersemangat untuk menerangkan dan menunjukkan. Bentuk surat menge-sangkan adanya kesegeraan. Jadi: yang kita hadapi adalah sebuah keyakinan, yang disampaikan, dengan cara-segera, sebagai jawaban.

Tidak mengherankan apabila Dahrendorf tidak menyajikan suatu uraian yang lebih jauh tentang satu soal yang sangat menarik, terutama bagi pembaca Indonesia dewasa ini: proses lahirnya *civil society*. Dahrendorf mengemukakan apa makna *civil society* bagi cendekiawan Eropa Timur seperti Adam Michnik dan Janos Kis: kekuatan yang substansial yang ada di luar negara, dan lebih sering lagi, yang menghadapi negara. Itu berarti penciptaan sebuah jaringan yang ketat dari institusi dan organisasi yang otonom yang tidak punya satu, melainkan seribu

pusat dan karena itu tidak dapat dengan mudah dihancurkan oleh satu pemegang monopoli, dalam bentuk sebuah pemerintah ataupun sebuah partai.

Dapatkah yang semacam itu terbentuk? Jawab Dahrendorf hanya “Kita harus mencoba”. Ia tidak menelaah lebih lanjut bagaimana institusi dan organisasi yang otonom, yang menopang diri mereka sendiri dan tidak membutuhkan negara, dapat berkembang kuat di dalam sebuah negeri yang kekuatan ekonominya masih belum menyebar ke lapisan luas masyarakat — bahkan masih banyak yang di tangan pemerintah. Ikhtiar penswastaan perusahaan-perusahaan negara yang dicoba di Polandia dan Cekoslowakia berlangsung seret. Untuk menyerahkan sejumlah perusahaan negara kepada orang swasta bukan saja memerlukan modal, tetapi juga efisiensi, dan untuk itu tenaga kerja harus lebih selektif dan lebih sedikit. Pemutusan hubungan kerja sementara itu akan menyebabkan protes. Jadi, bagaimana? Untuk mengurangi subsidi (yang implikasi politisnya adalah mengurangi peran negara sebagai kekuatan yang memberi) bukan saja akan menyebabkan sejumlah harga kebutuhan pokok akan jadi mahal, tetapi juga sebagian dari kekuatan masyarakat akan menderita, misalnya petani, yang tercekik oleh beban bunga utang dalam masa kebijakan uang ketat. Jadi bagaimana pula?

Kebebasan dan demokratisasi ada dilemanya sendiri. Di Polandia ada sekitar 30 partai timbul, begitu komunisme rontok. Semuanya ikut pemilu, dapat tempat dan dicatat, termasuk Partai Pencinta Bir dan partai yang menyebut diri “X”. Berbulan-bulan Presiden Lech Walesa gagal

membentuk sebuah kabinet — di saat adanya pemerintahan yang kuat diperlukan untuk mengubah sistem perekonomian yang ada ke arah perekonomian pasar, yang pasti mengandung pil pahit yang banyak sekali. Hal seperti ini lah yang tidak diperbincangkan oleh Dahrendorf. Mungkin karena pengalaman Eropa tidak memadai untuk mengantisipasi hal itu: transformasi dari sebuah “ekonomi terpimpin” ke arah ekonomi pasar belum pernah mereka saksikan. Kita, di Indonesia, dalam skala yang terbatas, justru pernah mengalaminya, dan sebab itu kita dengan segera bisa melihat betapa masih banyak yang belum terjawab dari soal-soal pasca-komunisme oleh para pengulas Eropa.

Usaha Dahrendorf memang terbatas. Barangkali semua usaha menjelaskan tentang perubahan di Eropa Timur, apalagi memberi resep atau arahan bagi perubahan itu, akan selalu terbatas. Dalam hal ini semangat Burke bisa dikenang kembali. Siapa yang tidak mempertimbangkan bahwa keadaan senantiasa bersifat “tak terbatas dan secara tak terbatas pula gabung-bergabung”, bahwa keadaan “mudah berubah dan sementara”; siapa yang tidak memperhitungkan itu, dan kemudian menyusun sebuah teori atau petuah, menurut Burke ia “secara metafisik gila”.

Sore itu, akhir November 1991, di tepi Sungai Neva, barangkali metafisik, gila atau tidak, harus dibikin arif oleh humor. Tidak jauh dari kelompok pemusik jalanan yang saya ceritakan di atas; berlabuh kapal bersejarah Aurora, sebagai museum perjuangan. Dari kapal itulah, di malam 7 November 1917, para pelaut pro-Bolsyewik menembakkan peluru kosong dari salah satu meriam, menandai dimulainya serbuan kaum komunis ke Istana Musim Dingin.

Kaum Bolsyewik berhasil, dan sejak itu Partai Komunis praktis menjadi penguasa tunggal. Sebuah lelucon yang beredar di St. Petersburg sekarang ialah bahwa Aurora pastilah mempunyai senjata paling dahsyat dalam sejarah manusia: dengan hanya sebiji peluru kosong, ia telah berhasil menyengsarakan Rusia selama 70 tahun.□

## Sekadarnya tentang Putu Wijaya

DALAM umur 50 tahun, Putu Wijaya belum menemui Khattam-Shud. Dalam dongeng yang dikarang Salman Rushdie, *Haroun and the Sea of Stories*, Khattam-Shud adalah Pangeran Kebisuan yang mengerikan yang berkata: “Cerita hanya membuat kacau. Sebuah Lautan Cerita adalah sebuah Lautan Kekacauan”.

Di sekitar usia setengah abad, Putu Wijaya belum menemui Khattam-Shud dan ia seakan tak putus-putusnya menangguk dongeng, berpuluhan-puluhan jumlahnya, dari Lautan Kekacauan itu. Tiap kali kita masih saja menemukan cerita Putu Wijaya dengan bersemangat datang, bergerak, menarik kita ke dalam dirinya dan mempertahankan gairahnya justru dengan mengintegrasikan khaos ke dalam kesadaran kita. Khaos itu terdiri dari pelbagai kemustahilan, yang menerobos berganti-ganti seakan-akan peristiwa yang lumrah terjadi sehari-hari — seperti ketika seorang laki-laki naik pesawat terbang dari Singapura ke Jakarta dengan kepala yang tertinggal di bandar udara

Changi (dan di tengah perjalanan pramugari menyediakan sepotong kepala lain untuk menggantikannya, selama jam makan).

Di sana, tertib dan pegangan-pegangan yang selama ini dikenal pun melenyap. Tetapi toh kita terbawa sudah bersama kekalangkabutan itu, dan serasa tidak menyadarnya. Dalam keadaan demikian, kita mengalami, sekaligus, dan tak bisa memilah-milah, apa yang mengerikan dan yang lucu, yang masukakal dan yang sinting, yang rutin dan yang ajaib, juga yang khayali dan yang nyata. Dengan cara bertutur Putu Wijaya yang memakai ritme yang lurus, dengan jarak antar kalimat yang ringkas, dengan menge-ringkan semua anasir dramatik dalam gerakan verbalnya — dan kita pun seakan-akan berhadapan dengan wajah seorang pencerita yang seperti blo'on, tanpa pretensi dan tak bersalah — kita serasa tidak mengalami pertentangan-pertentangan. Sebuah situasi skisofrenik, barangkali. Atau juga sebuah suasana bencana yang terbatas.

Semua itu memang bisa saja dilihat sebagai sebuah ke-pandaian bercerita — masalah ketrampilan, dengan kata lain. Tetapi tidak hanya itu. Putu Wijaya memang bisa memikat kita karena kita terpaksa ingin menguntitnya terus, tak tahu ke mana tiba-tiba ia akan berkelok. Atau berkelit. Kita tahu ia bisa ke arah yang tak terduga-duga. Ia tak hanya berkecamuk di dataran dunia di luar kesadaran. Ini terutama nampak setelah *Bila Malam Bertambah Malam*, sebuah drama tetapi juga sebuah novel pendek tentang sengketa keluarga, dan dalam arti batas tertentu juga *Pabrik*, sebuah cerita dengan beberapa tokoh dalam satu latar sosial yang kecil. Pada perkembangan berikutnya, fiksi Pu-

tu Wijaya — dan ini dengan kuat mulai nampak dalam *Telegram*, sebuah novel — adalah catatan kesadaran dan ketaksadaran yang berdenyut, mengkerut dan mengembang, berpusar dan menendang, seakan-akan tanpa awal dan tanpa akhir. Pada gilirannya, yang hadir adalah multiplisitas. Mengasyikkan: bersama dan di dalam sang cerita kita pun bergerak, naik turun, di pelbagai lipatan, tak putus-putusnya.

Isi tidak dibiarkannya hanya menjadi isi; lakonnya tidak hanya menceritakan sesuatu melainkan juga sebuah peristiwa tersendiri. Alur bisa berpindah dari satu jurusan ke jurusan lain, humor bisa mendadak dikendurkan menjadi sesuatu yang puitis atau angker dan berwibawa, dan sebaliknya, satu kepastian berguncang oleh dua tiga gugatan, peran bisa berubah dari satu pola ke pola lain. Dengan kata lain: memang keanekaan.

Kita pun gembira menerima yang garib, yang lain — dan barangkali itulah yang diberikan lakon-lakon Putu Wijaya kepada kita. Multiplisitas itu, dalam lakon-lakon Putu Wijaya, yang sering dipentaskannya melalui Teater Mandiri, bahkan melenyapkan apa yang lazimnya disebut sebagai “tokoh”. Di sana, ego berakhir. Ego yang tunggal tidak ada. Tokoh A bisa berubah menjadi tokoh B dan tokoh B bisa berubah menjadi tokoh C, demikian juga sebaliknya: masing-masing bisa menggantikan atau digantikan oleh sosok yang lain. Atau kalau tidak, tokoh-tokoh yang paling definitif pun tidak bisa dirumuskan dari tindakan dan statamen apapun: pada tahap lain, apa yang akan mereka lakukan dan katakan berubah dari apa yang tadi mereka lakukan dan katakan. “Tokoh” hanyalah se-

buah petanda. Ia tak punya ketanda (*signified*) yang hadir dan mengangkangi arti dirinya: “tokoh” itu tak lain sebuah kostum, satu rangkaian rias, sebentuk tubuh, sebuah panggilan pada suatu momen — itu saja.

Dalam hal itulah, cerita-ceritanya berbeda dari beberapa novel Iwan Simatupang yang kita kenal. Membandingkan Putu Wijaya dengan Iwan saya kira bisa bermanfaat. Seperti halnya cerita-cerita pendek Putu, fiksi Iwan juga memeriahkan yang mustahil dan yang ganjil sebagai bagian sehari-hari dari alam dan manusia, di mana (khususnya bila kita ingat novel pendeknya *Kooong*, pergantian antara gila dan geli acapkali tidak menempuh garis batas yang tegas — sebuah pergantian yang mungkin hanya sekadar satu plesiran kosmis. Tetapi karya-karya Iwan seperti *Merahnya Merah* atau *Ziarah* atau *Kering* adalah cerita-cerita dengan hero yang gagah, tunggal, final. Dengan kata lain, sebuah kehadiran yang tak pernah terganggu-gugat, bahkan suatu tauladan stabilitas. Fiksi Iwan adalah “hero-sentrism”; fiksi Putu Wijaya nyaris tidak memilih satu sentrum yang mana pun.

Sebab dalam cerita pendeknya, dalam lakonnya, Putu serasa bergerak terus, dengan kaki yang ringan, dan seakan tergesa-gesa: peralatan verbal yang ada padanya seperti dipakainya dengan acuh tak acuh, bahkan di sana-sini ceroboh, (ejaan salah, letak titik serampangan) atau terulang-ulang. Ia segera saja membentuk kejadian dan situasi, dengan sebuah enerji yang maskulin, yang terkadang brutal, keras dan tak sabar (Putu Wijaya-lah yang melahirkan kata “menggebrak” dan “membetot” ke dalam ekspresi bahasa Indonesia). Sebaliknya, dalam prosa Iwan

Simatupang, kita menemukan sesuatu yang pada dasarnya tak punya kaki ringan: prosa itu lebih memberat, lebih dramatis, dan melangkah dengan perabot verbal yang lebih terangkai siap — cerminan sebuah energi yang berbeda, yang sanggup untuk mengembangkan maksud yang lebih terarah, untuk memaparkan sebuah bangunan konseptual, baik dalam wujud deskripsi ataupun aforisme. Dengan kata lain, Iwan Simatupang membawakan sebuah *l'esprit*, yang lebih sadar akan apa artinya menjadi bermakna dan elegan. Yang tampil dari sana pada dasarnya adalah sebuah struktur; yang tampil dari karya-karya Putu adalah, katakanlah, “pasca-struktur”.

Di sini, saya kira masalahnya bukan sekadar ketram-pilan atau ketidaktrampilan. Saya pernah menyebut lakon-lakon Putu Wijaya — yang saya kira merupakan karya-karya terbaik penulis ini — sebagai teater “dekonstruksi”. Kata ini tidak ada hubungannya dengan yang dikenal dalam pengertian filsafat dewasa ini; yang saya maksud ialah kecenderungan Putu Wijaya untuk menggugurkan, atau meruntuhkan, bangunan yang pada suatu tahap tersusun oleh proses ceritanya sendiri. Setiap kali lakonnya berkembang dan membentuk suatu suasana teatrisal tertentu — baik itu suasana murung, melankolis, lucu, atau pun khidmat — dengan segera lakon itu pun akan berubah, mencair atau digemboskan kembali, dan suatu proses baru yang lain pun akan menyusul di atas pentas. Putu menampik, mengelakkan, menunda, suatu konstruksi yang konklusif dari apa yang hendak dipaparkannya. Putu senantiasa mencoba mengerem, atau memberi kontras, ketika ceritanya berkembang ke satu arah. Apa yang satu,

apa yang sama, apa yang tunggal, tidak hendak dibiarkannya berlangsung terus. Ia seperti senantiasa mau meluberi kita dengan “yang lain”. Putu Wijaya memang membuat heterogenitas sebagai sesuatu yang semarak dan sekaligus membuat kita lebih arif.

Sebab, selain suatu gairah kepada multiplisitas, juga kita menerima serangkaian gugatan, atau lebih baik kesangsian, kepada apa yang satu-sisi. Cerita-cerita Putu Wijaya adalah suatu kegiatan merayakan tidak-adanya-kepastian, bila kepastian adalah sesuatu yang terhunjam pada sesuatu yang hadir di balik hal ihwal yang nongol: suatu kehadiran, yang kukuh dan alot, satu kehadiran yang menurut kodratnya akan pada akhirnya menghentikan arus atau gerak yang tak putus-putusnya dari kisah, kata-kata, pelbagai petanda itu. Dunia, sebagaimana terbentang dari cerita-cerita Putu Wijaya, seakan-akan sebuah “papan catur yang tanpa dasar” — sebuah dunia ala Derrida barangkali — di mana hidup, wujud, bermain, dimainkan.

Bagi prosa pendek, itu adalah suatu sumber daya yang tak tepermanai. Saya tidak tahu bagaimana suatu ketika nanti Putu Wijaya menulis sebuah novel yang panjang; *Perang*-nya, menurut hemat saya, juga sebuah mosaik, tidak begitu berhasil, mungkin karena saya mengharapkan novel ini, berdasarkan kisah yang kita kenal dari wayang, bisa lebih dari apa yang sudah sering dilakukan penulis-penulis lain yang mencoba “main-main dengan mahabharata”. Tetapi jelas kiranya, bahwa justru dengan sikap seperti itu Putu Wijaya membawa kita, seperti Jin Air membawa Haroun dalam dongeng Salman Rushdie, ke Lautan Cerita, di mana kita bisa melihat “beribu ribu ribu satu arus

yang berbeda-beda, masing-masing punya warna yang lain, saling berjalin ke luar dan ke dalam, seperti permadani cair dalam kemajemukan yang mempesona”.

Hanya Khattam-Shud saja yang melihat itu dengan benci dan mengatakan, seperti dikutip di atas, bahwa sebuah Lautan Cerita adalah sebuah Lautan Kekacauan. Hanya dia saja yang ingin menghentikan fiksi seraya bertanya: “Apa guna cerita-cerita yang bahkan benar pun tidak? ”.

Khattam-Shud adalah suara paranoia, yang hidup hanya dengan “guna” dan “benar” — suara zaman kita sekarang, sebenarnya, yang mencoba menutup pintu, berlindung, ketakutan terhadap keresahan skisofrenik, dan membangun pagar-pagar yang hendak mengurung dan memantek arus aneka ragam dalam hidup, agar segalanya rapi, beres, agar mudah dikenali, tak mencurigakan lagi, jinak dan mudah dikendalikan.

Kita beruntung bahwa Putu Wijaya belum bertemu dengan Khattam-Shud. □

## Mencoba Berbicara tentang Iman

ADA satu hal yang rasanya juga perlu dikemukakan di sini. Seorang yang berbicara tentang iman dan anti kehidupan bagaimanapun tak bisa berbicara tanpa melepaskan diri dari pelbagai unsur dalam dirinya: kecenderungan-kecenderungan filsafatnya, pembawaan yang berasal dari kejawiannya, pilihan bacaannya, pengaruh-pengaruh pemikiran yang datang ke dalam pandangan hidupnya, pengalaman fisik maupun kerohanianya, dan lain-lain. Karena itulah tak mengherankan apabila kita senantiasa bisa menyaksikan aneka ragam pendapat, sebagaimana halnya aneka ragam filsafat.

Seorang yang berbicara tentang iman dan arti kehidupan dengan demikian lebih tepat berbicara tentang suatu pandangan pribadi; misalnya, saya tak sepatutnya menampilkan pendapat saya sekarang sebagai “pandangan Islam” ataupun “pandangan bukan-Islam”. Masalahnya bersahaja namun mendasar; pribadi bukanlah suatu hal yang dengan mudah diberi label. Pribadi bukanlah sesuatu

yang sepenuhnya dapat dikonseptualisasikan. Yang terpenting, dalam hal ini ialah menerima proses pencarian yang tak mudah selesai.

Ada sebuah sajak dari Iqbal dalam *Bang-i-Dara*, yang (saya baca dalam terjemahan Bahasa Inggrisnya) bercerita tentang pandangan seorang mullah terhadap sang penyair.

*"Iqbal ini", kata sang mullah kepada seorang kenalan,  
"adalah seekor merpati di pohon kesusastraan.  
Tapi bagaimana ketentuan teguh agama bisa sesuai  
Dengan orang ini, yang alahkan Kalim dalam  
puisi?  
Katanya ia menganggap seorang Hindu bukan  
kafir,  
Itu 'kan pendapat yang tak pakai dipikir*

\*\*\*

*Ah, apa sebenarnya kawan ini, aku tak bisa  
mengerti*

*Mungkin dia sedang bikin Islam model sendiri?  
Jawab Iqbal terhadap teguran sang mullah sangat  
sabar. Ketika sang penyair bertemu dengan ulama  
itu, ia menjelaskan:*

*"Jika sifat dasarku tak dapat Anda urai,  
Jangan takut Anda akan tak lagi disebut serba  
piawai. Sebab bagiku sendiri diriku tetap teka-teki,  
Laut pikiranku tak kunjung dapat kuarungi.  
Aku pun ingin mengenal Iqbal yang sebenarnya  
ini..."*

*Menjelang akhir sajaknya itu, sang penyair pun*

*seperti mengeluh; "Tentang Iqbal, Si Iqbal ini tahu hanya sedikit..."*

Jika tentang Iqbal, Si Iqbal cuma tahu sedikit, jika demikian tidak mudahnya sebuah pandangan dikotak-kotakkan ke dalam kategori-kategori tertentu, rasanya bisa dimengerti bahwa suatu visi tentang iman (dan visi demikian selalu bersifat personal) senantiasa tak akan pernah sampai final diputuskan sebagai benar atau tak benar, baik dari segi ilmu maupun dari segi agama.

Satu ilustrasi menarik saya peroleh dari novel John Updike yang terbaru, yang banyak dibicarakan orang itu, *Roger's Version*. Dalam novel ini, seorang bekas pendeta dan kini jadi guru besar ilmu ketuhanan (*divinity*) Roger Lambert, didatangi seorang mahasiswa ahli komputer, Dale Kohler.

Dengan keyakinan yang kokoh dan membara, anak muda ini ingin mendapat dukungan dari Profesor Lambert dalam suatu usaha yang penting bagi iman; membantah para ahli ilmu pengetahuan yang ateis dengan sederet bukti tentang adanya Tuhan — justru dengan penalaran yang berdasar fakta-fakta ilmiah.

Tapi Roger Lambert tak bersemangat. Bahkan ia bukan saja ragu, melainkan menolak argumentasi Kohler.

Bagi Kohler, sang ahli komputer yang tampaknya menguasai banyak ilmu, jika Tuhan dalam faktanya telah menciptakan alam semesta, maka sebagai fakta, hal itu pada akhirnya akan kelihatan. Namun bagi Lambert, seorang pengagum Karl Barth, Tuhan yang disimpulkan dari proses pemikiran diskursif — dari fakta yang satu berkem-

bang masuk ke fakta yang lain, sampai terbukti, seperti pembuktian dalam geometri atau fisika — bukanlah Tuhan yang diimaninya.

“Tak ada jalan antara kita dan Tuhan”, demikian Lambert mengutip Barth. “Tuhan yang berdiri di ujung satu jalan insani... bukanlah Tuhan”. Bagi Lambert, langkah-langkah penalaran yang dipergunakan Kohler, dengan semangat keilmuannya, hanyalah merengkuh “kerajaan surga” dengan cara kekerasan. “Anak ini”, kata Lambert dalam hati, tentang Dale Kohler, “akan memperlakukan Tuhan sebagai satu objek, yang tak punya suara sendiri dalam wahyuNya”.

Ada yang bisa membantah sikap ini dengan menge-mukakan, bahwa versi Lambert adalah versi seorang yang pada dasarnya menutup bekerjanya akal dan Mungkin suatu “loncatan” ke dalam dogma. Novel John Updike — meskipun ia juga dikenal, seperti halnya tokoh yang ia ciptakan, sebagai seorang pengagum teologi Barth — tidak menyimpulkan bahwa sikap Lambert merupakan sikap yang benar. Yang jelas, sikap itulah sikap yang cocok dengan pribadi Lambert sendiri. Sejak awal tampak, bahwa pilihan sikap dalam menghadapi masalah ketuhanan di-dasarkannya kepada kecenderungan-kecenderungan dirinya: tendensi seorang yang bukan ahli sains.

Tentu, tak berarti dalam keyakinan Barthian, menurut novel Updike ini, Tuhan lalu bisa direduksikan menjadi se-mata-mata subyektivitas manusia. Namun secara jelas, pandangan inilah yang dikecam oleh orang seperti Kohler, yang terbiasa dengan dunia obyektif ilmu-ilmu alam. “Saya ingin agama lepas dari sembuni-sembunyi

dalam diri manusia ini, suara pengecut yang mengimbau-imbau ke arah apa yang disebut realitas subyektif itu...”, kata Kohler dengan sengit serta yakin.

Tak juga berarti bahwa pada akhirnya argumentasi dengan ilmu pengetahuan yang dikemukakan Kohler lebih kokoh. Menjelang akhir novel, Kohler — dalam suatu kesempatan — bersua dengan Myron Kriegman, seorang ahli ilmu pengetahuan yang lebih senior. Dalam knfrontasi ini dengan mudah Kriegman, seorang yang tak beriman (“*God? Forget the old bluffer*”), meruntuhkan statemen-statementen keilmuan Kohler. Anak muda ini patah. Dan agaknya Lambert senang mendengarkan ini — mendengarkan seorang yang, ketika mencoba membuktikan adanya Tuhan dengan ilmu pengetahuan, justru dibanting oleh seorang ateis dengan dasar yang sama.

Sebab bagi Lambert, mencoba mensaripatikan iman dari statistika ilmu fisika serta teori “Big Bang” yang menjelaskan terjadinya alam semesta adalah sebuah harapan yang terlampaui angkuh. “Kapan saja teologi menyentuh ilmu pengetahuan”, kata Lambert, “ia akan terbakar”. Hanya dengan menempatkan Tuhan sepenuhnya di sisi lain dari hal-hal yang bisa dipahami manusia, kita akan dapat menempatkan iman di tempat yang pasti.

Saya rasanya dapat menerima dasar pemikiran Lambert: pada suatu ketika adanya Tuhan dapat dikemukakan dengan kepastian  $2 \times 2 = 4$ , Tuhan yang tampil dari sana adalah sesuatu yang impersonal, “sebuah fakta semata-mata yang terletak di meja dengan semua fakta lain”, dalam kata-kata Lambert.

Namun kesulitan kita dengan pendirian seperti Lambert, dan mungkin pula Barth, ia tak bisa menjelaskan bagaimana hubungan antara Tuhan dan manusia bisa terjadi. "Tak ada jalan antara kita dengan Tuhan", katanya. Bagi pemikiran ini, agaknya, hubungan terjadi melalui wahyu, dengan Tuhan di pihak yang aktif.

Bagi saya lebih mudah menerima pemikiran, bahwa "wahyu" bukanlah semata-mata suatu proses keaktifan Ilahi. Karena itulah justru agama-agama hidup tidak cuma sebagai wahyu, melainkan juga sebagai iman. Dalam pengertian saya, untuk memakai metafora yang dipakai dalam kesusastraan Jawa, wahyu lebih merupakan *ngelmu*, suatu isi dalam kesadaran kita, sedangkan iman lebih merupakan *laku*.

Iman, dengan demikian, bukanlah suatu konklusi. Iman kurang lebih suatu komitmen. Iman akhirnya bukanlah sekadar suatu akhir proses intelektual, melainkan suatu penerjenunan diri ke dalam suatu proses yang sepenuhnya berlangsung dalam hidup, dengan segala gejolaknya.

Itulah sebabnya iman yang terbit sebagai akhir pembuktian semacam  $2 \times 2 = 4$  adalah iman yang tidak hidup dalam getaran — yakni getaran ketika iman, mau tak mau, secara riil, berlangsung dalam perbatasan, seraya berhadapan, dengan alternatifnya, yakni tanpa iman atau keraguan.

Agaknya situasi itulah yang diucapkan Penyair Amir Hamzah dalam ungkapan puisinya yang paling indah. Ia bukan saja mengucapkan keresahannya dengan konsep Tuhan yang sembunyi, dan impersonal:

*Aku manusia  
rindu rasa  
rindu rupa*

Amir Hamzah juga mengungkapkan hubungannya dengan Tuhan yang menggeletar pada perbatasan antara iman dan bukan iman, ketika Tuhan, dengan kuasaNya, menurut dirinya sepenuhnya:

*Engkau ganas  
Engkau cemburu  
Mangsa aku dalam cakarMu  
Bertukar tangkap dengan lepas*

Yang menarik dari iman yang mengakui ketidakpastian ini ialah bahwa ia menerima hidup bukan sebagai perjalanan yang rapi lurus. Ada keraguan, bahkan mungkin keterjerumusan. Pada kemanusiaan tertera resiko besar: pandangannya tentang Tuhannya selalu bisa menjadi tidak tepat, kontaknya dengan Dia selalu mengandung ketidakpastian — suatu manifestasi bahwa manusia memang berada di bumi, bukan tetap di surga yang terlindung dalam kesucian.

Hidup di dunia memang kerasahan, karena mengandung kebebasan. Salah satu tafsiran Iqbal yang paling menarik, dan paling orisinal, tentang “kejatuhan Adam” ialah bahwa perpindahan dia dari surga ke bumi tidak bisa diartikan sebagai kejatuhan seperti yang kita kenal dalam kepustakaan Kristen.

“Perjanjian Lama”, kata Iqbal dalam *Membangun*

*Kembali Pemikiran Agama Dalam Islam*, “mengutuk bumi sebagai tempat pembuangan Adam karena pembangkangannya”. Sementara itu, Qur'an, kata Iqbal pula, “bermak-sud menunjukkan Kebangkitan manusia dari suatu keadaan primitif dengan selera dan nalurinya, menuju kesadaran bahwa ia memiliki suatu ego yang merdeka, yang mampu untuk bersikap ragu-ragu dan mampu pula untuk membangkang. Kejatuhan manusia tidak berarti kejatuhan moral, melainkan merupakan perubahan dari kesadaran yang bersahaja menuju cahaya pertama kesadaran diri...”

Adam berada di surga sebagai anak yang terlindung dalam kepastian yang penuh, dan dalam arti demikian ia belum berangkat seperti anak dewasa. Di bumi ia praktis berdiri di atas kakinya sendiri, dengan kemerdekaan yang diberikan kepadanya oleh Tuhan sebagai “wakilNya”.

Jika ada satu kritik yang bisa dikemukakan terhadap pandangan ini ialah bahwa ia mengandung semangat yang sama seperti yang dikenal dalam humanisme pada umumnya: apa yang disebut Iqbal sebagai kemerdekaan “ego insani” mencuat seakan-akan sebagai suatu kapasitas yang istimewa, walaupun terbatas. Setidaknya, dengan kehendak untuk “memarakkan nyala antusiasme kehidupan” seperti konon tampak dalam pandangan Jalaluddin Rumi, Iqbal bisa dikatakan cenderung membeberkan kisah Adam, kisah manusia di sana, seakan-akan sebagai sebuah epos, sebuah cerita kepahlawanan besar.

Jika kita beralih dari teologi ke sejarah, saya kira epos itu memang akan membingungkan. Di kancah kejadian sehari-hari, dari abad ke abad, teramat banyak contoh kepi- cikan, kebencian, penderitaan dan lain-lain yang tak dapat

diterangkan dengan pandangan bahwa hidup di dunia secara persis adalah suatu karunia besar. Terutama karena kita tidak dapat secara meyakinkan menarik kesimpulan, bahwa dalam proses sejarah itu, suatu evolusi — dalam arti perkembangan progresif, menuju ke sesuatu yang semakin sempurna — telah terjadi.

Kita bukan saja tidak dapat mengatakan, bahwa misalnya arsitektur Masjid Istiqlal, yang dibangun di abad ke-20, lebih indah dan fungsional ketimbang arsitektur Masjid Aqsha, yang dibangun beberapa ratus tahun sebelumnya, atau bahwa novel Pramoedya Ananta Toer lebih bernilai ketimbang karya Empu Kanwa. Kita juga bahkan belum pasti kejahatan manusia di zaman lalu lebih keji bila dibandingkan dengan kejahatan zaman sekarang, sebagaimana kita bisa ragu untuk bicara, benarkah akhlak manusia kini lebih tinggi.

Bahkan ada kecenderungan dalam persepsi keagamaan untuk melihat zaman sebagai sesuatu yang merosot — sebagaimana kita dapat baca sejak kisah Nabi Yeremiah dalam Perjanjian Lama sampai dengan syair “Kalatida” dari Ronggowarsito. Iqbal — yang penuh keyakinan kepada manusia — mengutip Qur'an (33; 72), bahwa hanya manusialah yang bersedia menanggung “kepercayaan” Tuhan, sementara langit, bumi dan gunung-gunung menolak beban itu dan takut menerimanya. Tetapi Iqbal agaknya bisa dikritik sebagai seakan-akan melupakan ujung dari kutipan Qur'an itu sendiri yang mengatakan, bahwa “ternyata manusia bersifat anialya, bodoh”.

Saya sendiri tak bermaksud mengungkapkan betapa salahnya Iqbal melihat manusia sebagai sesuatu yang

“senantiasa bergerak maju untuk selalu menerima cahaya baru”. Bagi saya sulit untuk menerima sepenuhnya pembicaraan tentang kemerosotan manusia dari masa ke masa.

Zaman edan Ronggowarsito, zaman “kalabendu’ yang muram, setidaknya tidak menunjukkan kehancuran kualitas manusia itu sendiri. Beberapa kali orang yang alim serta suci mengeluh tentang proses pembusukan di sekitarnya, namun beberapa kali pula sudah sejarah menunjukkan kebangkitan kembali manusia, tanpa ia menjadi sesuatu yang lebih dari dirinya?

Progres, atau kemajuan, memang tak selalu nampak, tapi bukan suatu omong kosong. Salah satu kesimpulan yang arif, meskipun tidak cemerlang, dari Will dan Ariel Durant, ketika mereka memberi epilog bagi kesebelas jilid karyanya mengenai sejarah peradaban, adalah: “Kita tak boleh menuntut kemajuan sebagai sesuatu yang terus menerus dan berlaku universal”. Seperti halnya individu mengalami kegagalan, sakit dan kemunduran, juga sebuah bangsa, sebuah kelompok, satu kaum. Sementara itu, pelbagai perbaikan *toh* bisa ditampilkan — bukan hanya di bidang teknologi dan ilmu pengetahuan. Betapa pun terasanya kesewenang-wenangan di sekitar kita hari ini, kita tetap akan menampik bila harus hidup misalnya di zaman zalim Amangkurat Mataram.

Namun benarlah yang dikatakan Durant pula: Apabila kita mendefinisikan kemajuan sebagai meningkatnya kebahagiaan, dengan segera kita tak menemukan apa-apa. Merumuskan taraf kemajuan sebagai suatu yang sejajar dengan taraf kebahagiaan akan sama artinya dengan meletakkan tahap kanak-kanak sebagai tahap puncak dalam

perkembangan manusia, sebab pada tahap kanak itulah manusia bisa dikatakan paling berbahagia.

Soalnya kemudian: bila meningkatnya kebahagiaan tak bisa dijadikan ukuran kemajuan manusia, haruskah kita menerima hidup dengan kebahagiaan sebagai sesuatu yang tidak relevan? “Haruskah manusia berbahagia?” konon tanya novelis Amos Oz.

Pertanyaan ini sangat mendasar dan merisaukan, karena bila jawabannya “tidak”, kita berarti akan menerima antitesis dari kebahagiaan — mungkin kita bisa menyebutnya “penderitaan” atau “kesengsaraan” — sebagai sesuatu yang niscaya dalam kehadiran kita.

Dengan kesimpulan seperti itu mungkin kita bisa memilih alternatif yang diambil Sidharta Gautama. Ia melihat hidup sebagai suatu peralihan yang tak henti-hentinya dari sengsara, dan ia menjadi Buddha: dengan membersihkan diri dari hasrat, kita diharap akan mengambil jarak dari hidup ini. “Bagaikan setangkai teratai putih yang indah tak tercemar oleh air, begitulah aku tak tercemar oleh dunia”.

Dengan tekanan yang amat berat kepada warna gelap hidup, *toh* Buddhisme tak bisa dikatakan sebagai ajaran tentang hidup sebagai sesuatu yang tanpa arah. Seperti dikatakan Dr. Radhakrishnan, ketika ia membicarakan filsafat India, Buddhisme percaya kepada “kekuatan yang membebaskan yang timbul dari disiplin etis serta kemampuan manusia untuk disempurnakan”. Buddha tak mengajarkan ketidakberhargaan hidup semata-mata atau penyerahan; doktrinnya bukanlah doktrin keputus-asaan. “Ia meminta kita untuk memberontak melawan kekejaman serta

mencapai suatu hidup dengan mutu yang lebih tinggi..."

Dalam tafsiran itu, alternatif Sidharta Gautama adalah alternatif harapan — sesuatu yang sebenarnya juga terdapat dalam agama-agama lain. Dengan nuansa yang berbeda, ajaran agama-agama itu mengambil jarak tertentu dari hidup di dunia, dan pada saat yang sama mengumandangkan kemungkinan tentang sesuatu yang lebih luhur yang akan datang kelak. Dengan itu hidup, juga kepedihannya, mempunyai arti dan kosmos mempunyai tata; bukan sesuatu yang kebetulan, acak-acakan dan entah buat apa.

Alternatif lain adalah alternatif tanpa harapan sama sekali. "Manusia mati, dan ia tak berbahagia", kata *Caligula* dalam lakon karya Albert Camus yang terkenal. Dengan kesimpulan itu *Caligula*, yang menerima hidup sebagai kesewenang-wenangan dewa-dewa, mengangkat diri, dengan kekuasaannya yang mutlak sebagai wakil kesewenang-wenangan itu di bumi. Ia membunuh, untuk kian menegaskan kebenaran yang diyakininya itu, bahwa kreasi yang datang dari langit yang gelap hanyalah ketidakbahagiaan. Di akhir cerita memang *Caligula* tak bisa merampungkan tugas destruksinya itu — namun barangkali itu juga tanda ketidakbahagiaannya pula; dia juga terbatas.

Kesalahan *Caligula*, agaknya, ialah ketidaksiapannya menerima keterbatasan itu. Dalam filsafat Camus, manusia justru harus menerima hidup sebagai seseorang dengan kepastian hukuman mati, seorang yang tahu besok tak ada apa-apa lagi, dan karena itu tak acuh pada apapun, kecuali "lidah api murni kehidupannya". Ia adalah seorang yang "menangkap sepintas lalu alam semesta yang menyala dan membeku, yang transparan dan terbatas, di mana tak ada

satu hal pun yang mungkin dan setiap hal terberi lewat mana yang ada adalah kejatuhan dan ketiadaan". Kemudian ia pun memutuskan untuk setuju dalam alam semesta yang seperti itu, dan memperoleh kekuatannya dari sana: "ia menolak harapan dan itulah bukti yang kokoh tentang suatu hidup yang tak memakai penghiburan".

Sudah tentu, ada sikap heroik dalam alternatif ini. Manusia memberontak, dari tengah nasibnya sebagai orang yang besok dihukum mati, dengan menegakkan kepala: saya tak membutuhkan harapan, hari kemudian tidak ada. Juga bagi Camus, Tuhan tidak lagi relevan.

Lalu apa yang tersisa? Bagi pandangan ini, yang ada hanyalah semacam kesetiaan, keberanian dan agaknya apa yang bisa kita rumuskan sebagai "kerelaan". Dengan kata lain, suatu sikap menerima hidup sebagai awal dan akhir, lepas dari pertimbangan apa arti maupun buah dari hidup itu sendiri.

Paradoks dari pandangan seperti ini ialah bahwa pada akhirnya ia harus juga mengakui adanya sesuatu yang layak dipertahankan dan dibela — sesuatu yang di atas bahkan hidup itu sendiri: kesetiaan, keberanian, kerelaan — justru di tengah situasi yang terbatas, sementara, darurat, situasi seorang dari sel hukuman mati.

Sikap berontak yang menolak harapan dan penghiburan itu memang terasa tanpa kerendahan hati, dan kerelaan di sana agaknya tak bisa disamakan dengan pengertian "tawakal". Namun di sana kita *toh* menemukan juga sikap tanpa pamrih — sesuatu yang mengandung keikhlasan dan bahkan kemuliaan.

Saya ingat akan doa termashur Rabi'ah, wanita zahid dari Basra abad ke-9: "Ya Rabbi, bila aku menyembahMu karena takut 'kan Neraka, bakarlah diriku dalam Neraka. Bila aku menyembahMu karena harap 'kan Surga, jauhkanlah aku dari Surga. Namun jika aku menyembahMu hanya demi Engkau, maka janganlah Kau tutup Keindahan AbadiMu?".

Di situpun kita bisa berbicara tentang kerelaan.

Tentu saja pada Rabi'ah kita temukan sesuatu yang tidak ada pada manusia Camus, yakni *iman*. Namun rasanya, bersama iman itu, yang menghubungkan Rabi'ah dengan TuhanNya, seperti umumnya yang dialami para sufi, ada sesuatu yang lain, yakni *cinta*. Kata ini tentu saja sudah teramat murah dan bahkan jadi pejoratif. Tapi kiranya kata itulah yang menunjuk kepada suatu pengalaman nyata manusia, yang menyebabkan ia sanggup menyebut Allah sebagai yang Maha Rahman dan Maha Rahim, biarpun dari tengah batu-batu buruk padang pasir, biarpun dari keterbatasan hidup seorang yang tak bisa membaca — seperti yang terjadi pada Nabi.

Bagi saya, iman semata-mata memang tidak cukup untuk menerima hidup sebagai rahmat dari Tuhan dalam tanda kehadiranNya yang paling menyenangkan. Saya kira bukan kebetulan bila Iqbal menyebut seorang sufi seperti Rumi, "untuk menciptakan hidup yang penuh pengharapan, dan untuk memarakkan nyala antusiasme kehidupan". Sebab, Rumilah yang menulis dengan bagus *Dimensi Mistik dalam Islam*, buku telaah Annemarie Schimmel.

Karena kasih kepahitan menjadi manis, karena kasih

tembagga menjadi emas, karena kasih sampah menjadi suci, karena kasih kesakitan menjadi obat, karena kasih mati menjadi hidup, karena kasih raja menjadi pelayan....

Sebagai konsekuensi dari pandangan ini, bagi Iqbal, "Dalam Islam tak ada hal yang disebut pengutukan abadi". Bahkan neraka, sebagaimana diartikan Qur'an menurut Iqbal, "bukanlah suatu jurang siksaan yang kekal yang diciptakan Tuhan untuk membala dendam, melainkan sebuah pengalaman kreatif yang mungkin menyebabkan suatu ego yang telah membatu, kembali menjadi peka terhadap tipuan angin Berkah Ilahi".

Pernyataan seperti itu bukanlah sekadar pernyataan keimanan, melainkan semacam syukur, bahwa manusia, yang "aniaya dan bodoh", pada saat yang sama, mengandung potensi untuk meraih tumbuhnya sifat-sifat yang paling mulia — sifat-sifat yang oleh Nabi disebut sebagai "sifat-sifat Tuhan". Atau seperti dalam satu puisi jawa karya Yasadipura 1, sebuah cerita Dewa Ruci, manusia disebutkan bukan saja sebagai yang ditakdirkan lebih dari semua makhluk, "paling mulia dari semua ciptaan", tapi juga sebagai " Diri Rahasia Tuhan".

Yang kemudian perlu ditambahkan ialah bahwa rahasia itu sebuah rahasia yang tak kunjung secara lengkap ditafsirkan. Kita di sini hanya mencoba.□

## Pada Suatu Hari, Ikarus

PADA suatu hari, Ikarus, yang terpenjara di Pulau Kreta, ingin melarikan diri melalui udara, terbang. Ayahnya, Daedalus, seorang penemu, membuatkannya sayap. Bulubulu garuda pun dihimpun dan ditata, dan akhirnya sepasang suwiwi besar pun jadi, direkatkan dengan lilin ke tubuh si anak. Ia terbang. Tapi ia terbang terlalu tinggi, mendekati matahari. Lilin itu pun meleleh oleh panas surya, dan suwiwi itu tanggal, dan Ikarus jatuh ke bumi, ke Laut Aegea. Ia tenggelam.

Mithologi Yunani itu tak bercerita apa yang terjadi ketika ia terempas ke permukaan ombak. Tapi, di tahun 1555, Brueghel Yang Tua melukis adegan itu. Dalam *Lanskap dengan Kejatuhan Ikarus*, perupa termasyhur Belanda abad ke-16 itu tak memaparkan sebuah kecelakaan yang menyedihkan ataupun sebuah peristiwa yang dramatik. Justru sebaliknya.

Di kanvasnya, yang tampak adalah sebuah pemandangan pastoral, cerah dan penuh warna. Pagi musim se-

mi. Di bagian depan, seorang petani menggaru ladang. Seorang penggembala, seraya bertelekan pada tongkat, tampak melihat ke langit jernih. Anjingnya duduk sabar, memantau beberapa belas domba yang asyik mencari makan. Sedikit di sebelah kanan, tampak punggung seorang yang duduk ke arah teluk, mungkin memandangi kapal yang berlayar di laut hijau Aegea yang tak diguncang ombak. Di dekat kapal itulah, di permukaan yang praktis tanpa gelombang, tampak sepasang kaki menggelepar di air — sepasang paha dan betis yang memutih sebentar sebelum tenggelam. Itulah tubuh Ikarus yang malang.

Dalam *Lanskap dengan Kejatuhan Ikarus*, hidup



yang normal tampaknya tak terguncang oleh nasib seseorang yang tengah terbanting dan direnggut Maut. Apakah yang hendak diutarakan kanvas itu sebenarnya: bahwa yang terjadi bukanlah sebuah tragedi, melainkan sesuatu yang lucu seperti badut yang tergelincir kulit pisang? Tak berhargakah jiwa anak itu, apa pun kesalahannya?

Pertanyaan itu memang mengusik. Dua orang penyair melihat karya Brueghel yang tergantung di museum seni rupa di Brussels itu dan mereka tergerak menulis sajak. Dari William Carlos Williams kita temukan baris-baris pendek seperti telegram, seakan-akan gambaran faktual yang disajikan tanpa gerak emosi. Seluruh sajaknya mengisyaratkan suasana acuh tak acuh — dan kita pun merasakan sebuah gugatan yang tersirat terhadap sebuah tragedi yang dibiarkan berlalu tanpa arti.

Sajak W.H. Auden, dalam *Musée des Beaux Arts*, memakai kalimat yang lebih panjang, dan dengan protes yang lebih diungkapkan:

*Penggaru ladang itu  
Mungkin mendengar suara terempas itu, teriak  
yang diabaikan itu  
Tapi baginya, itu bukan satu kegagalan penting*

Juga kapal yang apik dan mahal itu tentunya melihat “sesuatu yang menakjubkan” — seorang anak jatuh dari langit — tapi toh berlayar terus dengan tenang; “ada pelabuhan yang harus dijelang”.

Pada akhirnya lukisan Brueghel adalah contoh dari yang hendak dikemukakan Auden tentang penderitaan. Penderitaan, kata sajaknya, berlangsung, “sementara seseorang makan, atau membuka jendela, atau cuma berjalan-jalan, seperti alpa”. Anak-anak “berselancar di permukaan es di sebuah kolam di tepi hutan”, sementara “*the dreadful martyrdom must run its course*” — “mati syahid yang ngeri itu harus berjalan di arahnya”.

Tapi benarkah Brueghel, seperti dikira Auden, menggugat ketidakacuhan itu? Ataukah ia malah merayakannya? Jika diperhatikan, lukisannya memaparkan sebuah lanskap yang seakan-akan disaksikan dari atas, dari langit. Mungkin bagi seorang yang hidup di abad ke-16, di panorama itu tak ada yang harus dipersoalkan. Ia hidup ketika agama jadi percakapan pokok dan bunuh-membunuh terjadi karena percakapan itu: setelah 1550, perang atas nama iman meletup di mana-mana di Eropa antara orang Katolik dan Protestan. Di masa seperti itu, orang akan mengatakan bahwa “Langit” memandang nasib Ikarus sebagai insiden yang tak luar biasa. Ketika kita hanya bicara tentang surga dan keabadian, ketika segala rupa dan peristiwa di dunia sepenuhnya dilihat dari takhta di atas yang kekal, apa arti kesengsaraan manusia? Pentingkah bencana dan kematian?

Barangkali bagi Brueghel, nasib malang Ikarus, kisah seorang anak muda yang terbang dan tak sampai, adalah bagian dari kehidupan sehari-hari: ada petani yang bekerja dan kapal yang bermiaga, tapi ada pula orang yang berikhtiar tapi gawal. Atau mungkin Ikarus sebuah contoh kesia-siaan manusia yang takabur dan lupa berhati-hati. Maka bila ia terjerembap dan mati, biarlah. Mungkin bagi seorang dari abad ke-16, hidup lebih baik dijalani dengan menerima kenikmatan yang ada, seperti penggembala yang mensyukuri musim yang jernih. Atau lebih baik hidup ditempuh dengan kerja yang jujur, dengan membajak bumi dan mengarungi laut. Kenapa Ikarus tak meniru penggaru yang tekun, penggembala yang sabar, dan saudagar yang makmur di kapal itu? Kenapa ia harus

melanggar kodrat manusia yang sudah ditetapkan, yakni bahwa ia bukan unggas?

Kita, di abad ke-21, tentu bisa berkata: kodrat manusia tak bisa dirumuskan begitu saja. Ketika kita merasa berhasil merumuskannya, jangan-jangan kita melenyapkan kemungkinan orang untuk berbeda — sehingga siapa saja yang berlainan dari “kodrat” itu akan kita sebut “bangsat” atau “kunyuk”, dan kita basmi.

Atau kita akan terkecoh: dengan merumuskan “kodrat” atau “hakikat”, kita tak menduga suatu ketika manusia akan mampu menembus rumus itu. Ikarus memang gagal, tapi seandainya tak pernah ada orang yang berani mencoba terbang, memerdekaan diri dan jadi “ganjal”, dunia akan tetap seperti abad ke-16. Tak akan ada Wright Bersaudara, dua orang Amerika yang di tahun 1903 dengan sebuah mesin bisa terbang selama 10 menit di sebuah lapangan di North Carolina — dan dengan itu membuka jalan manusia untuk menjelajah, seperti burung, bahkan lebih dari burung, hingga angkasa tak menakutkan lagi.

Pernah terpikir oleh saya, apa gerangan jadinya seandainya Ikarus, si tokoh mitologi, juga berhasil. Mungkin panorama dalam kanvas Brueghel akan berubah: mungkin penuh sukacita, tapi mungkin juga resah. Sebab telah datang manusia yang mengalahkan alam, dimulai dengan melawan batas tubuhnya sendiri. Siapa yang mampu demikian akan berkuasa atas hal-hal lain. Ia akan melihat dirinya berdaulat dan penuh daya — sebuah gambaran manusia menurut humanisme.

Gambaran humanis ini memang mempesona: manusia

jadi subyek yang bebas, yang bisa memutuskan bahwa dirinya adalah pusat ukuran segala hal-ihwal. Tapi kemudian orang sadar: ketika manusia menegakkan diri sebagai subyek yang otonom, ia sekaligus membuat yang di luar dirinya sebagai obyek yang tak otonom. Yang “sini” menaklukkan yang “sana”. Yang “sana” itu bukan saja langit, ladang, dan laut. Pada gilirannya juga para peladang dan pelaut dan siapa saja yang dianggap tak cukup layak jadi “manusia”.

Itulah yang memang terjadi, bahkan sebelum mesin terbang ditemukan. Citra manusia yang serba kuat dan berdaulat itu diperkujuh oleh mereka yang tak hanya menggaru ladang, tapi juga membangun kota, tak hanya menggembala, tapi juga mengukur cuaca, tak hanya melintasi Laut Aegea, tapi menemukan ilmu, mengembangkan seni, memenangi perang.

Di sana kita lihat profil manusia “Eropa”. Sebuah peradaban yang dahsyat terbentang, tapi juga kolonialisme. Sang penakluk ujung dunia akhirnya memandang makhluk yang ditaklukkan di ujung itu “belum-manusia”: mereka yang layak dihabisi, atau ditindas, atau, dalam kata-kata Franz Fanon, pemikir anti-kolonialisme di Aljazair, “diundang untuk jadi manusia”. Dengan kata lain, dunia sang terajah harus dibentuk agar mengikuti prototipe “manusia” yang disusun oleh dunia borjuis “Barat”.

Tapi Perang Dunia ke-II yang kejam pecah, dan kolonialisme goyah, lalu runtuh. Dari segala penjuru datanglah kritik kepada humanisme. Terkadang berlebihan. Terkadang orang lupa bahwa ide tentang manusia sebagai subyek yang otonom itu juga yang mendorong orang-orang

terjajah melawan. Di Asia, Afrika, dan di Amerika Latin mereka tak lagi menerima anggapan bahwa si terjajah adalah kategori “sana” yang “belum manusia”, makhluk “terkebelakang” yang tak berdaya. Mereka melawan, mungkin memilih Ikarus — tentu saja Ikarus yang berhasil — sebagai lambang, sebab mereka juga ingin lepas dari penjara, terbang menembus kodrat, menguak takdir.

Tapi ada yang cemas, memang, akan ketakaburan manusia. Ada orang beragama yang kini mengecam humanisme seperti di zaman dulu orang mengecam Ikarus: sebuah contoh kepercayaan diri yang berlebihan, sebuah *hubris*. Kaum Kristen Kanan bahkan menyamakan “humanisme” dengan “titanism”, pandangan yang menerakan sifat ke-maha-kuasa-an Tuhan pada manusia.

Mereka menolak itu, tentu. Bagi mereka, manusia tak bisa hadir sebagai subyek yang otonom. Ketidakpercayaan kepada manusia pula yang menyebabkan mereka, seperti halnya kaum fundamentalis dalam Islam, ingin agar Tuhan-lah yang menentukan tatanan hidup di bumi, dengan kata dan undang-undang yang pasti.

Tapi tidakkah itu juga sebuah bentuk ketakaburan antroposentrism: dilengkapi dengan kata dan undang-undang, Tuhan tetap dimunculkan dengan manusia sebagai model dan ukuran? Tentu saja ukuran itu tak akan pernah pas. Tuhan lebih agung ketimbang kata dan undang-undang, naskah, dan syariah. Kita ingat sayap Ikarus yang mencoba menggapai matahari; ia tak akan sampai....



## Desember, Desember

SETIAP Desember adalah menunggu, bersama malam yang akan habis, kalender yang dirobek, dan dinihari yang dicegat pertanyaan yang setengah tertelan: ‘Apa yang akan datang? Siapa yang bakal datang?’

Mungkin sebab itu setiap Desember berada di ambang *advent*. Orang Kristen membatasinya sebagai masa empat pekan menjelang Natal. Pengertian ini konon datang dari abad ke-12, dari bahasa Latin *adventus*, yang berasal dari kata kerja *advenire*, yang secara harfiah berarti ‘datang ke’. *Advent*: kedatangan sesuatu yang penting dan ditunggu.

Sesuatu yang penting dan ditunggu, sesuatu yang belum jelas apa, mungkin sesuatu yang mustahil, sebuah mukjizat, tapi mungkin juga sebuah bencana... Setiap Desember adalah awal orang meniti buih di selat yang gelap yang terkadang rusuh. Di seberang, hanya beberapa langkah lagi, terbentang kurun waktu di mana harapan bisa memukau tapi juga bisa lancung. Kini kita gamang. Terutama karena kita telah sering harus bersandar pada kepercayaan yang patah. Yang kita punyai hanya beberapa

bekas kekerasan, rasa terkecoh oleh impian, rasa cemas.

*The evil and armed draw near...  
And the houses smell of our fear*

Saya ingat kalimat itu: *Makin dekat juga yang keji dan bersenjata.../Dan rumah-rumah mengendus ketakutan kita.*

W.H. Auden menuliskannya melalui sebuah Desember yang juga waswas, di antara akhir 1941 dan pertengahan 1942, sebagai baris-baris dalam *For The Time Being: A Christmas Oratorio*, puisi Natal yang panjang yang dibuka dengan '*Advent*', bagian pertama.

Waktu itu perang masih membelah bumi. Tak seorang pun yang tahu dapatkah Hitler (dan 'yang keji dan bersenjata') akhirnya dikalahkan. Tapi puisi itu tak hanya berpusar pada titik yang kelam. Oratorio itu digubah setelah Auden kembali memeluk iman yang pernah ditinggalkannya. *For The Time Being* mengandung harapan Nasrani: ada kabar baik, bahwa mukjizat bisa terjadi. Yesus dilahirkan dan malam itu terbit bintang yang jernih di atas Bethlehem.

Bintang di kejauhan itu seakan-akan menggamit, ketika, dalam kata-kata Auden, kita 'hanya samar-samar tahu, apa gerangan kita dan kenapa kita di sini'. Dan 'untuk menemukan bagaimana jadi manusia saat ini', itulah alasan kita mengikutinya. '*To discover to be human now/Is the reason we follow this star*'.

Tapi justru di situ lah terasa bahwa kita berjalan di

lorong sengsara: untuk tahu bagaimana ‘jadi manusia’, kita ternyata harus menunggu sesuatu yang praktis mustahil – bintang yang jernih itu, benda langit yang menandai saat ketika Yang Suci masuk merasuk ke dalam hidup sehari-hari dan Yang Kekal menjelma ke dalam yang temporal.

Lorong sengsara itu — mungkin Budhisme bicara lebih jelas tentang hal ini — tak kunjung berakhir. Juga setelah berpuluhan-puluhan Desember lewat. Tiap kali kita harus menempuh lagi suasana seperti yang terpantul dari pelbagai puisi Auden: sebuah suasana ‘Audenesque’, seperti disebut oleh Graham Greene di tahun 1930-an: kemurungan yang makin akrab.

Kemurungan ‘Audenesque’ adalah warna dunia yang ditinggalkan sesuatu — dan ‘sesuatu’ itu sangat berarti. Sebuah sajak Auden yang terkenal, bagian dari *Twelve Songs*, bergumam dengan nada getir yang ditahan:

*Stop semua jam, putuskan telepon  
Bujuk anjing untuk diam, beri dia tulang yang  
ranum  
Bisukan piano, dan dengan genderang mendesah  
Kita keluarkan jenazah; silakan mereka yang ber-  
takziah*

Mungkin selalu ada saat seperti itu, ketika kita seakan-akan ingin berhenti dari hari, dan membiarkan datang ‘mereka yang bertakziah’, *the mourners*.

Takziah untuk siapa? Siapa jenazah di hari kemarin, kini, dan esok? Kita tak perlu tahu. Sebab yang mati, yang hancur, yang hilang, begitu banyak. Bahkan tak akan jadi

ganjal jika kita sendiri telah terdaftar di pemakaman. Maka biarkan di langit kapal terbang membentuk huruf berita kematian dan polisi lalulintas memasang kaus-tangan hitam. Bintang-bintang kini tak dikehendaki — kata bait terakhir sajak itu — maka padamkan. *For nothing now can ever come to any good.*

‘Sebab kini tak ada yang akan bisa baik’. Putus asa itu lengkap, atau nyaris lengkap...

Di bulan Desember 1939, Auden ada di sebuah bioskop di satu bagian Manhattan, New York, di mana penduduk hampir semuanya berbahasa Jerman. Sebuah film berita tentang invasi Hitler ke Polandia diputar. Sesuatu mengguncang Auden sore itu: ketika di layar tampak dertenan orang Polandia yang ditahan, penonton berteriak, ‘Bunuh mereka! Bunuh mereka!’

Tak ada yang berpura-pura. Tak ada yang malu untuk ‘tak beradab’. Beberapa tahun kemudian Auden mengingat pengalaman itu: ‘Aku bertanya-tanya pada diri sendiri, waktu itu, mengapa aku bereaksi menentang sikap ingkar kepada tiap nilai humanistik ini’.

Apa haknya untuk mengecam? Atas dasar apa ia bisa menuntut para penonton di bioskop di Manhattan itu agar mereka tak dengan bengis meminta orang lain dibantai? Apa alasannya untuk menegaskan bahwa yang membakar dunia dengan kebencian tak boleh dianggap pahlawan dan yang dizalimi tak boleh merasa berhak menyembelih?

Auden tak bisa menjawab. Di ambang putus asa, ketika ia merasa ‘*nothing now can ever come to any good*’, ia kembali ke dalam iman yang dikenalnya di masa kanak. Ia

bersedia lari melintasi gurun panjang ke arah bintang di Bethlehem itu.

Di kandang tempat Kelahiran itu terjadi, ia ingat bahwa di sanalah, buat pertama kali dalam hidup, tiap hal muncul sebagai sesuatu yang berharga, sesuatu yang layak disapa. Tiap hal jadi sebuah ‘Engkau’ (*You*), bukan sekedar obyek (*It*) yang dengan gampang dibungkam:

*Remembering the stable where for once in our lives  
Everything became a You and nothing was an It.*

Betapa dalam dan menakubkan momen itu, ketika Yang Suci masuk merasuk ke dalam hidup sehari-hari dan Yang Kekal menempuh laku temporal, ‘*the Eternal do a temporal act*’..

Tapi bersamaan dengan itu, momen itu sebetulnya juga bukan sesuatu yang sama sekali mustahil: ketika ‘tiap hal’ jadi ‘sebuah Engkau’, ketika itulah kita menyambut tulus yang-lain di luar diri kita. Dan kita ingin mene-maninya.

Inilah sebuah *epiphaneia*: ketika ‘tiap hal’ tampil sebagai ‘Engkau’, di situlah terjadi manifestasi diri Yang Ilahi, Kasih, Yang Kekal, Yang Suci — hingga kita pun tak hendak memasung dan merusaknya.

Seorang sufi seperti Ibn ‘Arabi akan menyebut momen itu sebagai *tajalli* (kadang-kadang juga *fayd* atau ‘pancaran’). Ia akan berbicara tentang ‘pancaran yang maha kudus’ dan ‘nafas kasih sayang’ yang diembuskan Yang Mutlak, hingga dari tiada terbitlah ada.

Tapi dengan pandangan itu, dunia tampak berubah. Dan tak semua orang bersenang hati. Herodes, raja yang menitahkan agar semua bayi hari itu dibunuh — untuk menangkal Sang Bayi Yesus turun ke dunia — punya argumen yang membenarkan tindakan preventif itu.

Auden menggambarkan Herodes sebagai seorang yang berpikir panjang — atau lebih tepat, seorang yang ingin mempertahankan kehidupan yang rasional, sosial, dan praktis: bila tiap hal jadi ‘sebuah Engkau’, bagaimana dunia tak akan kacau? Bila Kasih tak takut akan anarki, (*‘Love does not fear substantial anarchy’*, kata orang-orang arif yang datang ke kandang sapi di Bethlehem itu), apa jadinya tatanan sosial?

Herodes melihat betapa berbahayanya bila ‘kehormatan Ilahi’ diberikan kepada tiap hal, kepada ‘cerek teh dari perak, liang cetek dalam tanah, nama-nama pada peta, hewan piaraan, kincir angin yang runtuh...’. Raja itu ingin menjaga tata yang tertib.

Ia tak mau pengetahuan jadi kalang-kabut karena, ketika rasio hilang, yang ada hanya ‘sebuah kekacauan pandangan-pandangan subyektif’. Ia menyukai ‘Hukum yang Rasional’. Dunia subyektif merisaukannya. Apa jadinya bila kebutuhan menyembah Tuhan tersalur dalam jalur yang tak dapat disosialisasikan, dan cerita pahlawan seluruhnya ‘ditulis dalam bahasa yang privat’? Kehidupan bersama yang ditopang konsensus akan runtuh. Aturan tak akan bisa berlaku secara universal. Hukum akan jadi sendi yang tak pasti. Ketika hidup diperlakukan sebagai ekspresi ‘nafas kasih sayang’, akan mampukah kita memberi keadilan, dalam arti hukuman? ‘Keadilan akan digantikan

oleh Belas Kasihan...', kata Herodes dengan masygul, 'dan akan lenyap semua rasa takut pada pembalasan.'

Tapi apa yang akan kita pilih? Ini Desember 2003 yang dibayangi teror, perang, statemen-statement keras. Juga suara galak yang pasti, bahwa pembalasan lebih efektif ketimbang belas kasihan, lebih tertib, sebab balas-membalas membentuk simetri. Berbareng dengan itu, benci telah jadi tugas politik. Ia tak lagi perkara pribadi, ia ada dalam barisan yang rapi, berderap. Tak aneh, sebab bahkan menyembah Tuhan juga telah kehilangan bahasa yang privat.

Tentu, Auden tak bisa memilih argumen Herodes. Ia telah tahu apa artinya Kelahiran itu, ketika tiap hal jadi sebuah 'Engkau'. Baginya dunia tak lagi tersusun dari 'mereka' yang seragam yang bisa diatur sepenuhnya dari sebuah ruang kontrol. Kasih telah turun, dan, seperti dikatakan para orang arif yang datang ke Bethlehem, Kasih membutuhkan 'sebuah kelainan yang dapat bilang Aku' — *an Otherness that can say I*.

Berarti hidup adalah bangunan subyektif yang berbeda-beda. Kita tak akan bisa mengutamakan tata yang tertib. Kita tak akan bisa hidup hanya dengan iman yang ditarik dalam alur yang siap dan aman. Tuhan justru dicari dalam *the Kingdom of Anxiety*, 'Kerajaan Kecemasan'. Di situ, mungkin iman adalah seperti iman Kierkegaard: sebuah lompatan yang berani, sendiri. Setelah malam Kelahiran itu lewat, dan hari jadi siang, 'sang sukma harus menanggungkan sebuah sunyi yang tak mendukung ataupun menentang keyakinannya, bahwa kehendak Tuhan akan jadi'.

Dengan kata lain, itulah iman dalam ketidak-pastian, di jalan yang rancu. Juga ketika kita hidup dengan bekas-bekas kekerasan dan begitu gentar hingga ‘rumah-rumah mengendus ketakutan kita’. Maka, sehabis Desember, bisa saja kita kembali gagal mencintai semua saudara kita. Tapi kita tahu, kita tak bisa memimpikan kerajaan yang sempurna tempat kita lari mengungsi. Justru impian itu ‘sebagian hukuman kita’.

Sebaliknya, ‘kwitansi yang harus dibayar, perabot yang harus direparasi, kata-kata ganjil yang harus dihafal’ — semua yang sepele, yang belum selesai — bisa punya arti bila kita ingat bahwa hidup dan cinta bisa menakjubkan: ketika Yang Suci merasuk ke dalam yang sehari-hari dan Yang Kekal di tengah yang temporal. Seorang Herodes tak akan paham. Tapi itu dasar kita untuk bersyukur, untuk tak mengutuk. Dan dari sana kita pun akan bisa ‘mengakui kekalahan kita tapi tanpa patah harap’ — *Sebab semua masyarakat dan zaman adalah detail yang akan lewat.*



## Pintu-Pintu Menuju Tuhan

### *Sebuah Pengantar*

SETIAP KALI saya mendengarkan Nurcholish Madjid, setiap kali saya merasa ada yang terselamatkan dalam iman saya: Tuhan yang esa itu adalah Tuhan yang inklusif. Ke dalam kemahapemurahan itu saya tidak ditampik.

Dalam salah satu sajaknya yang terkenal, Amir Hamzah menuliskan pergulatannya dalam iman, juga dialognya dengan Tuhan. Ia menyeru:

*Engkau ganas  
Engkau cemburu  
Mangsa aku dalam cakarMu  
Bertukar tangkap dengan lepas*

Tuhan yang diserunya saya kira bukan Tuhan yang bermurah hati dengan pembebasan. Tuhan yang bersifat “cemburu” adalah Tuhan dalam Perjanjian Lama — dari mana, kata orang, Amir Hamzah mendapatkan metaforanya, meskipun tidak dari sana ia kemudian menguraikan konflik batinnya.

Saya merasa beruntung: Perjanjian Lama bukanlah sumber Nurcholish Madjid. Sebab itu Tuhan yang dibawakannya sudah tersirat dalam judul buku ini: Yang Maha Agung itu membuka kesempatan untuk mendatangiNya tidak hanya dari satu pintu. Meskipun dalam konteks yang berbeda, satu kutipan yang tercantum di sampul belakang buku ini, dari Surah Yûsuf, berbicara tentang “pintu” yang majemuk — dan agaknya itu bisa ditafsirkan sebagai seruan untuk pendekatan apapun yang tidak tunggal: *“Wahai anak-anakku, Kamu janganlah masuk dari satu pintu, melainkan masuklah dari berbagai pintu yang berbeda”*.

Saya menggunakan kata “mendatangi,” bukan “men-capai,” karena Nurcholish mengingatkan kita, bahwa kiasan yang sering dipakai dalam Islam punya makna dasar “jalan” (*syârî’ah, tharîqah, sabîl*, dan lain-lain). Dengan kata lain, sesuatu yang tidak untuk mandeg dan menetap. Yang tersirat di sana adalah sebuah proses, yakni proses “menuju,” bukan sesuatu yang telah selesai. Sebab yang dituju adalah Kebenaran Mutlak, yaitu Allah. Dan, kata Nurcholish, “Kita tidak akan dapat sampai kepada Kebenaran Mutlak itu, karena kita adalah nisbi.”

Dalam hubungan itulah kita mengerti tafsiran Nurcholish yang sering disalahpahami, tetapi sangat penting, yang berkenaan dengan kalimat syahadat: *Lâ ilâhâ illâ Allâh* baginya berarti “Tiada tuhan selain Tuhan itu sendiri.” Dalam kalimat ini terkandung pernyataan yang tak meragukan lagi bahwa Yang Maha Suci, Sang Pencipta, hanya satu. Dia tunggal. Dialah Kebenaran Mutlak, kata Nurcholish, dan jika ada yang beragam dari dan tentang Dia, itulah hasil interpretasi, hasil perlambangan atau

penandaan tentang Dia, karena manusia nisbi. Menerjemahkan kalimat *Lâ ilâhâ illâ Allâh* menjadi “tiada Tuhan selain Allah” benar, namun bisa mengesankan bahwa ada Tuhan lain selain Allah, atau bahwa Allah hanyalah salah satu saja dari sejumlah tuhan lain. Di dunia yang terdiri dari pelbagai agama ini, mudah sekali kita terjerumus ke dalam suatu politeisme yang tak sadar, yang mengesankan bahwa di “langit” sana ada tuhan-tuhan yang bersaing memperebutkan iman manusia seperti para pemimpin politik memperebutkan pendukung.

Buku yang terdiri dari tulisan-tulisan pendek, dengan contoh-contoh sederhana dan sebab itu terang-benderang untuk diikuti isinya ini, sebenarnya bertopang dari pandangan Ke-Tuhan-an yang mendalam seperti itu. Dari segi itu saja, bagi saya, ini juga sebuah buku yang perlu, di dalam suasana percaturan pendapat sekarang. Kita hidup di dunia yang kian nampak beraneka-ragam dan sekaligus menyempit. Dengan kata lain, kita hidup di tengah pelbagai ketegangan: Kita bersua dengan “yang lain” pada tiap kesempatan, dan kita tak selamanya siap.

Dalam keadaan seperti itu, apa yang bisa disebut sebagai politik identitas dan politik kategorisasi jadi sangat dominan: orang ter dorong untuk membagi orang lain dan dirinya dalam golongan “kami” dan “bukan kami,” dan berusaha memperebutkan ruang hidup dengan mengibarkan panji “kami” dan “bukan kami.” Ketika satu orang atau satu kelompok bersua dengan orang dan kelompok yang di luarnya, seringkali begitu intens, maka kekacauan yang terjadi mendorongnya menuntut koherensi dan kesamaan. “Yang lain” menjadi sesuatu yang pada dasarnya

ditampik. "Yang lain" diletakkan sebagai yang akhirnya, cepat atau lambat, harus dilebur ke dalam kesamaan dengan diri kita. Atau sebaliknya: kita cemas kalau-kalau diri kita luluh ke dalam kesamaan dengan "yang lain." Maka kita pun, misalnya, bicara dengan gentar atau gemas, bangga atau pun curiga tentang "Barat" dan "Timur." Seakan-akan tidak ada pluralitas di sini, seakan-akan hidup memang terbagi sepenuhnya dari dua kutub itu, seakan-akan masing-masing lingkungan budaya manusia, bahkan kepribadiannya, tidak majemuk. Seakan-akan kategorisasi bisa menjelaskan hidup dan menjadi panduan iman. Di hadapan itu, pesan Nurcholish yang inklusif mengetuk hati kita, seperti tak disangka-sangka: Ia mengutip Al-Qur'an, bahwa Tuhan adalah bagi "banyak Barat dan banyak Timur." Kata "banyak" sangat menggugah di situ.

Barangkali, keterbukaan kepada "yang lain" yang terpancar dari pendekatan Nurcholish kepada iman itu berakar dari sebuah sumber dalam Al-Qur'an yang setidaknya tiap hari dibaca oleh setiap muslim: Surah Al-Ikhlas yang ringkas itu. Bagi saya, surah ini sebuah sentuhan kita dengan Tuhan sebagai "Yang Maha Lain." Mohon jangan salah paham. Kata "esa" dalam "Yang Maha Esa" berarti juga yang singular, unik, tak bisa dipersamakan. Di dalam Al-Ikhlas Tuhan diungkapkan sebagai suatu "Kehadiran" (bisakah kita sebenarnya menggunakan kata "Kehadiran" di sini?) yang secara mutlak tidak ada yang menyamai, dan secara mutlak tidak bisa diacu dengan kategori apapun, sebab setiap kategori mendasarkan dirinya kepada kesamaan.

Surah, yang bagi saya merupakan dasar *tawhîd* yang

tak ada taranya itu, memang akan mengingatkan kepada apa yang disebut sebagai “theologi negatif.” Tuhan dikemukakan sebagai sesuatu, katakanlah “X,” yang “bukan A,” “bukan pula B” dan bukan seterusnya, karena kita mustahil menemukan padananNya. Dalam theologi ini, setiap usaha untuk merumuskan atau mentemakan kehadiran Ilahiyyah dianggap tidak sah, setiap ikhtiar membuat analogi antara Tuhan dan diri kita pasti akan sesat. Itulah sebabnya pemberhalaan ditampik. Ketika manusia membuat berhala, ia merumuskan Tuhan menurut citranya sendiri. Ia membayangkan representasi itu sebagai Tuhan. Kemudian apa yang dilakukannya ialah mengidentifikasi wujud yang disembah itu sebagai Tuhan sendiri. Syirik dimulai dengan analogi. Orang musyrik ialah orang yang membuat “Yang Maha Lain” berakhir dalam kesamaan.

Bagi theologi negatif, kesamaan itu tidak sekadar berbentuk arca. Berhala juga bisa berwujud suatu gambaran, suatu citra (*image*), suatu pemberian identitas, suatu rumusan oleh manusia, bahkan suatu “pemahaman” tentang Tuhan, yang kemudian dianggap sudah merupakan representasi Tuhan yang final. Di situ ke-Maha-Lain-an Tuhan yang murni dihentikan. Sebab tatkala manusia berpikir, tatkala ia berfilsafat, menyimpulkan dan memahami secara ontologis dan epistemologis hidup dan dunia yang majemuk ini, ia mereduksikan keaneka-ragaman, pluralitas, kebenda-bendaan, menjadi sesuatu yang seakan-akan suatu wujud kesatuan. Satu ide, satu konsep, lahir tentang “pohon” atau “meja,” apabila kita menghilangkan aspek dan konteks yang berbeda-beda dari “meja ini” dan “meja itu,” “pohon yang kini” dan “pohon yang dulu.” Proses ab-

straksi hanya mengedepankan aspek-aspek yang sama dari hal ihwal; proses itu tak membiarkan hal ihwal itu berkecamuk terus dalam perbedaan-perbedaannya. Dalam kata-kata Rodolph Gasche, itulah proyek berpikir, itulah proyek yang terkandung dalam “filsafat Barat”; “menjinakkan Yang Lain.”

Maka dalam “apofatisisme” sementara pemikir keagamaan belakangan ini, refleksi, pemahaman dan kesimpulan tentang “Yang Maha Lain” pada gilirannya hanya akan menjadikan Tuhan sesuatu yang profan. Di sana kita tidak akan bisa lagi menemukan Allah dalam ke-Maha-Lain-an-Nya, yang juga berarti ke-Maha-Suci-an-Nya. Yang benar-benar sakral tidak bisa disamakan dengan yang apapun di dunia, dengan bahasa yang ada. Seorang pemikir terkemuka dari kaum post-strukturalis pernah menulis, bahwa ada masanya theologi negatif “diucapkan dalam sebuah ucapan yang tahu bahwa dirinya gagal dan terbatas, lebih rendah ketimbang pemahaman Tuhan.”

Tentu saja ada kritik terhadap pandangan ini. Dalam kehendak untuk membebaskan diri dari bahasa yang yang “tahu bahwa dirinya gagal dan terbatas,” *apofatisisme* ini akhirnya hanya menyerah di dalam sikap yang menampik merenungkan — dan mengkomunikasikan — makna kata “Tuhan,” seakan-akan itu tidak ada gunanya. Sikap ini juga tak hendak menjelaskan dari mana datangnya iman: dari satu upaya mencari atau dari taklid, atau dari kemauan, atau dari wahyu, atau — karena kita tak punya privilege untuk menerima wahyu — dari intuisi. Tuhan, pendeknya, bagi pandangan ini, seakan-akan kesucian yang menghindar terus, tak terjangkau, bahkan sebenarnya tak

bermakna. Penyair Sutardji Calzoum Bachri mengungkapkannya dengan lebih intens: "*Aku telah nangkap manusia dengan tangan*", tulisnya, "*dengan meriam dengan ide dengan fikiran.*" Namun, "*cuma jejak-Mu saja yang aku dapatkan pada mereka.*"

Kita pun ingat yang disarankan Nurcholish: Tuhan tidak mungkin dicapai oleh dan dengan kondisi yang nisbi. Tuhan tidak mungkin dicapai dengan bahasa yang terbatas dan waktu yang sambung-menyambung. Tuhan tidak akan dipahami, seperti kita memahami rumus matematika, dalam proses dari suatu titik awal dan sampai tiba di suatu titik akhir. Chairil Anwar menulis sebuah sajak yang indah: ia menyebut Nama itu, tetapi ia tahu, betapa

*...susah sungguh  
mengingat Kau penuh seluruh*

Sebab “mengingat” mengandung faktor waktu, sedang Tuhan datang dengan “penuh seluruh” melalui sesuatu yang mengatasi waktu: melalui wahyu. Inilah inti dari agama samawi, yang seperti kata Nurcholish, bukan hasil akhir suatu proses historis dan sosiologis. Wahyu adalah suatu momen yang “diakronis,” bahkan ada yang mengatakannya “anakronis,” dalam arti suatu peristiwa yang mengatasi, dan tidak berada dalam, waktu yang linear. Syirik memanipulasikan ide tentang Tuhan yang hadir dalam wahyu. Syirik membekukan Tuhan di dalam waktu.

Tapi ada sesuatu yang dilematis di sini. Bagaimana Tuhan yang “penuh seluruh,” Tuhan yang “Maha Lain” itu, akan kita hadirkan dalam kesadaran kita dan kesadar-

an orang lain? Bagaimanapun juga risalah tentang *tawhîd* dan theologi tetap ditulis, meskipun di antara para pemikir mutakhir dengan pandangan “apofasistik,” dan semangat “post-modern,” lebih suka menulis theologi sebagai “a-theologi.” Manusia mau tak mau menggunakan fikiran, suatu proses diskursif, yang berjalan setapak demi setapak — dalam waktu yang linear — untuk sampai kepada suatu kesimpulan. Manusia juga mempunyai kehausan pancaindera. Ia tidak selamanya merasa cukup dengan hanya tergetar oleh “Yang Maha Lain” yang tak mungkin terlukiskan. *“Aku manusia/rindu rasa/rindu rupa,”* tulis Amir Hamzah. Sementara itu, wahyu hanya turun kepada Rasulullah. Beliau juga harus merumuskan dan menggunakan bahasa, menyampaikannya kepada orang lain, kepada umat. Beliau harus mengungkapkannya dalam komunikasi. Wahyu harus masuk ke dalam kurun waktu, atau Nabi hanya menjadi seorang sufi.

Iqbal, pemikir Muslim yang termasyhur dari Pakistan itu, pernah melukiskan perbedaan antara sang Rasul Allah dan sang sufi dengan satu kutipan dari Abd al-Quddûs dari Gonggoh tentang *mi’râj*: “Muhammad telah naik ke langit tertinggi lalu kembali lagi. Demi Allah, aku bersumpah, bahwa seandainya aku yang mencapai tempat itu, aku tidak akan kembali lagi.”

Seandainya Rasulullah tidak kembali, tidak “menyisipkan diri ke dalam kancah zaman,” seperti kata Iqbal, dunia tidak berubah. Syi’ar Islam tidak akan ada. *Mi’râj* bukanlah hanya sebuah peristiwa tasawuf. Pada saat seorang sufi kembali dari pengalaman religiusnya, kata Iqbal, ia “tidak membawa arti besar bagi umat manusia.”

Kembalinya seorang nabi, sebaliknya, memberi “arti kreatif.” Pengalaman religius itu, pertemuan di langit tertinggi itu, menjadi suatu guncangan yang menggerakkannya untuk “mengubah seluruh alam manusia.”

Nurcholish dalam buku ini tidak persis mengatakan demikian, tetapi agaknya jelas, bahwa iman bagi dia tidak sekadar “percaya,” melainkan mengandung sesuatu kekuatan yang aktif. Ketika membahas *islâm, imân* dan *ihsân* dalam buku *Kontekstualisasi Doktrin Islam Dalam Sejarah*, ia mengutip sabda Nabi bahwa iman punya lebih dari 70 tingkat. *Imân*, tulis Nurcholish, “tidak hanya cukup dengan sikap batin yang percaya atau mempercayai sesuatu belaka, tapi menuntut perwujudan lahiriah atau eksternalisasinya dalam tindakan-tindakan.”

Nurcholish, seperti juga Iqbal, tidak berhenti pada suatu “apofasisme” dalam memandang Tuhan. Bertindak, untuk orang lain, untuk dunia, berarti memasuki suatu proses di mana bahasa, betapapun terbatasnya, menjadi sentral. Komunikasi, tukar-menukar, negosiasi, mengajak ataupun mengikut, jadi *imâm* ataupun *ma'mûm*, tidak bisa dihindarkan. Kita tidak berhenti pada *hablum min Allâh*. Tuhan mengubah dan menggugah, dan manusia terubah dan tergugah dalam hubungannya dengan manusia lain. Memang dengan risiko: Tuhan yang disyî’arkan adalah Tuhan yang diucapkan, dipresentasikan dengan lambang, dan identifikasi, dengan lambang dan personifikasi. Terkadang ini bisa menyesatkan. Di Indonesia, di tahun 1968, Kipanji-kusmin, seorang pengarang, didakwa “menghina Tuhan” karena ia mempersonifikasikan Tuhan dalam ceritanya yang dimuat dalam Majalah *Sastrâ*. Si penuduh alpa bah-

wa tuduhannya sendiri telah mempersonifikasikan Tuhan, bahkan mempersamakan Tuhan dengan manusia yang bisa merasa terhina oleh sebuah cerita fiktif.

Bagaimana menjaga ke-Maha-Suci-an yang tak ada bandingannya itu, sementara merumuskanNya dalam suatu ide untuk bisa dipertukarkan, itulah soal pokok yang dihadapi agama-agama di dunia. Nurcholish mencoba memecahkan dilema ini dengan melihat keterbatasan manusia dalam merumuskan, bertukar gagasan dan berkomunikasi, menafsir dan mengetahui. Dalam keterbatasan itu, seperti tersirat dalam tulisan pendeknya tentang *ikhtilâf* (perbedaan) dan *i'tilâf* (serasi, harmoni), penerimaan terhadap pluralisme menjadi tak bisa dihindari. Pluralisme ini tak hanya terbatas pada interpretasi manusia tentang agama yang dibawa oleh Nabi Muhammad Saw, tetapi bahkan juga tentang makna *islâm* itu sendiri. "*Islâm*" tulis Nurcholish, "artinya pasrah sepenuhnya (kepada Allah), sikap inti ajaran agama yang benar di sisi Allah. Karena itu semua agama yang benar disebut *islâm*. Dalam pandangan ini, suatu agama, termasuk agama yang dibawa oleh Nabi Muhammad, tidak unik. Ia tak berdiri sendiri dan terpisah.

Bahkan ia terbuka, juga dalam konsepsi teologisnya. "Apa arti kemenangan Islam?", Nurcholish bertanya, dan memberi jawabnya sendiri: "kemenangan Islam tidaklah sama dengan kemenangan umat Islam, apalagi pribadi-pribadi". "Kemenangan Islam," tulisnya pula, "adalah kemenangan sebuah ide, sebuah cita-cita, terserah siapa saja orangnya, yang melaksanakan ide itu. Kemenangan Islam harus merupakan kebahagiaan bagi setiap orang, malah se-tiap makhluk. Kemenangan Islam tidak boleh diwujudkan

dalam bentuk mengancam golongan lain.”

Dari sikap ini nampak, tidak ada peleburan “yang lain” menjadi “sama.” Nurcholish tetap berpandangan, bahwa ada kehadiran yang terakhir, ada asal-usul, ada dasar yang satu bagi segala ‘arsy yang plural itu. Namun “yang lain” tidak dijinakkannya. Pada dasarnya ini adalah suatu sikap etis yang dalam suatu sikap yang mempersoalkan, bahkan menggugat, ego dan keleluasaannya terhadap “yang lain.”

Bagi saya ada sedikit perbedaan antara humanisme Iqbal dan kecenderungan etis Nurcholish di sini. Kita tahu bahwa Iqbal, yang menyebut ego insani sebagai *khudi*, mengumandangkan kemandirian manusia: Tuhan telah mempercayainya dan mengangkatnya menjadi khalifah di bumi, maka ia juga punya keleluasaan membuat. Dalam kumpulan puisinya *Payam-i-Mashriq*, Iqbal menciptakan sebuah percakapan dengan Tuhan: “Kau ciptakan malam — aku nyalakan cahaya. Kau ciptakan lempung — aku bentuk piala. Kau buat belantara — aku olah taman bunga.” Ego dalam pemikiran Iqbal adalah ego yang kreatif. Tapi kreatif di sini juga dalam arti membentuk, membuat dunia, sebagai sesuatu yang akan dan telah dikuasai. Dunia, sebagai “yang lain” itu, pun di dalam konsepsi ini dimutasikan ke dalam wilayah sang ego sendiri.

Humanisme Iqbal, kita tahu, lahir dari dasawarsa-dasawarsa pertama abad ke-20 dengan optimisme akan kemampuan manusia. Pandangan Nurcholish lebih punya kerendah-hatian dari suatu masa ketika abad ke-20 akan berakhiran dan banyak proyek besar manusia melahirkan kekecewaan: revolusi sosialis dikhianati dan ditinggalkan,

nasionalisme melahirkan ekspansi kekuasaan, kecanggihan teknokrasi — yang tak henti-hentinya menyalakan cahaya, membentuk piala dan mengolah taman bunga — juga pada akhirnya melahirkan pengrusakan.

Nurcholish tentu saja tetap berada dalam tradisi humanis. Ia juga menekankan kembali peran manusia sebagai khalifah di atas bumi. Tetapi ia mencatat satu hal: kedaifan (*ke-dla'if-an*) manusia. Pandangan ini tercermin juga pada sikap Nurcholish dalam politik, dan menjelaskan kenapa ia bersuara dengan sungguh-sungguh perkara demokrasi. “Perfeksionisme dan demokrasi adalah dua hal yang tidak pernah bertemu,” tulis Nurcholish di tulisan terakhir dalam buku ini. Perfeksionisme mengimplikasikan pandangan yang serba mutlak, demokrasi menuntut adanya “pandangan kenisbian sampai batas yang cukup jauh.”

Tentu harus ditambahkan (seraya mencoba memparafrase ungkapan Jimmy Carter tentang demokrasi): demokrasi memang perlu karena manusia *daif*, tapi juga demokrasi mungkin karena manusia *fithrî* dan *hanîf*. Pandangan Nurcholish Madjid sendiri — sebagaimana tersurat dalam buku ini — menunjukkan kerendah-hatian di satu pihak dan usaha yang serius untuk mengungkapkan kebaikan dan kebesaran hati di lain pihak. Tidak mengherankan bila ia bagian dari, malah pembuka jalan bagi, khasanah intelektual Indonesia yang paling hidup dan bergema dewasa ini.

Dari pesan Nurcholish — ia mengalamatkan tulisannya ke kalangan umat Islam Indonesia —tersirat pula penjelasan kenapa justru penyumbang utama bagi khasanah intelektual Indonesia itu akhir-akhir ini banyak datang dari

kalangan pemikir dengan latar-belakang Muslim. Problem-problem yang diterangi Nurcholish memperlihatkan bahwa kalangan inilah yang tak putus-putusnya berbenturan, dari posisi yang terpojok, dilema-dilema besar bagi komunitas yang beriman, selama hampir paruh kedua abad ke-20.

Kita bersyukur, bahwa yang terbit bukan cuma rasa getir atau amarah. Yang lahir mengagumkan, terutama adalah keberanian menjelajah dan kearifan berdialog. Kita menikmati sejumlah renungan Indonesia yang baru.□





**BAGIAN DUA**  
*Camus & Kemajuan Indonesia*



## Camus dan Orang Indonesia

### *Sebuah Pengantar*

ALBERT Camus seperti punya sihir tersendiri bagi para penulis Indonesia. Agak aneh memang. Dia tak pernah mengutarakan problem yang layaknya jadi persoalan di sini. Dia bukan seorang pemikir dan sastrawan yang setiap hari berpapasan dengan gelora dan keterpojokan manusia dunia ketiga, kecuali persentuhannya yang malang dengan situasi kolonial Aljazair.

Dia barangkali bahkan termasuk rentetan penulis Eropa Barat — terutama Prancis — yang oleh sementara cendekiawan Indonesia dianggap bukan sebagai ilham yang tepat atau sehat: Ia bagian dari suara sebuah benua tua. Meskipun Camus sendiri lebih mengidentifikasikan sendiri sebagai bagian dari alam Laut Tengah yang lebih mentah dari lazuardi, dan ia tak pernah ingin melepaskan akarnya di Aljazair, pandangan filsafatnya terkadang dianggap sebagai salah satu suara yang datang dari geografi lain: peta yang memperlihatkan begitu banyak gores-gores

sejarah. Dengan kata lain, sebuah suara yang telah menjadi terlampau bijaksana. Dan bijaksana, di sini, juga berarti reda dari sekian derajat optimisme yang biasanya memang meleset, tapi bagaimanapun dianggap perlu buat sebuah bangsa yang baru.

Saya tak tahu pasti melalui mana dan bila persisnya Camus datang ke Jakarta. Di bulan April 1954 majalah kebudayaan yang terkemuka di Jakarta waktu itu, *Zenith*, memuat tulisan Jan Lamaire Jr. yang memperkenalkan pemikiran Camus. Tapi saat itu pun nampaknya nama Camus sudah cukup dikenal dan segala sesuatu yang berhubungan dengannya diminati.

Tigapuluh empat tahun yang lalu itu, (dan tigapuluh empat tahun yang lalu Albert Camus masih hidup di Paris), Lamaire, seorang penulis Belanda yang sering memperkenalkan para pemikir Eropa itu mengatakan bahwa “telah terbukti” perhatian orang di Indonesia terhadap Camus sangat “banyak”.

Saya ingat ketika Asrul Sani berkunjung ke Eropa di tahun 1950-an. Dari sana ia menulis sepucuk surat yang dimuat dalam sebuah majalah kebudayaan — saya tak ingat pasti: mungkin *Zenith* — tentang apa yang dialaminya. Ia pun menyebut Camus. Seingat saya, ia menamakan orang Prancis ini orang yang “berbahaya”, karena menulis begitu bagus dan membuat kita terpesona. Kemudian Asrul Sani menerjemahkan, dengan indah sekali, lakon Camus yang di Indonesia menjadi sangat terkenal itu, *Caligula*.

Tapi pesona Camus barangkali tidak cuma dari situ. Pesona Camus merupakan bagian pesona saja dari pesona

kepada Prancis, dan khususnya Paris. Eropa, bagaimanapun juga, di masa itu, tetap sebuah metropolis tempat orang-orang yang merasa dirinya di bawah wilayah “pinggiran” memandang untuk mendapatkan inspirasi, termasuk dalam bidang pemikiran. Pengaruh Eropa itu, pada umumnya, justru merupakan ekspresi keinginan mengetengahkan diri itu: cendekiawan Indonesia hendak menjadikan dirinya sebagai bagian dari gerak dan gejala internasional. Di tahun 1940-an itu, masa setelah proklamasi kemerdekaan, kemudian setelah Indonesia diterima sebagai anggota PBB, kita bukan lagi unsur tersembunyi yang selama beberapa abad yang lampau dibungkam. Saya kira perasaan kebangsaan seperti itu, dengan manifestasi yang berbeda-beda, ada di semua aliran pemikiran waktu itu, di kiri ataupun di kanan. Tigapuluh sampai empat puluh tahun yang lalu, kesadaran tentang “kedunia-tigaan” kita masih terbatas dan lamat-lamat, kalaupun kesadaran itu dianggap penting.

Tetapi kenapa justru Camus? Seperti saya sebut tadi, Camus hanya salah satu bagian saja dari pesona kepada Prancis. Di tahun 1950-an kalangan intelektual di Jakarta tak hanya bicara soal dia, melainkan juga soal Sartre, eksistensialisme, dan di sana sini, Marleau-Ponty. Barangkali itu adalah bagian dari mode yang umum — gejala yang rupanya memang tak dapat dielakkan dari kalangan cendekiawan sekalipun, kapan saja.

Lagipula Prancis merupakan tempat yang, bagi orang Indonesia, tak mengganggu: negeri itu tak ada hubungannya dengan masa silam kolonial mereka. Negeri itu juga lebih kaya dan lebih berpengaruh kebudayaannya ketim-

bang Negeri Belanda yang kecil itu, dan bahasa Prancis bukan bahasa yang teramat sulit bagi para terdidik Indonesia yang mengenyam sekolah menengah atas di tahun 40-an. Lagipula harus diakui bahwa di tahun-tahun sesudah Perang Dunia II, di sana berkembang sesuatu yang sangat memikat: ide menjadi sesuatu yang penting untuk dibicarakan dan diperjuangkan.

Gayung bersambut. Para sastrawan Indonesia nampaknya senantiasa cenderung untuk tak bisa membayangkan sebuah kesusastraan yang tanpa bobot pikiran. Salah satu contoh yang tipikal ialah sikap yang tercermin dalam sebuah tulisan Idrus, pengarang Surabaya itu, di Majalah *Gema*, September 1946. Idrus, yang juga menerjemahkan beberapa karya sastra dari Rusia, menolak pengaruh kesusastraan Amerika — termasuk karya Hemingway — yang dianggapnya dangkal, dengan alasan: bangsa Indonesia “dari dulu diajar berpikir dalam-dalam”. Tak mengherankan bila kecenderungan itu, yang tak cuma terdapat pada Idrus (Asrul Sani juga menolak “puisi emosi semata”), menemukan dalam kesusastraan Prancis yang dibawakan Camus dan Sartre sesuatu yang berbinar-binar.

Dari kedua tokoh ini, nampaknya Camus-lah yang lebih memikat. Mungkin karena ia lebih seorang sastrawan ketimbang filsuf seperti Sartre.

Karya-karya Sartre, lazimnya dalam bentuk buku, memberat, dan penuh dengan refleksi yang tak mudah dipahami oleh mereka yang tak terbiasa dengan suatu *discourse* metafisika.

Mungkin karena itu, lakon yang ditulis Camus lebih

dikenal di sini: *Caligula* (yang di Paris dipentaskan pertama kali di tahun 1950), *Les Justes* (tahun 1949) sudah beberapa kali di Indonesia dipanggungkan. Sementara itu, lakon Sartre, seingat saya, hanya satu yang sudah diterjemahkan atau lebih tepat disadur (oleh Toto Sudarto Bachtiar), *La Puitan Respectuesse*. Itu pun dengan kesulitan yang mendasar: saduran itu mengganti seorang hitam yang mau dikeroyok orang putih di sebuah kota selatan Amerika dengan sosok putih yang mau dikeroyok orang pribumi di Indonesia. Camus nampaknya tak menimbulkan kesulitan itu, justru tanpa adaptasi. Sementara belum ada novel Sartre yang dialihbahasakan di kawasan ini, novel Camus, *La Peste*, terbit di tahun 1984, diterjemahkan oleh Nh. Dini, dan *L'Etranger*, terbit di tahun 1942, bahkan disalin baik di Jakarta maupun di Kuala Lumpur.

Camus memang dalam banyak hal lebih memikat. Ia tak pernah bicara bahwa “neraka adalah orang lain” seperti Sartre. Dari dalam prosanya masih terasa getar dari bau tanah, langit dan laut yang membuka diri dan daratan yang diam tak disapa. Camus hidup dengan konsep dan ide, tapi keindahan yang bersahaja dan primitif punya arti yang hangat di situ: Kehangatan matahari yang menembus pori-pori. “Tanpa keindahan, cinta atau martabatnya, akan mudah untuk hidup,” tulisnya di tahun 1938, ketika ia mengkritik buku Sartre, *La Nausee*, sebuah novel yang mengutarakan hidup sebagai sesuatu yang tragis dan berlebih.

Tak juga dapat diabaikan adalah citra Camus sebagai pembawa suara moral — dan moral adalah sebuah kata yang penting bagi kesadaran banyak cendekiawan Indone-

sia. Ini juga yang ditawarkan oleh Sartre, seorang yang meloncat langsung dari metafisika ke politik, dan yakin bahwa dunia akan berubah menjadi baik di dalam tindakan bersama manusia, bukan dari tindak individual yang merumuskan lebih dulu mana yang baik dan yang tidak di dalam dirinya.

Di Indonesia, suara moral yang dibawakan Camus terlebih memikat karena pada dasarnya yang dibawakannya adalah sebuah afirmasi baru kepada eksistensi kita, di tengah kekacauan dan kehancuran arah dan arti. Dalam segi tertentu, Camus kembali meneguhkan nilai-nilai yang secara luas dan tradisional diterima — suatu hal yang enak ditelan bagi sastrawan dan intelektual di sebuah negeri seperti Indonesia. Sebab di sini kita hidup di tengah pergo-lakan yang pedih ketika nilai-nilai lalu-lalang dan silang-sengketa, tapi pada dasarnya kita belum punya pengalaman dengan suatu *Umwertung aller werte* yang benar-benar. Di Indonesia, kecuali mungkin pekik pendek Chairil Anwar di tahun 1940-an, kita belum pernah mengucapkan suatu kata putus yang radikal dengan masa lalu dan keyakinan yang datang dari sana.

Camus tentu saja tak bisa dikatakan “tradisional” dalam konteks Indonesia. Ia tak hendak meloncat dari ketidaaan iman ke dalam iman. Ia membiarkan dirinya di tepi jurang yang menganga dari mana memantul kembali gema hidup yang absurd. “Tetap berada di tubir yang memusingkan itu — itulah kejujuran, dan selebihnya hanya dalih,” tulisnya dalam *Le Myth de Sisyphe*, yang selesai digarapnya di tahun 1941, dan terbit di tahun 1943. Seorang intelektual Kristen pernah mempertanyakan, tidakkah

moralitas Camus pada dasarnya berkait justru dengan sikapnya yang agnostik: karena Tuhan tak ada, maka manusia harus tak berbuat dosa.

Sementara itu orang bisa juga mengatakan, bahwa di balik pandangannya tentang hidup yang tanpa akhirat dan tanpa makna, padanya senantiasa bisa terasa getaran yang sifatnya religius: pengakuan terhadap absurditas tak menyebabkan ia hanyut ke dalam kegelapan yang menolak hidup sebagai sebuah karunia — meskipun Tuhan tak disebut-sebut. Bunyi dan bau Laut Timur Tengah yang tak pernah dilupakan itu sudah cukup sebagai isyarat, bahwa di depan kematian pun, kita masih bisa merasakan ada sesuatu yang padu dan berharga dari kekacauan alam semesta dan nasib yang tak selamanya masuk akal ini.

Dengan kata lain, Camus tidak menakutkan kita. Bahkan sabda pemberontakannya bisa terdengar heroik dan, pada saat yang sama, tanpa niat penjungkirbalikan. "Saya berontak, maka kita ada," demikian adagiumnya dalam *L'Homme Revolte*, bukunya yang terbit di tahun 1951, sebuah risalah yang sebenarnya terlampaui tebal paginanya dan terlampaui tipis inspirasinya. Ia berbicara tentang perlawanan tetapi sekaligus juga kebersamaan. Ia berbicara tentang penolakan tetapi sekaligus juga rekonsiliasi, dan kita tidak menjadi sesuatu yang soliter, melainkan solider. Kita tergetar mendengar semua itu. Tapi bagi yang menghendaki sesuatu yang revolusioner, suatu geram yang lebih marah dan lebih pahit menghadapi kesewenang-wenangan nasib, sistem dan manusia, Camus terasa kurang menghentak. Bahkan amat sopan.

Tetapi seperti Camus, kita pun punya kecenderungan

kuat untuk menghindari keberlebih-lebihan. Kita bukan Eropa yang, dalam kata-kata Camus, “menghambur berangkat memburu totalitas.” Eropa membenci terang siang dan bersedia melihat ketidakadilan berhadapan dengan ketidakadilan. Kita mungkin seperti Yunaninya: tak membawa segala hal ke ujung yang ekstrem, “menyeimbangkan bayang dan cahaya”. *La mesure* adalah salah satu kata kunci yang terbit dari seluruh pendirian itu. Sebaik-baiknya perkara adalah di tengah-tengah. Keberanian manusia, dan keleluasaannya, ialah kebesaran menerima dirinya yang terbatas. Camus menyatakan berada di pihak tradisi yang mengakui ketidaktahuan. Ia, bersama dunia Mediteranianya, berada di sisi yang menerima batas dunia dan batas manusia, wajah yang dicintai dan, sekali lagi, keindahan.

Di dalam beberapa hal, sudah tentu sikap begini bisa dianggap tak memadai, bahkan dikecam atau ditertawakan. Dan di dalam riwayat Camus, itulah persis yang terjadi ketika penduduk Arab di Aljazair berontak, mengangkat senjata — dan membalas penindasan dengan teror, melawan pembantaian dengan pembunuhan — untuk memerdakakan diri dari Prancis.

Aljazair, tempat ia lahir dan dibesarkan, adalah sumber bagi percintaannya dengan tanah dan lazuardi. Ia menulis tiga buku esai tentang itu. Dalam esai-esainya ia bercerita, (dengan penuh lirisme dan renungan, dengan gaya yang sayang tak terungkapkan dalam koleksi terjemahan ini), tentang langit logam kota Oran, debu dan batu-batu yang tak tersingkirkan, kubus-kubus putih Kasbah di jauhan. Itulah dunia yang menyegarkannya kembali: dunia dengan laut yang lunak dan kelabu, laut yang bergerak

menerima hujan seperti sebuah spons raksasa, dunia yang dekat dengan padang pasir di mana pikiran menghimpun dirinya sendiri.

Orang, seperti Raymond Aron, bisa mencemuhnya sebagai “romantis”. Sebaliknya, orang juga bisa mengatakan bahwa ia bagian dari dunia Barat yang tak memuja harapan. Tapi Camus sendiri merasa asing di kota-kota Eropa, yang terbentuk oleh serangkaian suara gaduh: pusaran teler abad demi abad, revolusi demi revolusi dan juga kemasyhuran. Hanya dengan kota seperti Aljir, lanskap yang bebas-dosa itu, tamasya yang terbuka ke langit seperti nganga mulut atau buncah luka, seseorang — paling tidak Camus — dapat berbagi cintanya yang tersembunyi.

Tragedi Camus ialah bahwa cintanya yang diam-diam itu bukan sesuatu yang bisa menyelamatkan, ketika perang kemerdekaan Aljazair pecah, di tahun 1954, persis ketika bukunya yang terakhir tentang tanah kelahirannya, *L'Ete*, terbit. Tragedi Camus juga ialah bahwa sampai awal Januari 1960, ketika ia tewas dalam kecelakaan mobil pada umur 46 tahun, ia tak tahu akan jadi monumen apa, dan buat firau yang mana, perang yang ganas itu dilakukan. Ia orang Aljazair. Tapi ia juga orang Prancis. Ia tahu penderitaan orang Arab, dan ia bersimpati kepada mereka sejak ia masih muda. Ia pernah menulis sebuah reportase tentang kemiskinan mereka ketika ia bekerja untuk sebuah suratkabar di Aljir. Ia juga anak buruh yang hidup di lapisan miskin itu, beberapa waktu lamanya ia masuk ke dalam partai komunis setempat, ketika partai itu — didirikan dan dipimpin keturunan Prancis — cenderung membela hak-hak penduduk Arab. Tapi Camus juga bagian dari kaum *pieds-*

*noirs*, orang-orang kulit putih di negeri Maghreb itu, yang pada giliranya memusuhi dan dimusuhi oleh para pejuang Aljazair, dengan bom dan peluru. Camus menentang kekerasan, menolak perang dan hukuman mati, dan ia memandang Aljazair sebagai Aljazairnya, negeri kehangatan padang pasir dan biru Laut Tengah yang bebas dosa.

Persoalannya: benarkah tanah jajahan itu sebuah negeri yang seperti itu, sesuatu yang mungkin bisa diselamatkan dengan kesucian di tangan manusia?

Sartre, yang sebentar menjadi teman yang menyenanginya, dan kemudian jadi musuhnya, lebih punya jawaban yang jelas dalam soal seperti ini. Kekerasan adalah suatu kemunduran. Tetapi pengarang *Les Mains Sales* ini (sebuah lakon yang mengisahkan seorang tokoh komunis yang terlibat dalam tugas untuk menggunakan tangan yang kotor), menulis bahwa kekerasan adalah bagian yang integral dari perjuangan kelas. Pemberontakan kaum buruh adalah satu jawaban yang sehat terhadap penindasan kapitalisme. Tak mengherankan bila Sartre lebih bisa membela Front Pembelaan Nasional Aljazair yang tak segan-segan meledakkan sebuah restoran (dengan beberapa anak kecil di dalamnya) bila keadilan menuntut itu.

Bagi Camus, sikap Sartre dan Marleau-Ponty nampaknya hanya keinginan untuk menjadi revolusioner dari sejumput intelektual yang biasa duduk-duduk di kafe di tepi kiri sungai Seine — suatu privilege tersendiri, sebenarnya. Sebab Sartre, seraya mengumandangkan sikap yang hampir selalu taklid kepada komunisme, sendirinya tak pernah jadi anggota partai. Ia menikmati kebebasan penuh. Ia tak pernah mengalami tekanan disiplin dan pergulatan posisi

dalam partai. Ia juga tak pernah menyaksikan perubahan garis politik yang kadang-kadang bersifat oportunistis yang umumnya memualkan para intelektual partai — yang menyebabkan orang seperti Arthur Koestler, pengarang *Darkness at Noon*, (diterjemahkan menjadi *Gerhana*), dan Ignazio Silone, pengarang *Vino e Pane* (diterjemahkan menjadi *Roti dan Anggur*) berhenti menjadi komunis. Sartre juga tak seperti Camus: ia, yang dibesarkan di kalangan borjuis yang nyaman di kota besar, tak pernah punya pengalaman hidup yang otentik sebagai kelas pekerja. Baginya, seperti pernah dikatakan Camus, proletariat telah menjadi suatu “mistik”. Dan dalam hal konflik di wilayah Maghreb, Sartre juga bukan Camus: ia tak punya seorang ibu yang hidupnya terancam dalam pergolakan Aljazair.

Memang harus dikatakan bahwa betapapun ia memahami alasan perlawanan orang-orang Arab di tanah kelahirannya, diri Camus sudah terhunjam pada akar yang tak bisa dibantahnya — dan tak hendak dibantahnya. “Merasakan ikatan ke suatu tempat, rasa cinta ke sekelompok orang, mengetahui bahwa senantiasa ada setitik tempat di mana hati kita akan damai — itu semua adalah kepastian-kepastian yang banyak buat hidup manusia yang sekali saja,” tulisnya dari musim panas Aljir. Camus tahu akarnya. Akar itu adalah akar *pieds-noirs*, meskipun dari kalangan ini ia tahu ada kepicikan yang dibencinya.

Di situlah pada akhirnya, seperti pernah dituliskannya dalam catatan harian, moralitas menghancurkan — dalam arti menghancurkan dirinya. Ia makin lebih banyak diam. Suasana dalam novel *La Chute* (terbit di tahun 1956) yang menyempit dan muram dengan dosa dan hipokrisi di tiap

kata, agaknya mencerminkan kehancuran itu. Tetapi beberapa saat setelah ia menerima Hadiah Nobel di Stockholm, di tahun 1957, ia masih mengucapkan ini: "Saya selalu mengutuk penggunaan teror. Saya juga harus mengutuk suatu teror yang dilakukan secara membabi buta di jalan-jalan Aljir dan yang setiap saat bisa mengenai ibu saya dan keluarga saya. Saya percaya kepada keadilan, tetapi saya akan mempertahankan ibu saya di hadapan keadilan."

Orang bisa mengatakan, bahwa pada akhirnya, Camus juga, yang diejek sebagai santo tanpa gereja ini, mau tak mau tetap ingin mempertahankan apa yang dimilikinya — dan itu berarti kepentingannya sendiri yang paling akhir. Tapi sebenarnya, kurang lebih lima tahun sebelumnya, ketika ia kembali ke Tipasa, ia sudah berbicara tentang sebuah dilema yang lebih mendasar. Ia mencatat, dengan nadanya yang masgul, bahwa di panggung sejarah yang sibuk, perkelahian panjang untuk keadilan menguras habis cinta kasih yang dulu telah melahirkannya.

"Di dalam kebisingan di mana sekarang kita hidup, cinta mustahil dan keadilan tak mencukupi," tulisnya. Dan Camus, di awal 1950-an itu, kembali ke rumah rohaninya. Di sana ia temukan, di pantai masa kanaknya, puing bangunan Romawi yang dulu bebas disentuhnya kini dikelingi kawat berduri. Tapi di bawah langit yang muda itu, masih didengarnya bunyi-bunyi yang tercerap dari mana sunyi terjadi: suara rendah burung-burung, desah laut pendek-pendek di kaki karang, vibrasi pohon dan kadal-kadal yang ingin tak terlihat.

Maka kita juga bisa mengatakan bahwa sang ibu yang disebutnya di Stockholm itu juga bisa menjadi sebuah me-

tafora: kiasan untuk masa lampau yang tak bisa dilepaskan oleh siapapun. Juga, pada tingkat lain, kiasan untuk orang seorang, satu individu, yang masing-masing punya tempat dan punya solidaritas, tapi juga lemah. Di hadapan kawat berduri, di hadapan sejarah yang berbentuk sebaris gerilya dan infantri, di hadapan sehimpun massa dan di tengah ributnya kategori-kategori ideologi, apakah arti orang seorang itu? Toh Camus berbicara untuknya, meskipun keadilan mungkin meminta untuk menyingkirkannya. Ia tahu bahwa itu berat. Juga kita di Indonesia tahu bahwa tak mudah menentukan mana yang harus dibela dan bisakah kita membela yang satu dan bukan yang lain untuk selama-lamanya.□

## Nietzsche, Arung dan Ekstasi

*“Saya harus hanya mempercayai seorang Tuhan yang mengerti bagaimana menari.”*

— Also Sprach Zarathustra

Nietzsche hadir tak hanya dengan niat mengejutkan, ketika ia mengatakan bahwa “Tuhan sudah mati”. Ia lebih radikal ketimbang seorang atheist biasa. Beberapa pernyataannya yang termashur bahkan menyebabkan ia bisa ditafsirkan sebagai seorang filosof yang bukan saja menampik filosofi (yang pernah ia cemooh sebagai kegiatan yang mirip vampir: menghisap darah dari kehidupan) dan menentang meta-fisika, tetapi juga seorang pemikir yang menampik adanya kebenaran. Baginya kebenaran adalah ilusi. “Kebenaran”, begitu ia pernah katakan, “adalah sejenis kesalahan yang bila tanpa itu sejenis makhluk tak dapat hidup”. Bahkan kehendak untuk mendapatkan kebenaran pernah dianggapnya sebagai ekspresi dari ideal yang tidak disukainya, yakni ideal zahid, atau “asketik”,

yang menampik kehidupan.

Memperkenalkan Nietzsche ke kalangan yang lebih luas di Indonesia, seperti yang dengan bagus dilakukan oleh penulis dan penerbit buku ini, berarti menyediakan satu kesempatan — kepada mereka yang tertarik akan soal ide-ide — untuk ikut serta dalam suatu penjelajahan yang mengguncang-guncang, menjebol batas, menemui malam, memasuki sebuah gelora yang merangsang karena kita senantiasa dikejutkan oleh tendensinya, yakni bahaya. Nietzsche sendiri mengatakan apa yang akan kita alami dalam arung itu dalam satu aforismenya yang terkenal, sebagaimana dikutip oleh St. Sunardi dalam buku ini:

“Kita telah meninggalkan daratan dan sudah menuju kapal! Kita sudah membakar jembatan di belakang kita — dan lagi, kita sudah menghanguskan daratan di belakang kita! Dan kini, hati-hatilah, kau kapal mungil! Samudera raya mengelilingimu: memang benar, dia tidak senantiasa mengaum, dan kadang-kadang dia tampak lembut bagai kan sutera, emas dan mimpi yang indah. Namun akan tiba waktunya, bila kau ingin tahu, bahwa dia itu tidak terbatas. Oh, burung yang malang yang merasa bebas dan kini menabrak dinding-dinding sarangnya! Ya, bila kau merasa rindu akan daratanmu... yang seolah-olah menawarkan kebebasan lebih banyak — dan tak ada ‘daratan lagi’”.

Ini pasti bukan suara seorang yang putus asa setelah mengatakan bahwa “kebenaran adalah ilusi”. Yang terbersit dari kata-kata itu justru sebuah isbat kepada hidup, dengan segala rindu yang tak sampai, rumah yang tak pernah tegak, petaka yang tak putus, di dalam kancah kelezatan tubuh dan anangan. *Amor fati*: kita menerima nasib

dengan semacam rasa cinta. Tanpa miris, bahkan dengan gairah. Di dalam masa ketika aman dan tertib merupakan nilai yang diunggulkan — tidak hanya dalam kehidupan sosial, tetapi juga dalam pemikiran dan keyakinan — di masa ketika banyak orang ingin berlindung di bawah otoritas negara (“monster yang paling dingin”, kata Nietzsche), atau di bawah iman atau ilmu, pemikiran Nietzsche memang bisa dianggap semacam ekstasi: yang didapat dari sana adalah pembelotan, kegilaan, khaos, keasyikan dan niat untuk kembali terus-menerus, dengan berahi. Bedanya dengan sebuah obat perangsang biasa ialah bahwa dari Nietzsche kita bisa, kalau kita terbuka untuk itu, memperoleh keberanian yang tertuntas. Dengan Nietzsche kita ibarat mendaki Mahameru untuk mencapai puncak dalam panggilan sang hero yang tragik.

Juga sebuah hidup yang kreatif. Juga pandangan yang riang dan ringan hati. Ketika Zarathustra, dalam *Also Sprach Zarathustra* mengatakan bahwa ia “harus hanya mempercayai seorang Tuhan yang mengerti bagaimana menari”, ia agaknya meringkaskan suatu *leitmotif* dalam pandangan hidup Nietzsche: bahwa seandainya pun ada satu sumber yang esa, kalaupun ada satu fondasi dari segala hal iihwal, maka sumber atau fondasi itu sesuatu yang bergerak senantiasa, mencipta senantiasa, berubah senantiasa, seperti penari di dalam satu koreografi yang bersifat dari dalam diri sendiri, tanpa mengikuti pakem dan bentuk, tanpa *telos* atau tujuan yang dipatok. Suasananya bukanlah semangat memberat, sebab semangat macam itulah yang justru musuh. “Akulah musuh Semangat Memberat”, ujar Zarathustra, yang merasa diri ibarat burung,

selalu siap dan tak sabar untuk terbang. Menjadi burung yang terbang bukanlah menjadi burung onta yang berlari lebih cepat ketimbang kuda tetapi sementara itu suka membenamkan kepalanya sarat ke dalam tanah — dan menyebut bahwa bumi dan hidup itu berat.

Bagi Nietzsche: tarian dalam nasib yang dahsyat ini adalah tarian yang ringan, terbang, bermain, bahkan keta-wa....

Mereka yang tak terbiasa dengan semua ini mungkin akan bertanya (dengan sedikit “semangat memberat”): jika demikian, di mana tanggung jawab, disiplin, hidup yang tahu apa yang dituju? Bagaimana kau akan menghadapi orang-orang yang malang, dan bagaimana kau meng-hadapi Maut, yaitu akhir, yang bisa membuat eksistensi sebagai suatu alur, atau suatu tema? Dan mengapa harus ringan, terbang, bermain, bahkan tertawa?

Seorang penulis pernah mengatakan bahwa Nietzsche adalah “tokoh sentral dalam pemikiran post-modern di Barat”, suatu pemikiran yang memang seringkali diasosiasi-kan dengan sensibilitas terhadap apa yang disebut Derrida sebagai konsep “permainan” (*le concept de jeu*). Yang kita arungi, dengan keberanian dan kegembiraan, bukanlah se-buah proyek penaklukan dunia. Yang menonjol dari Nietz-sche pertama-tama adalah sebagai sebuah suara kritik ter-hadap agenda modernitas yang dimulai dengan Descartes, yang praktis menempatkan ego dalam posisi Tuhan — se-bagi awal, malah sumber, dari berpikir dan dari “ada” — dan dengan demikian membuat pemikiran diskursif men-jadi pembangun dunia. Bagi Nietzsche, ego yang seperti itu hanya fiktif. Baginya, tidak ada seonggok subyek. Yang ada

adalah pluralitas. "Kita adalah pluralitas yang telah membayangkan diri sebagai satu kesatuan", kata Nietzsche. Yang ada (seperti kemudian bergema dalam pemikiran Julia Kristeva) adalah subyek-dalam-proses. Semua mengalir, semua menjadi. Makhluk, seperti kata orang Jawa, segala hal yang kita temui karena ada, adalah *dumadi*, suatu yang "dijadikan dan menjadi".

Hanya saja banyak orang melihat air yang dibendung tidak akan percaya, bahwa air itu mengalir, begitulah sebagaimana diibaratkan dalam *Zarathustra*. Mereka hanya melihat tambak, bendungan, tebing — mungkin karena itu lebih memudahkan mereka untuk berurusan praktis dengan dunia. Orang bertumpu kepada identitas benda-benda, kepada konsep dan kepada kategori, yang konstan, utuh, beku, tak bergerak dalam perbedaan, sebab dengan itu orang bisa mengaturnya, mengontrolnya, dan menjalankan pengetahuan tentang dunia serta kekuasaan atas hidup dan hal ihwal. Negara, modal, uang, ilmu dan teknologi bermula dari sini. Dan Nietzsche — setidaknya dalam in-terpretasi post-strukturalis — adalah sebuah suara alternatif dari kesibukan modernitas itu.

Tentu, tidak persis demikian. Heidegger misalnya mengatakan bahwa pada dasarnya tidak banyak beda antara Nietzsche dan Descartes. Dengan memastikan *cogito ergo sum*, Descartes telah mengubah manusia menjadi sang subyek, yakni substansi atau penopang yang berperan sebagai fondasi segala yang ada (*beings*). Dengan demikian keputusan tentang apa saja yang dapat dianggap sebagai "sesuatu yang ada" terletak pada manusia, dan manusia pun hadir dalam satu posisi dominan. Bagi Heidegger,

Nietzsche pun melakukan hal yang sama. Bedanya, dalam pemikiran Nietzsche, sang subyek bukanlah ego yang spiritual, melainkan tubuh, yang ditafsirkan sebagai satu pusat hasrat dan rasa, sebagai “penubuhan” dari *“der Wille zur Macht”*, kehendak-untuk-kuasa.\* Subyek itulah yang oleh Nietzsche, menurut Heidegger, jadi ukuran *Seiendheit* (keber-ada-an?) dari tiap hal yang ada: terhadap satu benda, satu barang, satu hal yang bukan-saya yang “ber-ada” di hadapan saya, sayalah yang menentukan keber-ada-annya. Memang itu tak terjadi dengan proses pemikiran diskursif seperti pada renungan Descartes. Tetapi bila Nietzsche menganggap kebenaran sebagai ilusi — dan itu artinya ada yang “benar” dan ada yang “ilusi” — maka sang subyek-lah yang dihadirkan sebagai suatu “kekuasaan mutlak untuk memutuskan mana yang benar dan mana yang palsu”.

Agaknya bagi pandangan seperti Heidegger, Nietzsche masih belum beringsut dari bayang-bayang humanisme. Ia belum menggeser manusia dari pusat hal ihwal. Agaknya bagi Heidegger, yang cenderung menggambarkan manusia, atau *Dasein*, sebagai yang selamanya “terpikat” (*eingenomen*) oleh wujud dan makhluk lain, dan yang kodratnya dibentuk seluruhnya oleh hubungan yang bersifat *“gumati”* dengan mereka, Nietzsche masih meneruskan pemikiran adanya subyek yang bukan saja berbeda, tetapi juga lebih utama, dari obyek. Dari padanya kita memperoleh suatu ideal sang kelana yang gagah berani, yang menuju ke kualitas *Übermensch*, menghadang risiko, memilih arung yang tak lazim, menjadi “tuan” dan bukan “budak”, mirip dengan sang jagoan dalam kisah per-

jalanan Odysseus. Tapi bukankah itu juga gambaran tentang seorang éntreprenuer, orang bisnis yang hendak merengkuh sesuatu yang besar, membentuk satu imperium, menaklukkan, dengan menempuh badai dan melawan arus? Dan bukankah Odysseus bisa dianggap (oleh Adorno, misalnya) sebagai “prototipe individu burjuis”?

Heidegger, yang berbicara muram tentang teknologi, dalam perkembangan pemikirannya kemudian bahkan mengemukakan bahwa di dunia ini manusia sekadar berperan sebagai “penggembala” yang memelihara misteri dari Ada (*Sein*, atau *Being*, atau *l'Être* — dengan huruf kapital) — satu pernyataan yang seakan-akan memberi warna mistis bagi pandangan hidupnya, satu hal yang memang umumnya dianggap tak ada indikasinya dalam pandangan Nietzsche. Dalam hubungan inilah agaknya bagi Heidegger, Nietzsche — yang menentang metafisika, dengan menyatakan tak ada dunia yang transenden — telah melakukan apa yang dilakukan oleh metafisika umumnya: mengabaikan Ada. Metafisika, menurut pandangan Heidegger, adalah sejarah surutnya Ada. Dan itu pula yang terjadi ketika Nietzsche mengemukakan “kehendak-untuk-kuasa” sebagai “esensi dunia”, “esensi hidup”, bahkan “esensi segala hal yang ada”. Heidegger menganggap Nietzsche telah meletakkan Ada pada status nilai: sekadar suatu kondisi untuk mempertahankan dan meningkatkan kehendak-untuk-kuasa. Maka apa bedanya dia dengan Descartes dan agenda modernitas dan humanisme yang bertolak dari sana?

Tetapi Heidegger telah salah membaca Nietzsche, menurut Derrida dan kaum post-strukturalis. Bagi Derri-

da, pemikiran Heidegger mengukuhkan kembali kedu-  
dukan logos dan kebenaran sebagai *primum signatum* : se-  
bagai petanda (*signifié*) yang dalam arti tertentu bersifat  
transental. Bagi Derrida dan kaum post-strukturalis,  
Heidegger benar jika ia, dalam membaca Nietzsche, bisa  
membiarkan bahasa Nietzsche tidak bekerja sebagai meta-  
fora. Bagi Derrida, hanya dengan menelaah bahasa Nietz-  
sche secara demikian, Nietzsche justru akan nampak telah  
mampu membebaskan penanda (*signifiant*) dari sifat ke-  
tergantungannya dan derivasinya, hingga penanda pun ti-  
idak akan ditentukan oleh dan tidak akan pula berasal-usul  
dari logos atau konsep tentang kebenaran yang terkait.

Derrida pun mengajukan argumennya tentang  
“main”. “Main” (*jeu*) adalah “tidak hadirnya petanda yang  
transental sebagai ke-tidak-terbatasan main”.

Karena Nietzsche percaya bahwa kebenaran adalah  
ilusi, karena ia tidak mengasumsikan bahwa akan mung-  
kin penanda yang cocok dengan petanda yang ditan-  
dainya, karena realitas adalah *dumadi*, yang terus dalam  
proses menjadi, berubah, mengalir, dan tiap titik dalam alir  
itu tak pernah kembali, bahkan yang ada adalah suatu  
khaos, Derrida nampaknya ingin menampilkan Nietzsche  
sebagai isbat, suatu afirmasi, kepada gerak penanda yang  
tak putus-putusnya menandai, suatu *signifiant* yang  
menari-nari terus tanpa tempat menambatkan diri, tanpa  
satu *signifié*, tanpa rumah asal, tanpa tujuan akhir, tanpa  
nostalgia: yang ada hanya sebuah tanahair pikiran yang  
telah hilang. *Sang Übermensch*, kata Derrida, membakar  
teksnya dan menghapus jejak langkahnya sendiri, tertawa  
ke arah jalan kembali, dan ia akan menari, di luar kebe-

naran dan “rumah Ada” (*la maison de l’être*), lupa secara aktif....

Mari menari, mari tertawa, mari berlupa...

Derrida, seperti ditunjukkan oleh Michael Haar dalam satu esei yang cemerlang yang menggambarkan bagaimana Derrida “memainkan” Nietzsche\*\*, sebenarnya menjalankan suatu “strategi hyper-Nietzschean”. Dengan mengatakan bahwa “menulis adalah permainan dalam bahasa”, di mana penanda bergerak tanpa memiliki lagi petanda, suatu proses main intra-lingistik yang tanpa henti, suatu proses permainan dari segala yang ada yang berlangsung di atas “papan catur tanpa dasar” yang tanpa penahanan dan tanpa kedalaman — semua itu agaknya melebih-lebihkan apa yang disebut Nietzsche sebagai *Spieltrieb* (dorongan untuk bermain) sebagai satu bagian dari kehendak-untuk-kuasa.

Sebab, seperti dikatakan Michael Haar, bagi Nietzsche, dunia bukanlah sebuah “papan catur tanpa dasar”. Pelbagai daya yang hadir dalam khaos berlangsung dengan menopang dan mempertahankan manusia. Bagi Nietzsche, bahasa bukanlah cakrawala tanpa batas yang terus menerus tertunda garis batasnya. Menulis adalah suatu imitasi dari bicara. Memang menulis bisa menyembuhkan bahasa dari cakap yang tanpa intensitas yang biasa disenangi orang banyak. Tapi pada dasarnya menulis hanya sebuah salinan yang pucat, dan sebab itu Nietzsche mengatakan: “Aku hanya suka apa yang ditulis dengan darah”.

Tidak selamanya bisa pas memang. Terutama karena “kata dibuat untuk gaya berat”, seperti dikatakan

Zarathustra, dan hanya nyanyi, musik, yang tidak berbohong kepada dia yang “ringan”. Kata akan selalu dibebani makna, lagu bisa tak mengacuhkan itu.

Derrida memang bisa mengatakan bahwa justru dengan mengatakan hal itu, Nietzsche mengutamakan yang tanpa-beban-makna, yang tanpa harus terkait dengan petanda, yang mengingatkan, bahwa kebenaran adalah ilusi. Tapi bisakah sebenarnya kita berkata bahwa kebenaran adalah ilusi? Bukankah dengan mengutarakan kalimat itu, Nietzsche sebenarnya mengutarakan kebenaran?

Buku Sunardi ini cenderung mengatakan “ya”. Bagi Nietzsche, kata Sunardi, kriterium kebenaran berbeda dari yang dirumuskan Descartes. Kriterium kebenaran “adalah semakin tingginya kesadaran orang akan adanya kekuatan”. Ada yang memberi kesan dekatnya Nietzsche dengan pragmatisme di sini. Pun ada yang, seperti dikemukakan oleh Sunardi, bahkan bisa dibandingkan dengan pandangan Karl Popper: bahwa suatu ucapan atau hipotesa bersifat ilmiah, kalau secara prinsipial terdapat kemungkinan untuk menyangkalnya. Bukankah, menurut Nietzsche, kebenaran bukanlah antitesis dari kekeliruan, melainkan, dalam hal-hal yang paling fundamental, hanya merupakan bentuk hubungan antara berbagai macam kekeliruan? Dengan kata lain, menurut kesimpulan Sunardi, baik Popper maupun Nietzsche memperingatkan “bahaya dogmatisme kebenaran”.

Dogmatisme: kemandegan. Maka barangkali tidak ada jeleknya kita teringat kembali bahwa Zarathustra adalah seorang penari, yang hanya mau percaya kepada Tuhan yang mengerti bagaimana menari. Kepada Hidup, Zara-

thustra berkata: “Aku menari mengikutimu, kuturutkan kau bahkan ketika kulihat jejakmu yang paling lamat”. Kebenaran ialah sesuatu yang didapat dalam proses kreatif, tanpa dibebani pamrih, atau tujuan samping apapun, suatu proses kreatif yang menguntit hidup: itu juga sejenis “arah”, dan bisa jadi semacam “kepatuhan”, dan jangan-jangan “tanggung jawab” — setidaknya kepada sang Hidup. Saya kira di sini nampak bahwa Nietzsche memang hadir tidak untuk mengejutkan, tidak usah mengejutkan.□

### Catatan:

\* Berbeda dengan St. Sunardi, saya menterjemahkan kata *der Wille zur Macht* dengan “kehendak-untuk-kuasa” (atau lebih tepat mungkin: “kehendak-menuju-kuasa”). Kata Macht (Jerman) atau power (Inggris) tidak sekadar berarti “kekuasaan”, yang berarti “dominasi”. Juga kata “kuasa”: kata ini mengandung baik arti “kekuasaan” maupun arti “daya”.

\*\* “The Play of Nietzsche in Derrida”, dalam *Derrida: A Critical Reader*, dengan editor David Wood, diterbitkan oleh Blackwell Publishers, 1992.

## Brecht: Montase dan Marxisme

\*\*\*

BRECHT, dengan rambut cepak, muka masam, jas warna gelap yang tertutup tanpa dasi: ia ingin tampak sebagai bagian dari sebuah zaman yang lugas. Seakan-akan awal abad ke-20 mengubah segalanya. Tahun-tahun 1930-an, ketika teater menjadi pusat hidupnya dan ia jadi pusat teaternya adalah tahun-tahun luka perang dan rasa timpang, suasana kemerosotan di tengah-tengah pusat-pusat kemeriahan, juga harapan besar, sekaligus utopia, dan niat yang bersungguh-sungguh di dalam sebuah proyek masa depan. Di sekelilingnya mesin, industri, massa, buruh: dunia yang monokromatik, yang tak lagi menyediakan tempat untuk baju dan laku yang berbunga-bunga, tapi yakin akan datangnya pembebasan...

Bertolt Brecht tumbuh di suatu masa, di suatu tempat, yang mengelu-elukan mitos mesin dan pembebasan: sebuah sambutan bersemangat yang terutama terdengar dari

kalangan seniman Sayap Kiri Jerman. “Elektrifikasi”, kata Brecht tentang antusiasme itu: sebuah metafor yang men-sugestikan getar dan tenaga, dan sekaligus mengandung tanda pemihakan. Revolusi Oktober 1917 menang dan kaum Bolsyewik, di bawah Lenin, memulai program penyebaran tenaga listrik ke seantero Rusia, sebagai bagian integral dari agenda sosialisme.

Umumnya mereka yang tergerak oleh Revolusi Oktober, seperti para pelukis Konstruktivis, terutama Vladimir Tatlin (1885-1953), seakan-akan mendapat jalan buat mempertautkan seni dan dunia mesin, yang bagi mereka waktu itu membuka masa depan yang luas dan menakjubkan.

Awal abad ke-20 adalah sebuah masa perubahan dan impian yang utuh, sebagaimana awal abad ke-21 masa perubahan ketika keutuhan adalah mimpi. Awal abad ke-20 mengidamkan sosialisme, dan tak hanya itu: sosialisme identik dengan masa depan, dan masa depan identik dengan sesuatu yang gemilang. Saya ingat sebuah buku kecil Ilya Ehrenburg yang diterjemahkan ke dalam bahasa Indonesia hampir setengah abad yang lalu, *Membangunkan Hari Kedua*: dengan asosiasi kepada Kitab Kejadian, dengan élan yang menggugah, Ehrenburg mengajak kita mengikuti bagaimana dramatisnya faal Uni Soviet dibangun.

\*\*\*

*Avant-garde* lahir ketika seni hendak mempercepat waktu. Dalam modernisme di tahun 1920-an itu berarti memeriahkan “mesin” ke dalam “seni”. Dalam pameran Dada

di Berlin Juni 1920, ada sebuah potret Grosz dan John Heartfield, keduanya pelukis Sayap Kiri, sedang membawa sebuah poster yang bertuliskan: "Senirupa sudah mati. Hidup Seni Mesin yang baru..." Mereka memujikan karya Konstruktivis Tatlin yang dengan berani dan orisinal menggunakan bahan industri seperti logam, kawat, kaca dan kayu.

Di akhir tahun 1920-an itu pula Walter Benjamin menyiapkan proyeknya yang besar, *Passagen-Werk*, (yang tak rampung, dan terbit setelah ia mati), yang kemudian ditinggalkannya dalam bentuk himpunan sejumlah besar file, kutipan dan catatan, tentang atau tidak tentang Kota Paris yang berubah sejak abad ke-19, Kota Cahaya, Kota Cermin, sebuah lanskap bukan alam, melainkan "alam yang kedua": bangunan dan komoditi, lingkungan yang mempesona dan sekaligus mengancam. Benjamin tak pernah percaya bahwa "kemajuan" adalah sesuatu yang menunggu dengan indah dan tenteram di masa depan (kita ingat Malaikat Sejarahnya melihat "kemajuan" sebagai unggulan puing), tetapi toh ia tetap menyukai bagian-bagian sebuah utopia. Baginya Komunisme menjanjikan sebuah industrialisasi yang bisa membuat seni bertaut dengan mesin, fantasi dengan fungsi, simbul dengan alat.

Bahkan sebelum hari itu datang, Benjamin sudah melihat bagaimana teknologi yang melahirkan film — yang memukau orang banyak itu — telah memungkinkan penonton menelaah kehidupan dari "posisi seorang pakar". Ia sudah tentu keliru.

Ada satu hal yang mempertemukan mesin dan seni, yakni kekacauan. Maksud saya, kekacauan sebagai bagian dari kelahiran yang baru. Di tahun 1927-28 Erwin Piscator — seorang sutradara Sayap Kiri, dengan pengaruh yang kuat pada Brecht — mencoba sesuatu yang baru pada teaternya. Untuk sebuah lakon ia bisa menyiapkan 10 ribu kaki film, dan menggunakan empat proyektor ke panggung. Untuk mementaskan karya Alexei Tolstoy, *Rasputin*, misalnya, tiga film diproyeksikan ke atas pentas, dan di tengah panggung para aktor bermain. Di saat lain Piscator menggunakan film kartun yang dibuat Pelukis Georg Grosz, ditambah pentas ganda yang bisa bergerak. Sudah barang tentu produksi panggung yang semacam itu memerlukan ongkos besar, dan teater Piscator bangkrut — meskipun boleh dikatakan Brecht-lah yang melanjutkannya.

Mungkin itu pulakah ketika di tahun 1998, ketika Jerman dan dunia merayakan 100 tahun Bertolt Brecht (yang lahir di Kota Augsburg 20 Februari 1898), dan Goethe Institut membuat sebuah pertunjukan keliling yang sampai di Jakarta awal Maret 2000, yang dihadirkan adalah hubungan antara Brecht (yang pada suatu masa terpengaruh oleh Piscator) dan film, bukan Brecht dan panggung?

\*\*\*

Kutipan dari Werkstatt Bertolt Brecht, katalogus acara Brecht & Film dengan pengantar Bruno Fischli: "Maka, terutama film dokumenter dari WERKSTATT BERTOLT BRECHT yang akan ditunjukkan dan bukannya artefak sinematik suis generis."

Dari introduksi oleh Wolfgang Gersch: "Dasar seleksi

ini adalah film yang dilihat sebagai cara, dan bukan sebagai tujuan...”.

(Ke-12 film yang dikelilingkan ke seluruh dunia itu hampir semuanya berupa kerja dokumenter dari proses pentas. Wolfgang Gersch mengatakan, bahwa minat Brecht pada film bersifat “programatis”. Film, baginya, adalah persiapan dari panggung teaternya. Tapi juga ia terpesona. Sejumput catatannya di akhir tahun 1920-an yang tak terdapat dalam katalogus: “Film sebermula adalah satu aktor yang baru dan gigantis, yang membantu menceritakan peristiwa. Dengan caranya, dokumen bisa dipertunjukkan sebagai bagian dari latar panggung, angka dan statistik. Peristiwa yang berlangsung serentak di tempat yang berbeda-beda dapat dilihat bersama”)

\*\*\*

Brecht dan film, persepsi dan “peristiwa”: sebuah bahan untuk melihat bagaimana keseniannya mendekati persoalan “realitas”. Kesenian dan “realitas” pada akhirnya adalah soal mengetahui dan membentuk. Dengan kata lain, seperti tampak di masa Brecht, soal kebebasan dan kekuasaan.

\*\*\*

Telah saya kutip catatan Brecht tentang film: dalam film, “peristiwa yang berlangsung serentak di tempat yang berbeda-beda dapat dilihat bersama”. Bahwa justru kelebihan itulah yang ia kemukakan — padahal kelebihan medium film bukanlah keserentakannya, melainkan kontinyuitas pergantian bagian-bagiannya, dari mana lahir ilusi

tentang gerak — menunjukkan kecenderungan kuat dalam karya Brecht sendiri: lakonnya menghadirkan “realitas” sebagai sesuatu yang tak utuh.

Dalam pengantar katalogus yang ditulis Gersch kita baca: “[Brecht] [yang] kurang tertarik kepada perkembangan adegan yang mengalir lancar, mementingkan patahan-patahan yang tampak dalam bahan yang ia pergunakan buat filmnya”. Di tahun 1931, menurut Gersch, ketika membuat film atas pementasan *Mann ist Mann*, Brecht menggunakan kamera dengan “interupsi”. Juga ketika teman sekerjanya, Ruth Berlau, memfilm pertunjukan *Das Leben des Galilei* (versi Inggris: *Galileo*) di Hollywood di tahun 1947. “Alir gambar-gambar dalam film ini dihancurkan”...

Diskontinyuitas. Film-film itu mungkin tak enak ditonton, tapi sandiwara Brecht jadi berarti katika ia merupakan montase dari aneka anasir yang tak berkesinambungan. Orang yang menonton *Die Dreigroschenoper* (“Opera Tiga Gobang”) yang dipentaskan oleh Berliner Ensemble bisa bercerita tentang huruf-huruf layar putih yang disorotkan, pipa orgel yang terbuka, kawat layar, plakat, karikatur Grosz yang diperbesar. Musik gubahan Kurt Weill menghadirkan satire dengan menyajikan melodi yang liris dan penuh nostalgia, justru ketika membawakan puisi Brecht yang tajam, menggerus, menggosok. Yang manis dalam nada diredam oleh suara serak kasar penyanyi, dan suara itu diiringi oleh orkestrasi mirip jazz dengan deram perkusi yang sember.

Puisi dan prosa Brecht dalam lakon juga merupakan kehadiran yang nyaris serentak dari pelbagai kontras: pa-

rodi atas sajak Goethe, puisi gaya Shakespeare, penggunaan prosodi Latin yang klasik, lagu popular yang lama dan baru. Di tahun 1948 Brecht mementaskan karyanya, *Antigone des Sophokles*, ("Antigone oleh Sophokles"), sebuah adaptasi terjemahan Hölderlin atas karya Yunani klasik itu. Sekitar dua pertiga lakon ini menggunakan versi Hölderlin dari abad ke-18, tetapi Brecht menjelaskan bagaimana ia memperlakukan irama puisi di sini: "Dengan menggunakan sinkopasi seperti yang umum terdapat dalam jazz". Ini, katanya pula, "membawa unsur kontradiksi ke dalam alir sajak, dan membiarkan yang beraturan mengungguli yang tak beraturan".

Dalam karya Brecht, kontradiksi, konflik dan ketidakcocokan menghidupkan kata dan laku, dan "realitas" (atau "peristiwa") memang hampir tak pernah tampil di satu arena yang datar dan kontinyu. Ia memang bagian dari Modernisme — atau élan artistik yang menampik peran kesenian sebagai cerminan realitas semata, apalagi realitas yang selesai dan berteduh dalam sebuah totalitas. Pada Brecht montase itu adalah ekspresi, dan itu tidak sekadar bentuk — atau "bentuk" dan "isi" telah menjadi dikhotomi yang runtuh. Montase adalah tata yang tumbang dan tak selesai dalam ruang modernitas.

Yang menarik ialah bahwa Brecht juga seorang Marxis.

\*\*\*

Siapa yang hendak menghidupkan kembali penjelajahan pemikiran Kiri yang sekarang terhenti lebih baik membahas Brecht. Dengan itu kita masuk, biarpun barang sejenak, ke dalam persoalan sosialisme dan kebebasan,

dalam kaitan estetika dan politik.

\*\*\*

Di antara sosialisme dan kebebasan, selalu ada gairah tapi juga kegagapan. Ada Brecht. Di sana ia, harus diakui, memang sedikit bingung dan sedikit membingungkan.

Ia tak pernah jadi anggota Partai Komunis, tapi sampai meninggal ia tetap tinggal di wilayah timur yang waktu itu masih disebut Republik Demokrasi Jerman. Seperti tampak dalam film dokumenter atas pementasan *Katzgraben*, sebuah lakon yang memamerkan “reorganisasi sosialis” di pedesaan, Brecht bisa patuh kepada instruksi Partai untuk kerja propaganda.

Tetapi *Urfauust*, drama yang pementasannya di tahun 1953 direkam dalam film Hans Jürgen Syberberg, menimbulkan problem. Lakon ini merupakan tampilan terhadap Goethe, sebenarnya, yang dalam kebijakan pendidikan Republik Demokrasi Jerman dianggap, bersama penulis karya-karya klasik lain, seperti rasul estetika sosialis. Brecht tidak mementaskan *Faust* Goethe sepenuhnya. Yang ditampilkan adalah satu fragmen pra-klasik (*Urfauust*) dengan humor yang masih wungkul dan kasar. Brecht tertarik akan “bentuk sketsa yang menakjubkan” yang ia hadirkan dalam lakon ini. Sebuah catatan dalam katalogus *Werkstatt Bertolt Brecht* menyebutkan kecaman Partai kepada *Urfauust*, juga Brecht sendiri, karena “fatalisme dan pesimisme”-nya.

Kita bisa jadi tak akan pernah sampai mengerti, di sisi mana Brecht yang sebenarnya. Mungkin yang bisa dikatakan hanya ini: Brecht, dengan rambut cepak, muka masam,

dengan jas warna gelap yang tertutup dan tanpa dasi, meletakkan diri sebagai pekerja, di sisi “produksi”.

\*\*\*

Di dalam kesenian, hubungan “produksi” dengan teori adalah sebuah pertunangan yang tak setia. Tak mengherankan bila dengan cepat Brecht berbenturan dengan “realisme sosialis” yang dikibarkan Georg Lukacs — dan perdebatan yang tercatat kemudian menjadi salah satu bagian penting dari sejarah pemikiran tentang seni dan revolusi. Tapi ini pun sebuah perbenturan yang baru terungkap setelah ia tak ada lagi, di tahun 1956, dan menggambarkan intensnya masalah-masalah yang melibatkan pendirian dan kecerdasan di masa hidupnya.

\*\*\*

Bulan Juli 1938: Walter Benjamin bertemu Brecht di pengungsinya di Denmark. Dalam buku kecil Benjamin tentang Brecht kita bisa membaca percakapan antara mereka: di hari itu ada berita yang tak mengenakkan: terbitnya karya Georg Lukacs di Uni Soviet. Brecht tak pernah menyukai kritisus, dan secara implisit itu juga berarti Lukacs: “Mereka ingin memainkan peran petugas, dan mengontrol orang lain. Setiap kritik mereka mengandung ancaman”.

Lukacs: ia memilih Komunisme sejak 1918 — meskipun dengan mendadak — dan ia pernah jadi seorang menteri di pemerintahan Soviet Hungaria sampai kekuasaan itu jatuh di tahun 1919. Hitler mengancam seluruh Eropa dan Lukacs pun berangkat ke Moskow, tinggal di sana sampai 1945, bekerja di Lembaga Filsafat dari Akademi

Ilmu Pengetahuan Soviet. Ia seorang yang setia kepada Partai, seorang yang bersedia mencabut kembali buah pikirannya bila Partai menganggapnya salah, seperti yang terjadi di tahun 1924 pada karyanya yang monumental *Geschiede und Klassenbewusstsein* (“Sejarah dan Kesadaran Kelas”).

Dari dalam posisi politik itu di tahun 1934 ia menyerang Ekspresionisme. Gerakan kesenian ini sebenarnya telah lewat, tiga dekade setelah ia muncul di tahun 1906. Tapi ia merupakan pembuka pintu bagi Modernisme di Jerman, dengan segala hirukpiuknya. Ketika di tahun 1937 Lukacs kembali memulai apa yang kemudian terkenal sebagai “Debat Ekspresionisme” — menyerang karya-karya sastra seperti yang ditulis oleh James Joyce dan Kafka — yang jadi inti pertempuran sebenarnya bukanlah Ekspresionisme itu sendiri, melainkan bagaimana pemikiran dan politik Marxis menghadapi sebuah kehidupan kesenian yang, (setidaknya dalam klasifikasi Lukacs), “irrasional”, menampik kontinyuitas secara radikal, patah arang dari semangat Pencerahan.

Debat itu, terutama yang berlangsung antara Lukacs dan Ernst Bloch (yang membela Ekspresionisme, dengan tangguh), punya ekor yang cukup panjang dalam sejarah pemikiran Marxis. Bahkan juga sampai ke pemikiran dewasa ini, ketika semangat Pencerahan itu sendiri dipersoalkan.

(Sayang bahwa perkara itu praktis tak dibahas dalam satu-satunya buku Indonesia tentang Lukacs, yang ditulis oleh Ibe Karyanto, *Realisme Sosialis Georg Lukacs*, diterbitkan di tahun 1997 — meskipun sebenarnya perdebatan

Lukacs-Bloch mengandung banyak hal yang menyangkut “realisme sosialis” dan juga Marxisme, atau setidaknya perbedaan pendapat ketika sebuah estetika dibentuk dalam acuan perjuangan politik. Terutama ketika kita ikuti pertentangan Lukacs dengan Brecht).

Polemik Lukacs bukan sekadar perbenturan ide. Dalam tradisi Marxis-Leninis, soal teori adalah soal konsolidasi. Ia dapat merupakan perkara kelangsungan hidup: ada yang harus dibabat dan ada yang tidak.... Dari catatan Benjamin di bulan Juli 1938 itu terasa ada rasa waswas Brecht. Di Moskow, menjelang akhir tahun 1930-an, Stalin sedang membersihkan “musuh-musuh Partai”. Mungkin sekali dalam konteks itu Benjamin menyebut, bahwa terbitnya karya Lukacs “memberi kesulitan yang cukup besar bagi Brecht”.

Memang dua posisi yang berbeda: Lukacs, ahli teori yang duduk di Moskow; Brecht, seorang seniman yang bahkan belum jadi angota Partai. Dalam sebuah studi yang cukup lengkap tentang perdebatan dalam pemikiran Marxis mengenai kesenian di awal abad ke-20, *Marxism and Modernism*, Eugene Lunn menyebut: sejak di tahun 1932 Lukacs mengecam Brecht. Di akhir tahun 1920-an Brecht menciptakan *Lehrstück*, atau “lakon-lakon didaktis” dalam bentuk kantata di atas panggung yang sederhana, yang diciptakannya bersama musik Kurt Weil, (dengan mengambil pengaruh teater Jepang *No*). Bagi Lukacs, eksperimen ini dianggap gagal menyediakan basis bagi sebuah “realisme sosialis” yang sejati. Brecht tertarik kepada pementasan karya satire oleh grup ‘Blauer Vogel’, yang alurnya tidak menunjukkan garis lempang, dan yang ada

adalah sketsa-sketsa yang tak bertautan (demikian disebut dalam karya klasik John Willet tentang teater Brecht). Tapi bagi Lukacs, teater Brecht tak menciptakan karakter yang representatif, dalam konflik psikologis dan dalam hubungannya dengan dinamika sosial yang lebih luas. Teori Brecht yang terkenal untuk membebaskan teater dari ilusi — yang ia sebut sebagai *Verfremdungeffekt* — bagi Lukacs hanyalah teknik “formalistis”, yang bersibuk dengan bentuk dan tidak dengan isi. Kecaman ini terus — meskipun dalam karya Lukacs kemudian, terutama risalah pendeknya tentang “realisme”, Brecht dianggap lebih baik, setelah munculnya lakon *Mutter Courage und ihre Kinder* (“Mak Brani dan anak-anaknya”, 1938-39) dan *Das Leben des Galilei* (“Kehidupan Galileo”, 1937-39).

\*\*\*

*Bloch (sebagaimana dikutip Lukacs) tentang montase:* “Montase kini bisa melakukan keajaiban; di masa lalu, hanya pikiran yang bisa tinggal berdampingan, tapi kini benda-benda juga bisa, setidaknya di dataran limbah ini, hutan-hutan kehampaan yang fantastis”.

*Lukacs tentang montase:* “Dalam bentuknya yang asli, sebagai fotomontase, [kesusastraan dan pemikiran] modernis mampu mempunyai efek yang mencolok perhatian, dan terkadang ia bisa bahkan jadi senjata politik yang baik.. Efek itu timbul dari tekniknya, yang memasang-jajar potongan-potongan realitas yang beragam dan tak berhubungan, yang dilepaskan dari konteksnya. Sebuah fotomontase yang baik punya efek yang sama seperti sebuah lelucon yang baik. Tapi, segera setelah teknik satu dimensi

ini — betatapun sukses dan tepatnya lelucon itu — mulai mengklaim akan memberi bentuk kepada realitas (meskipun ketika realitas itu dilihat sebagai tak riil), kepada sebuah dunia yang menyatukan pelbagai hubungan (meskipun ketika hubungan itu dinilai sebagai hanya seakan-akan benar), atau kepada totalitas (meskipun ketika totalitas itu dianggap sebagai khaos), maka efek terakhirnya mau tak mau sesuatu yang amat monoton. Detailnya mungkin berwarna-warni menyilaukan dalam anekaragam, tapi keseluruhannya tak akan pernah lebih dari warna kelabu di atas kelabu. Bagaimanapun, sebuah comberan tak akan lebih dari air kotor, meskipun ia mungkin berisi cercah warna pelangi”.

*Benjamin tentang montase:* Montase adalah sebuah metode Marxis dalam historiografi. Dalam catatannya untuk *Passagen-Werk*, Benjamin menulis, sebagaimana dikutip oleh Rulf Tiedemann, yang mengumpulkan dan memberi pengantar karya besarnya itu: “Tahap pertama dalam ikhtiar ini akan berupa melaksanakan prinsip montase ke dalam sejarah”.

Dalam estetika Benjamin, montase punya hak yang spesial. Satu catatan pendeknya tentang *Passagen-Werk*: “Tak ada yang akan kukatakan; aku hanya memperlihatkan”. Dengan itu pula ia menyebut, bahwa yang ia gunakan adalah metode “montase sastra”.

Di bawah ini, dalam beberapa paragraf, saya kutip dan/atau rumuskan kembali sebuah tafsir yang cemerlang atas *Passagen-Werk*, *The Dialectics of Seeing* Susan Buck-Morris: “Bagi Benjamin, teknik montase punya ‘hak spesial, bahkan mungkin total’ sebagai bentuk prerogatif,

karena ia “menginterupsi konteks tempat ia disisipkan”, dan dengan demikian ‘bertindak melawan ilusi’”.

Prinsip dalam membentuk montase adalah menjaga agar “unsur-unsur ideasional tetap tidak diakurkan”, dan bukan menggabungkan mereka ke dalam satu “perspektif untuk menyusun harmoni”.

Tapi dengan “interupsi” dan sikap menampik harmoni itu montase tetap merupakan asas yang konstruktif. Montase, sebagaimana telah disaksikan Benjamin pada arkade (ruang lengkung) Kota Paris yang dipajang-pasangi papan reklame dan diramaikan etalase, telah jadi satu prinsip yang disadari dalam konstruksi, berkat perkembangan teknologi sejak abad ke-19. Tulis Buck-Morris pula: “Unsur-unsur tak diletakkan secara acak, melainkan berhim-pun di sekitar sebuah ide sentral.”.

Tafsir atas montase, seperti dalam hal *Passagen-Werk* sendiri, merupakan “tafsir yang lahir dari yang partikular”. Montase yang dipergunakan Benjamin dimaksudkan untuk “menemukan kristalnya peristiwa keseluruhan”, ketika kita “menguraikan momen-momen kecil yang khas, tersendiri”.

\*\*\*

Di tahun 1938, Brecht menulis sejumlah esei yang di akhir Juli ditunjukkannya kepada Benjamin. Ia minta pertimbangan apakah perlu segera diterbitkan atau tidak. Benjamin, yang sadar kuatnya posisi Lukacs di Moskow, tak bisa menyarankan apa-apa. Ia hanya bertanya apakah Brecht punya teman di Moskow untuk dimintai pendapat. Jawab Brecht: “Sesungguhnya tidak... Juga orang Moskow

sendiri — seperti halnya mereka yang mati”.

Esei-esei itu akhirnya tak pernah diterbitkan selama ia hidup, dan baru dipublikasikan di tahun 1967. Sebuah dokumen yang dihimpun dan diberi catatan oleh Frederic Jameson, *Aesthetics and Politics*, yang pertama kali terbit di tahun 1977, kemudian memuat terjemahan Inggris polemik itu untuk khalayak yang lebih luas. Sebuah catatan: Jameson, sementara mengakui kelemahan argumen Lukacs, menilai paparan Brecht “jauh lebih dangkal”. Tapi saya kira ia salah: Brecht, pada mula dan akhirnya, tak berada di sisi teori. Ia seorang “pekerja”.

Lebih penting rasanya melihat penegasan Brecht bagaimana sesungguhnya kesenian diciptakan, atau, dalam istilah Brecht, di-“produksi”, dan bagaimana hubungannya dengan “realitas” dalam proses itu.

\*\*\*

Siapa yang di luar proses produksi akan melihat khaos sebagai sebuah kenyataan yang asing. Dalam argumennya ketika ia menyerang Ekspresionisme dan lain-lain, Lukacs hanya menggunakan bentuk novel dari abad ke-19 (karya Balzac, misalnya), sebagai bahan pembahasan tentang “realisme” yang dipujikannya. Lukacs tak menyentuh puisi dan tak pula teater. “Bagaimana dengan realisme dalam puisi liris atau dalam drama?” Itu pertanyaan Brecht.

Tiap tesis memberikan jawab. Tapi kelemahan Lukacs, saya kira, bermula dari kecenderungannya untuk menjadi pengecam yang konstan dunia modern. Ia seorang neoklasik dengan topi kusam seorang komisar. Ia memandang seni sebagai bagian dari usaha meneguhkan kembali apa

yang hilang di dunia modern itu: hidup sebagai suatu totalitas.

Untuk itu, novel adalah ekspresi yang paling cocok. Novel adalah sebuah ikhtiar, yang akhirnya sia-sia, untuk mengembalikan hidup sebagai totalitas, di mana tiap bagian berkait dengan bagian lain. Dalam ketegangan itu, antara tujuan dan kegagalan, novel hidup sebagai (atau di dalam) narasi.

Dengan premis inilah Lukacs melihat novel-novel Emil Zola hanya sebagai “sekadar ilustrasi dari sebuah tesis” (Frederic Jameson menguraikan hal ini dengan baik dalam *Marxism and Form*). Novel *Germinal*, misalnya, lebih merupakan sebuah deskripsi dunia buruh tambang yang dilihat dari luar — dan dikemukakan untuk jadi contoh kesewenang-wenangan.

Berbeda dari itu adalah *La Comédie humaine* Balzac. Bagi Lukacs, inilah sebuah tauladan sastra realis yang dipujikan. Novel besar ini, untuk memakai metafor Jameson, adalah sebuah “kebun binatang luas yang berisikan masyarakat manusia”. Tapi Balzac tak benar-benar tahu apa yang akan didapatkannya sebelum ia bekerja membentuknya. Tenaga yang terasa dalam novel ini adalah tenaga yang keluar bukan karena ada satu daftar unsur-unsur dasar yang sudah ditemukan, melainkan karena dorongan mengikuti apa yang dianggapnya sebagai cara.

Dengan kata lain, dinamik itu ada pada narasi. Tetapi narasi ini punya daya karena menampilkan “yang kongkret”, dan bagi Lukacs, seperti bagi Marx, “yang kongkret” merupakan sintesis, atau kesatuan, dari banyak unsur yang

masing-masing khas. Novel yang menampilkan “yang kongkret” seperti itu (dan itulah yang disebut “realisme”) berarti menghadirkan “suatu kebenaran dasar tentang hidup”. Dalam “kebenaran dasar” itu nampak, bahwa dunia bukan sebagai satu koleksi hal ihwal yang terpisah-pisah, melainkan sebagai keseluruhan di mana setiap hal tergantung pada hal lain.

Pada mula dan pada akhirnya, bagi Lukacs, kesenian adalah sebuah narasi dengan sebuah kiblat. “Tanpa abstraksi tak ada seni”, tulisnya di tahun 1938 ketika ia membantah Bloch, tapi “seperti setiap gerak, abstraksi mesti mempunyai suatu arah, dan pada arah inilah segalanya tergantung”. Sebagaimana Lukacs melihat sejarah sebagai suatu kesatuan yang koheren dan mengandung makna, ia melihat seni bukan sebagai sesuatu yang terjadi, dengan segala aksidennya, dalam proses laku.

Di situlah Lukacs keliru. Justru dalam laku itu, narasi adalah proses di mana kebebasan dirayakan, tanpa menyadari atau tanpa dibebani kehadiran sebuah kiblat, atau kehadiran apapun.

\*\*\*

Dalam narasi selalu ada keutuhan, atau *Gestalt* — juga narasi dalam novel James Joyce sekalipun. Tapi narasi dan *Gestalt* itu terbuka dari cungkup totalitas. Sebuah kritik sastra “materialis” sebenarnya akan lebih bisa menerima premis ini.

Tapi Lukacs tak membawakan kritik seperti itu. Dalam tulisannya sebelum tahun 1918, (persisnya di tahun 1910, ketika ia masih mencemooh sosialisme), ia telah tampil se-

bagai orang yang menyesali dunia modern. Dari era ini, “kebudayaan estetik” berkembang: sebuah kebudayaan tanpa kesatuan. Dalam kebudayaan itu, kata Lukacs, karya-karya seni menempatkan “suasana hati” demikian penting, sehingga yang disambut bukanlah yang permanen, melainkan perubahan terus menerus. Tak diperlukan karya yang monumental, tragedi, filsafat, apapun yang bersifat benar-benar epik. Yang penting “hanya teknik yang dielap mengkilat, psikologi yang dibuat rumit dengan cerdik, ungkapan yang pintar jenaka dan suasana hati yang seperti kabut pagi”.

Kesatuan, ketidak-sementaran, kehadiran totalitas: tema ini senantiasa kembali pada pikiran Lukacs, jika kita baca hampir tiap esei dalam buku yang dikumpulkan oleh Arpad Kadarkay, *The Lukacs Reader*. Seperempat abad sebelum ia menyerang Ekspresionisme yang dianggapnya gagal mengungkapkan hal-hal itu, Lukacs menyerang Impresionisme dengan argumen yang sama. Kaum Impresionis, menurut Lukacs, bukanlah mereka yang punya “keyakinan bahwa ada yang... permanen dalam pusaran saat demi saat”. Sebab itulah Lukacs, di tahun 1909 itu juga, telah memilih seni yang lain, yakni seni yang mengekpresikan “tertib”, seni yang akan “menghancurkan semua anarki sensasi dan suasana hati”.

\*\*\*

Dari catatan kaki oleh Arpad Kadarkay, dalam *The Lukacs Reader*: Di tahun 1911, Lukacs bergabung dengan Lajos Fülep meluncurkan jurnal *Szellel*. Sebuah media yang melawan Impresionisme. Fülep, seorang neo-

Platonis, menggaris bawahi ucapan Michelangelo: “Orang melukis bukan dengan tangan, tapi dengan kepala”.

George Steiner memberi pengantar untuk *Realism in Our Time* Lukacs yang terbit dalam versi Inggris di tahun 1954: “Dalam diri pemikir Marxis yang besar ini, terdapat seorang puritan gaya lama”.

\*\*\*

Sastra adalah seni yang tertib apabila ia tahu dari mana dan ke mana ia bergerak. Tapi bisakah? Lukacs hanya berpedoman kepada sejumlah novel yang padu, linear, dan mengalir kontinyu: karya Balzac di abad ke-19 dan karya Thomas Mann di abad ke-20 (keduanya tak ada hubungan batin apapun dengan sosialisme). Hanya dengan menirukan totalitas, ujar Lukacs, realisme dicapai. Totalitas akhirnya juga sesuatu yang normatif.

Tapi dari manakah datangnya totalitas? Tak mungkinkah totalitas itu hasil sebuah konstruksi dari sebuah kesimpulan, yang dipasang untuk menjelaskan dunia? Tak mungkinkah totalitas itu terbangun dari pandangan sebuah “meta-subyek” yang merangkum dunia — pandangan yang menyingkirkan apa yang berbeda, apa saja yang tak sesuai dengan totalitas itu sendiri? Marx bahkan mungkin akan memandang totalitas itu sebagai “keterasingan” manusia di bawah kendali kapitalisme (jika kita baca satu catatan kaki dalam *Marxism and Totality* Martin Jay). Setidaknya bagi seorang Marxis seperti Adorno, “umat manusia yang dibebaskan tidak akan berupa sebuah totalitas”.

Lukacs membela diri di depan Bloch, dan ia mengutip

Marx: Ekspresionisme yang mencerminkan retak-pecahnya masyarakat burjuis tidak melihat apa yang dilihat Marx, bahwa “hubungan produksi setiap masyarakat membentuk satu keseluruhan”. Tapi adakah dengan demikian “keseluruhan” itu, totalitas itu, sesuatu yang disadari melalui pemikiran kemudian, atau sesuatu yang langsung ditangkap dalam proses kreatif?

\*\*\*

Seandainya Lukacs mengamati proses penciptaan sebuah lukisan, proses persiapan sebuah tonil, atau masuk ke dalam sebuah puisi liris yang seakan-akan selalu belum selesai, misalnya *haiku*, ia akan tahu bahwa di sana masa-silam, masa-kini dan masa-depan belum tentu hadir sebagai sesuatu yang koheren. Setidaknya koherensi itu tidak mengarahkannya seperti sebuah diktat. Ketika Picasso mengerjakan sebuah gambar, pra-desain tak menentukan. Malah tak ada. Dalam proses itu, “realitas” (yang senantiasa berubah) pada akhirnya diubah, dan bentuk pun hadir.

Brecht, berbeda dengan Lukacs, menjalani proses kreatif sehari-hari seperti itu. Dalam salah satu catatannya untuk *Mutter Courage* saya dapatkan kalimat ini: “Realitas, betapapun secara lengkap direpresentasikan, harus diubah oleh seni, agar ia bisa nampak sebagai sesuatu yang bisa diubah dan diperlakukan sedemikian pula”.

Perubahan itu — dan bukannya sekadar peniruan realitas — disebutnya sebagai “produksi”. Ia menyatakan (lewat Walter Benjamin) kecamannya kepada para teoritikus seperti Lukacs: “Mereka itu, terus terang saja, musuh produksi. Produksi membuat mereka tak bisa nyaman.

Kita tak tahu di mana kita dengan produksi itu; produksi itu tak bisa diketahui sebelumnya. Kita tak pernah tahu apa yang akan muncul”.

Gerakan Modernisme memberi tempat justru kepada sebuah proses yang “tak bisa diketahui sebelumnya”. Proses itu bukan cuma proses kreasi, tapi juga proses re-kreasi, dalam pertemuan antara karya dan si pembaca. Novel *Ulysses* James Joyce menampilkan kata dan kalimat yang mengalir antara sadar dan tak sadar, tak tahu alurnya. Lukisan Kandinsky terwujud dari sebuah laku yang tanpa dibatasi titik tertentu. Tokoh Brecht bukanlah sebuah sosok yang selesai. Bagi Brecht, sebuah ego yang stabil hanyalah sebuah pengertian idealisme Jerman. “Ego yang kontinyu adalah sebuah dongeng”, kata Brecht dalam percakapan dengan Bernard Guillemin di tahun 1926.

Brecht berbicara seperti seorang Marxis: manusia, prestasi, kejatuhan dan corak dirinya adalah sesuatu yang berubah, oleh produksi bersama (yang dalam kesenian berarti antara seorang pencipta dan penikmatnya). Mungkin dari sini pula — juga dari praktek teaternya — panggung Brecht bisa disebut sebagai “panggung materialis”, dan itulah memang yang dikatakan Althusser tentang lakon-lakon Berliner Ensemble.

\*\*\*

Produksi adalah proses kejadian yang sering dikaburkan oleh dongeng. Kata “produksi” yang dipilih Brecht mencerminkan kecenderungan orang progresif di masanya, ketika mesin, kerja, industri, kemajuan, dan sosialisme masih mempunyai daya pikat yang kuat. Tapi istilah itu ju-

ga bisa dianggap sebagai usaha hendak melenyapkan apa yang kedengaran agung dalam penciptaan seni, sebagaimana Brecht hendak melenyapkan ilusi di atas panggung.

Yang kedengaran agung dalam proses kreatif adalah penguasaan dan proporsi. Brecht tentang Balzac: "Balzac adalah penyair ukuran-ukuran raksasa yang mengerikan.... Tidak, Balzac tidak bermain-main dengan montase. Tapi ia menulis tentang asal-usul yang luas, ia mengawinkan makhluk-makhluk dari fantasinya sebagaimana Napoleon mengawinkan para marsekalnya..." Ketika apa yang tampaknya ajaib copot dari proses kreasi, bentuk akan tampak sebagai hasil penguasaan. Produksi membutuhkan disiplin.

Itu pula yang hendak dinyatakan oleh estetika Lukacs. Yang ditulisnya di tahun 1910 tentang "kebudayaan estetik" tetap bergema dalam pendiriannya seterusnya: "Hakikat seni adalah merumuskan hal-ihwal, mengatasi resistansi, membawa kekuatan-kekuatan yang tak bersahabat ke dalam kendali, membentuk kesatuan dari apa yang berbeda dan bertentangan".

Anehkah bila akhirnya bukan Brecht, melainkan Lukacs, yang mendapatkan kaki dalam ajaran resmi Marxis-Leninis, dan masuk ke dalam sebuah asas baru di bawah Stalin? Lukacs konon pernah mengritik "realisme sosialis" yang dikampanyekan di masa itu. Tetapi benarkah tak ada benang merah yang menghubungkan "realisme sosialis"-nya dengan doktrin kesenian Stalinis itu?

Garis kebudayaan Stalin, seperti dalam dalil Lukacs,

lebih menjunjung tinggi penulis abad ke-19 seperti Balzac, Tolstoy dan Goethe. Sementara gerakan Konstrukvis, misalnya, punah — juga segala bentuk ekspresi yang tak terkendali. Penyair Mayakoski bunuh diri, Osip Mandelstam dibuang dan mati. Tuduhan “dekadenn” terhadap ekspresi kesenian modern — yang dipergunakan Lukacs bagi apa saja yang mengutarakan hidup tanpa “menetap dalam totalitas” — diulang dengan sengit. Di akhir 1930-an. Andrei Zhdanov, pejabat Stalin itu, juga, seperti Lukacs, berbicara tentang “dekadensi dan disintegrasi sastra borjuis”. Di saat itu, “realisme sosialis” pun berkembang dari sikap menjadi norma, dan norma menjadi ortodoksi.

Seorang Lukacs memang akan menganggap pikiran Zhdanov sebagai Marxisme gampangan. Tapi bagi saya tampak bahwa dalam pikiran Lukacs maupun dalam statemen Zhdanov, dorongan utama adalah penguasaan atas “realitas”, agar “totalitas” itu didapat. Maka tak ada yang liar, berbeda tak henti-hentinya, tak ada yang tak terduga. Seni adalah cerminan “realitas” yang sudah ditertibkan, dengan proses yang rapi, untuk sebuah arah yang stabil, seperti kanvas-kanvas “fotografisme” ala Brodsky, yang melukis Lenin sepersis kerja kamera.

Kita tahu bahwa etos penguasaan itu datang bersama disiplin. Zhdanov bukan hanya membawa statemen dan rumus, tapi juga seruan merapatkan barisan, dan akhirnya pembungkaman di pelbagai *gulag*. Terutama dalam suasana pertentangan politik (dan pertentangan politik terjadi sampai kapitalisme hancur) ketika militansi dipacu. Tak aneh bila yang ditekankan ialah ucapan Maxim Gorky, sebagaimana dikutip (dalam bahasa Inggris) oleh Pramoedya

Ananta Toer dalam prasarannya tentang “realisme sosialis” di tahun 1963: “Bila musuh tak menyerah, ia harus dihancurkan”.

Dan bagaimana Brecht? Tak ada yang bisa meletakkannya dalam kategori apapun. Terkadang ia, seperti dalam lakon *Katzgarden*, mengikuti garis Partai dengan setia. Tapi bahkan adaptasinya atas novel Gorky, *Ibunda*, mengandung kontroversi. Sebagaimana diceritakan dalam katalogus Werkstatt Bertolt Brecht, dalam produksi lakon itu di tahun 1931, pejabat tinggi Partai menuduh pementasan ini “secara politis merusak”.

Mungkin Brecht sendiri seperti tokoh utama dalam lakonnya, *Der Gute Mensch von Sezuan* (“Orang Baik dari Sezuan”): seorang yang terkadang menjadi Shen Te dan terkadang menjadi Shui Ta, sebuah kontradiksi yang tak pernah selesai dalam satu sosok. Bukan, bukan sebuah ego yang kontinyu. Sebab itulah ia betah dengan pentas yang tak lurus, menyukai teknik montase pelbagai anasir, yang semuanya merupakan ekspresi Marxisme-nya yang unik: dialektika justru dalam bentuk, proses perubahan dalam bentuk.□

## Marxisme, Postmodernisme, Ketika Tak Ada Lagi Revolusi

*“Membentuk kembali hidup! Orang yang bisa bicara begitu tak pernah paham sedikitpun apa itu hidup —mereka tak pernah merasakan nafasnya, jantungnya...”*

— Dr. Zhivago

PADA awalnya 1917. Kemudian 1993. Dua peristiwa besar, yang berhubungan dengan agenda “membentuk kembali hidup”, telah mengubah permukaan dunia seperti dua gelombang gempa yang ganjil, sebab ada yang hancur setelah itu, dan ada yang terbentuk. Yang pertama ialah sebuah revolusi atas nama Marxisme, yang berlangsung sebagai “sepuluh hari yang mengguncangkan dunia”, seperti dilukiskan John Reid tentang Revolusi Oktober yang bermula di St. Petersburg, Rusia. Yang kedua ialah sebuah perubahan yang tak kalah mengguncangkannya, meskipun hampir tanpa letusan bedil: Rusia (dan dalam batas tertentu juga

Cina) membatalkan banyak hal dalam agenda Marxisme, sesuatu yang sebenarnya bermula di tahun 1989, ketika Tembok Berlin bebas diruntuhkan orang ramai.

Dua perubahan, dua guncangan besar: Marxisme adalah harapan dan keyakinan penting selama kurang lebih satu setengah abad, sesuatu yang demikian jelas, tegas, memukau dan menularkan inspirasi. Tapi Marxisme juga — dalam bentuknya yang dicoba dalam suatu transformasi sosial — ternyata dengan cepat merapuh. Selama beberapa tahun terakhir ia telah didiskreditkan secara luas, dan hampir di seluruh dunia tidak terdengar lagi rencana Marxis untuk “mengubah dunia”. Yang tersisa adalah “menerangkan dunia” — terutama di jurnal-jurnal pemikiran dan seminar-seminar — ketika politik sayap kiri merosot, atau mengalami perubahan diri, di pelbagai penjuru.

Maka apa gerangan yang kita hadapi, dan bisa dilakukan? Pertanyaan ini penting, juga di Indonesia: kita tahu di sini pengaruh Marxisme, sisa-sisanya dalam pemikiran kita, tak bisa diabaikan. Marxisme tidak sekadar membayang dalam tulisan-tulisan Bung Karno sebelum kemerdekaan, ia pernah dicoba — setidaknya sebagian unsurnya, mungkin juga sebersit semangatnya — dengan mempraktekkan “sosialisme Indonesia” dan “ekonomi terpimpin”. Ia pernah menjadi inti dari pemikiran Partai Sosialis Indonesia dan Partai Komunis Indonesia, dan ia pernah menjadi bagian sentral dalam bahan-bahan yang diajarkan secara luas tentang “ideologi negara” di tahun 1960-an (yang disebut “Tujuh Bahan Pokok Indoktrinasi”). Di akhir tahun 1960-an paham ini dilarang — dan pada gilirannya paham yang dilarang itu memikat banyak anak muda dan cende-

kiawan Indonesia secara diam-diam, hingga sekarang, sebagai sejenis pernyataan pembangkangan, apalagi di sebuah masyarakat yang mulai mengalami secara nyata gerak kapitalisme, dan masih punya masalah distribusi pendapatan yang menajam.

Sesudah itu sepi. Tak terdengar suara revolusi. Bukan maksud saya untuk berbicara tentang “akhir sejarah” sekarang, tetapi nampak suatu kecenderungan yang jelas, terutama di dekat kita: setelah Marxisme tersingkir dan ditinggalkan, yang menggantikannya (di Rusia, di Eropa Timur, di Cina) ialah sejenis sikap pragmatik, kerja yang tak mengedepankan persoalan benar atau tidak menurut suatu doktrin atau asas, baik atau tidak menurut satu ajaran; kriteria legitimasinya hampir sepenuhnya dikaitkan dengan hasil atau performativitas. Dalam pelbagai variasinya sebenarnya yang terjadi sekarang ialah semacam pemborjuisian (*embourgeoisement*) dunia: sebuah proses yang menampakkan ciri-ciri modernitas yang dikenal dalam buku-buku sejarah ketika borjuasi Eropa mengambil peran dan mengubah permukaan bumi “sesuai dengan citranya”, untuk meminjam kata-kata dalam Manifesto Komunis. Dengan kata lain, menjadi semakin berperannnya rasionalitas, dalam arti kebebasan dari ilusi dan takhayul, dan meluasnya desakralisasi lingkungan sosial dan alam, juga bangkitnya etos tentang obyektivitas ilmiah.

Tapi tentu tidak semuanya memikat, membebaskan: rasionalitas yang mencuat dalam proses seperti itu terutama ialah apa yang disebut Weber sebagai *Zweckrationallität*, “akal yang instrumental”, jenis rasionalitas yang berlaku tatkala kita memilih cara yang paling efisien ke arah

tujuan yang sudah ditentukan lebih dulu. Rasionalitas dalam arti inilah yang didapatkan dalam peningkatan efisiensi ekonomis dan administratif. Rasionalitas juga bisa mencakup wilayah yang lebih luas: berlakunya tatanan yang koheren dan sistematis di atas hiruk-pikuk dan centang-perenangnya pelbagai ragam keyakinan, motif, situasi, dan pengalaman. Dengan rasionalitas ini, berlakulah hukum yang formal, berlakulah aturan yang dikenakan untuk siapa saja dan kapan saja. Dengan itu pula lahir birokrasi modern, lahir pula ide-ide dan kemampuan untuk kontrol dan perencanaan. Juga: penertiban atas impuls-impuls individu, atas imajinasi dan kehidupan simbolik yang terkadang membuncah ke mana-mana bagaikan semak belukar.

Sering kita — yang ingat akan keinginan S. Takdir Alisjahbana dalam *Polemik Kebudayaan* berkenaan dengan pilihan Indonesia di masa depan — mendapat kesan bahwa Weber mengisyaratkan modernitas sebagai pembuka jalan ke sebuah dunia yang lebih lapang; tidak lagi terbuai oleh dongeng, dogma (lama) dan lindungan kolektifitas dan rahim alam. Jika kita merasa sumpek di dalam bangunan tradisi, seperti para cendekiawan Indonesia di awal abad ke-20, Weber nampak tetap sebagai seorang pemikir dalam kancah *Aufklärung*, yang menganggap bahwa lepasnya manusia dari buaian, “lepas dari pesona dunia”, memberi manusia kesempatan untuk mengisi dunia yang dikosongkan dari makna dan nilai lama. Di hadapan gerbang yang terbuka itu, suatu proses “pencerahan” pun berlangsung, suatu struktur kognitif yang baru muncul, yang mendasari lahirnya ilmu modern, rasionalisasi hukum yang melepaskan “legalitas” dari “moralitas”, disertai

pembebasan seni dari konteks agama sehingga memperoleh kesadarannya untuk berkembang mandiri dan tidak lagi menjadi kriya yang melayani fungsi praktis. Namun pada dasarnya Weber seorang pesimis: baginya, dalam proses rasionalisasi, ideal tentang individu yang otonom — setelah dilanda oleh formalisasi, instrumentalisasi, dan birokratisasi — menjadi sesuatu yang salah waktu.

Pesimisme, atau kesangsian, atau pertahanan, terhadap proses rasionalisasi itu bukan cuma milik Weber, tentu. Di Barat sejumlah pemikir dan penyair berkali-kali memperdengarkan duka dan kecewanya ketika, dalam kata-kata Walter Benjamin, “berbicara tentang kemajuan, kepada dunia yang tenggelam ke dalam ketegaran kematian”. Di Indonesia sendiri kita telah mendengar kecemasan seperti itu sejak dasawarsa awal abad ke-20, dalam pemikiran Sanusi Pane, misalnya, dalam menghadapi gertak modernisasi Alisjahbana. Kini pun gugatan terhadap “proyek modernitas” itu nampak lagi, dengan hasrat akan kepastian baru (misalnya dalam gerakan “fundamentalisme” agama) setelah krisis normativitas terjadi. Reaksi lain bisa berupa semangat irasionalisme, panampikan kepada konseptualisasi pengalaman, ekspresi yang hanya menggunakan mitos lama ataupun baru. Atau sejenis “fundasionalisme”: kecenderungan mengintegrasikan kembali, dengan memberikan satu fondasi simbolik, diferensiasi dan keterpisah-pisahan yang lazim terjadi ketika masyarakat bergerak ke arah modern; dalam ikhtiar ini terjadilah penyusunan sebuah “ideologi” umpamanya, seperti yang di Indonesia kini terjadi dengan Pancasila. Reaksi lain terhadap “proyek modernitas” lebih gampangan: kita

mendengar, dengan pelbagai versinya, suara pertahanan (atau perlawanan) terhadap “Barat”.

Tentu saja “Barat” adalah sebuah kata yang tak jelas artinya. Tetapi memang dari sejarah Eropa kita dapat menyimak, bahwa ada problem-problem yang timbul ketika *Zweckrationalität* itulah yang menang — dalam arti memenangkan dan dimenangkan — di tengah proses ketika dunia modern merasuk.

Secara agak menyederhanakan bisa dikatakan bahwa “akal yang instrumental” itu, seperti dirumuskan oleh Habermas dalam *Teori Aksi Komunikatif*, ada hubungannya dengan “paradigma filsafat kesadaran”, ada hubungannya dengan konsepsi “subyektifitas” yang tidak dialogis, yang merupakan inti dalam pemikiran Barat sejak Descartes: dunia yang dihadirkan kepada sang subyek adalah sebuah jalan ke arah tujuan yang dikehendaki sang subyek. Nalar, dengan demikian, bertumbuh dalam kerangka hubungan cara-dan-tujuan, yang dibentuk oleh dorongan sang subyek untuk menguasai sebuah lingkungan yang pada hakikatnya asing dan ada di luar dirinya. Pemikiran berarti juga *comprendre* atau *begriifen*, menangkap, merengkuh, menguasai, “menjinakkan”.

Sinyalemen tentang hal itu tentu saja bukan hanya oleh Habermas dan juga bukan hal yang baru. Dalam abad ini kita pernah mendengarnya dari Heidegger dan kemudian, sejak beberapa dasawarsa terakhir, dari para pemikir yang digolongkan ke dalam kalangan “poststrukturalis” — dan bahkan juga dari pemikir Marxis, khususnya dari dua orang wakil terkemuka Mazhab Frankfurt, Adorno dan Horkheimer. Kata “bahkan” barusan tadi harus saya tam-

bahkan, karena sementara Marxisme adalah sebuah kritik yang utama terhadap arus modernitas yang nampak di Eropa semenjak dua abad yang lalu, ia pada umumnya tidak merupakan suara yang masgul, ala Weber, dalam memandang berjalannya “proyek modernitas” semenjak Pencerahan. Bahkan meskipun sekarang bisa diduga banyak suara kaum Marxis, atau “Marxisan” akan mengecam pemberjuisan dunia, pandangan Marx sendiri (ketika ia di tahun 1853 berbicara tentang akibat pemerintahan kolonial di India) ada yang menunjukkan kecenderungannya untuk melihat penetrasi kapitalisme, yang dibawa kolonialis Eropa ke dalam “modus produksi Asiatik”, mempunyai peran yang progresif — karena mengubah cara produksi dan memperkenalkan teknologi.

Kenapa? Pada hemat saya hal ini akan menjadi lebih jelas apabila kita mengikuti pertentangan yang belum juga habis, hingga kini, antara para pemikir Marxis dan pelbagai jenis pernyataan pemikiran “postmodern”. Berbicara di tahun 1993, rasanya tidak banyak manfaatnya (dan lagi pulalah tak cukup waktu) kita mengulang semua segi polemik yang tersohor itu. Tetapi ada satu hal yang saya kira layak ditelaah, terutama dalam perspektif kita yang sekarang hidup di Indonesia: setelah Marxisme, setelah mendengar begitu banyak argumen tentang “akhir ideologi” dan cetusan pemikiran “postmodernisme”, proyek emansipasi apa lagi yang bisa dihadirkan di sebuah dunia yang masih menyaksikan pengisapan, kesewenang-wenangan, ketidakbebasan? Dengan kata lain, bisakah kita kini berbicara tentang memperbaiki atau “membentuk kembali hidup” seraya tetap merasakan “nafas” dan “jantung” hidup itu,

seraya tetap menyadari bahwa hidup “jauh dari jangkauan teoriku dan teorimu yang tak becus” — sebagaimana dikatakan tokoh Yuri Zhivago dalam novel Pasternak yang terkenal itu?

Kita tahu apa yang terjadi pada Marxisme, salah satu dari teori yang oleh Zhivago dianggap “tak becus” itu.<sup>1</sup>

Yang terjadi pada Marxisme adalah kegagalannya untuk mengatasi paradoks modernitas seperti yang dikemukakan Weber bahwa “rasionalisasi” atau maraknya rasionalisasi dalam kehidupan, yang dalam pandangan Pencerahan dilihat sebagai “kemajuan”, pada saat yang sama juga melahirkan apa yang oleh Marx disebut sebagai “reifikasi” (*Verdinglichung*), satu kasus alienasi, yang represif dan mengasingkan manusia.

Marxisme juga adalah sebuah ekspresi “hilangnya pesona dunia”, dan padanya ada niat emansipasi manusia yang dahsyat. Paham ini punya optimisme di kepalanya. Bagi Marx, kita tahu, sebuah masyarakat tak berkelas akan lahir setelah kapitalisme runtuh dan manusia terbebas dari keadaan ketika milik, hubungan dan tindakan manusia berubah menjadi milik, hubungan dan tindakan dari hal-hal yang dihasilkan manusia yang menjadi mandiri dari manusia, bahkan mengatur hidup manusia. Dengan kata lain, pembebasan dari reifikasi. Gambaran tentang reifikasi ini kemudian dikembangkan oleh Lukacs dalam *Sejarah dan Kesadaran Kelas*: ia menganggapnya sebagai suatu keterasingan yang meluas terjadi dalam masyarakat kapitalis dan ekonomi pasar yang maju.

Hal yang sama juga dikemukakan oleh dua pemikir

Marxis dari Mazhab Frankfurt, Adorno dan Horkheimer, meskipun dalam menulis *Dialektika Pencerahan*, Adorno dan Horkheimer tampil dengan kesimpulan dan argumen-tasi yang berbeda secara mendasar. Mereka, seraya mere-visi Marx, melihat bahwa logika modernisasi kapitalisme itu dalam dirinya sendiri tidaklah akan menuju ke arah keruntuhan atau *Verelelung*, melainkan (seperti dikata-kan Weber) munculnya sebuah sistem rasionalitas instrumen-tal dan administratif yang tertutup. Jalan keluar dari sana, seperti tampak dalam pemikiran Adorno — dan da-lam hal ini ia mencoba membawakan optimisme Marxis — ialah melepas-bebaskan potensi dalam peradaban manusia yang selama itu tersembunyi, dengan cara mengubah ma-syarakat, yang bagi Adorno berarti menyusupkan rasional instrumen-tal di bawah rasional estetik, dan dengan demik-ian membuat yang estetik sebagai sebuah paradigma dari proses berpikir. Ide tentang “nalar” yang benar, yang tidak menyempitkan manusia, yang “emfatik”, bagi Adorno, sebenarnya bukan sekadar sebuah khayal.

Tapi bila Marx dan kemudian Lukacs melihat keme-nangan akal “instrumental” sebagai konsekuensi dari pa-duaan pelbagai keadaan yang terkait dengan suatu tahap se-jarah, Adorno dan Horkheimer mencopot konsep reifikasi dari konteks sejarah yang spesifik. Adorno dan Horkhei-mer melihat masalah “akal instrumental” sebagai sesuatu yang melintasi sejarah. Mereka, dalam kata-kata Haber-mas, “menghunjamkan mekanisme yang membuatkan re-ifikasi kesadaran ke dalam dasar antropologis dari sejarah makhluk hidup”, yakni ke dalam kenyataan bahwa ada ke-butuhan atau keharusan makhluk hidup itu untuk mere-

produksikan diri melalui alam. Ini menumbuhkan suatu tendensi yang tak terkait dengan waktu dan tempat, tendensi untuk mendominasi manusia dan alam, yang menemukan kulminasinya pada saat kapitalisme mencapai taraf lanjut.

Bisa dikatakan, bahwa para penulis *Dialektika Pencerahan*, terutama bagi Adorno, kodrat berpikir yang melahirkan konsep (*Begriff*)-lah yang merupakan akar dari suatu proses rasionalisasi yang mau tak mau akan berakhir dengan berkuasanya *Zweckrationalität*, terbangunnya suatu sistem penguasaan yang sepenuhnya dirasionalkan, dan dihabisnya subyek yang otonom.

Tapi bagaimana Marxisme bisa membebaskan manusia dari hal itu? Adorno dan Horkheimer menawarkan sebuah transformasi masyarakat; sebuah revolusi yang melahirkan terbebasnya “nalar” yang benar, yang “emfatik”, dalam kehidupan. Saya sendiri belum paham bagaimana itu akan terjadi; kita telah cukup mendengar tentang gagalnya utopia Marxisme lama, dan kita pun layak ragu akan utopia Marxisme baru itu. Adorno dan Horkheimer, seperti juga Marcuse, dengan Mazhab Frankfurt mereka, muncul di akhir 1920an, setelah kekecewaan atas revolusi komunis di Jerman di tahun 1920-21: revolusi itu gagal, walaupun Jerman adalah sebuah masyarakat industri. Maka mereka pun mencoba mengatasi kemacetan Marxisme. Tapi saya ingat apa yang dikatakan Sartre dalam *Kritik Tentang Nalar Dialekfik* tentang kemacetan itu: Justru karena Marxisme ingin mengubah dunia, terjadilah kretakan di dalam dirinya, perpisahan antara teori dan praktik. Marxisme, sebuah tafsir filosofis tentang manusia dan

sejarah, mau tak mau harus mencerminkan suatu komitmen yang teguh kepada perencanaan. Hasilnya, menurut Sartre, adalah “kekerasan idealistik atas fakta-fakta yang ada”. “Bertahun-tahun”, kata Sartre pula, “intelektual Marxis yakin bahwa ia sedang mengabdi Partai dengan cara mendistorsikan pengalaman, dengan mengabaikan detail yang membuat rikuh, dengan sangat menyederhanakan data dan di atas semuanya, dengan mengkonseptualisasikan suatu kejadian bahkan sebelum ia mempelajarinya”.

Dengan kata lain, Marxisme akhirnya adalah suatu afirmasi bagi akal instrumental, dan pada gilirannya, cenderung mencurahkan segala-galanya dengan menggunakan mekanisme itu — karena atas nama revolusi, yang mutlak, hal itu adalah niscaya. Revolusi memang memerlukan pemutlakan diri, menyedot semua yang ada di bawah dan di sekitarnya, tapi di situlah justru cacatnya. Seperti dikatakan Marleau-Ponty sekitar 40 tahun yang lalu dalam *Advontur Dialektik*, sifat yang khas ada pada revolusi ialah “meyakini bahwa dirinya mutlak, dan justru karena keyakinan itu ia menjadi tidak mutlak”. Kontradiksi yang inheren seperti itulah yang kemudian menyebabkan Marxisme melahirkan sejenis proses reifikasi ketika ia berkembang sebagai ideologi dan sebagai bagian penting dari sistem kekuasaan. Vaclac Havel, dari pengalaman Ceko-slowakia, sesungguhnya menggambarkan keadaan itu ketika ia berkata, bahwa topeng ideologi “menawarkan kepada manusia ilusi tentang identitas dan moralitas, sementara membuat mereka lebih gampang melepaskan diri dari hal-hal itu”.

Terutama dilihat dari pandangan seorang yang hidup di "Dunia Ketiga", akar dari semua itu adalah "idealisasi" proletariat, ketika proletariat semakin surut, bahkan mungkin terabaikan, sebagai — untuk memakai istilah Saussurian yang terkenal — *referent*. Ini boleh dikatakan dimulai ketika Marxisme meletakkan proletariat dalam posisi universal. Bagi Marx, proletariat adalah, sebagaimana dinyatakannya dalam *Sumbangan Bagi Kritik Filsafat Hak dari Hegel* (1844), "sebuah kelas yang menghapuskan semua kelas, suatu lapisan masyarakat yang mempunyai watak universal karena penderitaannya adalah universal". Tapi tidak amat mudah menelusuri argumen penguniversalan kelas proletariat ini. Dalam tulisan-tulisan Marx ke-mudian, setelah *Ideologi Jerman* (ditulis 1845-46) dan *Manifesto Komunis*, (1848), penjelasan Marx ialah bahwa revolusi proletar tak akan merupakan kerja sebuah minoritas. Karena kaum buruh tak punya apa-apa "selain rantai yang membelenggunya", maka bila mereka berkuasa mereka tak akan melahirkan kelas tertindas yang baru.

Tapi posisi pamungkas dan universal dari proletariat ini menjadi problematis, semenjak akhir abad yang lalu. Di akhir abad ke-19, tokoh sosialis Jerman Eduard Bernstein tak lagi melihat kemungkinan kelas pekerja unntuk menjadi kelas yang mengakhiri sejarah. *Verelendung* kapitalisme ternyata tak kunjung terjadi, atau dalam kata-kata Bernstein, "petani tak tenggelam, kelas menengah tak menghilang, krisis tak berkembang terus menjadi lebih besar ". Bernstein tak lagi melihat akan terjadinya revolusi proletariat yang sungguh-sungguh. Dalam paruh kedua abad ke-20 bahkan para pemikir Marxis yang termasuk

Mazhab Frankfurt mulai meletakkan harapan perubahan sosial bukan lagi oleh proletariat, dan ketika terjadi gelombang protes mahasiswa di Prancis dan Jerman akhir 1960-an, posisi universal proletariat bahkan tak disebut-sebut lagi.

Di kubu lain yang berlawanan dengan pandangan Bernstein, Lenin menampilkan argumen yang pada akhirnya merupakan transformasi pengertian “kelas pekerja” — juga ketika prospek “revolusi kelas pekerja” tidak segera nampak di depan mata. Lenin berangkat dari kehendak untuk mengadakan revolusi di Rusia, sebuah masyarakat yang belum punya cukup banyak proletariatnya. Dalam argumen Lenin, Rusia memerlukan “dua tahap revolusi” — dan argumen inilah yang jadi pedoman pokok teori kaum komunis di “Dunia Ketiga”, termasuk di Indonesia. Menurut Lenin, seperti dinyatakannya dalam *Dua Taktik Sosial Demokrasi* (ditulis di Jenewa 1905), dalam masyarakat seperti Rusia, yang lebih ditanggungkan oleh kelas pekerja bukanlah kapitalisme, melainkan lebih berupa “perkembangan kapitalisme yang tak memadai”. Sebab itu di Rusia harus berlangsung lebih dulu tahap revolusi “borjuis” yang “demokratis” — untuk kemudian disusul tahap “proletariat” yang “sosialistis”.

Dalam tahap pertama, yang harus dihancurkan ialah “semua sisa-sisa tatanan lama yang menghalangi perkembangan kapitalisme yang luas, bebas dan cepat”. Dalam masa itu kelas buruh bersatu dengan kelas borjuis, tetapi “kelas proletar” tidak boleh “membiarakan kepemimpinan revolusi di tangan kaum borjuis”. Dalam hal ini Lenin tidak cukup menjelaskan, bagaimana kelas buruh, yang

merupakan minoritas, dapat mengasumsikan diri sebagai yang berhak memimpin revolusi yang sifatnya demokratis. Pada hemat saya, di sinilah mulai jelas kelihatan apa yang terjadi dengan pengertian “proletariat”: ia telah mengalami sebuah “idealisisasi”.<sup>2</sup>

Tulisan Lenin *Apa Yang Harus Dilakukan* (1901) memang telah menunjukkan bahwa pengalaman proletariat akhirnya digantikan dengan “kesadaran kelas proletariat”. Peran teori menjadi sentral. “Tanpa teori revolucioner tak akan ada gerakan revolucioner”, demikian kata-kata Lenin yang termashur. Dan sebagai konsekuensinya para perumus teori — kaum intelektual — menjadi menentukan. “Tak bakal ada kesadaran sosial-demokratis di antara para pekerja. Kesadaran itu harus dibawa ke mereka dari luar”, kata Lenin, seperti halnya Kautsky. Bersamaan dengan itu, organisasi revolusi “harus terdiri terutama dan pertama-tama oleh orang-orang yang menganggap kegiatan revolucioner sebagai profesi mereka”. Pada akhirnya kita tahu, “proletariat” sebagai suatu realitas yang kongkret telah digantikan oleh sebuah konsep.

“Idealisasi” ini pada gilirannya berkembang menjadi “idolisasi”, atau pemberhalaan proletariat, satu hal yang menyebabkan bahkan dalam analisa Mao Zhedong tentang masyarakat Cina dan revolusi Cina — sebuah pegangan pokok bagi program umum Partai Komunis Cina — tetap menyebut kemestian adanya “kepemimpinan proletariat” dalam kedua tahap revolusi itu.<sup>3</sup>

“Idealisasi” dan “idolisasi” proletariat juga nampak dalam sebuah tulisan Bung Karno dalam *Di Bawah Bendera Revolusi*, tentang “Marhaen dan Proletar”: Bung

Karno juga menyebutkan kemestian kepemimpinan “kelas proletar” dalam revolusi yang dua tahap. Hal yang sama juga terlihat dalam pemikiran kaum perumus teologi pembebasan di Amerika Latin, seperti tercantum dalam kesimpulan Konvensi *Christian for Socialism* di Santiago (Chile) 1972, yang menganggap — di kancah sebuah masyarakat yang pada umumnya pra-industrial — proletariat sebagai “wakil tunggal” rakyat yang tertindas.

Dalam hal itu kiranya apa yang dikatakan Lyotard bisa dimengerti, dalam suatu perdebatan di London di tahun 1985: “Tak seorang pun yang pernah melihat proletariat”. Dalam argumentasi Lyotard, persoalan tentang proletariat adalah persoalan mengetahui apakah kata ini harus dipahami dalam artian dialektika Hegelian seraya berharap menemukan sesuatu dalam pengalaman yang cocok dengan konsep itu ataukah istilah “proletariat” merupakan nama sebuah Ide tentang Nalar (*an Idea of Reason*), nama dari suatu subyek yang harus dibebaskan? Jika yang dimaksud dengan “proletariat” adalah yang terakhir, kata Lyotard, kita harus melepaskan pretensi bahwa kita dapat menghadirkan sesuatu dalam pengalaman yang sesuai dengan istilah itu.

Di sini agaknya kita memasuki suatu masalah epistemologis yang pada akhirnya akan berkait dengan agenda emansipasi, dengan keinginan untuk “membentuk kembali hidup” — untuk memakai kata-kata Yuri Zhivago. Salah satu bagian dari reaksi terhadap Lyotard dalam buku Christopher Norris terbaru, *The Truth about Postmodernism* (1993) menyatakan, bahwa problem kita di sekitar poststrukturalisme ialah karena ia menampik penting dan

relevannya deskripsi yang bersifat kategorial. Poststrukturalisme, dalam kata-kata Norris, “berusaha memblok acuan ke setiap pengetahuan dan pengalaman dunia-nya-ta”. Padahal orang berbicara dengan menggunakan pengertian “kelas”, misalnya, lantaran ia bertolak dari dasar “ethiko-politikal” dan “kogniti”, dalam usaha “mencatat penderitaan dan kesiasiaan manusia yang terjadi karena pelbagai tindakan diskriminatif”.

Persoalannya kemudian: bagaimana kita memandang dan berbicara tentang *liyan* (terjemahan sementara, dengan bahasa Jawa, atas “*the Other*” atau “*Sang Lain*”— person lain, diri kita sendiri sebagai bahan renungan, dan alam di luar). Di satu pihak kita tak mudah membebaskan diri dari rasionalitas yang membuaikan konsep, bahkan kita memerlukannya. Di lain pihak kita telah menyaksikan terjadinya “idealasi” atas suatu konsep, dan seperti umumnya pemberhalaan, yang terjadi adalah alienasi. Kita telah menyaksikan identifikasi konsep dengan obyek atau bendanya, bahkan pengutamaan konsep di atas obyek atau bendanya, yang menimbulkan “pengorbanan yang pahit atas keanekaragaman kualitatif dari pengalaman”.

Kata-kata yang terakhir itu saya pinjam dari Adorno, yang, seperti telah kita ketahui, melihat sebagai salah satu akar dari proses rasionalisasi — yang akhirnya mengunggulkan “akal instrumental” — adalah diutamakannya konsep (*Begriff*) atas obyek-obyek yang sangat beragam. Konsep pula yang mengatur — untuk meminjam kata-kata Fredric Jameson dalam pembahasannya tentang penulis *Dialektika Pencerahan dan Dialektika Negatif* itu — “*the blooming, buzzing confusion of the natural state into so*

*many abstract grids*". Bahwa di situ implisit terdapat gu-gatan terhadap dominasi (yang terjadi karena akal instrumental), bahwa di situ juga tersirat kerinduan akan ke-anekaragaman, gerak, pluralitas, dengan kata lain kerinduan kepada dunia kehidupan yang kongkret, nampaknya jelas. Tidak mengherankan bila Fredric Jameson menyebut bahwa pandangan seperti itulah yang menyebabkan dikaitkannya Adorno dengan "postmodernisme". Tidak seluruhnya benar, tapi dalam arti tertentu, ini dapat diartikan pula bahwa kehendak untuk melintasi, atau terlepas, dari sifat represif dan palsu dari konseptualisasi merupakan keprihatinan yang luas.

Tapi bagaimana? Bagaimana kita bisa "membentuk kembali hidup" sementara menerima hidup sebagai Yuri Zhivago menerimanya, yakni bukan sebagai "bahan", bukan sebagai "zat yang harus dibentuk", melainkan sebagai "prinsip pembaharuan-diri, yang terus menerus memperbaharui dan membuat dan berubah dan mengubah diri"?

Pandangan Zhivago tentang hidup tentu saja sebuah pandangan Herakleitan. Pengertian Herakleitan saya pinjam dari Page duBois, (sebagaimana dikutip dalam *The Truth about Postmodernism*): pandangan yang "merayakan alir, waktu, perbedaan". Bagi Herakleitus — filosof sebelum masa Sokrates yang di awal abad ke-20 menitis dalam Henri Bergson, dan kini seakan-akan menjelma kembali dalam pelbagai pemikiran "postmodernis" — kebenaran adalah "proses dan menjadi, diperoleh melalui observasi, dan bukannya suatu kebenaran abadi yang tetap, sakti dan suci dan tak dapat diungkit-ungkit".

Nampak bahwa setidaknya ada dua masalah yang

muncul dari cerita tentang kebenaran yang seperti itu. Yang pertama ialah bagaimana kita, seraya hendak melakukan tindakan, atas dasar yang kita anggap benar waktu itu, dapat terus menerus hanya merayakan kebenaran sebagai “proses” dan “menjadi”, tanpa berhenti sejenak dan merumuskan apa yang berproses dan apa yang menjadi itu. Dengan kata lain, bagaimana kita mungkin untuk tidak mengidentifikasi hal-hal — terutama ketika bukan saja hendak “mencatat penderitaan dan kesia-siaan manusia”, melainkan juga untuk menyusun suatu agenda pembebasannya. Sebab inilah yang sering ditembakkan kepada kaum “postmodernis”, terutama pada Derrida, yang oleh seorang pengritik Marxis disebut sebagai pembawa “filsafat bahasa yang secara radikal antirealis, yang tak memberi kita kemungkinan untuk mengetahui realitas di luar wacana” dan sebab itu tak mempersoalkan “hubungan antara bentuk-bentuk wacana dan praktek sosial. Bisakah dengan filsafat seperti itu kita punya dasar untuk bersikap, dan berbuat, dalam tataran etik dan politik — suatu hal yang umumnya dianggap esensial dalam pembebasan? Bisakah kita selalu mengatakan, “kebisuan mereka adalah adil”, seperti tulis Derrida tentang mereka yang tertindas oleh apartheid?

Mengaitkan proses “merumuskan” atau “mengetahui” dengan “menguasai”, kita tahu, memang salah satu ciri dari sikap “postmodernis”. Tidak mengherankan bila mereka acapkali menoleh kembali kepada Heidegger, yang — dengan tinjauan yang kritis dan muram tentang modernitas — membedakan antara pengertian *Gestell* dan *Gelassenheit*. Dengan mencoba menyederhanakan pengertian yang ru-

mit itu, bisa dikatakan di sini dalam hal yang pertama, sikap kita kepada “yang lain”, atau sikap kita terhadap *liyan*, ialah menjangkau dan menangkap dan meletakkannya dalam posisi tertentu, membubuhkan cap, memperlakukannya sebagai bahan, suatu penghematan atas kehadiran *liyan* di hadapan kita — suatu sikap yang melahirkan perkembangan teknologi. Dalam hal *Gelassenheit*, yang bisa diartikan sebagai sikap melepas, membiarkan, sikap kita adalah membuka diri kepada *liyan*, yang hadir sebagaimana adanya dalam kekhususannya, bersama kita yang terbatas. Mungkin kita bisa menggunakan kata Jawa sikap *sumeleh* di sini — yang berarti, kurang lebih, meletakkan diri dalam posisi tidak bersikeras, karena kita pada akhirnya toh fana, terbatas: suatu orientasi yang memungkinkan kehadiran *liyan* dalam jamak, bergerak, tak hierarkis. Seorang penafsir Heidegger, Rainer Schurmann, mengatakan bahwa mempraktekkan *Gelassenheit* ialah mempraktekkan politik “makhluk yang fana”, bukan politik dari “hewan yang rasional”.

Tentu saja, ada yang memikat dalam alternatif berpolitik seperti itu. Schurmann mengemukakan suatu pilihan yang disebutnya “praksis anarkis”. Bukan “anarkis” seperti dalam teori politik kaum anarkis, melainkan suatu “permainan” dari sesuatu yang mengalir, “tanpa stabilitasi”, dan mungkin juga “dilaksanakan sampai ke suatu fluktiasi lembaga-lembaga yang tak henti-hentinya”. Dan juga: tanpa teori, tanpa suatu dasar bersama, sebab semua itu bisa dianggap merampat-papangkan, dan dengan demikian represif. Dengan praksis semacam itulah kita bisa berpolitik, menjalankan tindakan, tanpa menutup parameter

pikiran kita agar beberapa dimensi kekhususan dan perbedaan dalam diri *liyan*, menjadi satu, menjadi homogen.

Dari sikap seperti ini yang mungkin lahir ialah bentuk-bentuk gerakan atau sistem demokrasi yang “radikal” tetapi kecil — “radikal” dalam arti kembali kepada akar demokrasi itu sendiri, yakni sikap yang merayakan keanekaragaman, kekhususan, kebersamaan yang tanpa hierarki. Namun, ada satu soal: bagaimana dalam kancah itu orang saling melahirkan dan mempertahankan prosedur yang bisa diterima bersama untuk membuat politik tetap terbuka — ataukah itu juga tidak diperlukan? Seperti yang dikemukakan oleh Hayden White dalam *Political Theory and Postmodernism*, para pemikir “postmodernis” tidak bisa menjadikan ini tema mereka. Mereka menge-mukakan hanya dua cara berpikir: atau modus yang terjerat dalam *Gestell*, atau modus yang tak punya target, tujuan atau “kenapa” — pendek kata, tak punya suatu konsensus bahkan tentang alasan diri sendiri untuk berada bersama.

Dari sinilah kita memasuki persoalan kedua: persoalan yang lahir dari apa yang oleh seorang komentator Foucault disebut sebagai *an ontology of discord*, suatu ontologi “ketidaksepakatan”. Menghadapi perabotan kognitif yang memperkenalkan kesatuan, konsensus, dan ketertib-rapi-an, mereka, terutama Foucault, menuduh bagaimana dengan perabot kognitif yang seperti itu, *liyan* pun digusur, dipinggirkan, secara paksa diseragamkan, dan didevaluasi. Menghadapi itu, yang harus dilakukan ialah membangkitkan pengalaman tentang ketidaksepakatan dan ketidakcocokan, antara konstruksi sosial tentang diri, kebenaran

dan rasionalitas dan apa yang tidak pas masuk ke dalam wadah yang disediakan itu. Dengan kata lain, suara sumbang diberi kesempatan untuk tampil. Maka Foucault pun berbicara untuk “mengaktifkan kembali pengetahuan-pengetahuan lokal”. Itulah perlawanan terhadap “hierarki ilmiah pengetahuan”, katanya.

Dalam semangat yang kurang lebih sama, Lyotard menampik konsensus. Ia menampik setiap usaha untuk membangun satu meta-wacana. Ia mempraktekkan *la paralogie*, untuk mempertahankan kenyataan adanya keragaman “olah-basa” (*les jeux de langage*). Konsensus, seperti dikatakannya dalam risalahnya yang terkenal, *Kondisi Post-modern*, melakukan “kekerasan terhadap keragaman olah-basa”. Bahkan Lyotard tidak bisa sesuai dengan tafsir liberalisme tentang keadilan, tafsir yang dipaparkan oleh John Rawls dalam *A Theory of Justice*-nya yang terkenal, misalnya. Dengan tinjauan yang mengikuti *la paralogie*, akan nampak ide keadilan dalam liberalisme masih tetap berkait dengan gagasan konsensus: keragaman disubordinasikan di bawah seperangkat asas-asas universal. Agaknya bagi Lyotard, dan agaknya juga bagi Foucault, argumentasi untuk suatu “praksis anarkis” adalah yang paling tepat.

Saya tidak bisa mengatakan, bagaimana hal itu beroperasi dalam kehidupan sehari-hari, untuk masa yang panjang; diagnosa dan terapi para pemikir “postmodernis” bagi saga sering terdengar seperti sejumlah hiperbol. Meskipun demikian, di sebuah masyarakat di mana sikap integralistik sangat kuat, dalam suatu masyarakat yang jalan menuju pertumbuhan ekonomi dengan imperatif kesatuan, harmoni, ketertib-rapian, aksentuasi yang diberikan oleh

Foucault dan Lyotard untuk meramaikan heterogenitas dan “ontologi ketidaksepakatan” bukanlah sekadar versi yang lebih ramai, tapi boyak, dari liberalisme. Sikap Derrida yang selalu mempertanyakan, menunda dan merenung dalam “filsafat keraguan ini”, pandangannya yang cenderung untuk melihat demokrasi sebagai proses yang selalu diikhtiarkan, sebagai tugas dan tanggungjawab yang tak ada batasnya, *la democratie a venir*, dalam batas tertentu merupakan ekspresi oposisional terhadap represi yang terjadi ketika kepastian-kepastian kategoris tentang kebenaran menguasai ruang hidup kita. Singkatnya “postmodernisme” bisa merupakan ilham emansipasi tersendiri.

Namun dengan demikian, ia tidak niscaya sesuatu yang “postmodern” — jika kita memang bermaksud menunjuk kepada satu periode, suatu era, yang bagi saya di Indonesia di tahun 1993, tidak jelas batasan-batasannya. Kalau tak salah Lyotard pernah mengatakan, bahwa “postmodernisme” lebih merupakan suatu sikap, dan mungkin itu lebih tepat. Meskipun, dari posisi seorang Indonesia di hari ini, saya kira kita lebih baik berbicara tentang “non-”, atau “anti-”, atau “postintegralisme” ketimbang “postmodernisme”: dengan semangat mengakui dan merayakan integritas, kekhususan dan perbedaan orang lain, *liyaliyaning liyan* — tapi dengan sikap yang lebih peka kepada konteks, kepada apa yang kita sebut sebagai “sejarah”. □

#### Catatan:

<sup>1</sup> Tentu saja Marxisme tidak berada di bawah satu atap. Pengertian “Marxisme” bisa berarti pemikiran Marx sendiri, tetapi ju-

ga bisa ide-ide yang dikembangkan oleh bermacam ragam pemikir yang menyebut diri “Marxis”. Kita ingat bahwa di awal 1880-an Marx, yang berada di London, diserang oleh para pengikutnya di Paris, yang mengklaim bahwa paham mereka lah yang benar-benar “sosialisme ilmiah” yang dibangun Marx. Syahdan Marx pun ber-kata, sebagaimana dikutip oleh Lafargue, bahwa “Jika ada hal yang pasti, itu adalah bahwa saya bukanlah Marxis”. Dalam tulisan ini, saya menggabungkan semua arti “Marxisme” itu, dengan mencoba menunjukkan perkembangan dan perubahannya.

<sup>2</sup> Proses “idealisasi” itu juga masih nampak dalam teori Lukacs yang terkenal, dalam *Sejarah dan Kesadaran Kelas* (1923), yang menyebut bahwa “kesadaran kelas” itu terdiri dari “reaksi yang rasio-nal dan tepat” yang “dikaitkan” ke sebuah posisi tertentu yang khas dalam proses produksi. Dengan kata lain, sebuah kelas yang secara empiris ada hanya dapat bertindak secara berhasil bila mengubah diri (dalam bahasa Hegelian) dari “kelas dalam dirinya” menjadi “kelas untuk dirinya”. Marx sendiri memang, sejak awal, membe-dakan situasi obyektif sebuah kelas dan kesadaran subyektifnya. Te-tapi perkembangan Marxisme kemudian menunjukkan proses “idealisasi” yang bukan saja menyatakan supremasi kesadaran (politik) kelas di atas pengalaman kelas, melainkan juga transfor-masi dari pengertian “ideologi”. Ideologi, kita tahu, bagi Marx pada awalnya merupakan suatu cermin “terbalik” dari kenyataan sosial-historis — dengan kata lain, sesuatu yang negatif, sesuatu yang nis-caya mendistorsikan kenyataan dengan menyembunyikan kon-tradiksi yang ada, seperti tinjauan Marx tentang agama, ketika ia membantah Feuerbach. Tapi dalam pelbagai pemikir Marxis kemudian (kecuali Adorno, barangkali) pengertian ideologi menjadi se-suatu yang tidak negatif, melainkan netral: totalitas bentuk-bentuk kesadaran yang mencerminkan suatu Was social tertentu, sebuah pandangan yang jelas jadi pegangan Gramsci ketika ia berbicara tentang “hegemoni”. Bahkan semenjak Lenin, terutama Mao, ideo-logi menjadi sama dengan teori atau pegangan bertindak: sesuatu yang menentukan, bukan lagi sesuatu yang ditentukan.

<sup>3</sup> Rex Mortimer, dalam *Stubborn Survivors*, mencoba menun-jukkan bahwa pemikiran Mao berbeda dengan Marxisme Eropa: ia menganggap petani sebagai pemilik” tekad revolusioner yang ter-

baik” untuk menciptakan “sebuah masyarakat sosialis yang sejati”, dan bahwa “industrialisasi secara intrinsik bersifat eksploratif, imperialistik dan mengkorupsi”. Tetapi ia nampaknya mengabaikan apa yang dikatakan Mao sendiri, dan juga kenyataan bahwa Partai Komunis tetap berkuasa sebagai partai kelas pekerja, dan bahwa Mao pernah mencoba melampaui industrialisasi Inggris dengan gerakan “Loncatan Besar Ke Depan”.

## Zarathustra di Tengah Pasar

ZARATHUSTRA tiba di tempat orang ramai berjual beli dan ia pun berkata:

*Larilah, kawanku, ke dalam kesendirianmu!  
Kulihat kau jadi tuli oleh suara riuh orang-orang besar dan tersengat oleh orang-orang kecil.*

*Hutan dan karang tahu benar bagaimana jadi membisu bersamamu.*

*Jadilah engkau seperti pohon kembali, pohon yang bercabang lebar yang kaucintai: dengan tenang dan sepenuh hati ia menjulurkan dirinya ke laut.*

*Di mana kesendirian berhenti, pasar pun mulai; dan di mana pasar mulai, mulai pulalah riuh rendah para aktor besar dan desau kerumun lalat beracun.*

Ketika Nietzsche menuliskan *Also Sprach Zarathustra*<sup>1</sup> di tahun 1883, kita tidak tahu persis apa pasar baginya, atau bagaimana ia membayangkannya. Tidakkah “pasar”

adalah sebuah tempat di mana kesendirian sebenarnya justru hadir: kebersamaan yang semu, perjumpaan yang sementara dan hanya berlangsung di permukaan, pertemuan antara sejumlah penjual dengan sejumlah pembeli, yang masing-masing pertama-tama hanya memikirkan bagaimana kebutuhan sendiri dipenuhi?

Model sebuah pasar adalah tempat di mana orang di dekat kita adalah pesaing kita. Ia mendesak kita untuk berpacu. Kita ingin mengalahkannya dan ia ingin mengalahkan kita. Di dalam pasar, rasa iri bukan hal yang salah, rakus bisa jadi bagus, dan keduanya dilembagakan dalam sebuah sistem. Zarathustra ingin agar dari sini orang pergi ke kesendirian. Tapi bukankah kesunyian satu hal, dan kesendirian adalah hal lain?

Barangkali kita memang harus, mula-mula, berbicara tentang pasar dan kesendirian, atau sebaliknya: pasar dan kebersamaan. Barangkali kita memang harus menilik, apakah kebersamaan di tengah para “aktor besar” yang gaduh itu, di tengah brisik “lalat-lalat yang beracun” itu bisa jadi kiasan untuk apa yang kita alami sekarang. Kita berada di akhir abad ke-20. Kapitalisme sedang menang. Sosialisme, dengan pelbagai macam variasinya, gempa. Dan seperti yang terjadi di dalam sejarah — dan ini terjadi di mana-mana ketika ekonomi pasar berkuasa — apa yang didefinisikan sebagai “kepentingan publik” pun jadi kurang mendapatkan tempat. Kepentingan, interest, akhirnya jadi suatu ringkasan dari kata “kepentingan diri”, yang bukan saja dianggap sebagai hal yang lumrah, tapi juga di-rayakan sebagai sesuatu yang tidak memalukan lagi. Manusia telah bergerak dari posisinya sebagai warga suatu

komunitas menjadi seorang penjual dan/atau seorang pembeli.

Nietzsche, melalui Zarathustra, agaknya tidak hendak berbicara tentang “pasar” dalam kaitannya dengan gambaran yang saya baru sebutkan. Ia berbicara tentang “orang-orang kecil dan orang-orang yang patut dikasihi-hani”, yang jumlahnya banyak ibarat lalat penyengat racun. Ia berbicara tentang pasar sebagai tempat “badut-badut yang khidmat”, di mana hadir sang aktor, sang penyaji yang senantiasa dikelilingi orang banyak, tokoh dengan keyakinan yang selalu berganti baru, “orang besar” yang menganggap nihil kata-kata yang lirih:

*Kebenaran yang hanya menyusup ke kuping yang peka ia sebut dusta dan sesuatu yang bukan apa-apa.*

*Sesungguhnyalah, ia hanya percaya kepada dewa-dewa yang berkoar di dunia!*

Dengan kata lain, “pasar” adalah kegaduhan dan orang banyak, arena di mana orang yang pandai berseni peran — sang “aktor” — menjadi amat penting. Di tempat ramai ini individu pun terancam kelimun, “orang-orang kecil” jadi pencemburu, tetangga kita menggerogoti ke-mandirian kita, dan dengan antusias mereka menyibukkan kemegahan. Di sini, “kebenaran” adalah soal singkat dan sederhana, soal ya dan tidak, pro atau anti, dan di sekeliling kita orang-orang yang tak fleksibel, tegar, pun menelek.

Agaknya itulah gambaran Nietzsche tentang sebuah

dunia tempat pikiran serba sempit dan serba praktis, tetapi pongah, di mana kemandirian, kreatifitas, penemuan nilai-nilai baru, terdesak dan tergusur. Pasar, atau lebih tepat: lapangan pasar, telah jadi sebuah metafora tentang kelimum yang menyesakkan. Tapi pada akhirnya, saya kira, ia juga bisa melukiskan satu episode dalam proses *embourgeoisement* (atau, jika kita bersedia mengindonesiakannya secara risikan, "pemburjuisan") dunia yang kini sedang terjadi. Dalam proses itu, kita menemukan bagaimana tenaga agresif ke dunia, yang mengalahkan, membangun, menghancurkan, bertaut dengan konformisme, sifat dari moralitas "kawanan" yang disebut Nietzsche, yang tumbuh dari rasa cemas untuk memperoleh, yang tekun berencana, yang menghitung, mengendalikan, dikendalikan, mencari kepastian.

Kita saksikan apa yang terjadi di sekitar kita. Komunitas yang beragam, yang bersifat lokal serta "intim", telah atau tengah retak. Kebersamaan manusia berubah, jadi massa. Kemudian ia jadi kerumunan di mana segala macam jual beli berlangsung. Itulah garis besar yang kita alami di Indonesia: suatu masyarakat tradisional yang bergerak ke sesuatu yang "modern". Kita jadi sebuah bangsa, bersamaan dengan proses pembentukan negara dan bergaungnya gerakan nasionalisme. Kemudian kita pun jadi sebuah arena perdagangan yang seru, suatu "masyarakat ekonomi". Dengan kata lain: akhirnya juga sebuah pasar.

Pasar pada dasarnya adalah pusat di mana benda-benda disajikan, ditawarkan. Pasar: pusat hal ihwal jadi komoditi, artinya jadi hadir untuk dipertukarkan. Cabe kri-

ting, tahu Sumedang, sepeda mini, mobil BMW, buku komik, paket umrah, baju desain Donna Karan, ceramah manajemen, dan entah apa lagi tersaji, masing-masing sebagai titik dari baris skala yang sama, dan sebab itu boleh dibilang bisa saling bertukar dengan yang lain. "Komoditi", kata Marx, "memandang setiap komoditi lain hanya sebagai bentuk penampilan dari nilainya sendiri".

Analisa Marx di sini penting untuk ditengok. Banyak argumen yang kemudian bertolak dari uraiannya — baik sebagai kritik ataupun bukan — untuk menjelaskan apa yang kita alami kini, yakni pasar, juga untuk menjelaskan apa yang hendak dikemukakan Nietzsche sendiri. Saya di sini memang mengamini Terry Eagleton<sup>2</sup>: tidak sulit untuk menjelaki kesejajaran umum tertentu antara paham materialisme historis dan pikiran sang penulis Zarathustra. Khususnya, dalam hubungannya dengan segi yang saya ingin kemukakan di sini, yakni sebuah usaha untuk menjelaskan ketidakbebasan manusia dan seruan untuk emansipasinya.

Lahirnya komoditi adalah lahirnya apa yang disebut oleh Marx sebagai "nilai tukar". Dari sini mulainya runtuh beberapa jenis tambatan, dan boleh dibilang juga dari sini pula bergeraknya peradaban. Tapi berubahnya pelbagai hal (misalnya menikmati sex atau memanfaatkan kekuatan santet) dari sesuatu yang tak diperjual-belikan jadi komoditi — proses yang sering disebut sebagai "komodifikasi" itu — pada gilirannya meletakkan manusia dalam pasar yang gemuruh, yang menyediakan belenggu baru dan keterasingan.

Sejak awal, cerita komoditi mengandung sesuatu yang

saling bertentangan. Dalam dirinya, yang kongkret pun nongol, tetapi juga yang abstrak muncul. Seperti diuraikan Marx dalam *Kapital*, seonggok kayu yang diubah jadi sebuah meja pada dasarnya tetap kayu juga, namun ketika ia berubah jadi sebuah komoditi, "ia berubah jadi sesuatu yang transenden". Ia mendadak punya "sifat mistis". Ia seakan-akan mempunyai hidup yang lain, dan itu tak ada hubungannya dengan bagaimana ia berguna bagi kebutuhan kita, bukan lantaran "nilai guna"-nya. Agaknya inilah yang terjadi: sebuah komoditi tampil dengan bentuk, warna, aroma, tekstur yang menggugah, merangsang indera, atau menggetarkan imajinasi, tetapi pada saat yang sama ada momen penting ketika ia jadi abstrak — momen yang menyebabkan dirinya bukan lagi sesuatu yang khas dan tertentu, yang praktis tak dapat diulang-tiru, yang hubungannya dengan kita bersifat sepenuhnya kualitatif, majemuk dan berbeda-beda. Itulah momen ketika ia tidak dihadirkan, tidak diperbincangkan, dan tidak dimanfaatkan dalam keunikan gunanya, yang masing-masing bisa bermacam ragam, melainkan suatu momen abstraksi ketika ia telah direduksikan jadi sederet ekuivalen.

Dalam proses itu, arti sebuah komoditi yang khusus bagi seseorang tertentu di suatu saat (arti kemeja batik bagi X pada hari A, misalnya, yang berbeda mungkin dengan arti kemeja batik bagi X pada hari B, atau arti kemeja batik bagi Y yang berbeda dengan arti sebotol parfum bagi W maupun Z) pun raib. Semuanya telah ditinjau, diidentifikasi — sebagaimana lazimnya setiap proses abstraksi — dalam satu aspek mereka yang sama. Di momen itu "nilai tukar" pun lahir, demikian juga apa yang kemudian

disebut sebagai harga. Lebih tajam lagi: di pasar yang berperan adalah suatu “ekuivalen yang umum” yang di-terima secara sosial, yakni uang.

Tentu, ada yang didapat tapi ada yang hilang pula di sana. Sebab dengan gemuruhnya komodifikasi, seakan-akan lenyap dan tak jadi kongkret lagi hubungan sosial antara pelbagai produser: di pasar kita tidak berpikir tentang hubungan antara si produsen sepeda mini dan si penyanyi dangdut yang musiknya dikasetkan dan dijual di sudut itu. Di pasar, seakan-akan yang berhubungan adalah antar komoditi itu sendiri. Sesuatu yang memang bisa disebut sebagai “fetisme” pun tumbuh dan berkembang. Di pasar, sesuatu yang diciptakan manusia akhirnya jadi sesuatu yang seakan-akan berada di luar, bahkan menguasai, manusia. Komoditi, kata Marx, memang “sesuatu yang misterius”.

Pasifkah manusia (saya, Anda, kita) di sana? Ataukah aktif?

Pasifnya manusia di pasar, tenggelamnya ia ke dalam kancah yang tidak menyebabkannya menentukan dirinya sendiri, telah jadi sumber telaah yang panjang setelah Nietszsche dan Marx. Pokok ini penting juga kita tinjau, di zaman kita ini, tatkala kita dikerumuni benda-benda dan begitu banyak tempat bercermin.

Salah satu kritik yang dilontarkan ke arah pemikiran Marx ialah bahwa ia begitu banyak bicara tentang sang produsen (pemilik modal, buruh) dan terlampau sedikit bicara tentang sang konsumen. Barangkali karena Marx menuliskan ide-idenya 125 tahun yang lalu, sebelum apa

yang disebut sebagai “masyarakat konsumsi” hadir seraya mengambil bagian terbesar perhatian kita di pelbagai sudut: di pertemuan keluarga, di tempat kerja, di resepsi, di layar televisi, di radio, di pagina koran, di dinding bis, di etalase, bahkan di kakus. Kini tendensi yang disebut oleh Veblen sebagai ciri *leisure class* (bisa diterjemahkan sebagai “kelas yang asyik”, barangkali: lapisan masyarakat yang punya banyak uang dan waktu luang dan menikmati ke-duanya dengan layak), berkecamuk meluas: tendensi berbelanja pelbagai hal dan barang dan lambang status secara mencolok. Kini bahkan di Indonesia kita bisa berbicara tentang maraknya dua hal yang oleh Daniel Bell disebut sebagai “dua penemuan manusia yang paling menakutkan sejak ditemukannya mesiu”: iklan dan cara beli barang tanpa bayar kontan. Yang pertama tak putus-putusnya menggoda dan kemudian mengubah, di kepala kita, keinginan jadi keperluan. Yang kedua memungkinkan orang banyak memperoleh benda-benda yang tak terjangkau dengan gampang, dengan mencil dan mengangsur, dengan kartu kredit atau ilusi “mudah-dapat” yang lain.

Bell, dalam analisa yang terbit di tahun 1960 itu, berbicara tentang konsumen di Amerika. Kini tentu saja pernyataannya bisa berlaku bagi pasar yang lain, untuk menunjukkan bagaimana pasifnya manusia di kancah benda-benda itu. “Tidak ada makhluk dalam sejarah yang lebih seperti kerbau dicocok hidungnya ketimbang konsumen Amerika, dan sifat penurut ini mendorongnya untuk membeli”<sup>3</sup>.

Kurang-lebih satu dasawarsa kemudian datang Baudrillard: juga satu suara yang menegaskan, dalam jaman

konsumsi kini, bahwa manusia — atau lebih baik subyek — telah direduksikan jadi kebutuhan yang secara sosial terbentuk. Ia menjelaskan perilaku konsumsi di masyarakat bukan dengan membahas “nilai guna” ataupun “nilai tukar”, seperti yang diajukan oleh para Marxis, melainkan dengan berbicara tentang “nilai tanda”. Bagi Baudrillard (kita berbicara terutama tentang kumpulan tulisannya *Pour une critique de l'économie politique de signe*, yang terbit di tahun 1972)<sup>4</sup>, yang merupakan dorongan konsumsi bukanlah terutama kenikmatan atau kegunaan, melainkan keinginan untuk mengambil dan memamerkan “nilai tanda”. Nilai tanda terbit melalui penataan secara hierarkis pelbagai komoditi: merk atau bentuk mobil tertentu, label atau wanginya parfum tertentu, memperoleh martabat yang berbeda melalui penandaan derajat, kedudukan dan status sosial dari para pemilik atau para konsumennya. Dengan kata lain, nilai tanda itu tumbuh dari perbedaan dan tingkat-tingkatan, dan dilahirkan oleh sejenis “adat” yang mengatur belanja dan prestise sosial kita. Komoditi, menurut Baudrillard, terutama bukanlah tempat pemuasan kebutuhan, sebagai yang dinyatakan oleh ekonomi politik yang klasik, melainkan “menyatakan makna dan prestise sosial”. Kapitalisme menegakkan dominasi sosial dengan menjelaskan suatu sistem nilai tanda, dan dengan itulah orang seorang diletakkan dalam masyarakat konsumsi dan di sana menyerah kepada dominasinya: ia menyerah dengan melakukan apa yang diharapkan dari dirinya, yakni mengkonsumsi.

Pasar, di sini, adalah sebuah penaklukan. Maka barangkali bisa dimengerti bahwa di balik kegaduhan tempat

itu, yang tampil — seperti dikatakan Zarathustra — adalah “orang-orang kecil” yang “patut dikasihani”, di mana hanya aktor yang disambut: sang aktor yang “esok akan punya sebuah keyakinan baru dan lusanya sebuah keyakinan yang lebih baru lagi”.

Tapi benarkah, di pasar, manusia jadi begitu rendah, hanya subyek yang begitu lembek, yang dipermainkan oleh pemujaan kepada “yang baru”, (karena usaha tak boleh stagnan, dan bisnis, dalam siklusnya, harus tidak boleh dibiarkan terjerumus turun, dan sebab itu terus menerus sang pedagang pun melancarkan inovasi), atau oleh fetisisme komoditi pada umumnya? Dengan kata lain: subyek yang tak bisa membebaskan diri? Dalam kenyataan, memang kapitalisme menjinakkan. Abad ke-20 adalah abad yang semula menyaksikan kemenangan gerakan Leninis di pelbagai tempat tetapi yang akhirnya menunjukkan bagaimana ekonomi pasar berhasil terus menerus mempermajal ketajaman perlawanan terhadap dirinya. Betapapun juga, Baudrillard cenderung berlebih-lebihan jika ia memaparkan subyek hanya sebagai sesuatu yang dibentuk oleh struktur (dari segi ini, Marx juga berlebih-lebihan) yang kukuh mengungkung. Justru kekuatan pasar terletak dalam sifatnya yang tidak seperti perangkap yang pejal, ibarat granit. Pasar adalah sesuatu yang cair, arus yang tak tentu bentuk, luwes, dan di kancahnya ternyata tidak semua manusia hanya jadi pak turut dari komoditi, ia juga mengendalikannya, atau bisa melawan dan mencari alternatif. Atau ia sebenarnya, sebagai konsumen, ibarat sphinx, (untuk meminjam dari Michel de Certeau): sesuatu yang nampaknya pasif namun

menampilkan teka-teki. Antara lain justru karena itu pasar senantiasa dirundung ketidakpastian.

Di dalam ketidakpastian itu memang sering berkecakmuk rasa cemas burjuis: rasa cemas Droogstoppel, "Si Kersang Hati" dalam Max Havelaar, makelar kopi yang benci imajinasi bila imajinasi menghasilkan cerita yang bukan-bukan, saudagar yang takut kepada segala hal yang tidak lazim, apalagi yang bisa dianggap cabul dan berlebihan, seorang hemat yang menjelaskan bahwa seorang makelar kopi jadi kaya karena "hati-hati dalam perdagangan". Weber akan menyebut Droogstoppel sebagai contoh "etika Protestan", tetapi mungkin sebenarnya ia hanya seonggok rasa cemas untuk mendapat, rasa cemas kehilangan, rasa cemas untuk mampu mengontrol, rasa cemas untuk dapat memperhitungkan.

Ia memang menang di zaman ini, dengan segala manifestasinya. Pertanyaannya kemudian, adakah subyek bisa bebas dan manusia bisa utuh sebagai manusia. Marx jelas mengatakan tidak: bukan buruh saja yang jadi rudin ketika kapitalisme merajai hidup, tetapi juga sang pemodal sendiri kehilangan kesadaran akan tubuh, bahkan dirinya, karena semuanya praktis telah digantikan dengan kesadaran ala Droogstoppel, di mana "punya" lebih penting ketimbang "hidup". Akhirnya juga sang pemodal seperti surut, dan modal-lah yang berjalan, bekerja, menentukan — satu hal yang kita kenal sebagai ciri dari alienasi. Bagi Marx, pembebasan manusia hanya bisa terjadi jika — dengan gerak bersama secara global — milik pribadi dilenyapkan dan produksi cara sosialis dibangun, dengan hasil yang lebih berlimpah, hingga manusia pun dapat mengem-

bangkan seluruh dirinya, termasuk tubuh dan jiwanya, dalam kerja dan konsumsi yang merdeka, tak terikat oleh kapital. Utopia Marx tidak kunjung kita lihat, kecuali mungkin secara terbatas, di sebuah komune seperti kibbutz di Israel. Di luar itu, produksi dan konsumsi agaknya terus bisa bergerak maju, dan bertambah maju, dalam kaitannya dengan hak milik pribadi — termasuk dengan kerakusan dan penderitaan. Maka di manakah pembebasan itu?

Kini kita dengarkan Nietzsche. Gilles Deleuze, dalam suatu esei yang agak terlalu bersemangat, membedakan Nietzsche dengan Marxisme dan Freudianisme. “Marxisme dan psikoanalisis dalam arti tertentu membentuk birokrasi fundamental — yang satu bersifat publik, yang lain bersifat privat — yang bertujuan merekodifikasi, dengan satu dan lain cara, apa yang secara tak henti-hentinya menjadi terlepas dari kode di cakrawala kebudayaan kita. Sebaliknya, apa yang jadi perhatian Nietzsche sama sekali bukan itu. Tugasnya terletak di tempat lain: mengatasi semua kode masa lalu, masa kini dan masa depan, untuk mentransmisikan sesuatu yang tidak dan tidak akan membiarkan dirinya dikodifikasikan”.

Bagi Deleuze, kodifikasi itu merentang ke segala penjuru kehidupan, dalam bentuk hukum, kontrak, institusi. Ia tentu saja berbicara tentang masyarakat Eropa. “Berhadapan dengan cara bagaimana masyarakat kita secara berangsur-angsur mengalami dekodifikasi dan lepas dari regulasi dan kode-kode kita pun berantakan di tiap sudut, hanya Nietzsche pemikir yang tak mencoba untuk ke arah rekodifikasi”, tulisnya. Nietzsche sebagai suara pembe-

basan — bahkan sebagai suara yang menerima khaos bagian penting dari hidup — memang nampaknya merupakan tema penafsiran tentang penulis Zarathustra ini semenjak dua dasawarsa yang lalu. Bukan hanya sesuatu yang tanpa sejarah. Pada dasarnya yang menyebabkan Nietzsche begitu menggebrak dan menghentak ialah manusia yang sosoknya adalah, untuk memakai kata-kata Maurice Blanchot, “burjuis di akhir abad ke-19”: manusia dengan “tujuan kecil, kepastian kecil, keji dan tak memadai”. Agaknya itulah yang digambarkan Zarathustra di pasar: “orang-orang kecil”, “lalat-lalat beracun”.

Engleton, seorang Marxis, mencoba menjelaskan lebih jauh apa sebenarnya yang disaksikan Nietzsche dengan pandang yang merendahkan itu (suatu hal yang saya kira akan dibaca di Indonesia seakan-akan dengan melihat ke cermin). Yang disaksikan Nietzsche adalah kelas menengah Jerman yang tak bergerak, kelas menengah yang umumnya puas untuk mendapatkan pengaruh dalam rezim otokratis Bismarck dan tak ingin menampilkan suatu tantangan politik yang berarti. Inilah burjuasi yang melepaskan “peran revolucionernya dalam sejarah”, kata Engleton, kelas yang kuat tapi memilih jinak untuk meneruskan keuntungan kapitalisme yang dipasang dari atas oleh negara proteksionistik ala Bismarck. Negara ini pula yang menyediakan perlindungan terhadap apa yang kemudian secara cepat jadi partai sosialis terbesar di dunia.

Di bawah masyarakat ekonomi pasar yang lebih lanjut, Bismarck dan struktur pemerintahannya memang tidak ada lagi. Kaum modal dan wiraswasta telah menghadirkan kota-kota besar, prestasi teknologi yang gemi-

lang, kekayaan dan daya produksi yang ampuh, yang bahkan mengesankan para penyusun Manifesto Komunis. Namun nampaknya tak banyak yang berubah dalam tema “kami-tak-betah” di dalam masyarakat yang ditata dan diarahkan menurut pengharapan borjuis. Memang hidup (dan nafkah) stabil dan pada umumnya mencukupi. Tetapi manusia — dan terutama manusia yang mengharap bukan saja harkat tapi juga berkat, sosok yang menginginkan pastinya kebahagiaan dunia dan keselamatan di akhirat — telah jadi konformis yang hidup di tiap sudut. Persaingan memang dipacu, tapi di lain sisi seluruh enerji digiring ke satu fokus: akumulasi hasil. Kesatu-fokusan itu akhirnya dirasakan hanya menghadirkan serumpun “kawanan”, se-himpun eksemplar manusia yang datar. Pribadi-pribadi yang kuat — para entreprenuer, para usahawan dan pemimpin politik — akhirnya lebih mirip pemburu yang berani mempertaruhkan risiko, tapi rimba telah jadi kebun binatang.

Dalam arti tertentu, gairah hidup dan kemerdekaan pudar. “Orang yang telah jadi merdeka... tak akan sudi menerima jenis kesejahteraan yang nista yang dimimpikan oleh para pemilik toko, orang Nasrani, sapi-sapi, perempuan, bangsa Inggris dan demokrat-demokrat yang lain”, tulis Nitezsche dalam *Götzen-Dämmerung* di tahun 1889. Gemanya masih hingga kini, sementara berkecamuk rasa kecewa terhadap alternatif yang ditawarkan oleh Marxisme. Sebab sosialisme, di bawah penerapan Lenin, telah membangun institusi — partai dan negara — dan itu artinya sebuah kodifikasi lagi, dalam bentuk yang oleh Deleuze disebut sebagai “birokrasi fundamental” yang

“publik”.

Maka Nietzsche pun seakan-akan dilahirkan kembali. Sebuah antologi yang diberi judul *The New Nietzsche* dan nampaknya berpengaruh (cetakan keenamnya terbit di tahun 1994)<sup>5</sup> menampilkan sejumlah tulisan yang pada umumnya menokohkan sang pemikir sebagai suatu suara antitesis dan alternatif terhadap sebuah kehidupan yang hanya bergerak antara keadaan menguasai dan dikuasai kini — kehidupan yang hanya berdimik-dimik dengan kategori, konsep, angka, perhitungan guna, rencana untuk lebih efisien dan efektif dan seterusnya itu. Untuk meminjam kata-kata Deleuze lagi, semenjak 20 tahun yang lalu, Nietzsche telah menjadi suara dari *counterculture*.

Tapi apa yang ditawarkannya? Dalam *Zur Genealogie der Moral* (terbit 1887), ia menyebut akan datangnya “manusia masa depan”, yang akan “menebus kita dari ideal yang berkuasa sampai sekarang” (ideal, dalam arti asas, konsepsi atau tujuan tentang apa yang sempurna dan layak untuk diundi), yakni ideal yang pada dasarnya memandang hidup, kenikmatan, khaos, keragaman dan avonturnya, sebagai sesuatu yang harus dijauhi, bahkan ditempik, karena layak dicurigai sebagai sesuatu yang menyensatkan. Bagi ideal ini, semua yang ada di dalam hidup itu — semuanya yang fana — tak bisa dijadikan pegangan. Maka ideal “asketik” atau “zuhud” ini pun mengutamakan sikap menahan diri dari gairah hidup, seperti yang kita dapatkan terutama dalam tema Budhisme, dalam ajaran para padri dan rohaniawan. Bagi ideal ini, hidup tak punya harga dalam dirinya sendiri. Tapi tidak berarti manusia harus jatuh ke dalam “nihilisme yang bunuh diri”. Sebab, sabda

para padri, nun di balik sana dari dunia yang sekarang — jika kita bisa menahan diri dengan sempurna — kelak akan ada nirwana atau surga. Hidup punya arti, lantaran ada sebuah “kelak” yang seperti itu.

Tapi bagi Nietzsche, ideal “asketik” hanya mengandung dendam, mungkin benci. Sebab itu “manusia masa depan”-nya akan menebus kita dari *ressentment* itu: ia akan datang ibarat “dentingan genta yang menandai siang dan keputusan besar yang akan membebaskan kehendak kembali, memulihkan tujuannya ke bumi dan mengembalikan harapan dirinya kepada manusia”. Nietzsche menyebut “manusia masa depan” itu sekaligus “antikristus” dan “antinihilis”, “pemenang atas Tuhan dan atas ketiadaan”. Sebab seraya ia melawan nihilisme dengan mengukuhkan kata “ya” kepada hidup, ia — berbeda dengan para rohaniawan yang mencurigai hidup duniawi — membuktikan bahwa ada satu nilai di dalamnya. Bukan nihil.

Saya melihat bahwa sang “manusia masa depan” bukan saja merupakan penebus bagi ideal “asketik”. Ia juga akan merupakan penggugat seorang Droogstoppel. Sebab ideal “asketik” dan pandangan dunia ala Droogstoppel punya “eskatologi”-nya yang mirip: keduanya menjauhi segala yang bergairah dan “berlebihan”, dan keduanya berhati-hati dalam hidup sekarang untuk memperoleh sesuatu yang lebih di masa depan. Keduanya semacam menabung dan melakukan investasi, dan memandang perilaku kini sebagai sesuatu yang bisa diperlakukan dengan pahala masa nanti. Di hadapan keduanya, berdiri Zarathustra.

Nietzsche menghadirkan Zarathustra sebagai sebuah

ideal tandingan. Zarathustra mengajarkan *Übermensch*. Seperti dikatakannya, “Aku ajarkan Manusia Utama kepadamu”.

Apakah dan siapakah gerangan Manusia Utama itu? St. Sunardi, dalam telaah pengantar yang berhasil dengan terang menggambarkan pikiran Nietzsche<sup>6</sup>, lebih suka tetap menggunakan kata asli Jerman, *Übermensch*, untuk pengertian itu. Saya menggunakan kata “utama” hanya sekadar untuk mengenakkan lafal. Baiklah kita ikuti tafsir Sunardi: *Übermensch* bagi Nietzsche bukanlah “transendensi baru”, melainkan berdasarkan potensi dan kemungkinan yang dimiliki setiap orang; ia “begitu dekat dengan manusia dan setiap saat dapat direalisasikan”; ia bukan pula merupakan suatu tingkat perkembangan yang “berada jauh di depan yang hanya ditentukan secara rasional”, melainkan makna dari dunia ini.

Nietzsche sendiri tidak begitu persis mengungkapkannya. Zarathustra pernah sekali bicara tentang perlunya “menghancurkan, menurut citra sang Manusia Utama, semua citramu tentang manusia” — suatu sikap penolakan. Ia juga mengatakan, dalam prolog, “Sesungguhnya lahir, manusia itu sebatang sungai yang tercemar”, dan “orang harus jadi sehamparan laut, untuk menerima sebatang sungai yang tercemar tanpa ia sendiri jadi najis”. Dan sang *Übermensch* itulah laut yang seperti itu.

Tidakkah di sini “ajaran” tentang *Übermensch* justru menunjukkan pola yang sama dengan ideal sang zuhud: hidup di dunia kini hanya berarti karena jadi perantara ke arah sesuatu yang lain yang justru menafikannya? Dan tidakkah Zarathustra masih belum sepenuhnya bebas dari

hasrat “pembalasan dendam” kepada hidup, dan itu adalah sebuah gejala kronofobia, penampikan kepada waktu? Atau, untuk memakai kata-kata Heidegger, belum sanggup berkata “ya” kepada segala yang tidak kekal dan tidak mutlak?

Barangkali tidak sepenuhnya demikian. Übermensch, kata Nietzsche, adalah “suatu ikhtiar ke sesuatu yang tidak lagi manusia”. Suatu “ikhtiar”: yang inti di sini adalah adanya proses. Sunardi menunjukkan itu: “Manusia adalah makhluk yang tak henti-hentinya menyeberang: dari binatang menuju Übermensch”.<sup>7</sup> Dalam *Also Sprach Zarathustra* juga dikatakan: “Manusia itu seutas tali, yang ditambatkan antara hewan dan manusia utama — seutas tali di atas jurang”. Zarathustra juga menambahkan: “Apa yang besar pada diri manusia ialah bahwa ia sebatang titian, dan bukan suatu tujuan; apa yang bisa dicintai dalam diri manusia ialah bahwa ia jalan-melintas dan jalan-menurun”.

Manusia, dengan demikian, sebagai *Übergang* dan *Untergang*, memang bukan sesuatu yang final; filsafat Jawa mempunyai kata yang cukup kena untuk menggambarkan itu: manusia, makhluk, sebagai *dumadi* (ada sisipan “um” dalam kata *dadi*: ada sesuatu yang “bergerak” dalam kata yang berarti “jadi”). Dalam proses dan perubahan itu, dalam ketidak-kekalan itu, hidup diterima dengan segala kegairahan dan kepedihannya. Nietzsche menyerukan *amor fati*. Ideal Übermensch dalam hal itu bisa dilihat bukan sebagai negasi kepada hidup. Ia suar di kaki langit. Manusia menuju ke sana. Mungkin tak kunjung tiba, tapi perjalanan itu sendiri memberikan arti.

Dengan itu ia akan bersedia masuk ke dalam hidup dan perulangannya yang kekal. Jika pada suatu malam ada jin yang datang ke dalam kesunyian kita yang paling hening dan berkata, bahwa hidup kita sebagaimana yang kita jalani ini akan berulang berkali-kali tak putus-putusnya, kekal, kita pun akan menerima berita itu sebagai sesuatu yang penuh berkah. Kita bisa saja tetap menginginkan agar hal-hal yang merusak hidup tak ikut berulang kelak, tapi bukan itu inti soalnya. Inti soalnya ialah bersyukur, untuk bisa berada di sebuah momen “rasa bahagia seorang Tuhan”, sebuah momen yang penuh “kuasa dan kasih”. Disitulah kita mendapatkan diri kita ada bersama di dalam, (dan jadi bagian dari), semesta sejarah yang maha panjang, kemanusiaan yang tak bertepi:

Ia, yang tahu bagaimana memandang sejarah manusia dalam keseluruhannya sebagai sejarahnya sendiri, merasakan, melalui pemikiran yang merangkum luas, seluruh duka si cacat yang berpikir tentang sehat tubuh, si tua yang berpikir tentang impian masa muda, si pencinta yang direnggutkan dari kekasih, si martir yang cita-citanya hancur, si pahlawan di malam menjelang perang yang tak pasti bagaimana akan berakhir — perang yang telah melukainya dan membunuh sahabatnya. Tapi untuk menanggungkannya segala duka besar ini, untuk mampu menanggungkannya, dan tetap menjadi sang pahlawan yang, pada awal peperangan di hari kedua, menyambut fajar dan rasa bahagia sebagai seseorang yang mengeram cakrawala dari abad-abad sebelum dan sesudah dirinya, sebagai pewaris dari semesta kebangsawan, semesta kecerdasan... untuk mengemban semua itu di dalam sukmanya, yang paling

purba, yang paling baru, kekalahan, harapan, penaklukan dan kemenangan umat manusia: untuk menyimpan ini semua akhirnya dalam satu sukma, dan meringkasnya dalam satu rasa — ini niscaya akan membubuhkan satu rasa bahagia yang selama ini tak dikenal manusia — rasa bahagia seorang Tuhan, penuh dengan kuasa dan kasih, penuh dengan tangis dan tawa, satu rasa bahagia yang, bagaikan matahari menjelang malam, terus menerus memberikan kekayaannya yang tak tepermanai seraya mengosongkan diri ke dalam laut — dan seperti sang matahari pula, merasa dirinya tiba di puncak paling kaya bila si nelayan yang paling miskin pun nampak mengayuh jukung dengan dayung keemasan!

Metafora Nietzsche dalam satu bagian yang indah dari *Die fröhliche Wissenschaft* itu adalah pahlawan dan matahari. Di sana Nietzsche tak bertempik-sorak untuk orang macam makelar kopi yang dicemooh Max Havelaar. Mungkin orang macam itu termasuk yang oleh Zarathustra disebut sebagai “manusia tertuntas” yang datang ketika “bintang tak dilahirkan lagi”. Manusia macam ini bertanya sambil mengerdip, apa itu cinta, apa itu ciptaan, apa itu rindu, dan apa itu bintang. Ia jenis manusia yang membuat segalanya kecil; ia merasa menemukan bahagia dan kesejahteraan dalam hidup yang nyaman, di mana “setiap orang menginginkan hal yang sama, setiap orang sama, dan yang berpikir lain akan pergi sukarela ke rumah sakit jiwa”. Orang macam ini menolak untuk merangkum dan menempuh. Ia hanya “diri” yang definitif, titik tunggal, dari mana segala berangkat dan ke mana segala menuju: tidak mengalir, tidak membuka, tidak merasa berlebih,

tidak memberi, tidak inklusif, untuk segala yang lain. Yang “tak sama”, yang “lain” yang “bukan-diri” hanya tersedia untuk dijadikan bagian dari “diri”: dalam arti tertentu, di-tiadakan, ditaklukkan.

Berbeda dengan si “orang kecil”, maka seseorang yang “memandang sejarah manusia dalam keseluruhan sebagai sejarahnya sendiri” tidak bertolak dan berhenti pada dirinya. Seperti sang surya, ia memberi sepenuhnya: ia memperkaya yang lain. “Dalam keadaan ini”, tulis Nietzsche dalam *Götzen-Dämmerung*, “orang memperkaya segalanya dari kepenuhan dirinya sendiri: apapun yang ia lihat, apapun yang ia kehendaki, terlihat kembang, kencang, kuat, dengan tenaga yang melimpah-limpah”.

Itu semua bisa terjadi — menurut Nietzsche — jika kita bertaut kembali dengan kekuatan yang kita sebut hidup, yakni suatu tenaga, suatu daya, yang menumbuhkan kita dan menggerakkan sejarah: apa yang oleh Nietzsche sering hanya disebut sebagai “sang kehendak” — kependekan dari *der Wille zur Macht*, kehendak-untuk-kuasa.<sup>8</sup>

Saya barangkali bisa menganalogikan kehendak itu dengan libido Freudian, namun barangkali tidak sepenuhnya tepat. Betapapun, ketika Nietzsche mengatakan bahwa hidup adalah *der Wille zur Macht*, yang terkesan dari pasangan kata itu adalah tenaga yang mungkin tak bisa diartikan sebagai sesuatu yang psikis maupun yang fisik, tetapi yang menjelaskan kenapa dalam kehidupan ada gairah, nafsu, keberanian, syukur, rasa bahagia, belas kasih, pengetahuan, bahkan sikap zuhud dan pelbagai fenomena di dalam dan di luar alam manusia. Hidup hanyalah satu kasus yang istimewa dari kehendak-untuk-kuasa, kata

Nietzsche: dengan itu kita membayangkan, di balik benda dan bentuk, di dalam diri kita, ada suatu dorongan yang menitahkan, ada hasrat yang memotivasi, mendesak, merengkuh, menumbuhkan daya untuk menambah kekuatan atau kuasa — yang menyebabkan makhluk (dalam arti luas, dalam arti *being*, segala yang ada) mengubah, memperkuuh dan memperluas diri, menjangkau ke luar, menggebu ke atas dan ke segala arah.

Para penafsir Nietzsche berdebat adakah “doktrin” tentang kehendak-untuk-kuasa itu suatu doktrin kosmologis atau bukan, suatu teori a priori atau suatu pengertian empiris yang datang dari proses penyimpulan dari pengalaman, atau jangan-jangan ia semacam penjelasan psikologis semata yang kemudian oleh Nietzsche dikenakan ke pelbagai hal. Yang ingin saya masalahkan tentu saja bukan itu di sini, melainkan adakah dengan semangat yang tersirat di sana Nietzsche menawarkan sesuatu yang lebih bisa meyakinkan tentang manusia dan emansipasinya.

Kehendak, tulis Nietzsche dalam *Jenseits von Gut und Böse*, adalah “sesuatu yang kompleks yang kita hanya punya satu kata untuk menamakannya”. Dalam hubungan inilah agaknya Alphonso Lingis, (dalam suatu interpretasi yang sarat dengan argumen post-strukturalis), mengatakan bahwa kehendak-untuk-kuasa itu bukan tenaga yang esa, melainkan “beda yang asali” (*original difference*). Beda, keragaman, pluralitas, berkecamuk di dalamnya, dan semuanya sesungguhnya tak bisa diidentifikasi, tak bisa diberi identitas. Identifikasi hanyalah pemberian sebuah sebutan, sebuah tanda, bagi yang aneka-garam dan senantiasa berubah. Maka menganggap mereka sebagai sesuatu

yang “tunggal” sama dengan menghadirkan sesuatu yang fiktif: menyesatkan. Kehendak-untuk-kuasa, sebagai suatu daya yang primal, mengembalikan kita ke dalam impetus kejamakan dan keanekaragaman. Dalam impetus itu, kehendak-untuk-kuasa, menurut Lingis, tidak merangkum-rengkuh “yang lain”, tidak mengasimilasikan dan tidak pula meringkus-telan yang beda, yang bukan-dirinya. Kita, subyek, dengan demikian membebas-biarkan yang berbeda, yang bukan-kita.

Lagi pula apakah subyek, sebenarnya? Apakah ego? Sesuatu yang begitu meyakinkan, kukuh, sehingga jadi pusat, sumber, bahkan dasar, dari mana segala datang dan ke mana segala pergi? Descartes meragukan apa saja di luar ego, tapi, bagi Nietzsche, ego dalam perenungan Descartes sebenarnya dimulai sebagai hasil salah kaprah tatabahasa, (yang menyebabkan kita menganggap ada subyek yang utuh sebelum dan sesudah proses berfikir). Lalu kita pun menyimpulkan bahwa ada ego yang otonom dan lebih luhur dan lebih awal dari dunia, dari tubuh, dari bumi, tak bertautan dengan konteks sejarah.

Zarathustra sebaliknya bicara tentang ego yang lain, ego (dengan segala “kontradiksi dan kemelutnya”) yang semakin menemukan “banyak gelar dan kehormatan bagi badan dan bumi”. Ego ala Descartes, yang dianggap terpisah jauh dari badan dan bumi, adalah pengganti Tuhan yang monoteistik. Nietzsche, dalam Zarathustra, lebih suka menyebutnya sebagai “Diri”, “panglima yang akbar”, yang “membanding, menjinakkan, menaklukan, menghancurkan” — dan akhirnya ia sendiri ingin “berpaling dari hidup”, mati. Bagi Zarathustra Tuhan memang mati — ju-

ga segala sumber awal dan tujuan akhir yang metafisik — dan tentu saja juga dewa-dewa lama, yang mati ketawa waktu mendengar salah satu dari mereka yang pencemburu mengklaim dirinya sebagai satu-satunya tuhan. Singkat kata, tidak ada ego transcendental, yang senantiasa identik dengan dirinya sendiri, inti yang tak tersentuh ruang dan waktu, dasar dan sumber yang tunggal. Yang ada adalah kenyataan bahwa yang dinamakan “subyek” hanyalah “entitas yang diciptakan, hasil pemberian dari makna”, untuk mengutip Sunardi.

Sebenarnya itu pulalah yang disebut sebagai “kesadaran”. Menurut Nietzsche, kesadaran ada karena (atau sebagai sesuatu yang) dirumuskan “di bawah desakan perlunya komunikasi”. Kebutuhan akan komunikasi memerlukan “sesuatu yang mantap, yang dibuat sederhana, bisa diukur persis”. Dengan demikian dunia yang disadari adalah “dunia yang dibuat sama untuk siapa saja”, “hanya sebuah permukaan”, dan “lebih kikir”. Lebih kikir, karena tiap saat sebenarnya kita berpikir terus menerus tanpa kita sadari, namun hanya bagian yang paling permukaan dari pemikiran itu saja yang masuk ke kesadaran. Bahan-bahan yang disediakan pancaindera, “direduksikan hingga jadi garis besar yang kasar, dibuat sama”. Dibawa dan dikemas oleh kesadaran dan untuk kesadaran, sifat kabur dan kaos dari kesan-kesan yang diterima lewat penginderaan pun ditertibkan, dikendalikan, diamankan. Maka jadilah konsep, dan semua mengikuti logika, menuruti sistem — dan tidak lagi hidup dalam khaos dan dalam spontanitas pradiskursif (“pra-telaah”), tak lagi hidup dalam galau dan gairah primal.

Lalu, manakah yang hendak kita akui sebagai yang benar: hidup dengan kesadaran, sebagai kekuatan yang menjaga ketertiban dan keamanan dunia? Ataukah hidup dengan khaos?

Kita bisa baca pendirian Zarathustra yang jelas: keka- cauan, khaos, bukanlah lakinat. Khaos mengerikan, ia berbahaya, tapi hidup memang harus tak jirih menempuh bahaya. "Inilah kata-kataku padamu", ujarnya, "orang harus mengandung khaos dalam dirinya, untuk melahirkan sebentuk bintang yang menari".

Sebentuk bintang yang menari: sebuah ilusi, juga topeng dari sebuah planit yang jauh; sesuatu yang indah, unik dan terang dalam sikap anggun Apollo, sekaligus juga gerak, dalam ritme yang intens, sesuatu yang mabuk kepada yang dalam sejenis ekstase Dionysius. Sebentuk bintang yang menari adalah sejumlah suasana yang berganti-ganti, timbul-tenggelam, enak dan edan, progresi yang tanpa merancang awal dan akhir, dinamika yang tanpa membudik tujuan dan bertanya untuk-apa.

Kata "menari" dan "tari" memang memberikan imaji yang positif di banyak bagian Zarathustra. Zarathustra sendiri menyebut dirinya seorang penari. Mungkin sebab dalam tari ada tubuh, tenaga, sensualitas, kelenturan yang juga kekuatan, yakni kekuatan penguasaan kita pada otot, kekuatan yang membuat kita merasakan nikmat dalam gerak, pelan ataupun presto. Dalam tari ada kekuatan untuk tualang tanpa takut, untuk luwes, halus atau pun gagah. Dalam tari, seperti dalam persetubuhan, momen-momen hidup yang semakin intens datang saling merangsang.

Tapi di situ kemudian kita hanya punya dunia “rasa” dan pengalaman estetik. Kita tidak bicara tentang pengetahuan dan kebenaran. Kita menyambut seni dan pada saat yang sama menggagahi pemikiran. Nietzsche, dengan sedikit berlebihan, memang pernah mengatakan bahwa “kita memiliki seni agar kita tidak punah oleh kebenaran”, dan kita ingat pelbagai cemoohnya kepada para filosof, yang dianggapnya seperti vampir: menghisap darah kehidupan. Apa gerangan yang mendorong dan yang merangsang semangat “orang-orang yang paling arif”, kalau bukan “kehendak-untuk-kebenaran”, yang sebenarnya, seperti dikatakan oleh Zarathustra, adalah satu ekspresi dari kehendak-untuk-kuasa juga, tapi dengan arah yang berlainan? Kehendak itu, ujar Zarathustra, adalah kehendak untuk membuat segala yang ada dapat dipikirkan, dapat dikonsepkan, sehingga segala hal yang ada “menyerah dan merunduk, menyediakan diri kepadamu”, menjadi rata-licin bagaikan cermin di mana pikiran sang filosof dipantulkan. Untuk memperoleh cermin itu, yang kacau, hidup, dan berubah-ubah, yang berbeda tak habis-habisnya, (Nietzsche berbicara khususnya tentang khaosnya data-data penginderaan), harus disederhanakan dan ditata. Dengan cara itu khaos dan hidup sebenarnya ditampik. Kehendak-untuk-kebenaran sebab itu mungkin lebih dekat kepada ideal “asketik”. Manusia umumnya tak tahan dengan eksistensi yang galau dan dengan sesuatu yang tak bisa dijangkau, dan ingin menyulapnya.

Ada pemaksaan di dalam kehendak-untuk-kebenaran itu, memang. Nietzsche sendiri pernah menyimpulkan dalam *Jenseits von Gut und Böse*: “...dalam semua hasrat

untuk tahu, selalu ada setitik kekejaman". Hasrat untuk tahu akhirnya mengandalkan diri pada konsep, dan setiap konsep tumbuh dari penyamaan apa yang sebenarnya tidak sama, dari penghapusan yang individual untuk dicetak jadi yang general, di mana pelbagai macam daun dengan pelbagai macam harum dan pelbagai macam bentuk dan warna, (yang masing-masing berganti tiap hari dan tiap musim), akan bisa jadi satu, kekal, tetap, ketika diletakkan dalam konsep "daun". Dengan konsep, sesuatu pun dipatok, dibatasi, ditampilkan sebagai sesuatu yang rapi dan konstan, hingga, melalui kesepakatan sosial, bisa diterima untuk bertukar pikiran. Dengan kata lain: untuk dipertukarkan. Tapi seperti telah disebut di atas, dengan konsep, dunia yang kita sadari, yang masuk ke dalam kesadaran kita, pun jadi lebih kikir, lebih dangkal, tipis, menjadi tanda praktis untuk siapa saja, orang banyak, jadi "signal bagi kawanan".

Kita tahu, bahwa proses pengabstrakan yang seperti itu pula yang terjadi dalam hal nilai-tukar. Ada sesuatu yang sama-sama represif di sana terhadap yang tidak-sama, yang aneka, yang kualitatif dan yang indrawi. Argumen Adorno tentang konsep (*Begriff*) dan "identitas" bahkan menyimpulkan bahwa apa yang tidak-sama dan yang aneka serta yang kualitatif itu adalah "apa yang dalam terminologi Marxian disebut nilai-guna", yang kemudian praktis akan digusur — dalam arus komodifikasi — oleh sesuatu yang menjadikan itu abstrak. Kita tahu bahwa sebenarnya kita tak bisa membandingkan bagaimana rasanya naik mobil tamasya dengan rasa memakan daging bakar, tapi kita toh bisa membentuk sesuatu yang

sama dari keduanya: sebagaimana kita bisa mempersamakan sesisir daun nyiur dengan selembar daun kelor di dalam satu identitas “daun”, kita pun bisa mengabstraksikan naik mobil tamasya dan menikmati daging bakar dalam bentuk nilai-tukar. Akhirnya itu berarti harga.<sup>9</sup> Uang adalah bentuk lain dari “signal kawanan”.

Tidak mengherankan bila Zarathustra ingin agar kita enyah dari pasar. Ia tidak hendak mempersamakan rasa memandang bintang yang menari dengan, misalnya, rasa mencicipi buah zaitun. Ia tidak ingin berhenti dari memandangi bintang itu dan menelaahnya sebagai sebuah benda astronomi yang sedikit lebih besar atau lebih kecil ketimbang benda astronomi lain. Zarathustra bertahan: yang beda tetaplah beda. Ia meneguhkan terus “beda yang asali” yang terbersit dari tenaga hidup yang tidak bisa diringkus jadi tunggal. Namun akankah dengan menempuh jalan itu kita jadi manusia merdeka? Bisakah kita merdeka hanya dengan memilih dunia dalam pengalaman estetik, seraya kita ogahi pemikiran diskursif, kita remehkan tuntutan praktis yang mendorong kita membangun konsep? Bisakah kita merdeka dengan mengabaikan soal-soal yang menyangkut kebenaran, keniscayaan berkomunikasi dan kemestian tukar menukar, di dalam dan di luar pasar?

Memang ada yang tertekan dalam hidup kita, bersamaan dengan represi yang terjadi dari proses abstraksi — ketika kita mengunggulkan dan menggunakan konsep serta memasang identitas dan nilai-tukar. Ada gairah dan rasa sayu yang hilang ketika kita meninggalkan pemandangan dahsyat sebuah jeram dan masuk ke sebuah ruang di mana yang ada hanya kalkulasi tenaga air yang

harus dijual. Diri kita sebagai subyek dan sebagai kesadaran memang akan jadi lebih kukuh hadir, juga kemampuan akal kita untuk menguraikan dan merancang hasil. Namun ada yang berubah dalam hidup kita. Ada yang harus dikorbankan dalam hasrat dan keinginan kita sendiri — mungkin nafsu, mungkin mimpi, mungkin sebuah sajak — ketika kita ingin menguasai dunia dengan menyusunnya dalam kategori yang definitif dan menawarkannya ke pasar yang sibuk. Adorno menyebut kecenderungan ini sebagai sifat “irasional” kapitalisme: manusia ingin bebas dari posisi sebagai korban dengan cara mengorbankan diri.

Saya sendiri tak begitu pasti jalan mana yang akan bisa mengubahnya, terutama jika, seperti dikatakan Adorno, sejarah peradaban manusia adalah sejarah “introversi pengorbanan”. Jalan yang ditempuh Zarathustra lebih jelas: meninggalkan pasar, lari ke dalam kesendirian. Kesendirian itu bukan sebuah isolasi. Yang diserukannya bukanlah agar kita menutup diri dari persentuhan. Zarathustra bahkan menyebut kata “cinta”. Yang diimbaunya adalah agar kita kembali jadi bagian yang intim di antara hutan dan karang, seperti pohon yang bercabang lebar yang dengan tenang dan sepenuh hati “menjulurkan dirinya ke laut”. Di sini pengalaman estetik bertaut dengan pengalaman etik: kita menjulurkan diri ke arah yang bukan-kita, kita menghampiri bukan untuk menguasai.

Namun sebatang pohon hutan yang soliter bisa nam-pak sebagai pohon yang jauh dan angker. Ideal Zarathustra memang bukan sikap menutup diri, tapi toh baginya ada jarak yang harus tergaris. Ia bukan seorang demokrat;

menerima dan mengagungkan perbedaan justru berarti menolak pemerataan dan penyetaraan. Maka dengan sengit ia bicara tentang tarantula, “pengkhotbah kesama-rataan”, laba-laba beracun yang dendam dan dengki kepada apa pun yang punya kuasa dan keunggulan. “Keadilan bicara kepadaku”, seru Zarathustra, “bahwa ‘Manusia tidak sama-rata’”. Bahkan dalam keindahan pun ada pertempuran memperebutkan kuasa dan tingkat, sebagaimana nampak pada relung dan loteng sebuah candi. Maka berserulah Zarathustra: “Mari kita bermusuhan, kawan-kawan! Mari kita dengan luhur saling melawan!”.

Bagi saya, seruan itu terdengar seperti suara Milton Friedman, monetaris dari Chicago itu: pasar adalah sebuah tempat pergulatan yang paling adil. Tapi agaknya Zarathustra akan enggan untuk memandang pasar seperti itu. Pada Nietzsche ada kecenderungan memuja para kesatria jaman lama, dan kerinduan kembali kepada masa yang aristokratik; ia cenderung memandang pasar sebagai arena di mana “orang kecil” bersedia membungkuk-bungkuk merendahkan diri:

Mereka berdesau di sekitarmu bahkan dengan suara mereka yang memuji, dan pujian mereka adalah desakan. Mereka ingin ada di dekat kulit dan darahmu.

Mereka menyanjungmu seakan kaulah dewa atau iblis; mereka merengek di depanmu seperti mereka merengek di depan dewa atau iblis. Ah, mereka hanya penyanjung dan perengek, tak lebih dari itu.

Nampak bahwa dalam pasar itu juga ada dua jenis manusia: “kau” dan “mereka”, yang agung dan yang kecil

— pantulan dari antinomi Nietzsche yang terkenal tentang bangunan moral manusia: ada tuan/budak, ada *Übermensch*/manusia tertuntas, ada yang soliter/kawanan, dan sebagainya.

Zarathustra, kita tahu, hanya punya hati kepada mereka yang soliter, luhur, afirmatif, seperti pohon tinggi yang menjorok dengan sepenuh hati ke laut itu. Rasanya ia tak pernah bicara tentang mereka yang kalah dalam pergulatan hidup, tentang rumput yang terinjak. Apa yang terjadi pada mereka? Apa yang akan terjadi? Layak ditindas? Michael Haar, yang menafsirkan pemikiran Nietzsche dengan murah hati, berpendapat, bahwa antinomi Nietzsche harus dipikirkan bukan dalam hubungan dominasi. Ia mengutip *Der Wille zur Macht*: “Di atas, melampaui mereka yang mendominasi, adalah tempat di mana para manusia paling luhur hidup, bebas dari semua ikatan...”. Dengan kata lain, dalam utopia ala Nietzsche, ada suatu kuasa yang tak ada hubungannya dengan tahta, harta dan alat pemerintahan yang efektif. Bahkan, dalam kata-kata Haar, siapa yang benar-benar memerintah dan menguasai justru juga jadi bagian dari kelas budak. Bagi sang Manusia Utama, kuasa itu adalah kuasa dari daya yang kreatif, karena sang *Übermensch* adalah manifestasi dari hidup itu sendiri.

Tapi Haar tetap tak menyebut bagaimana dengan mereka yang kalah dalam perang dan persaingan. Zarathustra mungkin akan memperlakukan mereka seperti ia memperlakukan si peniti tali yang jatuh, luka parah dan sekarat di bagian 6 dan 7 Prolog. Kepada pemain akrobat itu Zarathustra berkata: “Kau telah membuat bahaya ja-

di panggilanmu; tak ada yang harus dikecam. Kini kau sirna melalui panggilan itu: maka biarlah tanganku yang akan menguburmu”.

Dengan kata lain, mati dan kekalahan adalah bagian dari hidup. Keduanya harus diterima. Dan hanya yang berani menempuh bahaya yang layak dapat kehormatan, biarpun gagal. Zarathustra adalah suara tragik.

Kita akan dengan mudah menerima gambaran tentang hidup itu bila kita tidak berada di posisi si peniti tali yang celaka. Orang ini sebenarnya jadi seorang pemain akrobat bukan karena ia telah “membuat bahaya jadi panggilan”. Ia tidak seheroik itu. Di pangkuhan Zarathustra orang yang menjelang ajal itu justru berkata: “Saya tak lebih hanya seekor hewan yang diajar menari oleh pukulan dan rasa lapar”. Dan ia pun mati.

Sampai pasar usai, bahkan sampai saat sore jadi malam dan angin mulai bertiup, Zarathustra masih berada dekat mayat itu. Ada rasa masygul di hatinya: ternyata hidup masih tak punya makna; si peniti tali itu mati celaka karena seorang badut tiba-tiba datang mengacau pertunjukannya di tengah pasar. Tergerakkah Zarathustra oleh kenyataan bahwa hari itu ada seorang yang menari sampai akhir karena didera pukulan dan rasa lapar? Tidak, rasanya. Di depan mayat orang malang itu ia hanya memutuskan untuk mengajari manusia makna hidup, yakni *Übermensch*.

Zarathustra tak menyiasati, bahwa tarian lahir bukan selamanya karena rasa bahagia dan ekstase, tetapi juga karena perhitungan akal yang instrumental: bagaimana

memasarkan diri dan mendapatkan hasil. Zarathustra tak melihat bahwa si peniti tali yang miskin itu jadi bagian dari “orang kecil” karena ia praktis tak punya pilihan lain. Zarathustra juga tidak merenungkan bahwa di pasar itu ada orang-orang yang ingin menikmati akrobat, dan berse-dia menukarkannya dengan roti. Tapi dengan itu yang tampil bukanlah hanya gobang, “tanda kawanan” itu. Yang juga tampil adalah pasar sebagai sebuah heterogenitas. Manusia datang, bermacam ragam, ramai. Tentu, masing-masing ingin memenuhi kepentingan sendiri, tetapi pasar (dan bukan suatu konsep abstrak tentang “pasar”) tak hanya terdiri dari lalat beracun dan aktor pembual.

Momentum pembebasan manusia bahkan bisa terjadi di sini. Seandainya Zarathustra datang ke Pasar Klewer saja, misalnya....

Pasar Klewer adalah sebuah pasar yang tak jauh dari Kraton Surakarta, Jawa, Indonesia. Di jaman para ningrat masih menentukan nasib seorang hamba, tenaga kerja praktis berada di luar perhitungan. Mengabdi untuk Sunan memberikan rasa bangga, dan itu cukup, dan para priyayi mengukuhkan serta menyebarkan keadaan itu. Uang tidak penting di sini, juga kalkulasi rugi laba. Kita ingat bahwa dalam *Wulangreh*, buku sajak yang mengajar para ningrat bagaimana bersikap dalam memerintah, ada cemooh ter-hadap *wong ati sudagar* (“orang yang berhati saudagar”), yang serba menghitung untung. Dalam keadaan itu, yang sering terlupakan ialah bahwa bukannya nilai tukar di sini tidak ada, melainkan diabaikan: para *nayaka* kraton praktis tak mendapatkan upah untuk keringat dan waktu yang mereka berikan kepada Raja dan para bangsawan, semen-

tara di Pasar Klewer mereka tak dapat memperoleh apa pun secara gratis. Hubungan yang bisa dianggap sebagai “eksploitasi pra-kapitalis” ini akan berakhir ketika pengabdian mereka diterjemahkan ke dalam nilai tukar, jadi upah, dan upah itu — setidaknya secara teoritis — memberikan keleluasaan yang memungkinkan mereka bisa ikut serta dalam percaturan jual beli yang lumrah di luar Kraton. Proses inilah konon, di tempat lain, yang telah berhasil melahirkan buruh yang merdeka, tenaga kerja yang tidak dikungkung dan dihipnose dalam suatu hubungan yang tak pernah “jelas”— setidaknya menurut standar yang lahir dari penawaran dan permintaan — yakni hubungan antara sang pelindung (patron) dan sang pengabdi.

Memang tidak semuanya jadi manis setelah itu. Tapi ada gambaran lain: di kancah pasar bisa ada tipu daya, persuasi, tekanan, pengisapan namun juga dialog, proses belajar dan kesempatan kreatif. Dari tengah pasar juga ada dorong mendorong yang bisa menggairahkan dan menciptakan dinamika, seraya menyisihkan mereka yang rudin dan tak untung dan memumbulkan mereka yang menang. Pada saat yang sama, di pasar itu, di tengah kancah komoditi itu, (di antara obat bius dan Tele-Novela) kita bisa juga menemukan sebentuk keramik yang cantik, atau sebuah edisi pertama *Also Sprach Zarathustra*. □

### Catatan:

<sup>1</sup> Dalam tulisan ini, judul setiap karya Nietzsche saya sebut dalam bahasa aslinya, Jerman, meskipun saya hampir sepenuhnya menggunakan terjemahan Inggris atas karya-karya itu.

<sup>2</sup> Dalam *The Ideology of the Aesthetic*, terbitan Basil Blackwell,

1990, hal. 234 dst... Menurut Engleton, dengan menekankan perlunya perhatian akan tubuh, dengan meruntuhkan keyakinan bahwa pikiran manusia adalah otonom, dan dengan mempunyai sejenis teleologisme, Nietzsche punya kesejarahan dengan kaum Marxis. Sebuah pandangan yang mungkin membuat tercengang baik bagi kaum Marxis yang umum dan para penerus Nietzsche di zaman ini.

<sup>3</sup> Dalam *The End of Ideology*, terbitan Harvard University Press, 1988, hal. 254. Buku ini pertama kali terbit di tahun 1960. Ajektif yang dipakai Bell untuk menggambarkan sikap pasif konsumen itu adalah *uxorious*.

<sup>4</sup> Di sini saya memanfaatkan sepenuhnya pengantar dan kritik Douglas Kellner, Jean Baudrillard, *From Marxism to Postmodernism and Beyond*, terbitan Standfor University Press, 1989. Untuk topik ini, hal. 21-32.

<sup>5</sup> Dihimpun dan diberi kata pengantar oleh David B. Allison, dengan subjudul: "Contemporary Styles of Interpretation". Diterbitkan oleh The MIT Press. Kutipan saya dari Gilles Deleuze, Maurice Blanchot, Martin Heidegger, Alphonso Lingis, dan Michel Hart, berasal dari antologi yang sangat kaya ini.

<sup>6</sup> Akan diterbitkan oleh LKIS, Yogyakarta, tahun ini.

<sup>7</sup> Kalau ada sedikit kritik untuk perumusan St. Sunardi adalah ketika ia mengatakan bahwa " sebagai tujuan hidup *diciptakan* (huruf miring dari saya, G.M.) berdasarkan potensi-potensi dan kemungkinan-kemungkinan yang dimiliki setiap orang". Kata "*diciptakan*" mengesankan adanya suatu usaha yang sengaja untuk mendorong manusia ke depan, sementara yang terjadi adalah dinamika dari "kehendak untuk berkuasa".

<sup>8</sup> Sunardi menerjemahkan kata itu menjadi "kehendak untuk berkuasa", tetapi agaknya ada dua hal yang perlu dicatat. Pertama, bagi Nietzsche, "kehendak" itu bukanlah sekadar hasrat atau keinginan, melainkan lebih dekat ke pengertian "titah" — mungkin seperti dalam pengertian "kehendak Allah" ataupun "kehendakMu jadilah". Yang kedua ialah bahwa *Macht* (dalam bahasa Jerman) atau *power* (dalam bahasa Inggris) juga berarti daya, kekuatan, tenaga, meskipun berbeda dari Kracht, yang lebih bersifat fisik; dengan

kata lain, ia bukan hanya berarti “kekuasaan”, khususnya dalam arti dominasi atas orang atau hal lain. Soal ini tentu penting bila kita berbicara tentang emansipasi manusia: jika oleh Nietzsche dikatakan, bahwa *der Wille zur Macht* itu adalah hidup, soalnya adakah “kehendak” itu mendorong ke arah pembebasan ataukah sebaliknya ke arah penaklukan. Pada hemat saya, ada ambiguitas di sini, yang menyebabkan terjemahan yang lebih kena agaknya ialah “kehendak untuk kuasa”, seraya mengingat bahwa “kuasa” bisa berarti “dominasi” tapi juga bisa berarti “daya”.

<sup>9</sup> Lihat *The Problems of Modernity: Adorno and Benjamin*, (editor: Andrew Benjamin), terbitan Routledge, 1992, terutama hal. 8-21 dan hal. 52-53. Juga *Late Marxism, Adorno, or The Persistence of the Dialectic*, oleh Fredric Jameson, terbitan Verso, 1990, hal. 23.



## Dari *Rodrigo de Villa* ke Jacques Derrida

SAYA ingat *Rodrigo de Villa*. Di pertengahan tahun 1950-an, film itu diproduksi oleh Djamaruddin Malik, pemilik Persari. Raden Mochtar dan Netty Herawaty tampil sebagai pemain utama. Dalam banyak hal *Rodrigo* adalah sebuah karya layar putih yang luarbiasa untuk ukuran masa itu: film pertama Indonesia yang sepenuhnya berwarna, sebuah produksi yang dikerjakan di luar negeri, hasil kerjasama dengan sebuah perusahaan gambar-hidup Filipina.

Film itu saya tonton dengan rasa takjub seorang anak, di pertengahan tahun 1950-an itu: sebuah layar yang spektakuler, sebuah cerita yang penuh dengan perkelahian anggar dan kostum yang warna-warni dan latar Spanyol yang eksotis. Kini, di tahun 1990-an, saya kenangkan *Rodrigo de Villa* dengan rasa takjub yang berbeda: bagaimana mungkin waktu itu orang Islam Indonesia menghadapi film ini tanpa rasa marah? *Rodrigo de Villa* adalah sebuah cerita tentang kekalahan kerajaan Islam di Spanyol.

Tentu saja si “jahat” dalam kisah ini adalah prajurit-prajurit Islam, dan si “baik”, khususnya Rodrigo sendiri, yang diperankan oleh Raden Mochtar, adalah seorang Nasrani. Dia dilukiskan sebagai sang pemenang yang adil....

Bagaimana mungkin film itu tidak menyinggung perasaan ketika itu, terutama bila kita melihatnya dengan mata kita hari ini? Bukan karena sekarang kita telah kebiasan sifat kita yang toleran, saya kira. Di pertengahan tahun 1950-an itu saya, yang baru masuk kategori 13 tahun ke atas, tentu saja belum tahu latarbelakang sejarah cerita itu. Dan mungkin juga hampir semua penonton di Indonesia, dan mungkin juga Djamaruddin Malik sendiri, yang kemudian, di tahun 1960-an, bergabung dengan Partai Nahdhatul Ulama. Bisa jadi sejumlah orang Filipina yang cerdik telah memanfaatkan kebodohan umum di Indonesia itu, mungkin sekadar untuk tujuan komersial, mungkin pula untuk tujuan lain. Apapun yang terjadi, film dengan cerita yang sekarang saya anggap norak dan gampangan itu telah dimahkotai dengan gelar film Indonesia pertama yang dibuat 100% dalam tatawarna. Apapun yang terjadi, seingat saya film itu diterima orang Indonesia, termasuk yang dibesarkan dalam lingkungan muslim yang kuat, dengan tanpa syak. Barangkali kita masih hidup dalam semacam *an age of innocence*, suatu periode ketika kita masih belum berpikir dan berbuat yang aneh-aneh, suatu kurun yang sedikit blo’on.

Tiga dasawarsa lebih setelah itu banyak perubahan terjadi di kalangan muslimin Indonesia. Di antara kita kian bertambah saja orang-orang yang bukan saja terdidik, tetapi juga punya akses terhadap khasanah informasi dan

ilmu pengetahuan di mana saja, dan secara sosial-ekonomi, juga politik, menjadi bagian dari elite Indonesia baru. Posisi ini bagi siapapun memberikan keuntungan tapi juga kegelisahan: kita semakin banyak tahu tentang apa artinya hegemoni dari suatu peradaban — dan di masa kini peradaban itu tidak kita rasakan sebagai peradaban “kita”. Malah kita tahu dan merasakan, sering dengan pahit, bahwa peradaban itu adalah peradaban “mereka”, yang Barat, yang Kristen, yang putih, yang kaya, jauh lebih kaya. Tatkala kita lebih mampu menjangkau ke luar, kita semakin punya kesempatan untuk berjumpa, atau bertemu, dengan elemen-elemen peradaban yang “bukan kita” itu. Barangkali itulah sebabnya dari kehidupan kota, yang punya kelebihan kesempatan itu, bermula ketegangan perjumpaan dan pertemuan itu, dan dari kota-kota pula — di mana berkembang apa yang dalam sebuah risalah Ernest Gellner disebut sebagai *“High Islam”*, yang lebih cenderung ke arah puritanisme dan skripturalisme — terdengar seruan ke arah komitmen yang lebih kuat pada identitas muslim.

Seruan dan semangat itu terbit agaknya dari merasuknya rasa terancam kita ketika kita berhadapan dengan hegemoni “bukan kita” itu. Dengan kata lain ketika kita, untuk meminjam kata-kata Fouad Ajami, dalam sebuah risalah yang cemerlang tentang kegundahan dan kesulitan bangsa Arab dewasa ini, hidup dalam kecemasan menghadapi “rayuan budaya” dan kemungkinan “takluk budaya” yang meruyak di mana-mana.

Tidak ada yang aneh di sana. Kita cemas. sebagaimana siapapun akan cemas ketika berhadapan dengan “yang

lain” yang lebih dirasakan unggul. Bangkitnya apa yang disebut “politik identitas” belakangan ini di pelbagai sudut dunia — yang tak jarang menerbitkan ledakan dan kematian — agaknya disebabkan oleh rasa waswas yang meningkat, ketika dunia menjadi semakin kecil, semakin terbentang, dan pelbagai orang dengan pelbagai identitas semakin sempat bersua satu sama lain: sebuah paradoks dari “globalisasi”.

Dalam paradoks itu, ketika proses “politik identitas” semakin berdengung itu, suatu konvergensi pun terjadi dari pelbagai anasir. Saya pernah membaca bahwa dalam “politik identitas” itu bertemulah suatu gaya hidup, sebuah modus berpikir, sebuah tanda keikutsertaan, dan juga sebuah pernyataan hak untuk bangkit melawan. Pada mulanya sebuah kaum menunjukkan bahwa ia punya martabat, bahwa ia harus tegak dari posisi orang tersisih dan tercemoh, bahwa ia layak untuk didengar. Kemudian, garis perbatasan pun ditarik antara “kita” dan “bukan kita”. Dengan cepat, semakin intens kontak antara “kita” dan “bukan kita”, garis perbatasan itu pun mengeras.

Agaknya itulah yang bisa ditawarkan sebagai penjelasan, kenapa *Rodrigo de Villa* tak akan kembali sekarang. Juga saya tidak bisa membayangkan dewasa ini akan ada seorang yang, seperti Chairil Anwar sekitar setengah abad yang lampau, mencemooh — dalam sebuah sajak yang terkenal — gambaran surga menurut “Masyumi + Muhammadiyahnya”. Barangkali baris-baris sajak Amir Hamzah tentang Tuhan, yang menggunakan metafora “mangsa” dan “cakar”, juga tidak akan terulang lagi. Kita telah melihat H.B. Jassin, yang kemudian menjadi penterjemah

Qur'an, dikecam dan dijatuhi hukuman karena sebagai pemimpin redaksi Majalah *Sastria* ia, di tahun 1968, memuat cerita pendek "Langit Makin Mendung", yang dianggap "menghina Tuhan" karena mempersonifikasikan-Nya. Kita telah melihat bagaimana reaksi sebagian umat Islam ketika majalah hiburan *Monitor* di tahun 1990 memuat sebuah angket pembaca serampangan dan menghasilkan nama Nabi Muhammad s.a.w. di urutan bawah tokoh-tokoh yang dikagumi. Dan tentu saja kita belum lupa apa yang terjadi dengan novel *The Satanic Verses*.

Ada yang patut disyukuri dari situasi seperti sekarang: dari bertambahnya kesadaran orang-orang muslimin akan identitas dan harga diri mereka, lahir upaya peninjauan kembali banyak hal yang dulu dianggap wajar. Buku Edward Said, *Orientalism*, yang mengurai hubungan yang dekat antara pengetahuan dan kekuasaan, khususnya antara pengetahuan para sarjana di Barat tentang Islam dan penguasaan negeri-negeri kolonial atas dunia muslim, membongkar kembali asumsi dan paradigma yang selama ini diterima. Pada hemat saya, keberhasilan dan efektifitas buku itu berkait dengan bertambahnya kesadaran muslimin akan martabatnya, meskipun Said sendiri seorang Palestina Kristen. Contoh ini kiranya cukup untuk menunjukkan, bahwa politik identitas Islam bisa menyumbangkan sesuatu yang positif: dengan itu dunia pengetahuan manusia bertambah semarak — juga dialog antar kaum di dunia, antara "kita" dan "bukan kita". Setidaknya ini telah terbukti di tempat lain: banyaknya telaah tentang kaum perempuan dan tentang orang hitam di Amerika bagaimana pun juga adalah buah dari dialog yang terjadi

dalam proses “politik identitas” selama dua tiga dasawarsa terakhir.

Hanya perlu suatu *caveat*: apabila perbatasan antara “kita” dan “bukan kita” mengeras, paling sedikit ada dua hal yang ikut terganggu. Yang pertama adalah konsistensi theologis. Yang kedua adalah konsistensi epistemologis.

Tentang yang pertama saya ingat cerita Wesley Arirajah — cerita yang pernah saya tulis di tahun 1990, tapi tidak ada salahnya bila saya ulang di sini. Saya pernah bertemu dengan Arirajah di tahun 1989, di sebuah diskusi di Divinity School di Harvard. Ia direktur sub-unit Dialog dalam Dewan Gereja Dunia, dan ia datang ke Harvard untuk berbicara tentang dialog antariman. Ia memberi saya sebuah buku tipis, terbitan tahun 1985, *The Bible and People of Other Faiths*. Satu pasase dalam buku itu yang menarik ialah cerita Arirajah ketika ia, seorang pendeta Methodis yang masih muda, menjadi seorang guru agama Kristen di Kandy, sebuah kota yang indah di perbukitan Sri Langka Tengah.

Pada suatu hari, (demikianlah menurut cerita Arirajah), kelasnya mendiskusikan sebuah perayaan Hindu yang akan diselenggarakan di kampus. “Kami biasanya tak pergi ke perayaan itu,” ujar seorang mahasiswa, “karena kami tak menyembah Dewa Hindu itu.” Sang pengajar pun bertanya, “Jadi, maksudmu ada Tuhan Hindu, yang berbeda dengan Tuhan Kristen?”

Sang mahasiswa menjawab, setelah agak bingung, bahwa ia tidak tahu.

Ada berapa banyak tuhan sebenarnya di alam semesta

ini? Adakah tempat untuk satu Tuhan Kristen, satu Tuhan Hindu, dan satu Tuhan Islam? Jawaban Arirajah adalah jawaban seorang monotheis: hanya ada satu Tuhan. Injil, kata Arirajah, dimulai dengan kisah genesis, penciptaan kosmos — bukan penciptaan gereja, bukan penciptaan orang Kristen. Sayangnya, demikian kritik Arirajah kepada sebagian pemikiran Kristen, Tuhan telah dijadikan “Tuhan puak”, Tuhan kaum, bukan Tuhan segala bangsa, segala umat. “Theologi Kristen,” tulis Arirajah pula, “harus membiarkan Tuhan menjadi Tuhan.” Theologi itu tak seharusnya “memiliki” Tuhan, seperti kita memiliki sepotong milik pribadi. “Kita tak bisa memagari Tuhan dan mengatakan, ‘Nah, jika kau ingin mengenal Tuhan, datanglah melalui pintu ini’. Kita tak memiliki Tuhan, Tuhanlah yang memiliki kita, dan Tuhan memiliki seluruh ciptaan.”

Saya kira seorang muslim, apalagi muslim Indonesia, akan dengan lebih mudah menerima argumen Arirajah ini. Islam datang bukannya untuk memperkenalkan Tuhan baru. Kisah yang bagi saya sangat ilustratif tentang ini ialah kisah ketika Umar r.a. mengambilalih Kota Yerusalem, yang oleh orang Islam Arab disebut “al-Quds” (Sang Suci) itu. Pemimpin Islam yang tiba dengan berjalan kaki itu disambut pemimpin Gereja Kristen dengan hormat. Sang Patriakh mempersilakannya menggunakan sebuah ruang di gereja untuk bershalaat. Umar menampik dengan sopan. Ia mengatakan bahwa ia tak ingin memberi contoh, atau kesan, bahwa kemenangan tentara muslim berarti pengambilalihan gereja untuk ibadah Islam. Umar bersembahyang di suatu tempat, yang sekitar 200 tahun kemudian dibangun menjadi sebuah masjid kecil yang indah,

tidak jauh dari Masjid Aqsa, sebuah bangunan yang terletak di kompleks bekas Kenisah Yahudi, bangunan yang dalam Injil berbahasa Indonesia disebut Baitullah atau Rumah Tuhan itu. Syahdan, Umar pun kemudian minta dibawa ke tempat ibadah orang Yahudi, yang selama Yerusalem di bawah kekuasaan orang Kristen jadi jorok dan terlantar. Konon, Khalif yang adil dari Mekkah itu sendiri yang hari itu memulai membersihkan tempat itu dari sawang dan kotoran....

Bukan kesahihan kisah itu yang penting, tentu saja, melainkan kekuatan simboliknya: keyakinan Islam akan keesaan Tuhan, seperti ditunjukkan dalam anekdot Umar r.a. tadi, sekaligus menegaskan kontinyuitasnya dengan tradisi hanif yang ada pada agama Yahudi dan Nasrani. Dalam kata-kata Amir Hamzah, semuanya adalah “jurat jelita bapaku Ibrahim”. Premis inilah yang belakangan hendak ditegaskan kembali oleh pemikir seperti Nasr dan Nurcholish. Bahwa pandangan theologis ini mendapatkan kecaman, menunjukkan bagaimana “politik identitas” telah membuat garis-garis perbatasan antara “kita” dan “bukan kita” demikian mengeras sehingga menyebabkan orang cenderung untuk bersikap “memiliki Tuhan”, bahkan memonopoli-Nya.

Dengan itu, konsistensi theologis berdasarkan keesaan Illahi, yang sangat indah dan kuat dalam Surat al Ikhlas, pun terganggu. Pada hakikatnya, yang terjadi bahkan sangat mirip dengan pemberhalaan dan penyekutuan Tuhan ketika Allah ditafsirkan bukan sebagai suatu konsep yang universal, melainkan sebagai sesuatu yang eksklusif, suatu Zat yang seakan-akan “bersaing” dengan tuhan-tuhan lain,

dan sebab itu terbatas. Kita pun ingat akan citra “Tuhan yang cemburu” dalam Perjanjian Lama, ketika monotheisme yang kukuh hendak ditegakkan di masa Bani Israel sedang mencari bentuk dan sistem kepercayaan mereka. Citra itu — terutama dalam masa ketika manusia bingung dan gentar menghadapi kebhinekaan paham dan keyakinan seperti yang terjadi sekarang — mudah berkembang menjadi suatu theologi yang defensif, dengan Tuhan yang “ganar” (kata ini dari sajak Amir Hamzah), serba curiga, dan sama sekali tidak akbar, tidak agung.

Gangguan terhadap konsistensi theologis itu agaknya berhubungan pula dengan gangguan pada konsistensi epistemologis — sebuah istilah yang memang agak kurang pas, tetapi terpaksa saya pakai di sini. Ketika kebhinekaan paham dan keyakinan terasa mengancam, ketika garis perbatasan dianggap perlu dipertegas, kita memang dengan mudah tergoda untuk menganggap iman ibarat benteng, bukan pelita atau suluh. Kita takut kepada apa yang berada di luar, di mana nampak ada gelap, ketidakpastian dan ancaman lainnya. Kita secara intelektual tak begitu berani lagi berjalan jauh, ke Negeri Cina, untuk bersua dan bersentuhan dengan hal-hal yang memungkinkan gangguan kepada keamanan dan ketertiban batin dan persepsi kita.

Dalam situasi itu, berkembanglah suatu cara berpikir yang oleh Muhammad Arkoun disebut sebagai *la raison vrai*. Menurut mereka yang mengenal buah pikiran Arkoun, (izinkanlah saya menguraikannya sebentar) ia membedakan antara “penulisan” Qur'an dan “pembacaan” Qur'an. Yang pertama adalah sebuah proses yang mengatasi bahasa manusia dan kesejarahannya. Proses itu

juga proses di mana ekspresi, rasa dan inspirasi berlangsung secara intens — mungkin karena kita semua tahu bahwa wahyu turun ke Rasulullah dengan cara yang mengguncangkan, tidak dingin dan netral seperti pesan ke mesin fax. Sebab itu, proses “penulisan” itu tak dapat terkungkung oleh segala usaha untuk membuat teks suci itu dingin dan “pasti”. Berbeda dengan proses “membaca”, yang menurut Arkoun, (seraya memakai istilah yang diperkenalkan oleh Jacques Derrida), dilakukan secara “logosentris”.

Dalam kecenderungan “logosentris” itulah beberapa bagian dari sejarah Islam ditafsirkan: para sahabat Nabi, yang mengenal ajaran Islam paling baik, dilukiskan sebagai model yang satu dimensi, dan kurang sebagai manusia nyata. Sengketa Syi’ah-Sunni ditafsirkan sebagai pertikaian doktrin, dan kurang sebagai pergulatan kekuasaan. Hadith pun dipindahkan dari sifatnya yang punya warna lokal ke arah suatu bangunan ajaran yang logosentris, yang dianggap mempertalikan generasi muslim sekarang dengan semua generasi yang mendahuluinya.

Arkoun menyebutkan, bahwa di samping *la raison vrai* itu ada modus lain yang mempengaruhi epistemologi muslim dalam sejarah: imajinasi yang hidup di masyarakat-masyarakat, di mana Islam sudah jadi budaya dan tradisi. Imajinasi di sini lebih hidup dan beragam, lebih leluasa pula, spontan, dan tidak mudah dirumuskan dalam formula legal yang pasti dan tertulis.

Saya tidak tahu apakah dengan ini Arkoun berbicara tentang apa yang disebut dalam risalah Gellner sebagai *Low Islam* atau “Islam kerakyatan”. Saya juga tidak tahu

apakah dari sini datangnya sumber dari apa yang oleh Said Hussein Nasr disebut sebagai “Islam tradisional”, yang berbeda dengan Islam “modernis” apalagi “fundamentalis”. Yang jelas, bagi Arkoun, doktrin yang ortodoks, yang fundamentalis, telah menghalangi pertumbuhan filsafat, mengebiri pertumbuhan ilmu, melalaikan sejarah dan budaya rakyat muslim yang butahuruf, dan mengubah puisi Islam dari sesuatu yang ekspresif menjadi suatu ideologi yang formalis dan elitis. Bagi Arkoun, di sinilah bermula krisis penalaran di kalangan Islam.

Yang menarik ialah bahwa semangat modernis dalam Islam sering memicu krisis itu. Berhadapan dengan suatu peradaban yang diperkirakan unggul karena ilmu dan teknologi, para pembaharu Islam terkadang mengambil sebuah semangat modernitas yang berawal pada epistemologi Cartesian: seraya bersandar kepada dikhotomi antara “pikiran” dan “badan”, antara “yang rasional” dan “yang mekanis”, “akal” dan “emosi”, semangat modernitas itu berangkat dengan kayakinan bahwa di balik rasio, di balik aku yang berpikir, di balik *Cogito*, tidak ada sejarah dan jejak budaya. Hidup seakan-akan hanya himpunan geometris. Modernitas, seperti dikatakan Stephen Toulmin, berpijak di atas tiga pilar: kepastian, kesistematisan, dan “*the clean slate*”, atau rasio yang bersih tak ternoda jejak.

Bahwa akhirnya terasa ada keangkuhan dalam semangat itu memang tak bisa dielakkan. Akibatnya: surutnya kesediaan menerima pandangan siapa saja yang dianggap yang “bukan kita”, termasuk pandangan Islam yang lain. Seakan-akan dengan doktrin kita, kita menganggap diri punya segala jawab. Di hadapan itu, saya tak tahu di mana

ada kesadaran akan kedaifan manusia, di mana pula kerinduan untuk mencari dan menjelajah pelbagai jawab dalam dunia yang tak ditakdirkan seperti geometri ini. Barangkali kita telah kehilangan Gua Hira kita.□

## Kartini, Sebuah Persona

KARTINI: satu tokoh epik dan tokoh tragik sekaligus. Dalam pelbagai segi ia memenuhi syarat untuk itu: perempuan rupawan, cerdas, perceptif, pemberontak tapi juga anak bupati Jawa, penuh cita-cita pengabdian tapi juga lemah hati, dan sementara itu terpojok, kecewa, terikat, dan akhirnya meninggal dalam umur 24 tahun.

Tak mengherankan bila pemikir feminism Indonesia awal ini lebih sering dihadirkan dalam bentuk “siapa”. Sepengetahuan saya, masih sedikit usaha meletakkan pikiran dan argumen Kartini — yang kemudian diterbitkan setelah ia meninggal — dalam kaitannya dengan pikiran dan argumen orang cendekia lain di awal abad ke-20, seperti H.O.S Tjokroaminoto, Tan Malaka, Soekarno, Moh. Hatta, Ki Hadjar Dewantara, S.Takdir Alisyahbana, Syahrir dan lain-lain, ketika masyarakat Indonesia menghadapi soal-soal modernitas dan identitas, kemajuan dan tradisi, kondisi kolonial dan pembebasan, agama dan semangat *Aufklärung*.

Buku ini, yang menyajikan surat-surat Kartini kepada Stella Hollander, (seorang perempuan muda biasa di Negeri Belanda, yang tahu sedikit-sedikit tentang “Hindia” melalui bacaan dan perspektif kaum “progresif”) dapat bermanfaat untuk itu: membahas Kartini bukan sebagai tokoh, tapi pokok. Dari sini kita akan dapat mengikuti, misalnya, deskripsi dan tinjauannya tentang hubungan antara birokrasi kolonial dan rakyat setempat, antara birokrasi itu dan pemerintahan Hindia Belanda — dalam perbandingan dengan gambaran Multatuli dalam *Max Havelaar* — penggunaan dan penyalah-gunaan kekuasaan dan simbul-simbulnya, juga reaksinya terhadap keadaan pathologis masyarakat waktu itu, yang hidup di bawah diskriminasi rasial dan *apartheid* bahasa.

Menarik juga untuk mencoba melihat apa yang *tidak* disentuh Kartini. Misalnya ketegangan kelas masa itu, antara petani dan priyayi, antara priyayi dan santri — sesuatu yang seharusnya oleh Kartini dirasakan secara dekat, sebab ibu kandungnya sendiri, selir bapaknya, bukanlah dari kalangan priyayi; ia konon berasal dari kalangan pesantren.

Tapi bisa dimengerti bila tentang Kartini orang lebih bicara sebagai tokoh ketimbang pokok. Ide Kartini bukan datang dari ide. Berbeda dengan banyak pemikiran feminism di Indonesia akhir abad ke-20, apa yang dikatakan Kartini bukan sekedar saduran. Pengaruh luar tentu ada dan penting. Tapi dalam hal Kartini, ide itu berkembang dari tubuh yang langsung menanggung sakit — satu hal yang tak dialami oleh intelligentsia Indonesia yang bukan perempuan ketika mereka berbicara tentang pedihnya

hidup orang tertekan di masyarakat kolonial. Mereka laki-laki, dan mereka tak hidup sebagai buruh, tani atau pun si miskin dalam bentuk lain.

Yang ingin saya katakan ialah bahwa bukan karena gagasan feminism maka Kartini ada, tetapi karena Kartini ada, maka ia seorang feminis.

Persoalannya: bagaimana Kartini “ada”? Kita tak mengenalnya kecuali melalui surat-suratnya. Atau dengan membaca riwayat hidupnya — yang umumnya ditulis dengan bahan pokok ratusan pucuk surat-surat itu. Kita tak mengenal zamannya, kecuali dengan membaca buku sejarah masa itu.

Yang sering dilupakan ialah bahwa tiap sosok yang berbicara selalu hadir sebagai *persona*: bagaimana ia merepresentasikan diri sebagai respons terhadap orang lain tempat ia berbicara. “Bagaimana” di situ adalah sebuah proses — kita perlu melihatnya sebagai proses — tatkala ia bernegosiasi dengan si orang lain, dengan menggunakan bahasa, untuk menyesuaikan dan mengubah persepsi, untuk merumuskan identitas atau memodulasi identitas itu, untuk memilih apa yang dikatakannya dan apa yang tak dikatakannya.

Dalam sepucuk surat bertanggal 18 Agustus 1899, misalnya, ia menulis: “Sebelum kamu mengatakannya bahkan aku tidak tahu kalau aku keturunan bangsawan.” Tampak bahwa Kartini mencoba meletakkan dirinya dalam suatu latar sosial yang sebenarnya tak persis ada padanannya dalam pengalaman Eropa — dan kemudian menunjukkan sulitnya kedua pengalaman dipertukarkan.

Di dalam bagian surat ini, negosiasi berlangsung tanpa hasil yang memuaskan. Tapi Kartini tampaknya sepakat untuk mengidentifikasi dirinya, seorang putri priyayi, dengan aristokrasi (“bangsawan”). Pada saat yang sama ia tak menyebutkan kesulitan lain: asal usul dirinya sendiri, yang beribukan seorang selir yang datang bukan dari kalangan yang kini sudah disepadankan dengan “aristokrasi”. Malah yang dikatakannya: “Ibuku masih sangat terhubung dengan Kerajaan Madura” — meskipun Kartini tahu, dan Stella tidak, bahwa “Ibu” di sini bukanlah ibunya sendiri, melainkan ibu tirinya, “permaisuri” Bupati Jepara.

Tentu saja ada yang tak pas di sini, dan saya kira Kartini sadar ia menghadapi satu persoalan yang rumit dan peka. Penyelesaiannya sangat sepadan dengan pandangan egalitarian Stella Zeehandelaar: “Aku rasa tidak ada hal yang lebih menggelikan dan bodoh dari pada orang yang membiarkan dirinya dihormati hanya karena dia keturunan bangsawan”.

*Panggil aku Kartini saja, itu namaku. Kami orang Jawa tidak punya nama keluarga. Kartini adalah sekaligus nama keluarga dan nama kecilku, dan “Raden Ajeng’, dua kata ini menunjukkan gelar. Ketika aku memberikan alamatku... tentu aku tidak bisa hanya menulis Kartini, bukan? Hal ini pasti akan mereka anggap aneh di Belanda, sedang untuk menulis jeffrouw (nona) atau sejenisnya di depan namaku, wah, aku tidak berhak untuk itu – aku hanyalah orang Jawa.*

(24 Mei 1899)

Dalam kutipan-kutipan di atas tampak, bagaimana Kartini yang berbicara di situ adalah Kartini yang harus membentuk diri dan terbentuk dalam sebuah pertemuan: Kartini yang menafsirkan dirinya sendiri untuk lebih mudah dipahami orang “di Belanda”, kemudian untuk dipahami Stella, seorang perempuan di negeri itu yang baru dikenalnya melalui surat.

Sudah tentu salah satu kekurangan besar dalam pembicaraan tentang surat-surat Kartini selama ini ialah tak diketemukannya surat-surat yang ditulis oleh Stella, orang yang pernah menyebut Kartini “pasangan jiwa” itu (surat bertanggal 13 Januari 1900). Seandainya bahan-bahan itu diketemukan, akan dapat diketahui lebih jelas bagaimana *persona* Kartini terbentuk dan hadir sebagai “Kartini” yang kita kenal selama ini.

Dengan sendirinya, medium sangat berperan penting dalam terbentuknya *persona* itu. Korespondensi, kita tahu, berbeda dari catatan harian. Catatan harian adalah ibarat sebuah kapsul pesawat antariksa yang berisi seorang astronaut di dalamnya. Dalam catatan harian, seseorang masuk dan diam di sebuah ruang komunikasi yang paling intim, tapi juga berada dalam ruang pikiran dan imajinasi yang hampir tanpa batas. Tak ada orang lain. Atau orang lain itu (seperti dalam catatan harian Anne Frank) diciptakannya sendiri dan berada di bawah ampuannya: teman bicara imajiner itu tak bisa menjawab.

Kecuali bila seseorang sadar bahwa catatan hariannya suatu ketika akan dibaca orang lain, maka ia praktis secara mutlak menguasai ruang komunikasi itu. Ia bisa berbicara apa saja: tentang malasnya suami atau bentuk hidung

mertua. Catatannya bisa berperan seperti sebuah curahan konfesional, semacam pengakuan dosa yang tanpa pastur.

Bila catatan harian adalah ekstrim yang satu, media massa adalah ekstrim yang lain. Bila catatan harian ibarat sebuah kapsul pesawat antariksa, media massa ibarat sebuah konser di alun-alun. Ruang komunikasi di sini hampir sepenuhnya publik. Menjangkau sebuah audiens yang besar, berkat teknologi Guttenberg dan kapitalisme-cetak, media massa mengandung paradoks. Ia kuat dalam potensi mempengaruhi, tapi ia juga rentan.

Berbeda dengan para peminat dan partisipan sastra tulis yang diproduksikan dalam bentuk manuskrip, yang “beredar” dan dibaca di kraton-kraton, audiens media massa tak dikenal oleh sang penulis dengan akrab. Sang penulis hanya menduga-duga audiens itu, baik tingkat informasinya maupun potensinya menerima informasi baru, baik nilai-nilainya maupun kecemasannya. Seorang yang muncul di depan audiens yang luas itu bisa merasa dalam posisi kekuasaan. Tapi ia juga dalam sorotan yang tak bisa dikendalikannya.

Kartini, terutama karena posisi sosialnya yang khusus, memilih menampilkan diri dengan cara yang paling elusif:

*Apa yang kutulis di surat kabar hanya omong kosong saja...aku tidak diizinkan menyenggung isu-isu penting...Ayah tidak suka bila anaknya menjadi buah bibir orang banyak.*

(20 Mei 1901)

Ia masih mengambil sikap yang sama setahun kemudian:

*...aku ingin [menulis di surat kabar] tapi tidak dengan namaku sendiri. Aku ingin tetap tidak dikenal...di Hindia ini – jika seseorang mendengar tentang artikel-artikel yang ditulis perempuan Jawa, mereka akan segera tahu siapa menulis tulisan itu.*

(14 Maret 1902)

Dibandingkan dengan kedua ekstrim di atas, surat-menurat bisa dilihat sebagai sesuatu yang berada di tengah-tengah — antara ruang komunikasi yang intim dan surat kabar. Dalam korespondensi, ada seorang lain yang nyata, yang bisa bertanya dan bereaksi. Tak hanya itu: orang lain itu secara konsisten dapat diidentifikasi,

Stella Zeehandelaar adalah salah satu dari orang lain itu. Tapi dengan kualifikasi yang khusus: ia “sahabat pena”. Kata ini mengandung ambivalensi. Persahabatan itu terjalin, tapi antara kedua penulis surat belum pernah ada pertemuan secara fisik. Keduanya hanya dihubungkan dengan sebuah instrumen kecil untuk menyampaikan kata-kata, “pena”.

Ambivalensi itu tercermin pula dalam bahasa yang dipakai. Dalam bahasa Kartini, ungkapan ekspresif silih berganti dengan ungkapan komunikatif.

Terkadang ia memasukkan diri ke dalam wilayah pengalaman Stella (ia menyebut sepotong pantai di Laut Jawa sebagai “Klein Scheveningen”, seakan-akan Jepara bisa

dibayangkan sebagai Den Haag). Di saat lain ia memasukkan Stella ke dalam wilayah pengalamannya, seperti ketika ia dengan liris dan memukau menceritakan suasana senja di pendopo kabupaten: “Gamelan...yang ada di pendopo itu bisa bercerita padamu lebih banyak dari padaku”.

Tapi dengan kalimat sekrab itu pun, Kartini tetap tidak mengungkapkan kepada Stella bahwa ia — yang dengan getir menggambarkan hak laki-laki untuk berpoligami — adalah hasil dari seorang ayah yang beristeri dua. Kartini memilih kata-kata keras untuk melukiskan sikapnya terhadap perkawinan semacam itu: “aku sendiri membenci, menganggap rendah”, dan ia ingin “mengubah keadaan yang tak tertahan ini”. Tapi sesuatu yang justru dialaminya sehari-hari, di dekat ibu kandungnya yang selir, tetap tak diperlihatkan. Stella, yang menyebutnya dan disebutnya “pasangan jiwa”, tetap seorang asing.

Dalam ambivalensi itu pula, Kartini tiba-tiba bisa memposisikan Stella seolah-olah sahabatnya itu wakil dari keangkuhan dan ketidak-tahanan Eropa.

Seperti terbaca dari suratnya bertanggal 15 Agustus 1902, ia ingin agar Stella tahu, bahwa di Jawa, bahkan di gubuk-gubuk miskin, di antara orang-orang yang tak terpelajar, “kamu akan bertemu banyak pujangga dan seniman”. Sebab menurut Kartini, “orang Jawa dan puisi saling terjalin begitu erat”. Sebagai “bangsa yang memiliki rasa pada puisi...”, bangsa itu “tidaklah rendah dalam peradaban rohaninya”.

Ada sikap melebih-lebihkan di situ: sebuah idealisasi masyarakat Jawa, mirip dengan idealisasi lanskap Nusantara

dalam lukisan-lukisan “Mooi Indie”. Tapi ada juga sikap defensif. Stella seakan-akan bagian dari perlakuan yang menganggap rendah “peradaban rohani” orang Jawa; dengan kata lain, bagian dari laku tak adil orang Belanda.

Sikap defensif itu muncul tak hanya di situ. Tulis Kartini dalam surat bertanggal 23 Agustus 1900, “...jangan pernah mengatakan kalau orang Jawa tidak punya hati”.

Saya kira sikap kepada Stella itu datang dari kesadaran yang jamak dalam kondisi kolonial: bahwa sang “bumiputra”, termasuk Kartini, berada terus menerus di dalam “pandangan” orang Eropa – dan bahwa identitas dan harga mereka ditentukan oleh “pandangan” itu dan oleh cara menghadapinya.

Kadang-kadang Kartini dengan jinak menurut. Ia merasa dirinya tak berhak menyebut diri “jeffrouw”. Ia menerima pandangan bahwa orang Jawa memerlukan orang Belanda yang akan “mengulurkan tangan” untuk “mengangkat”-nya (surat bertanggal 13 Januari 1900) — variasi lain dari gambaran imperialisme sejak abad ke-17 tentang *“the white man’s burden”*. Kita juga tahu kritiknya kepada masyarakat di Jawa, yang meletakkan perempuan dalam posisi terkurung.

Tapi tak jarang ia menampik dan mengelak, menyadari bahwa “pandangan” Eropa itu tak pernah tepat. “Berapa pun lamanya orang Eropa tinggal di sini, namun mereka tak akan pernah tahu benar-benar hal yang ada di Jawa sini seperti kami”. (6 November 1899).

Ia pun menertawakan prasangka dan stereotipe yang tak jarang dipakai orang Eropa untuk melihat orang Jawa,

seperti ketika ia menyebut seorang professor dari Jena yang “menyangka kami masih setengah liar dan ternyata...kami tidak lebih dari orang-orang kebanyakan”.

Ia sadar bahwa ia dan adik-adiknya mendapat perhatian orang-orang Eropa itu, karena gadis-gadis pintar dari Jepara itu ganjil, eksotis, tidak normal dalam ukuran Eropa:

*Aku yakin orang tidak akan memberikan seperempat perhatian mereka kepada kami [seandainya kami tidak] memakai sarung dan kebaya, melainkan gaun; [seandainya] selain nama Jawa kami, kami mempunyai nama Belanda...*

(9 Januari 1901).

Ada sarkasme yang halus dalam kalimat itu: kepedihan sebuah obyek. Dan tak hanya itu. Dari sepucuk surat di awal Januari 1900 saja sudah terasa kemarahan Kartini ketika ia menceritakan bagaimana orang bumiputra diperlakukan hina oleh pejabat-pejabat Belanda, bagaimana pula *apartheid* dalam penggunaan bahasa meletakkan tiap orang ke dalam satu klasifikasi yang represif.

Tulisnya tentang seorang pemuda terpelajar Jawa yang diberi tempat terpencil oleh Residen Belanda sebagai semacam hukuman: “dia telah belajar mengenal hidup, bahwa tidak ada yang lebih baik...dalam melayani orang-orang Belanda selain daripada merangkak bergumul debu dan jangan bicara bahasa Belanda sepatah kata pun bila dekat mereka...”□

Rasa marah yang terpendam seperti itu, tapi juga rasa tergantung dan kagum kepada mereka yang datang dari Eropa, “sumber peradaban, sumber cahaya”, adalah ambivalensi yang berlanjut terus sampai tahun-tahun terakhir hidupnya.

Agaknya tak mudah menentukan sikap di sebuah masyarakat kolonial yang menyaksikan kekalahan bangsa sendiri dengan pedih. Mungkin pula banyak hal tergantung dari momen dan dari *persona* Kartini dalam sebuah proses yang berbeda.

Demikianlah dalam sepucuk surat di bulan Oktober 1902, kepada sepasang suami-istri orang Jerman ia menulis “Kami tak mengharapkan dunia Eropa akan membuat kami lebih berbahagia...Saatnya telah lama lewat ketika kami secara sungguh-sungguh yakin bahwa Eropa adalah satu-satunya peradaban, tinggi-luhur dan tak tertandingi”. Tapi dalam surat yang murung bertanggal 25 April 1903 ia masih mengatakan kepada Stella: “Kau tahu kalau dari dulu, hingga kini, salah satu mimpi terbesar kami adalah pergi ke Eropa untuk melanjutkan pendidikan kami.”

Mungkin ini membingungkan — tapi ambivalensi adalah awal dari nasionalisme Indonesia. “Nasion” dikonstruksikan sebagai bagian dari dorongan modernitas (yang sangat dirasakan Kartini), dan juga sebagai posisi defensif. Bangsa dibentuk untuk melampaui lokalitas dan kekolotan yang menjepit, dan juga untuk merespons pandangan panoptik Eropa yang menguasai *discourse*. Identitas pun dirumuskan, dan identitas pada dasarnya adalah *persona*.

## Kemajuan dan Kebebasan: *Tentang Modernitas, Takdir dan Habermas\**

### I

“KAMI telah meninggalkan engkau, tasik yang tenang, tida beriak”. Baris itu dari sajak *Menuju Ke Laut*. Metafora itu kita kenal: dari sebuah tasik yang tanpa gelombang ke sebuah laut yang gemuruh, dari sebuah kehidupan yang teduh (terlindungi “dari angin dan topan”) ke sebuah kehidupan yang didefinisikan sebagai dinamika yang resah. S. Takdir Alisjahbana memasangnya sebagai semacam manifesto dari “Angkatan Baru” di tahun-tahun awal 1930-an Indonesia. Sang penulis novel *Layar Terkembang* itu memaklumkan bahwa sebuah generasi intelektual Indonesia telah menyatakan angkat sauh: meninggalkan tradisi. Mereka telah “terbangun dari mimpi yang nikmat”. Pesona dunia lama telah retak. “*Ketenangan lama rasa beku,/gunung pelindung rasa pengalang*”.

Maka mereka pun berangkat ke kegelisahan modern. Atau, dalam kiasan sajak itu, ke arah laut dengan gelombang buih yang berani:

*"Ombak ria berkejar-kejaran  
di gelanggang biru bertepi langit.  
Pasir rata berulang dikecup,  
tebing curam ditantang diserang,  
dalam bergurau bersama angin  
dalam berlomba bersama mega".*

*"Berontak hati hendak bebas/menyerang segala apa mengadang"*, tulis Takdir pula.

Menjelang akhir abad ke-20, "tasik yang tenang" itu mungkin sudah tidak nampak lagi di pelupuk mata. Kita telah berada di laut. Tetapi dalam proses itu — kita mengetahuinya sebagai proses modernisasi — kemudian apa yang telah tercapai? Pelbagai hal, tentu, namun tidak dengan sendirinya pemberontakan hati "hendak bebas" itu menemukan apa yang dicari.

Kiasan dari tasik menuju ke laut menunjukkan temporalisasi dari ruang: evolusi dari tradisi ke modern. Dilihat sekarang, itu adalah suatu kiasan yang agak meleset, berdasarkan atas konseptualisasi yang agak meleset pula. Modernisasi kini terbukti tidak sepenuhnya terdiri dari "ombak ria" yang mengocup pantai, menantang tebing curam dan berlomba dengan mega. Proses itu, bahkan dunia modern yang dulu dibayangkan bebas itu, ternyata menyediakan "gunung pelindung" yang jadi penghalang baru. Ada di dalamnya yang mengungkung dan membentangkan kebekuannya sendiri. Dengan kata lain, modernitas

membawa juga dorongan ke arah apa yang ada dalam tradisi: bukan emansipasi. Bahkan proses modernisasi ternyata dapat menemukan unsur-unsur kekuatan dalam tradisi yang bisa dipergunakan untuk mengembalikan arus modernisasi itu sendiri.

Saya rasa hal itu bukanlah bagian dari utopia Takdir. Ia senantiasa seorang pengagum *Renaissance* Eropa. Ia percaya bahwa dari *Renaissance* Eropa-lah bersumber “kebudayaan dan sikap hidup modern”.<sup>1</sup> Dengan semangat advokasi yang selalu berkobar, Takdir menempatkan dirinya sebagai pendorong agenda modernitas di Indonesia. Tetapi yang tidak jelas ialah adakah agenda itu mengandung juga ruang bagi “berontak hati hendak bebas”. Dengan kata lain, adakah kebebasan merupakan bagian dari semangat *Renaissance* yang harus dipertahankan.

Pada hemat saya, masalah ini paling keras diuji ketika Takdir berhadapan dengan suatu kekuatan anti-*Renaissance* yang datang dalam sejarah, yang dialaminya dengan nyata: fasisme Jepang di tahun 1940-an. Periode ini semakin penting untuk ditengok kembali dari segi ini, karena tendens yang ada dalam fasisme masa itu, disebut atau tidak, hidup hingga kini.

Jepang menduduki Indonesia di awal tahun 1940-an, dan S. Takdir Alisyabhana menghindar dari pusat kota Jakarta. Ia pindah ke rumah dan kebunnya di Pasar Minggu. Di masa itu, Pasar Minggu adalah sebuah wilayah dengan suasana pedalaman yang rindang, dan dalam kesendirian itu Takdir menyusun sebuah buku pendek. Buku itu, *Pembimbing ke Filsafat*, pada dasarnya adalah sebuah introduksi, untuk pembaca Indonesia, ke sejarah pemikir-

an Eropa, atau lebih tepat, ke pemikiran “modern”. Ia mengatakan, bahwa dengan tulisan itu ia mencoba untuk menghindari dan melawan pemikiran anti-*Renaissance* yang dibawa oleh Jepang ke Indonesia.

Dalam novel *Kalah dan Menang*, yang terbit di tahun 1978, Takdir mencoba menghidupkan kembali suasana saat itu. Tokoh Hidayat, yang tidak jauh dari Takdir sendiri, bercerita bagaimana ia melihat di Indonesia yang terjajah itu orang-orang Jepang gemar memukul dan menganiaya serta menembak. Pada saat yang sama, ia juga mendengar suara Inada, seorang pemikir kebudayaan dari Jepang, berpidato dan “berjanji akan mengikis habis segala pengaruh kebudayaan *Renaissance* Eropa” yang merusak nilai-nilai “Asia” dan “Timur” yang “suci”.

Dan Takdir menampilkan Mayor Katshuhiko Okura. Seperti tokoh-tokoh lain dalam novel ini, Okura adalah penubuhan sebuah ide. Ia seorang opsi Jepang yang menjalankan mesin perang dan penindasan dengan baik, tetapi ia juga seorang yang menyukai bunga dan gagasan, dan dengan yakin dan fasih mengemukakan pendapatnya, yang agaknya mencerminkan ide dasar ideologi anti-*Renaissance* yang dikumandangkan Jepang itu — sesuatu yang ingin saya sebut sebagai fasisme. “Tidak mungkin manusia satu”, katanya kepada suatu hari. Tiap bangsa unik, dengan kebudayaan yang turun menurun. Kepada Elizabeth, perempuan Swiss yang jadi kekasihnya di Jakarta, Okura berkata, bahwa bangsa Jepang memang menggunakan ilmu, teknologi dan ekonomi “Barat”, tetapi tetap harus waspada akan paham pemikiran yang bisa “menghancurkan keutuhan masyarakatnya”, yakni “indi-

vidualisma, rasionalisme, liberalisme". Ia pun mengutarkan "keindahan dan kerukunan keluarga dan masyarakat Jepang, di mana tiap-tiap orang tahu tempatnya, tahu tanggungjawabnya dan tahu tugasnya dalam suatu kesatuan yang besar yang dibentuk oleh sejarah yang beribu tahun...".<sup>2</sup>

Ucapan dan dialog dalam novel itu mungkin terasa banal dan sama sekali tidak menggugah. Tapi ada yang rasanya layak dicatat di sana: jika kita mengikuti arus besar pemikiran di Indonesia sejak tahun 1930-an bahkan sampai sekarang, pandangan Okura agaknya tidak jatuh ke tanah yang asing di sini. Banyak orang Indonesia yang berargumentasi sama dengan dia. Kemudian memang Jepang dan fasismenya — dengan mitosnya tentang "kerukunan" dan "sejarah yang beribu tahun" itu — ternyata kalah, kekuatan militernya hancur dan filsafat politiknya didiskreditkan. Di akhir novel, Okura adalah seorang yang kecewa: dunianya runtuh. Ia pernah mengira bahwa "Barat" akan ambruk, tapi betapa salahnya.

Betapapun, Takdir, yang merancang novel ini dengan cermat, tidak menghitamkan tokoh Okura. Anda bahkan mungkin bisa menemukan dalam *Kalah dan Menang* sedikit rasa kagum kepada opsir Jepang itu. Atau setidaknya tidak terasa kehadiran Okura, sang fasis itu, berbenturan benar dengan apa yang sudah lama diyakini Takdir: bahwa apa yang disebutnya sebagai "kebudayaan modern", yang oleh banyak orang disebut "Barat", akan menjadi "dominan di seluruh dunia di abad ke 20". Okura seorang perwira militer dari sebuah negeri yang mengerahkan kekuatan produktif dalam ekonominya dan kekuatan teknologi

dalam persenjataannya. Dalam hal menggunakan piranti-piranti rasional, ia tak berbeda dengan seorang teknokrat Eropa atau Amerika. Ia makhluk modern. Ia “universal”. Itu berarti bahwa agenda modernitas, yang lahir dari Pencerahan, yang dikuasai oleh “semangat manusia sebagai Tuan dan Penakluk” tidak akan dapat dielakkan oleh siapapun. Pencerahan, atau yang bagi Takdir merupakan ke-lanjutan yang logis dari zaman *Renaissance*, akan menang. Juga di sini.<sup>3</sup>

Takdir dan pandangannya adalah contoh bahwa modernitas bukan sekadar sebuah persoalan yang didapat dari buku-buku bacaan dalam pemikiran Indonesia. Kata “modernisasi”, “Eropa” atau “Barat” saja bahkan cukup untuk menimbulkan reaksi yang berpanjang-panjang. Modernitas pernah membuat orang silau, atau menggugahnya dari ilusi tentang dunia yang ada di sekelilingnya. Tapi terhadapnya semacam ambivalensi yang terus menerus nampaknya tak bisa diabaikan. “Polemik Kebudayaan” yang terkenal itu, percaturan gagasan di tahun 1930-an tentang masa depan Indonesia itu, adalah gema yang nyaring dari keimbangan itu.

Di sana kita dapat dengar kuatnya keinginan untuk meninggalkan “kebudayaan lama”, “tasik yang tenang tida beriaik” dalam sajak Takdir: sebuah lingkungan yang tak dapat mempersiapkan manusia ketika harus berkonfrontasi dengan abad ke-20, yang dirumuskan sebagai “zaman modern”. Tapi bersamaan itu, nampaknya tidak ada keyakinan yang penuh untuk berurusan dengan banyak hal yang terbawa dalam armada Pencerahan ke arah “zaman modern” itu.

Tema dasar dari ambivalensi itu cenderung untuk selalu memperoleh variasi-variasi baru. Juga ketika sejak tahun 1970-an — dengan gema yang juga terdengar oleh kita di Indonesia sekarang — datang pembicaraan yang santer tentang “post-modernisme”, (sebuah kata yang nampaknya lebih memikat, dan dalam hal ini lebih kena dengan konteks perdebatan yang ada, ketimbang “post-strukturalisme” itu). Apa yang ingin saya kemukakan bukanlah bermaksud mengumandangkan kembali perdebatan termashur yang berlangsung hampir dua dasawarsa yang lalu di Eropa (dengan tokoh utama Jürgen Habermas di satu pihak dan para pemikir post-strukturalis di lain pihak)<sup>4</sup>. Tetapi mau tak mau saya akan banyak menggunakan bahan dari sana. Dalam pandangan saya, ada di antara pokok-pokok asumsi Habermas tentang modernitas — ia adalah pemikir yang dengan kukuh menyatakan diri sebagai penerus tradisi Pencerahan Eropa itu — dan juga kritik-kritik kepada buah pikirannya, yang bisa kita persoalkan kembali. Terutama di sekitar masalah modernitas dan emansipasi manusia, masalah “kemajuan” dan “kebebasan”, dua soal yang kini jadi sangat mempengaruhi kehidupan manusia di bagian dari peta bumi kita.

Saya katakan saya tak hendak bertolak dari debat di Eropa itu. Saya hanya ingin bertolak dari satu kecenderungan kuat yang kita hadapi semenjak beberapa dasawarsa terakhir. Kecenderungan itu menunjukkan bahwa bukan saja “proyek modernitas” memang belum “rampung”, apalagi di Indonesia, terutama apabila yang dikatakan sebagai “proyek modernitas yang belum rampung” itu adalah proyek pembebasan manusia dari bentuk-bentuk

yang tersembunyi ataupun tak tersembunyi dari dominasi kekuasaan. Kecenderungan itu juga, pada saat yang bersamaan, membuktikan bahwa gelombang modernisasi (atau transformasi ke arah “kebudayaan modern”, menurut Takdir), yang dikatakan bermula sejak Pencerahan di Eropa, tidak dengan sendirinya bergerak dalam garis lurus dan dengan akhir yang jelas. Kita tidak tahu kapan ia bisa dibilang “komplik”. Asumsi tentang kemenangan modernitas, paling tidak di abad ke-20 yang akan segera berakhiri ini, adalah asumsi yang belum kita dapatkan dasardasarnya yang kokoh.

Kecenderungan yang saya maksud tadi adalah apa disebut oleh Clifford Geertz sebagai “pembukuan ganda dalam hal moral” (*moral double book-keeping*).<sup>5</sup> Dengan itu Geertz berbicara tentang suatu simptom, sebuah tendensi yang umum terjadi di masyarakat-masyarakat yang sedang berkonfrontrasi dengan “kebudayaan modern” dan berubah. Di satu sisi orang menyimpan rencana dan impiannya untuk ikut larut ke dalam apa yang dibawa oleh modernisasi, namun di sisi lain ia memperlihatkan lambang-lambang dari segala yang justru terancam lenyap oleh proses larut itu. Di satu sisi orang asyik dengan teknologi dan gairah kepada kekayaan yang memiliki benda mutakhir — dengan semacam ketakutan kalau-kalau modernisasi semesta meninggalkannya — tapi serentak dengan itu, ada kegandrungan untuk mengukuhkan kembali sesuatu yang khas dalam diri, dengan semacam rasa takut akan sebuah keterasingan dari dunia yang ia kenal.

Apa yang kiranya belum dilanjutkan oleh Geertz adalah menelaah, tidakkah pengertiannya yang sedikit

mencemooh tentang “pembukuan ganda dalam hal moral” itu bukan sesuatu yang agak meleset, apabila ia menduga bahwa simptom ini adalah simptom kebingungan, atau bahkan hipokrisi. Pada hemat saya, “pembukuan ganda” itu terjadi karena memang apa yang sering disebut sebagai dilema modernitas dalam beberapa hal sesungguhnya tidak hadir sebagai dilema, dan “pembukuan ganda” itu sebenarnya sebuah catatan yang tunggal. Catatan itu adalah catatan tentang sebuah represi.

Kita coba bayangkan apa yang terjadi dalam diri seorang Okura. Di satu pihak ia, seperti sudah disebutkan di atas — sebagai seorang perwira militer dari sebuah negeri yang mengerahkan kekuatan produktif dalam ekonominya dan kekuatan teknologi dalam persenjataannya — seorang teknokrat modern yang bisa datang dari negeri mana saja. Tetapi ia dengan tegas membedakan diri dari yang lain: manusia tidak satu, katanya, dan ia ingin tetap seorang Jepang — tentu saja “Jepang” seperti yang dibentuknya dari kehendak dan kenyataan yang ada padanya.

Bahwa ia tak menganggap diri seekor monster amfibi yang hidup di dua dunia, sebenarnya menjelaskan sesuatu yang tak sepenuhnya cerah tentang modernitas itu sendiri: memang nampaknya ada di dalamnya yang justru menuntut penaklukan manusia. Ini, tentu saja, yang dengan pesimistik dikemukakan oleh Weber, yang kemudian dikembangkan oleh Horkheimer dan Adorno. Logika diskursif, bagi dua pemikir dari Mazhab Frankfurt itu, bertaut erat dengan akal instrumental, dengan *Zweckrationalität*, yang bagi Weber mendasari proses modernisasi: sebuah kemampuan rasional yang mengarah kepada tujuan dan hasil,

yang menganalisa dan menghitung serta merancang. Rasionalitas itulah yang telah membawa manusia ke kemenangan atas dunia, dan dalam derajat tertentu telah memerdekaannya, hingga manusia pun menjadi sosok yang universal dan sekaligus “Tuan dan Penakluk”, seperti kata Takdir. Tapi ia, pada saat yang sama, hidup dengan sesuatu yang represif. Sebab “universalitas ide-ide sebagaimana dikembangkan oleh logika diskursif”, seperti kata Adorno dan Horkheimer, yang merupakan “dominasi dalam wilayah konseptual”, dalam analisa terakhir sesungguhnya “dibangun di atas dominasi yang sebenarnya.”<sup>6</sup>

Pada hemat saya bila banyak orang yang dewasa ini bertindak seperti Okura, perwira militer Jepang dalam novel *Kalah dan Menang*, dan tidak merasakan diri memakai “pembukuan ganda”, karena agaknya yang memikat dari tema emansipasi Pencerahan hanya pembebasan manusia dari satu hal: keterlekatannya dengan alam. Tema Pencerahan itu tidak pertama-tama dilihat sebagai dorongan ke arah kemerdekaan di dalam dunia kehidupan, (*Lebenswelt* dalam pengertian Habermas), tempat komunikasi manusia tidak ditengahi oleh hubungan kekuasaan.

Demikianlah Okura memakai ilmu, teknologi dan ekonomi “Barat”, tetapi pada saat yang bersamaan ia menolak yang “Barat”, dengan menjalankan nilai-nilai “Timur”, atau lebih spesifik lagi nilai-nilai “Jepang”: ia meletakkan dirinya di dalam tertib “persaudaraan” atau “kekeluargaan”, atau, dalam kata-kata lain, “masyarakat”, “tanahair”, *polis* — suatu kerucut besar ala Hegel, yang bagi orang seperti Okura bisa menyediakan suatu kesatuan dan persatuan yang mencakup semua yang individual.

Dengan demikian yang didukungnya memang akhirnya sepenuhnya penindasan: di satu pihak ilmu, teknologi, dan ekonomi “Barat” yang menggunakan logika diskursif yang mengganyang apa yang di luar diri itu; di lain pihak sebuah totalisasi lengkap, dalam bentuk haribaan kesatuan dan persatuan, dalam bentuk “Timur”, suatu konseptualisasi, atau suatu idealisasi, dari pengalaman manusia di pelbagai masyarakat di Asia.

Bahkan Takdir sendiri, (meskipun ia tak pernah berbicara seperti Mayor Okura), seraya berapi-api mengajak orang ke arah individualitas dan orisinalitas — semangat “baru” yang akan menjadikan manusia “Tuan dan Penakluk” itu — akhirnya juga punya rasa waswas besar kepada kebebasan manusia sebagai individu. Khususnya dalam kesusastraan. Takdir tidak melihat bahwa dunia dan pengalaman estetik sebenarnya justru bisa menebus kembali kemerdekaan yang tertekan oleh tenaga-tentara represif yang terkandung dalam modernitas itu sendiri, yang pernah jadi harapan pemikir seperti Adorno, misalnya. Baginya, Pencerahan — yang diterjemahkannya, dalam konteks Indonesia, sebagai “kerja pembangunan” atau *reconstructie arbeid* — adalah sebuah agenda yang mendasak. Maka ia pun waswas bila kesusastraan, yang datang dari domein pengalaman estetik, (yang bila diperluas bisa mencakup semua hal yang tidak mudah ditertibkan, dan tidak mudah dicari manfaatnya), menjadi demikian rupa hingga seakan-akan berjalan sendiri, atau malah jadi perintang, tanpa pertautan dengan kerja besar modernisasi itu.<sup>7</sup>

Pandangan “Takdiristik” ini tidak berhenti pada Takdir — dan itu yang menyebabkan pokok soal ini tetap merun-

dung kita. Kita bisa menengoknya ke Singapura: sebuah republik (hasil konstruksi Lee Kuan Yew) yang rapi, tetapi agaknya dari jenis yang dikhawatirkan Weber tentang masa depan sebuah dunia modern: dunia “para spesialis yang tanpa ruh”, dunia “para sensualis yang tanpa hati”. Singapura adalah sebuah mutiara dalam etalase modernisasi Asia, tetapi dalam hal lain mengingatkan kita akan sebuah ruang gawat-darurat di sebuah rumah sakit supermodern yang bersih, tenang, teratur, efisien dan steril, di mana orang tidak bisa sembarangan, baik dalam memilih potongan rambut ataupun untuk membaca sesuatu yang “jorok” (juga di kamarnya yang sunyi, di layar komputer, di internet).

Kiranya dalam semangat itu pula di sinipun kemudian dicoba kembali suatu “tradisionalisme”<sup>8</sup> sebagai strategi: pandangan hidup Kong Hu Cu dirumuskan kembali dan dihidupkan lagi, untuk memberikan satu dasar normatif bagi pengekangan atas kemerdekaan individu. Dan Singapura tidak sendirian. Di Malaysia barangkali kita akan melihat munculnya (dan dimunculkannya) Islam. Di Indonesia kita mendengar sesuatu yang acapkali disebut sebagai “kekeluargaan” — yang diartikulasikan sejak ide-ide Soetomo di tahun 1930-an sampai dengan argumentasi para ideolog Orde Baru.<sup>9</sup>

Di sini memang harus kita simak: ada simbul-simbul tradisi yang dipergunakan sebagai sebuah peralatan psikologis, atau katakanlah sebuah agenda politik, dan ada yang yang tumbuh dengan sendirinya dari dalam sebuah basis sosial-budaya sebelum proses modernisasi terjadi. Tapi tentu saja bisa dikatakan pula, bahwa agenda politik

seperti itu tak akan menjadi penting andaikata tradisi itu sendiri sama sekali telah punah, dan tidak mampu berperan lagi sebagai kekuatan yang mengimbangi arus retaknya konsensus di sebuah lingkungan budaya.

Salah satu paradoks sejarah sosial nampaknya harus kita saksikan selalu: semakin terasa proses kepunahan itu, semakin hingar tradisi terdengar. Mayor Okura telah mati dalam novel, tapi sang fasis belum kalah di sini.

## II

LALU di manakah “proyek modernisasi” ala Habermas? Habermas di sini menjadi penting, karena dia adalah yang dengan tekun mengusahakan bangkitnya kembali harapan terhadap modernitas. Setelah fasisme naik, perang meletus dan kebiadaban abad ke-20 terungkap, gambaran muram tentang itu digoreskan dengan tajam oleh Horkheimer dan Adorno — suara kekecewaan yang termashur dari Mazhab Frankfurt. Modernitas ternyata hanyalah rasionalitas yang jadi kikir, kurang lebih itulah yang mereka tunjukkan.

Tapi Habermas lain. Dalam menghadapi kecemasan itu ia telah datang bagaikan seorang pawang ular: ia mencoba menunjukkan bahwa rasio memang bisa mengandung bisa, tetapi tidak semuanya harus dikurung dalam bubu. Ia tahu bagaimana memanggilnya, memisah-misahkannya dan memanfaatkannya.

“Dualisme”-nya yang terkenal — bahwa ada yang disebut “sistem” dan ada “dunia kehidupan” atau *Lebenswelt* — bisa kita pergunakan sebagai sebuah langkah awal. Habermas mengakui, bahwa di wilayah “sistem” —

seperti nampak dalam organisasi birokrasi dan perekonomian modern — yang secara dominan berlaku memang jenis rasionalitas instrumental yang dicemaskan oleh para pemikir sebelum dia. Tetapi manusia tidak hanya bernafas di antara sekat-sekat “sistem” itu. Di “dunia kehidupan”, yang berlangsung adalah interaksi manusia yang komunikatif, bukan hubungan yang menekan dan tertekan. Habermas banyak menggunakan pandangan para sosiolog fenomenologis untuk *Lebenswelt* yang dimaksudkannya itu: ruang perilaku kehidupan sehari-hari, wilayah total dari pengalaman orang seorang, dunia kesadaran di mana keinsyafan akan identitas diri muncul dan bersamaan dengan itu komunikasi berlangsung.

Namun persoalan besar abad ke-20 ialah bahwa apa yang dulu ada dalam kapitalisme klasik, yakni “wilayah publik”, kian lama kian rentan, kian terkikis. “Wilayah publik” itu dulu menjalankan fungsi amat penting untuk menjembatani “sistem” dengan “dunia kehidupan”, untuk menghubungkan “negara” di satu pihak dan “masyarakat” di lain pihak.. Sekarang, dalam sistem kapitalisme yang lanjut, struktur ekonomi dan politik yang anonim telah merasuk menguasai juga “dunia kehidupan”. Maka terjadilah suatu keadaan patologis, berlangsunglah sejenis penjajahan. Habermas berbicara tentang “kolonialisasi atas dunia kehidupan” dan “refeodalisasi” kehidupan publik. Kegiatan manusia pun cenderung sepenuhnya diinstrumentalisirkan. Apa yang dibuat dan tidak dibuat diperhitungkan sebagai alat untuk suatu tujuan.

Pembebasan manusia bisa terjadi bila hidup tidak direduksikan di dalam rasionalitas yang semacam itu. Ada je-

nis rasionalitas yang lain, demikianlah Habermas mengajukan argumentasinya, dan ia menggali kembali Kant: akal budi atau nalar (*Vernunft*, atau *reason*) tidaklah semata-mata rasionalitas yang melahirkan ilmu dan teknologi, tetapi juga ada nalar yang moral-politik dan yang estetik. Sebenarnya — dan di sini Habermas mengembangkan analisis Weber — modernitas ditandai oleh diferensiasi yang berasal dari trikotomi itu. Nilai modernisasi akhirnya terletak dalam suatu taraf ketika ilmu, moralitas dan kesenian berkembang ke dalam domein yang masing-masingnya otonom dan mempunyai logikanya sendiri: mereka tidak lagi bertaut dalam satu buhul, baik berupa kosmologi atau pun agama. Masing-masing melahirkan gaya hidup, kegiatan dan “wilayah nilai” yang berbeda-beda.

Yang kemudian diharapkan ialah bagaimana dalam dunia kehidupan, ketiga domein itu hadir, bekerja dan meningkatkan kualitas kehidupan sehari-hari manusia. Dalam perspektif ini, untuk membebaskan diri, manusia dalam masyarakat kapitalis yang telah lanjut harus menghidupkan kembali daerah rasionalitas yang berbeda-beda itu agar dirinya tidak lagi hidup dalam pengaruh akal yang instrumental semata-mata. Proyek emansipasi bermula dari niat itu. Kolonisasi atas *Lebenswelt* harus diakhiri.

Sayangnya, tidak selamanya Habermas meyakinkan. Kritik yang tajam kepada Habermas umumnya bermula, pada hemat saya, dari kesulitan untuk menangkap apa yang dimaksudkannya dengan kata “rasio”, “rasional” dan “rasionalitas” dalam argumennya. Proyek modernitas, demikian kata Habermas, bertujuan untuk melepaskan “potensi-potensi kognitif” dari masing-masing domein yang

tiga itu, dan membebaskan mereka dari bentuk-bentuk mereka yang "esotoris". "Para filosof Pencerahan ingin menggunakan akumulasi dari kebudayaan yang telah mengalami spesialisasi itu untuk memperkaya kehidupan sehari-hari, atau dengan kata lain, untuk membangun pengaturan yang rasional dari kehidupan sosial sehari-hari"<sup>10</sup>

Apabila Habermas memang ingin meneruskan proyek yang belum selesai itu, benarkah manusia bisa membaskan diri dari kolonisasi atas dunia kehidupan, bila yang dicita-citakan adalah "membangun pengaturan yang rasional dari kehidupan sosial sehari-hari" itu? Tidakkah — untuk memakai bahasa yang dipakai dalam percaturan pendapat para filosof — modernitas Habermas akhirnya lebih condong ke tendensi Hegelian ketimbang Kantian?

Kita tahu bahwa Hegel berbicara tentang Akal Yang Absolut, sebuah subyek universal dalam sejarah, yang menyatukan, dalam satu totalitas, keragaman dan kehidupan empiris dari pelbagai domein rasionalitas yang pernah diuraikan oleh Kant. Dengan dingin dan teguh Hegel misalnya akan mensubordinasikan "yang estetik" ke bawah "yang politik". Dan dalam hal inilah Habermas — menurut seorang pengritiknya — "mengikuti Hegel".<sup>11</sup> Adakah ini berarti bahwa usaha Pencerahan untuk "membangun pengaturan yang rasional dari kehidupan sosial sehari-hari" tidak lebih dan tidak kurang adalah sebuah usaha medirikan sebuah bangunan yang represif?

Saya sendiri tidak melihat, bagaimana Habermas akan sampai ke sana. Pada hemat saya, kritik yang ditujukan kepadanya di sini keliru. Tak bisa saya bayangkan ia akan mengamini pikiran-pikiran modernisasi yang kini berkeca-

muk di Asia. Ia telah menunjukkan — dalam *Der philosophische Diskurs der Moderne*, risalahnya yang terkenal tentang modernitas yang terbit di tahun 1985 — bahwa dengan Hegel, “akal budi telah menggantikan tempat nasib”. Dalam posisi sebagai Sang Nasib, tak ada hal yang bisa hadir di luar jangkauannya. Kemerdekaan pun terancam hilang. Dengan Hegel, subyek yang universal mengingkari subyek yang individual, dengan segala kehendak, impuls dan spontanitasnya. Dengan Hegel, modernitas pun akan jadi lambang penindasan, bahkan totalitarianisme — tendensi yang nampak dalam Marxisme-Leninisme, “sayap kiri Hegelian”. Saya kira semua itu amat jauh dari pendirian seseorang seperti Habermas, yang berangkat dari semangat *Ideologiekritik*.

Jelas pula, Habermas tidak sama dengan Takdir. Terutama dalam hubungannya dengan peran dunia estetik. Bila ia berbicara tentang “kolonisasi atas dunia kehidupan”, ia berbicara dari pengalaman seseorang yang hidup dalam sebuah masyarakat yang lekat terkait dengan jalinan teknobiokratis tatanan kapitalisme yang sudah sedemikian rupa, hingga uang dan kekuasaan jadi perekat yang menempel di hampir segala hal. Di dalam konteks itu, bagi Habermas, kesenian yang otonom jadi penting. Ia justru ibarat, katakanlah, sebuah reservoir. Bendungan itu masih mengandung tenaga “rasionalitas yang komunikatif”, yang di dalam hidup sehari-hari nyaris jadi sat dan kering. Dengan kata lain, dunia estetik, sebagaimana dunia moral, tidak boleh diambilalih. Tanpa dituntut untuk melayani suatu tujuan praktis — seperti banyak hal lain dalam kehidupan masyarakat yang didominasi oleh pertimbangan

hasil, oleh efektifitas dan efisiensi — kesenian bisa menjalankan fungsi yang vital, sesuai dengan *Eigensinn*-nya, menurut logika dan maknanya sendiri.

Bahkan Habermas mempersoalkan antusiasme Walter Benjamin terhadap seni modern yang “post-auratik”. Bagi Benjamin, dengan bantuan teknologi yang berproduksi dalam jumlah besar, kesenian menanggalkan aura yang dulu ada dalam seni tradisional dan bergabung dengan kehidupan, dan bersama itu, melepaskan juga “ilusi tentang otonominya dari masyarakat”. Bagi Habermas, pengeloporan itu terlalu dini. Bila seni tak lagi menegakkan klaimnya untuk mandiri, kemerosotannya yang akan terjadi: ia menjadi seni untuk propaganda atau ia terlibat di dalam budaya massa yang komersial. Hanya kesenian yang mandiri dari tuntutan dari luar dirinya — dengan kata lain, hanya “kesenian borjuis” — yang telah mengambil posisi jadi tempat berlindung bagi “korban-korban rasionalisasi borjuis”.<sup>12</sup>

Pendirian seperti ini lebih nampak ketika Habermas menghadapi apa yang disebutnya sebagai pandangan “neokonservatif”, kecenderungan pemikiran di Amerika Serikat dan di Jerman Barat, yang berkembang selama dua dasawarsa terakhir. Habermas mengambil contoh pokok-pokok pikiran Daniel Bell dalam *The Cultural Contradictions of Capitalism*. Dalam buku terkenal ini Bell melecehkan dorongan modernitas dalam budaya, sementara ia mengunggulkan modernitas masyarakat. Baginya, masyarakat yang ada di Amerika Serikat dan Eropa Barat sedang dirundung oleh suatu kontradiksi. Suatu ketegangan tumbuh antara sebuah masyarakat *modern*, yang memben-

tangan rasionalitas ekonomi dan administratif, dan sebuah kebudayaan *modernis*, yang ikut menghancurkan dasar-dasar moral dari masyarakat yang telah mengalami rasionalisasi.

Menurut Habermas, pandangan “neokonservatif” ini cuma melihat satu sisi: bahwa dari pelbagai jenis ekspresi seni eksperimental yang hendak mencoba melahirkan sensibilitas baru, yang tampak adalah sebuah kekuatan subversif. Yang disoroti adalah gaya hidup yang merisaukan, yang anarkistik, yang menyemarak dari semangat *avant-garde*. Dalam gaya hidup ini orang sibuk dengan pengalaman-diri dan realisasi-diri dan bentuk-bentuk kehidupan subyektif umumnya. Bagi kaum “neokonservatif”, modernisme dalam kesenian memang bersahut-sahutan dengan ekspresi hidup yang hedonistis, yang menghendaki kenikmatan yang tak tertunda, yang menjebol puritanisme yang mengungkung. Kaum “neokonservatif” pun waswas, bila pada gilirannya, “kehidupan bohemian dengan orientasi nilai yang hedonistis dan yang subyektif tanpa batas itu menyebar serta menggerogoti disiplin dalam kehidupan borjuis sehari-hari”.

Tapi pandangan itu meleset, kata Habermas. Kesenian *avant-garde* yang anarkistik itu, yang punya efek memecah kehidupan bersama ke dalam dunia subyektif yang sendiri-sendiri, tidak usah dikeluhkan. Paling-paling, gerakan kesenian *avant-garde* bisa dibilang sekadar “membersihkan pengalaman estetik dari kontaminasi yang masuk dari wilyah nilai yang berbeda-beda”, baik wilayah nilai yang mengutamakan “guna” maupun yang mengutamakan “kebaikan”. Hanya kaum surrealis yang dahulu

punya program untuk mengubah kehidupan dengan kesenian, dan mereka telah gagal. Bila di masyarakat-masyarakat Barat, terutama di kalangan generasi muda, ada sikap baru dan orientasi nilai yang berbeda, itu adalah surutnya kebutuhan-kebutuhan “materialis”, dan munculnya kebutuhan-kebutuhan “pasca-materialis”. Ini mencakup pelbagai hal: lahirnya minat untuk ruang yang lebih luas bagi realisasi-diri dan pengalaman-diri, tetapi juga meningkatnya kepekaan untuk memelihara lingkungan sejarah dan alam; juga semakin tingginya kesadaran akan hubungan yang rapuh antar pribadi manusia. Ini juga sikap ekspresif, dan ini, bagi Habermas, bisa dihubungkan dengan dimensi pengalaman estetik. Tapi tak hanya itu. Di dalamnya dapat juga kita temukan suatu orientasi yang merupakan cerminan sejenis sensibilitas moral: usaha untuk memelihara dan memperluas hak-hak sipil dan penentuan nasib sendiri, misalnya. Bagi Habermas, kedua-duanya saling melengkapi dan kedua-duanya berakar pada modernitas di bidang budaya. Ini menunjukkan (satu hal yang diabaikan oleh Daniel Bell, menurut Habermas), bahwa budaya modern bukan saja ditandai oleh kesenian yang menjadi otonom, tetapi juga oleh “universalisasi hukum dan moralitas”.<sup>13</sup>

Habermas, kita tahu, memang tidak hendak melepas-kannya apa yang dalam keyakinannya sangat berharga dari modernitas: universalisme moral. Baginya, universalisme ini tidak bertentangan, justru sejalan dengan seni dan estetika, “unsur-unsur eksploratif dalam ideologi borjuis” itu. Kata “eksploratif”, sebagaimana kata “borjuis”, di sini harus diterima tanpa konotasi negatif. Habermas berbeda dari

banyak penulis dan pemikir yang berbicara tentang pembebasan selama hampir 30 tahun terakhir: ia tidak menganggap “ideal-ideal borjuis” sebagai sesuatu yang untuk diteriaki. Ia melihat, dengan kacamata yang tajam dan cenderung terang, bahwa ada yang layak dipertahankan dalam modernitas budaya yang berlangsung di Barat selama ini — dan itu adalah unsur-unsur akal budi.

Tapi dari sinilah agaknya para pengritiknya bergerak. Seperti saya katakan sebelumnya, kritik kepada Habermas umumnya bermula, antara lain, dari kesulitan untuk menangkap apa yang dimaksudkannya dengan kata “rasio”, “rasional” dan “rasionalitas” yang dipergunakannya dalam berargumen. Orang tidak perlu selalu mencabut pistol tiap kali ia mendengar kata “nalar”, kata Martin Jay dalam satu kritik terhadap Habermas, tetapi dari Habermas memang perlu ada penjelasan, khususnya tentang satu hal yang masih agak merupakan misteri: sifat dasar “rasionalitas” yang menyangkut domein estetik dalam hidup kita.<sup>14</sup> Apa gerangan yang dimaksudkannya?

Persoalan ini sangat menentukan. Pemahaman, dan penerimaan, yang lebih mantap terhadap seluruh bangunan pemikiran Habermas — terutama proyek emansipasinya — dalam arti tertentu tergantung kepada bagaimana ia dapat mengetengahkan, secara meyakinkan, pandangannya tentang “rasionalitas” dalam operasi pengalaman estetik itu. Terutama karena ada kesan saya, bahwa Habermas telah masuk ke dalam satu kontradiksi.

Ia sendiri berpendapat, pengalaman estetik hanya mungkin hadir bagi suatu subyek yang terurai-lepas dan “tak lagi berada di pusat”. Ia, di sini, nampaknya menge-

sampingkan ide sang subyek sebagai ego dalam *cogito* Descartes. Tidak berarti bahwa Habermas telah bertaut dengan Nietzsche ataupun Sartre, yang melihat subyek Cartesian itu suatu konsep yang sebenarnya tidak memadai untuk bercerita tentang kesadaran. Tapi yang jelas, dalam soal pengalaman estetik ini, Habermas berbicara tentang bergesernya subyek dari posisi pusat itu (“*decentering*”). Dan itu, demikian ia lanjutkan, menunjukkan satu hal: meningkatnya kepekaan terhadap apa yang tetap tak terjangkau oleh kemampuan praktis kita, kemampuan pengetahuan dan kemampuan moral kita untuk menginterprasi kannya. Bergesernya subyek dari posisi pusat, dalam kata-kata Habermas, “menyebabkan suatu keterbukaan kepada unsur-unsur dari yang tak sadar, yang fantastis, dan yang gila, yang material dan yang badani, yang telah dibuang bersih”. Dengan kata lain, “apa saja yang hadir dalam kontak kita yang tanpa kata-kata dengan realitas yang mengalir, yang begitu kebetulan, begitu langsung, begitu individual, sekaligus begitu jauh dan begitu dekat, yang lepas dari jangkauan kategorial kita yang lazim”.

Ke arah “keterbukaan” itulah seni *avant-garde* mengarahkan dirinya. Aura kesenian telah surut begitu ia terlepas dari tradisi, daya alegorisnya pun tak penting lagi, dan ini semua bersambung dengan hancurnya kesatuan organis karya-karya artistik serta hilangnya pretensi untuk mempunyai satu totalitas makna. Bahkan yang buruk pun bisa masuk. Desakan untuk selalu baru sementara itu meningkatkan perpisahannya yang lebih jauh dari tradisi: gaya apapun semua jadi, sama-sama bisa dipilih. Maka, ka-

ta Habermas, "seni pun jadi sebuah laboratorium, sang kritikus jadi pakar, perkembangan seni jadi medium untuk proses belajar". Tetapi "belajar" di sini bukanlah berarti menambah "isi epistemik", melainkan suatu penjelajahan yang secara konsentris maju, meluas — suatu eksplorasi di daerah kemungkinan-kemungkinan yang terbuka ketika seni menjadi otonom.

Meskipun demikian, Habermas mencatat, ada satu jenis "pengetahuan" yang dapat diobjektifkan dalam karya seni. Tentu, "mengetahui" di sini berbeda dengan "mengetahui" dalam perbincangan teoritis atau di dalam pemaparan hukum dan moral. Tetapi "objektivasi" pikiran di bidang yang berbeda-beda itu punya persamaan: semuanya bisa salah dan dapat dikritik. Kritik seni lahir bersama dengan lahirnya karya seni yang otonom. Sejak itu, orang tahu bahwa karya seni membuka diri untuk interpretasi, evaluasi dan bahkan "pem-bahasa-an" (*versprachlichtung*) isi semantiknya. Kritik seni telah mengembangkan bentuk-bentuk argumentasi yang secara khas membedakannya dari bentuk-bentuk perbincangan teoritis dan moral-praktis. Tetapi ia berbeda dengan "kesukaan subyektif semata-mata". Bahwa kita mengaitkan keputusan selera kita dengan suatu klaim yang terbuka untuk dikritik, menunjukkan bahwa kita sebelumnya sudah bersikap bahwa ada "standar yang tidak-arbitrer" dalam menilai kesenian. Dengan itulah Habermas bicara tentang jenis rasionalitas "estetik-praktis". Dengan sebuah catatan: dengan memperlakukan rasio sebagai rasionalitas, bagi Habermas, nampaknya nalar sepenuhnya bersifat "prosedural". Dalam kata-kata lain: ia adalah modus untuk mem-

berikan pemberian kepada sebuah statemen.

Jawaban Habermas, di sini, tentu saja hanya memuaskan, kalau kita bisa menerima dua hal: bahwa kita senantiasa, atau niscaya, akan mengambil sikap “mengulas” setiap kali kita bertemu dengan sebuah karya seni, dan bahwa keterbukaan ulasan seni untuk dikritik itu memang benar didahului oleh asumsi bahwa ada “standar yang tidak arbitrer” dalam menilai. Habermas agaknya tidak mengakui penilaian yang “pra-predikatif” dan adanya kemungkinan bahwa bila ada 1000 kritik, akan ada 1000 keputusan penilaian.<sup>15</sup> Bahkan ia cenderung untuk tidak melihat adanya proses konventionalisasi dalam keputusan penilaian, sementara secara empiris kita tahu, bahwa tentang mutu sebuah karya atau kekuatan sebuah *genre* — dan dalam hal ini termasuk karya Affandi ataupun Christo, wayang kulit ataupun teater Beckett — ada proses apresiasi yang menjadi “sosial” melalui waktu.

Bagi saya ada dua persoalan yang masih tergantung-gantung di sana, yang menyebabkan dalam hal ini kritik kepada Habermas bisa berhasil mendapatkan gema yang kuat. Persoalan pertama bersangkutan dengan cara memandang Habermas: ia memungkinkan kita bisa bicara banyak tentang yang “indah”, tetapi belum tentu bisa menyangkut apa yang “sublim” — sesuatu yang konon melekat pada watak kesenian *avant-garde* hari ini.

Adapun yang “sublim” — dan di sini yang dipergunakan adalah perbedaan Kantian — punya kualitas yang lain dari yang “indah”. Yang “indah” bersangkutan dengan bentuk dari obyeknya, dan bentuk itu berupa keterbatasannya. Sebaliknya, yang “sublim” ditemukan “dalam

suatu obyek yang tanpa bentuk” — tidak dapat diwadahi oleh suatu bentuk indrawi samasekali — dan ia melibatkan, atau menimbulkan, suatu kesan ketidak-terbatasan. Dengan kata lain, ada yang secara inheren bersifat “kontra-final” dalam yang sublim. Dan kita tahu bahwa keputusan penilaian estetik, tentang apa yang “indah” dan “sublim”, tidak ditentukan oleh patokan universal yang sudah terberi — bahkan patokan itulah yang justru masih harus ditemukan, suatu keputusan penilaian yang oleh Kant disebut “reflektif”. Maka kita pun masuk ke dalam suatu perasaan tentang yang sublim seperti kita memasuki sebuah celah, suatu jarak, yang terbentang antara kemampuan mengkonseptualisasikan tentang satu hal dan ketidak-mampuan untuk menghadirkan apa yang sepadan dengan hal itu. Saya kira saya bisa meminjam ungkapan Amir Hamzah untuk menggambarkan, lewat analogi, tentang sebuah pengalaman yang sublim ketika ia menyeru rindu kepada Tuhan sebagai yang “bertukar tangkap dengan lepas”. Atau Chairil Anwar dalam *Doa*: “...susah sungguh/mengingat Kau penuh seluruh”.

Lyotard, pembawa suara yang bersemangat bagi arus “postmodern”, mengritik Habermas dengan menghunjamkan yang “sublim” dari Kant ini buat memperkuat argumetasinya yang terkenal dalam perdebatan tentang “postmodernitas”. Perasaan sublim yang sebenarnya, menurut Lyotard, adalah “suatu kombinasi intrinsik antara kenikmatan dan kepedihan”. Ada rasa nikmat karena nalar mampu melampaui hal-hal yang terangkum oleh pancaindera — dan nalarpun melahirkan Ide — tapi ada rasa pedih karena imajinasi atau sensibilitas tidak akan bisa sepadan

dengan Ide itu. Dalam banyak hal Lyotard lebih condong berangkat dari sisi yang “pedih” ketimbang yang “nikmat”. Ia melihat seni “post-modern” sebagai yang tak hendak terhibur oleh bentuk yang bagus, ataupun oleh terjadinya suatu mufakat tentang satu selera. Seni “post-modern” mencari presentasi-presentasi baru “bukan untuk menikmatinya, melainkan untuk membuat orang lebih merasa bahwa ada sesuatu yang tergolong dalam hal yang tak dapat dihadirkan” — “pour mieux faire sentir qu'il ya de l'imprésentable”.<sup>16</sup>

Saya kira memang pada tempatnya untuk menyebut “hal yang tak dapat dihadirkan” itu — dan ini sebenarnya tak cuma menyangkut seni “post-modern”, kalaupun ada ekspresi yang bisa disebut demikian. Namun pada hemat saya, kombinasi antara “kenikmatan” dan “kepedihan” dalam pengalaman dengan yang “sublim” itu tidaklah karena kita menyadari akan ketidaksepadanan imajinasi dan sensibilitas dengan Ide. Yang terjadi mungkin ada hubungannya dengan kenyataan, bahwa pengalaman estetik sesungguhnya adalah pengalaman tentang yang kongkret. Dan yang kongkret itu pada awal dan pada akhirnya memang hadir sebagai *l'imprésentable*. Jika musik John Cage, 4' 33" sepenuhnya terdiri dari diam yang berproses selama empat menit tigapuluhan tiga detik, yang hendak diutarakan di sana bukanlah sebuah “bayangan” tentang sebuah Ide, hasil proses nalar, melainkan suara yang tak terumuskan, bunyi yang tak terhadirkan dalam bentuk nada, tentang keheningan sekitar pada momen itu. Pada hemat saya, akan lebih tepat bila Lyotard tidak mendasarkan diri pada pengertian “yang sublim” dari Kant, melainkan *Stimmung*

dari Nietzsche: suatu keadaan estetik dalam diri kita, dari mana bahasa lahir — termasuk bahasa maupun bahasa tubuh. Nada, ataupun kata, juga tulisan, hanya tiruan yang pucat dari keadaan itu.<sup>17</sup>

Habermas, tentu saja, jauh dari Nietzsche. Ia memang pernah menyebut tentang subyek-yang-tidak-lagi-dalam-posisi-pusat, dalam hubungannya dengan karya-karya *avant-garde*. Namun pada dasarnya ia tetap mengasumsikan adanya kemungkinan yang cerah ketika status pengalaman estetik diubah dan tidak lagi dinyatakan dalam bentuk keputusan penilaian yang hanya berdasarkan seleira. Ia berbicara tentang kemungkinan suatu *Versprachlichtung* dari “isi semantik” karya seni. Ia ingin menggunakan pengalaman estetik itu untuk menjelajah suatu situasi kehidupan historis dan berkait dengan masalah-masalah eksistensi. Dengan kata lain, Habermas bukan saja seakan-akan mengabaikan adanya tatanan “yang tak dapat dihadirkan”, tetapi ia juga memberi peran “arti” yang berlebihan besar kepada pengalaman estetik itu. Di sini ia mengingatkan kita akan Takdir Alisyahbana.

Tentu, berbeda dari Takdir, Habermas tidak hendak menenggelamkan kebebasan dan otonomi kesenian dalam totalitas arahan pragmatis. Ia sekadar hendak menghadirkan “suatu konstelasi yang berubah” antara kesenian dan dunia kehidupan. Tapi dengan itu ia melihat kemungkinan berintegrasinya kembali dunia seni dengan dunia lain dalam kehidupan sebagai sesuatu yang layak dinginkan dan agaknya juga sebagai suatu keniscayaan. Saya kutip agak panjang:

*"Bila pengalaman estetik dipertautkan ke dalam konteks sejarah kehidupan individual, jika ia dipergunakan untuk menerangi suatu situasi dan menyoroti masalah hidup individual — jika ia memang mengkomunikasikan impuls-impulsnya kepada suatu bentuk kolektif kehidupan — maka kesenian pun memasuki suatu "olah bahasa" yang tidak lagi bagian dari kritik estetik, melainkan termasuk praktek komunikatif sehari-hari. Ia tak lagi hanya mempengaruhi bahasa evaluatif kita, atau memperbaikinya tafsir atas kebutuhan-kebutuhan yang mewarnai persepsi kita; lebih baik dikatakan, ia menjangkau ke dalam interpretasi kognitif dan pengharapan normatif kita dan mengubah totalitas di dalam mana momen-momen itu saling bertaut."*

Habermas di sini memperbaiki pandangannya yang lama, tapi hanya sedikit. Ia tetap mengatakan, bahwa pada dasarnya karya seni pun mempunyai "klaim kesahihan" — sebagaimana sebuah karya ilmiah mengklaim bahwa argumentasinya sahih. Dalam klaim itu, ada terkandung potensi "kebenaran". Namun, berbeda dengan pandangannya yang lama, Habermas berpendapat bahwa potensi "kebenaran" itu tidak hanya berbubungan dengan satu klaim kesahihan saja, melainkan dengan ketiga jenis kesahihan yang lahir dari arkitektonik Kantian: tidak cuma yang kognitif, tapi juga yang moral dan yang estetis.

Dari sini Habermas mungkin berhasil membantah kritik (termasuk yang dikemukakan setelah perbaikan pandangannya yang terbit di tahun 1985 itu, misalnya kritik oleh Rasmussen di tahun 1990), bahwa ia menganggap "selalu akan ada sesuatu yang tak bisa dipahami dalam satu

bentuk rasio yang tidak cocok dengan ilmu dan moralitas".<sup>18</sup> Seperti sudah pernah saya sebut di atas, Habermas tidak Hegelian seperti itu itu. Namun memang tak terelakkan kiranya bila di sinipun — tatkala ia menunjukkan kemungkinan pengalaman estetik untuk memasuki "praktek komunikatif sehari-hari" — orang teringat akan pandangannya bahwa "proyek modernitas"-nya bertujuan untuk melepaskan "potensi-potensi kognitif" dari masing-masing domein rasionalitas yang tiga itu, dan membebaskan mereka dari bentuk-bentuk mereka yang "esoteris".

Di sinilah kita bersua dengan ambivalensi Habermas dalam menghadapi pengalaman estetik: sementara ia berbicara bahwa potensi "kebenaran" karya seni tidak cuma berhubungan dengan satu klaim kesahihan saja, ia juga membawa suatu ideal, yakni bahwa sifat "esoteris" kesenian harus dilampaui. Sifat "esoteris" itu baginya mengangkangi terlepasnya "potensi kognitif" kesenian — seakan-akan potensi kognitif itu demikian penting buat pembebasan manusia.

Tidak mengherankan apabila persoalan kedua dalam pandangan Habermas pun muncul: kita tidak tahu persis bagaimana bisa dijamin bahwa "pem-bahasa-an" isi semantik dari suatu karya seni pada akhirnya akan dapat merepresentasikan apa yang terjadi pada subyek-yang-bergeser-dari-posisi-pusat itu. Bagaimanakah suatu *Versprachlichtung* mengutarakan apa yang terjadi ketika suatu pengalaman estetik membuka diri kepada "unsur-unsur dari yang tak sadar, yang fantastis, dan yang gila, yang material dan yang badani" — hal-hal yang bahkan dalam dis-

kursus sehari-hari telah dibuang bersih-bersih?

Habermas nampaknya akan tidak mudah menjawab. Ia menampik untuk melihat bawah-sadar sebagai "substratum nonlinguistik". Alam kejiwaan manusia baginya bukanlah "wilayah pedalaman yang asing" seperti dikatakan Freud. Substratum itu baginya tidak tertutup untuk sosialisasi. Lapisan itu — di mana bawah-sadar sebenarnya secara kategoris berbeda dari ego — hanya bersifat "protolinguistik". Pem-bahasa-annya cuma soal waktu dan soal cara.

Habermas, dengan singkat, tidak menganggap adanya disharmoni yang mutlak antara instink dan rasio. Dan disitulah ia berhadapan secara diametral dengan psikoanalisa Lacan: bahasa, bagi Lacan, akan senantiasa dan di mana pun juga mengandung bekas-bekas yang dibawa oleh gejala hasrat bawah-sadar. Tiap usaha untuk menghindari kondisi tersebut hanya akan sia-sia, atau, kalau tidak, hanya suatu teknik manipulasi untuk menyingkirkan ekspresi yang dianggap terlalu "esoteris".

Namun bagi Habermas tentu saja Lacan belum melepaskan diri dari sifat "subyek-sentrism" dari filsafat tentang kesadaran. Habermas, yang menawarkan sesuatu yang lain: suatu filsafat "intersubyektifitas", akan selalu memandang bawah-sadar sebagai bangunan "protolinguistik". Semuanya bisa transparan. Dalam hubungan ini pula ia tidak mudah menerima bahasa Derrida, yang karya-karya filsafatnya bisa sangat eksentrik, yang argumentasinya bisa terasa berkelok dan berliku-liku hingga bisa tak jelas adakah ia teramat bersungguh-sungguh atau tengah bercanda. Derrida sendiri menyatakan ia ingin "memasukkan *lokos*

ke dalam *logos*", menghidupkan keanekaan makna agar bebas bermain ke inti kata dan buah pikiran<sup>19</sup>, tapi keberatan Habermas terhadap Derrida ialah karena dengan begitu banyak *lokos* yang masuk bermain ke dalam *logos*, bahasa pun akan surut ke dalam suatu "semiosis yang tanpa batas". Akhirnya suatu diskursus pun tidak memungkinkan diterima orang lain dalam suatu kesadaran atau pengertian bersama, dalam suatu *sensus communis*.

Kritik Habermas terhadap Derrida tentu tidak hanya bisa dibatasi pada tentang dari seorang yang hendak mempertegas, dan menjaga terus menerus, garis demarkasi antara filsafat dan karya sastra, antara argumen dan retorik, antara konsep dan metafora. Salah satu sisi Habermas yang terkenal: ia menyajikan suatu harapan, bahkan keyakinan, akan konsensus. Habermas datang dengan teori "tindakan komunikatif": ia menunjukkan bahwa ada dalam kehidupan ini suatu proses argumentasi yang tidak bersifat menekan dan tidak bersifat memanipulasi ataupun mendistorsi. Ada dalam komunikasi antar manusia suatu klaim yang "lembut tapi kukuh, tak pernah diam tetapi jarang dipulihkan kembali", yakni klaim kepada nalar. Klaim ini, kata Habermas, harus diakui secara *de facto* di mana pun dan kapan pun ada suatu tindak bersepakat (konsensual). Dengan kata lain, suatu kesepakatan yang dicapai secara komunikatif memang didasari suatu "basis rational" — dan tidak dilahirkan oleh kekuasaan dan pembungkaman terhadap "yang lain".

Situasi percakapan yang ideal itu, yang tanpa kendala dari dalam maupun dari luar itu, bagi Habermas bukanlah sekadar suatu kejadian empiris ataupun suatu bentukan

yang hanya ada dalam pikiran. Pada dasarnya Habermas menampik filsafat yang “subyek-sentris”, yang juga disebut “filsafat kesadaran”, yang merumuskan hal ihwal dalam bentuk hubungan “subyek-objek”. Seperti disebut di atas, ia menawarkan “filsafat intersubyektifitas”, yang secara hakiki mengandung sifat dialogis. Bagi Habermas, setiap kali kita mengadakan komunikasi, kita mau tak mau mempunyai asumsi, meskipun sebagai ilusi sekalipun, suatu “ilusi transendental”, bahwa kita sedang mengatakan kebenaran, dan mengatakannya secara jujur atau tulus, dan berdasarkan ketepatan normatif. Ada klaim ke-sahihan yang tersirat di sana, dan itu berarti terbuka untuk kritik: orang yang diajak bicara dapat mengatakan “ya” atau “tidak” atau menunda mengambil sikap, berdasarkan satu atau sejumlah alasan.

Alasan ini bisa diperluas menjadi argumen yang hanya bisa kita pahami kalau kita serahkan kembali untuk disoroti oleh beberapa “standar rasionalitas”. Kita memang mengenakan standar rasionalitas kita, setidaknya secara intuitif. Tapi standar itu harus selalu mengklaim dirinya sahih bagi orang lain. Kita meletakkan standar rasionalitas “kita” dalam hubungan dengan standar rasionalitas “mereka”. Jika terjadi pertengangan, kita pun bisa meninjau kembali pra-anggapan kita, atau menisbikan standar rasionalitas “mereka” dalam hubungannya dengan “kita” punya.

Persoalan yang kita hadapi: mungkinkah situasi yang ideal itu terjadi? Suatu utopiakah atau sesuatu yang ilmiah? Habermas mengatakan bahwa gambarannya bukanlah suatu utopia, bukan hanya hasil keinginan. Ia mendasarkannya pada filsafat bahasa. Ia berangkat dari

premisnya, bahwa “tindakan komunikatif” bukanlah “tindakan strategis” yang semata-mata berhubungan dengan orang lain dengan menggunakan “akal instrumental” yang cuma mau menguasai, untuk mendapatkan hasil secara efisien. “Tindakan komunikatif” itulah sebenarnya “modus asli dari penggunaan bahasa”. atau modus penggunaan bahasa yang paling awal dan paling dasar.

Tapi di situlah agaknya posisi Habermas jadi problematis. Yang dipergunakan oleh Habermas bagi dasar argumennya — tapi hanya sebagai dasar — adalah filsafat bahasa yang melahirkan teori *speech-act* (ujar-laku). Bagi pandangan ini, seperti yang tercantum dalam argumen Austin, ujar seseorang tidak sekadar “konstatatif”, tidak cuma benar atau tidak benar, melainkan juga “performatif”. Dengan kata lain, sebuah ujar memungkinkan kita melakukan sesuatu dengan kata-kata itu sendiri. Buku Austin yang terkenal berjudul *How To Do Things With Words*. Namun bila bagi Austin komunikasi lebih merupakan suatu operasi atau sesuatu yang memproduksikan efek, dan bukan suatu penyampaian makna, bagi Habermas, efek yang terjadi ketika orang menggunakan bahasa ialah “pemahaman” (*Verstehen*).

Di dalam pandangan Austin (juga pemikir lain dalam aliran pragmatis filsafat bahasa) tersirat asumsi, bahwa sebuah kalimat baru punya makna setelah makna itu dipergunakan. Makna tidak ada sebelum itu. Ia lahir dari dan didefinisikan oleh apa yang disebut oleh Austin sebagai “daya illokusioner”. Makna tidak independen. Ia hanya dilihat sebagai sesuatu yang hadir sesudah ada efek dari ujar kita — efek ujar itu pada orang lain. Bahasa dengan

demikian dilihat sebagai suatu gerak, suatu operasi, ke arah sukses. Tentu saja sukses itu mensyaratkan sejumlah kondisi: harus konvensional, harus sesuai dengan norma komunikasi yang benar, harus lengkap. Ada kehadiran yang sadar dari seorang yang berujar dan orang yang menerima ujar itu, ada makna yang dimaksudkan, ada latihan dan percobaan — melalui pengalaman berbahasa — untuk mengkomunikasikannya.

Di sini agaknya letak persesuaian antara Austin dan Habermas: mereka menyebutkan perlunya sejumlah kondisi yang harus dipenuhi dalam berkomunikasi, suatu konteks yang total, yang lengkap mengelilingi sebuah percakapan, yang berada di luar dan di dalam ucapan, di luar dan di dalam berbahasa. Austin memang mengakui bahwa semua laku yang konvensional selalu bisa gagal, dan ia punya daftar panjang tentang kegagalan (*"infelicity"*) komunikasi yang bisa terjadi. Namun, seperti kritik Derrida kepada teori ini, risiko untuk gagal itu oleh Austin tidak dilihat sebagai suatu "predikat yang esensial". Seakan-akan, dalam keadaan di mana sang pembicara dan sang pendengar hadir sepenuhnya dan sadar dan sengaja sepenuhnya, dalam "totalitas kehadiran" itu, tak ada sisa (*reste*) apapun yang bisa lepas. Tak ada yang tak terduga-duga, tak ada "tanda yang arbitrer", yang dipakai dengan makna yang sewenang-wenang. Tapi, tanya Derrida, benarkah risiko dalam berbahasa ini hanya semacam parit atau growongan yang berada di luar percakapan, ke mana percakapan bisa tergelincir masuk, dan dari mana ia bisa berlindung? Ataukah sebaliknya risiko itu merupakan kemungkinan positif di dalam diri percakapan itu sendiri? Tidakkah yang "di lu-

ar" itu sebenarnya "di dalam"? Tidakkah risiko itu suatu sifat parasitis yang struktural (*parasitage structurel*)?<sup>20</sup>

Bagi Habermas, jawabannya tentu "tidak" dan "bukan". Tindakan komunikatif, baginya, senantiasa meminta "suatu interpretasi yang punya pendekatan rasional".<sup>21</sup> Rasionalitas mendahulukan suatu tesis, bahwa komunikasi niscaya akan terjadi: sesuatu adalah rasional hanya bila ia dapat membentuk suatu pemahaman dengan setidaknya satu orang lain. Dan itu bukan sesuatu yang hanya terdapat dalam perdebatan antar pakar di suatu seminar ilmiah; menurut Habermas, itu juga berlangsung sehari-hari dalam "dunia-kehidupan", dalam *Lebenswelt*. Biarpun klaim kepada nalar itu berkali-kali diredam, demikianlah kata Habermas menjawab para pengritiknya, klaim itu senantiasa hadir kembali "di setiap tindak memahami yang tak dikekang, di setiap momen kehidupan bersama dalam solidaritas, di setiap saat ketika individu berkembang penuh dan suatu emansipasi yang menyelamatkan terjadi". Kecemasan Habermas kepada pandangan seperti Derrida — kalau kita bisa memakai kata "kecemasan" di sini — ialah bila saat-saat seperti itu dianggap tidak ada, dan "potensi-potensi kognitif" dinafikan, dan suatu tindak bersepakat dimustahilkan, atau bahkan dirayakan.

Namun persoalan yang selamanya dihadapi oleh pemikiran Habermas ialah bahwa konsensus tidak senantiasa harus ada: konsensus bukan sesuatu yang niscaya. Dalam hal ini kita bisa meminjam argumen Lyotard: apa yang oleh Kant disebut sebagai *sensus communis* itu sebenarnya masih sesuatu yang hipotetis, dan itu setidaknya terjadi dalam pengalaman estetik. Tidak mudah kiranya

dengan pandangan Habermasian kita misalnya menerima dasar-dasar puisi abad ke-20 setelah Mallarmé dari arena kaum Simbolis Prancis menorehkan jejaknya yang dalam. Bagi Mallarmé, tak ada kehadiran yang sadar dan sengaja dari seorang penyair di dalam proses komunikasi puisi. "Sang penyair", ia berkata, "menyerahkan inisiatif sepenuhnya kepada kata-kata... (dan kata-kata itu) pun saling sinar-meninari dengan pantulan yang sahut menyahut, seperti sebarisan bayang-bayang api di atas batu-batu mulia"<sup>22</sup> Dengan kata lain, peran pembentukan makna diam-bil alih oleh kata-kata atau bahasa itu sendiri. Dengan kata lain pula, konsensus tidak dituntut dari pihak manapun. Kemufakatan tidak harus ada....

Tapi Habermas, seperti dikemukakan dalam kritik Rasmussen, membangun teorinya dengan mengidealisisasi pragmatisme Charles Sanders Pierce. Bila Pierce meng-asmusikan suatu konsensus di masa depan dalam masalah penelaahan ilmiah, Habermas mengasmusikan bahwa wa-wasan itu dapat diterapkan dalam kodrat bahasa. Pada akhirnya, Habermas tidak membedakan lagi antara kodrat bahasa dan kodrat komunikasi.<sup>23</sup> Argumen Derrida dan puisi menurut Mallarmé justru menunjukkan, dengan me-yakinkan, bahwa ada kemungkinan lain. Habermas, yang mencoba mendasari argumennya tentang "tindakan komunikatif" dengan sesuatu yang ilmiah, pada akhirnya hanya bisa bertolak dari suatu idealisasi. Lebih jelas lagi: suatu keinginan.

Bahkan arena tempat "tindakan komunikatif" sepenuhnya berlangsung — yakni di "dunia kehidupan" — juga tidak pernah benar-benar terwujud. Di dalam dunia se-

hari-hari yang tak terperangkap oleh sistem birokrasi dan kekuasaan modal sekalipun tidak senantiasa hubungan antar manusia berlangsung tanpa apa yang disebut Habermas sebagai “tindakan strategis”. Di kehidupan masyarakat yang belum mencapai suatu tingkat kapitalisme yang lanjut, di suatu komunitas yang belum menderita akibat-akibat buruk dari modernisasi, benarkah sepenuhnya sejenis “kolonialisasi” tidak tumbuh? Benarkah uang, atau sesuatu yang bisa disepadankan dengan uang, dan kekuasaan, tidak menjadi juga dasar hubungan sosial di sini? “Tasik yang tenang tiada beriak” dalam kiasan Takdir acapkali menyembunyikan suatu pergulatan — atau suatu proses represi yang mencapai tahap tertentu, sehingga di permukaan yang nampak adalah keselarasan. Itulah sebabnya Takdir dan “Angkatan Baru” meninggalkannya: mereka pergi bukan untuk sebuah pesiar.

Habermas memang dapat dibela dari kritik ini dengan mengemukakan, bahwa “dualisme”-nya — ada “sistem” dan ada “dunia kehidupan” — bukanlah suatu pembagian historis. Habermas juga mengakui kenyataan bahwa “dunia kehidupan” tidaklah lebih “tanpa dosa” ketimbang lembaga-lembaga birokratis dari modernitas. “Dualisme” itu hanyalah sebuah model. Tapi bagaimanapun, tanpa terwujud dalam sejarah (dan tak juga punya dasar ontologis), “dunia kehidupan” dalam model Habermas mau tak mau akhirnya lebih merupakan acuan normatif. Dengan kata lain, komunikasi sebagaimana yang diuraikan Habermas adalah sesuatu yang dipasang sebagai pegangan untuk sebuah proyek emansipasi. Di sana bisa berlangsung sebuah percaturan yang tak terkekang, di mana ada kemauan tiap

pihak untuk menempatkan diri dalam posisi pihak lain, dan di mana ada disiplin untuk melibatkan diri dalam pemberian rasional dalam argumen. Juga ada kesediaan untuk meletakkan kepentingan-dirinya di dalam tanda kurung. Dalam istilah Karl-Otto Apel, (yang juga mengaitkan bahasa dengan komunikasi) di sanalah terbentuk “komunitas komunikasi” (*Kommunikationsgemeinschaft*), dan yang jadi penggerak dalam *bebrayan* itu ialah pencarian “argumen yang terbaik”.<sup>24</sup>

Sejenis utopia, tentu. Tapi apa salahnya? Persoalannya ialah bahwa Habermas tidak ingin menampilkannya sebagai utopia, melainkan sesuatu yang punya dasar ilmiah (dan dalam hal ini ia menirukan kesalahan Marx). Justru dengan meniadakan “momen utopian” dalam teorinya itu — sebuah teori yang ia ingin pakai sebagai senjata pembebasan dari “kolonialisasi” — Habermas membuat suatu sistem politik yang mengajak partisipasi menjadi tidak relevan. Padahal, lebih penting ketimbang sebuah teori yang masak, yang ilmiah, adalah analisa sosial yang dilakukan dari sudut pandang ketika orang membentuk — sesuai dengan kemungkinan yang ada pada suatu tahap — suatu organisasi yang didasarkan pada komunikasi yang tak mengalami distorsi dan pembatasan.<sup>25</sup>

Di dalam proses seperti itu, emansipasi tidak lahir hanya dari semangat bahasa — dari kodrat bahasa yang menurut Habermas bersifat komunikatif, (dan dengan demikian bebas dari dominasi) — melainkan dari suatu kerja dalam sejarah. Dan di dalam proses itu, konsensus bukanlah sesuatu yang niscaya. Dengan catatan: mengatakan kemufakatan tidak harus ada berbeda dengan mengatakan

kemufakatan harus tidak ada. Hanya konsensus bukanlah sesuatu yang sempurna — bukan sesuatu di dalam abstraksi. Ia sesuatu yang diikhtiarkan terus menerus. Di dalam tingkat yang kongkret, ikhtiar itu berlangsung acap kali melalui benturan perbedaan dan kepentingan antara para pelaku dan penyelesaiannya. “Komunitas komunikasi” dalam arti yang dibayangkan Apel dan Habermas tidak pernah lahir dalam kancah di mana proyek perlawanan kepada “kolonisasi” dunia kehidupan berlangsung.

Kritik (dan kesalahpahaman) terhadap Habermas ia-lah karena ia telah menyisihkan *praxis* atas nama ilmu positif. Konsensusnya seakan-akan berada di luar, melintasi, sejarah. Mungkin karena itu apabila ia berbicara tentang “rasionalitas” orang sering lupa bahwa, seperti pernah disebut di atas, bagi Habermas, rasionalitas itu sepenuhnya bersifat prosedural: bukan isi atau hasilnya yang penting, melainkan prosedur yang dipakai untuk menguji klaim ke-sahihan<sup>26</sup>. Dengan demikian, rasionalitas dari suatu konsensus bagi Habermas sebenarnya bukanlah sesuatu yang tanpa proses, tanpa partisipan, tanpa masyarakat. Namun Habermas, yang datang dengan tesis bahwa “nalar komunikatif” bukanlah hanya nalar “Barat”, tidak menyebutkan bagaimana proses itu berlangsung di luar masyarakat Amerika dan Eropa di abad ke-20. Bagaimana ideal tentang konsensus rasional diartikulasikan di sebuah masyarakat dengan sejarah yang berbeda?<sup>27</sup>

Habermas, saya kira, pada dasarnya bertolak dari suatu agenda politik — tentang suatu kehidupan bersama yang demokratik benar-benar — dan dengan itulah ia mempertahankan idealnya tentang suatu konsensus yang

memang bukan suatu penindasan terhadap perbedaan. Namun di suatu masyarakat yang institusi-institusi politiknya tidak merupakan peluang atau bahkan forum bagi suatu “tindakan komunikatif”, yang akhirnya terdesak ialah apa yang oleh Lyotard disebut sebagai *la paralogie*, yakni usaha untuk senantiasa menunda konsensus dan mengundangkan ketidak-seiaan. Dan dalam suatu masyarakat yang penuh kecemasan akan rasionalitas kritisnya sendiri, ketika dogma dan takhayul lama dan baru tidak pernah digugat secara meluas dan terbuka, “komunitas komunikasi” hanya akan terbatas pada forum-forum ilmiah yang amat kecil — bahkan mungkin sebagai perdebatan berbisik. Kebebasan memerlukan institusi-institusinya sendiri. Tapi bukan “tindakan komunikatif” itulah yang melahirkan institusi-institusi itu, melainkan sebaliknya.

### III

“*Kami telah meninggalkan engkau, tasik yang tenang, tiada beriak*”. Ada sesuatu yang tersembunyikan sebenarnya dalam sajak ini. Seperti telah disinggung di atas, tasik itu (“ketenangan yang lama”) sebenarnya bukan ketenteraman: ia mungkin sekali meredam suatu pergulatan dan represi. Perjalanan meninggalkannya juga bukan sebuah perjalanan yang ringan. “*Tetapi betapa sukarnya jalan/badan terhempas, kepala tertumbuk,/hati hancur/pikiran kusut*”. Proyek modernisasi, yang bagi Takdir dan Habermas dalam arti tertentu merupakan juga perjalanan pembebasan, tidak bisa dipisahkan dari perjuangan hidup, perjuangan politik — di mana pelbagai jenis “tindakan strategis” berlangsung dan di sana sini, atau acapkali,

menyisihkan “tindakan komunikatif” itu sendiri. Dalam sejarah, yang terjadi tidak selamanya sekadar debat publik yang berhasil mengubah (seperti dicitakan oleh Habermas) *voluntas* menjadi *ratio*. Yang kemudian muncul sebagai pemenang tidak selamanya “argumen terbaik”. Legitimasi kepada suatu kekuasaan tidak selamanya berdasar kepada nalar, bahkan sesungguhnya memang bukan itu, melainkan berdasar pada opini. Yang menang bisa sesuatu yang mengerikan. Apa yang pernah jadi kecemasan teori kritis dari Mazhab Frankfurt sebelumnya tetap merupakan kecemasan yang sah.

*“Kami telah meninggalkan engkau...”*. Tapi tasik yang ditinggalkan itu bukanlah tasik yang kemudian tenggelam. Bahkan waktu tak kunjung menelannya. Modernitas, yang bergerak ke arah “universalisasi hukum dan moralitas” seperti diungkapkan Habermas, di akhir abad ke-20 menemukan dirinya dalam suatu paradoks: ia harus mempertahankan dirinya dari arus yang lain — gelombang “politik identitas”, berdasarkan kesamaan etnik, jenis kelamin, agama yang mengandung penolakan terhadap “universalisasi”, dan kembalinya peran agama sebagai sumber akar, kepastian dan konsistensi. Di atas saya telah menyebut menguatnya “tradisionalisme” sebagai strategi. Mayor Okura menolak tesis bahwa manusia itu satu. Ia yakin akan keunikan Jepang.

Mungkin tidak disangka oleh Takdir maupun Habermas bahwa manusia — untuk mendapatkan dasar penentuan normatif (“normativitas”) — membuka jalan kembali ke dalam tradisi, agama maupun mitos. Yang menarik ialah bahwa pada saat yang sama, “pembukuan ganda

dalam hal moral” itu justru nampak memperkuat pelbagai kecenderungan modernitas. Dalam derajat tertentu, agama menawarkan suatu “universalisasi” yang lain. Bahkan “fundamentalisme” bisa dilihat sebagai topeng “reaksioner” dari suatu dorongan untuk mempertahankan proyek modernitas dalam menghadapi pluralisme yang sekarang nampak centang perenang dari arus yang disebut sebagai “postmodernitas”.<sup>28</sup> Bahkan “politik identitas”, yang umumnya mengukuhkan kembali tradisi dan mitos — sementara ia ke luar nampak sebagai ekspresi perbedaan-perbedaan (*le différend*, kata Lyotard), baik dalam arti etnik maupun dalam jenis kelamin — sebenarnya cenderung mengesensialkan sesuatu yang acapkali hanya suatu kebetulan sejarah. Identitas dirumuskan dan dimurnikan, dan pada saat itu terbentuklah semacam keseragaman internal, atau “konsensus”, yang menekan apa “yang lain”.

*“Sebab sekali kami terbangun/dari mimpi yang nikmat”.* “Terbangun” juga berarti “siuman”. Artinya juga terlepas dari mimpi, dari tidur. Kita bangun: dalam keadaan jaga, terlepas dari mimpi, tetapi juga terkesima. Di manakah “mimpi yang nikmat” itu sebenarnya? Tentang sesuatu yang telah lalu, atau yang belum pernah? □

### Catatan:

<sup>1</sup> Lihat *Indonesia, Social and Cultural Revolution*, (Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1975), hal. 14. Takdir nampaknya tidak membedakan antara Renaissance (yang umumnya disebut berasal dari abad ke-14) dan Pencerahan (yang umumnya disebut berasal dari abad ke-18). Namun yang penting: ia melihat satu bagian dari sejarah Eropa sebagai awal dari modernisasi global.

<sup>2</sup> *Kalah dan Menang*, (Jakarta: Pustaka Dian Rakyat, 1978), p. 206-207.

<sup>3</sup> Dikutip dari *Indonesia, Social and Cultural Revolution*, p. 13-22. Takdir telah mengemukakan hal ini sejak esai-esainya dalam majalah *Poedjangga Baroe* di tahun 1930-an.

<sup>4</sup> Debat itu telah dikemukakan oleh Ahmad Sahal dalam “Kemudian, Di Manakah Emansipasi?”, Majalah *Kalam*, edisi I, Tahun 1994, hal. 12-15. Lebih mendalam dibahas oleh F. Budi Hardiman dalam *Menuju Masyarakat Komunikatif, Ilmu, Masyarakat, Politik & Postmodernisme Menurut Jürgen Habermas*, (Yogyakarta: Kanisius, 1990), hal. 177-232.

<sup>5</sup> Dalam *Islam Observed*, (Chicago: University of Chicago Press, 1968), hal. 117. Gejala “pembukuan ganda dalam hal moral” ini terjadi di masyarakat-masyarakat Dunia Ketiga, yang kehidupan tradisionalnya telah retak, dalam bersua dengan desakan modernitas. Geertz mengamati Indonesia dan Maroko.

<sup>6</sup> Dikutip dari *The Problems of Modernity, Adorno and Benjamin*, ed. Andrew Benjamin (London: Routledge, 1992), hal. 53.

<sup>7</sup> Lihat misalnya, “Individualisme en Gemeenschapsbewustzijn in de moderne Indonesische letterkunde”, dalam *Poedjangga Baroe*, nomor 9, tahun VIII, Maret 1941. Juga “Kesoesasteraan dalam Zaman Pembangoenan”, dalam majalah *Poedjangga Baroe*, nomor 10, tahun IV, April 1937.

<sup>8</sup> Di Cina, Joseph Levenson mencatat perbedaan antara “tradisi” sebagai komitmen pertama dan sungguh-sungguh kepada Konfusianisme dan “tradisionalisme” sebagai “peralatan psikologis” (*a psychological device*) menghadapi perubahan. Lih. *Confucian China and Its Modern Fate* (Berkeley: University of California Press, 1968), pp. xxix-xxx. Di Dunia Arab, lihat Fouad Ajami, *The Arab Predicament: Arab Political Thought and Practice Since 1967* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), p. 138-200.

<sup>9</sup> Dibahas oleh David Reeve dalam *Golkar of Indonesia: An Alternative to Party System* (Singapore: Oxford University Press, 1985).

<sup>10</sup> Disebut dalam pidato Jürgen Habermas waktu menerima Hadiah Adorno di tahun 1980, "Die Moderne: Ein unvollendetes Projekt", diterjemahkan sebagai "Modernity versus Postmodernity" dan dimuat dalam *New German Critique*, (Winter, 1981). Dikutip dalam Richard J Bernstein (ed.), *Habermas and Modernity*, (Cambridge, Massacussetts, The MIT Press, 1985), hal. 132.

<sup>11</sup> Kesimpulan dalam ulasan David M. Rasmussen, *Reading Habermas*, (Cambridge, Massacussetss, Basil Blackwell, 1990), hal. 12.

<sup>12</sup> Habermas, *Legitimation Crisis*, (Boston: Beacon Press, 1975), hal. 86 dan 78

<sup>13</sup> Habermas, "Neoconservative Culture Criticism in the United States and West Germany: An Intellectual Movement in Two Political Cultures", dalam *Habermas and Modernity*, (ed. Richard J. Bernstein) (Cambridge: The MIT Press, 1985), hal. 81-84.

<sup>14</sup> Kritik Jay, juga jawaban Habermas atas kritik itu, dimuat dalam *Habermas and Modernity*, hal. 126-139 dan 199-203.

<sup>15</sup> Proposisi ini dikemukakan misalnya oleh Arief Budiman & Goenawan Mohamad, dengan "teori *Ganzheit* dalam kritik", dalam Diskusi Sastra di Balai Budaya, Jakarta, 31 Oktober 1968.

<sup>16</sup> J-F. Lyotard, *La Condition postmoderne* (Paris: Minuit, 1979). Dikutip dalam Andrew Benjamin (ed. ) *Judging Lyotard*, (London: Routledge, 1992), hal. 52. Pembahasan tentang pemikiran Lyotard selanjutnya saya ambil dari kumpulan tulisan ini, terutama "On the Critical 'Post': Lyotard's Agitated Judgement" oleh Richard Beardsworth; "The Postmodern Kantianism of Arendt and Lyotard", oleh David Ingram; "Habermas and Lyotard: Modernity vs. Postmodernity?" oleh Emilia Steurman; "Les Inmatériaux and the Postmodern Sublime", oleh Paul Crowther; "The Modern Democratic Revolution: Reflections on Lyotard's The Postmodern Condition", oleh John Keane.

<sup>17</sup> Saya kutip dari Michel Haar, "The Play of Nietzsche in Derrida", dalam David Wood (penyunting), *Derrida: A Critical Reader* (Oxford: Blackwell Publishers, 1992), hal. 57-58.

<sup>18</sup> Rasmussen, hal. 100.

<sup>19</sup> Lihat Joel Whitebook, "Reason and Happiness", dalam Bernstein, *Habermas and Modernity*, hal. 156-157. Tentang perbedaan antara Habermas, Lacan dan Derrida, lihat Christopher Norris, "Habermas on Derrida", dalam *What's Wrong With Postmodernism*, (New York: Harvester Wheatsheaf: 1990), hal. 51. Juga Jacques Derrida, *Marges de la Philosophie* (Paris: Minuit, 1972), hal. III.

<sup>20</sup> Derrida, *Marges de la philosophie*, hal. 384-387.

<sup>21</sup> Habermas, *Theory of Communicative Action*, jilid I (Boston: Beacon Press, 1984), hal. 106.

<sup>22</sup> Dalam *Mallarmé*, terjemahan oleh Anthony Hartley, (Harmondsworth: Penguin, 1965), hal. 174-5.

<sup>23</sup> Rasmussen, hal. 43 dan 44n. Rasmussen di sini menguraikan kritik Tugendhat dan Zimmerman.

<sup>24</sup> Lihat Stephen Eric Bonner, *Of Critical Theory and Its Theories*, (Oxford, Cambridge: Blackwell, 1994), hal. 295, 305, 309.

<sup>25</sup> Rasmussen, mengutip Thomas MacCarthy , hal. 45-48.

<sup>26</sup> Anthony Giddens, "Reason Without Revolution", dalam *Habermas and Modernity*, hal. 114-115.

<sup>27</sup> Sebuah argumen yang dikemukakan Mendelson: "Potensi historis dari situasi percakapan yang ideal, untuk menjadi prinsip yang benar-benar mengatur masyarakat, hanya dapat berbuah di sebuah masyarakat yang hampir mengartikulasikannya pada taraf tradisi yang sadar dan secara historis spesifik, misalnya dalam demokrasi-demokrasi Barat di abad ke-20." Dalam Rasmussen, hal. 66.

<sup>28</sup> Dikemukakan oleh Bryan S. Turner dalam *Orientalism, Postmodernism & Globalism*, (London dan New York: Routledge, 1994), hal. 80.

## Memilih Alternatif Kemajuan Indonesia *(Berhubungan dengan gagasan Soedjatmoko)*

KEMAJUAN, modernisasi, pembangunan: kita sudah lama berbicara menganjur-anjurkan hal-hal itu, tapi nampaknya kini kita harus merenungkan kembali. Gagasan-gagasan kemajuan yang di Indonesia dikenal sejak dasawarsa-dasawarsa abad ke-20 tengah diuji oleh perkembangan kenyataan-kenyataan menjelang akhir abad. Seperti yang mungkin sudah dapat Anda duga, dengan mengatakan demikian saya tentu saja ingin ikut-ikut berbicara tentang kegalauan yang sekarang terjadi di negara-negara industri: ancaman runtuhan keseimbangan ekologis — satu hal yang sudah sering dikemukakan, baik di kalangan PBB maupun di majalah *Playboy*, baik di Universitas Tokyo maupun di Universitas Padjadjaran. Ini bisa saja dianggap sebagai kegemaran baru intelektuil. Betapapun juga, sera-

ya merasa terhenyak oleh proyeksi malapetaka para sarjana M.I.T. *The Limits of Growth*, yang jadi buahbibir di mana-mana itu, dewasa ini orang diingatkan kembali kepada kata-kata Pascal: “Yang menjadi matang melalui kemajuan, musnah oleh kemajuan”.

Padahal, kemajuan itulah salah satu hasrat pokok orang-orang terkemuka Indonesia semenjak mereka mencita-citakan lahirnya negeri ini. Bagi kebanyakan mereka, angan-angan atau ancar-ancar Indonesia-yang-akan-datang kurang lebih bersamaan dengan bentuk-bentuk negara industri yang ada: Jepang (Jepang selalu menjadi contoh sejak awal abad ke-20), Eropa, Amerika Serikat, Uni Soviet. Pada mulanya gambaran dunia modern hanya-lah terbatas pada pengertian “Barat”, seperti yang bisa kita lihat pada fikiran-fikiran Kartini, beberapa tokoh *Yong Sumatra* dan para intelektuil majalah *Poejangga Baroe*. Pencampur-adukan pengertian tentang dunia modern dengan masyarakat-masyarakat kapitalis ini, yang nyata sekali terutama dalam pemikiran kebudayaan sebelum perang, memang telah menimbulkan banyak kontroversi yang berkisar pada soal setuju atau tak setuju “Barat”. Kita ingat akan apa yang kemudian disebut “polemik kebudayaan”, perdebatan gagasan tentang alternatif-alternatif yang sebaiknya dipilih Indonesia antara tahun 1935-1939.<sup>1</sup> Membaca tulisan-tulisan itu tak dapat saya elakkan kesan, bahwa baik yang menginginkan kemajuan Indonesia dengan semangat *Renaissance* Eropa, khususnya Takdir Alisyahbana, maupun yang meragukan jalan tersebut, kedua-duanya sama-sama berangkat dari anggapan tentang kemajuan sebagai hasil nilai-nilai *bourgeois*. Nilai-nilai ini

ialah apa yang mereka sebut-sebut sebagai “intelektualisme”, “individualisme” dan atau “egoisme”, serta “materialisme”. Bagi yang berdekatan dengan filsafat India seperti Sanusi Pane (seorang penganut theosofi) dan bagi yang berakar pada sikap hidup *kejawen* seperti Dr. Rajiman Widiodiningrat dan Ki Hajar Dewantara, sudah barang tentu nilai-nilai *bourgeois* itu ditampik. Bagi Takdir Alisyahbana, meskipun ia sadar bahwa nilai-nilai itu di Barat telah menimbulkan pelbagai kemacetan, namun buat masyarakat Indonesia masih dibutuhkan, bila negeri ini hendak memasuki dunia modern.<sup>2</sup>

Dalam sejarah cita-cita kemajuan Indonesia, gambaran tentang dunia modern sebagai hanya yang terbayang pada bentuk masyarakat Barat yang kapitalistik itu pada akhirnya tergeser. Sosialisme, yang di Indonesia amat kuat pelbagai pengaruhnya, sedang pasang naik di banyak negeri. Uni Soviet kian tampil dalam gelanggang, sebagai juga sebagian dari dunia modern. Pada tahun 1948 aural, sebuah majalah intelektuil baru memuat satu fragmen dari tulisan Sutan Syahrir. Nampaknya ia ingin menunjukkan bahwa kontroversi tentang “Barat” atau “Timur” sebagai alternatif buat Indonesia merupakan kontroversi yang tak kena. Mengapa kita mesti “memilih antara Barat yang kapitalistik dan Timur yang menghamba-hamba?”, Syahrir bertanya menggugat, dan menjawab: “Kita tidak perlu mengambil yang satu atau yang lain: kita boleh menolak kedua-duanya, oleh sebab kedua-duanya harus silam dan sekarang ini sedang tenggelam ke masa silam”.<sup>3</sup> Yang tidak atau belum dinyatakan Syahrir di situ ialah persoalan: bagaimanakah ancar-ancar masa-depan Indonesia? Bagai-

mana arah kemajuan yang dicita-citakan elite Indonesia sejak awal abad ke-20 dengan semboyan *Hindia madjoe*?

Rasanya Syahrir akan menjawab, bahwa Indonesia harus meninggalkan apa yang di tahun 1939 disebutnya sebagai “*ideologie feodaal jang mystisch*”, nilai-nilai yang tercermin antara lain dalam seni dan sastra lama kita.<sup>4</sup> Atau dalam kata-kata yang kemudian dirumuskan Soedjatmoko di tahun 1954, kita harus “menyesuaikan diri secara kreatif kepada dunia modern”.<sup>5</sup> Yang penting dalam pendirian ini ialah bahwa pengertian dunia modern tersebut tidak lagi terpacak pada cuma Barat yang kapitalistik, melainkan juga Uni Soviet. Dalam sebuah penjelasan mengenai soal ini Soedjatmoko menyatakan: “Dengan segala perbedaan di dalam susunan masyarakatnya, dengan segala perbedaan di dalam ideologi dan ethieknya, baik dunia Barat maupun Russia sebagai penjelmaan dunia modern mempunyai satu dasar yang sama, yang membedakannya dari dunia yang tidak modern.... Kedua-duanya berakar pada kepercayaan bahwa umat manusia di dunia ini dapat dan harus menentukan nasibnya sendiri berkat kesanggupannya untuk menguasai alam dan hendak mengatur hubungan-hubungan sosial yang menghubungkan manusia itu dengan umatnya”.<sup>6</sup> Dengan kata lain, tidak banyak berbeda dengan S. Takdir Alisyahbana duapuluh tahun sebelumnya, Soedjatmoko bertolak dari cita-cita kemajuan dengan dasar humanisme Eropa semenjak *Renaissance*. Dan tak berbeda dengan elite Indonesia urnumnya, arah dan ancar-ancar kemajuan Indonesia baginya ialah suatu masyarakat industrial — suatu masyarakat di mana industri memegang peranan penting.

Maka sebagaimana halnya kaum komunis ataupun seorang nasionalis tipe Sukarno, Soedjatmoko menolak pandangan Gandhi mengenai perkara ini. Cukup diketahui secara umum, bahwa dalam *Hind Swaraj* yang ditulisnya di tahun 1909 Gandhi menyerang mesin-mesin, pabrik-pabrik dan peradaban industrial atas dasar filsafatnya yang dipengaruhi Tolstoy. Bagi Soedjatmoko, Gandhi adalah salah satu manifestasi tanggapan jiwa yang dekat sekali dengan tradisi Asia yang bersifat *Weltverneinung*, yakni “menolak mengelap kenikmatan lahir sepenuh-penuhnya daripada hidup di dunia ini”. “Bagi Gandhi”, demikian tulis Soedjatmoko, “kehidupan modern itu berdasarkan suatu tingkat di mana kebutuhan-kebutuhan lahir manusia di-tinggi-tinggikan sampai luar batas. Atas tingkat kebutuhan manusia yang terlalu tinggi ini, manusia terpaksa menuhi kebutuhan-kebutuhannya itu. Maka sangat berbahayalah dianggapnya cita-cita itu bagi bangsa India dan bangsa-bangsa Asia umumnya, apabila mereka hendak mempersaingi bangsa-bangsa Barat atas dasar-dasar kehidupan Barat ini dan atas susunan industrial. Maka dianjurkannya untuk menolak jalan kebahagiaan yang berbahaya ini; untuk memperjoangkan kemerdekaan India dengan tidak mengikuti jalan industrialisasi Barat, dan untuk kembali kepada alat-alat pemintal yang sederhana”. Atas pendirian semacam ini, Soedjatmoko-pun menyatakan: “Tak perlu diterangkan, bahwa pendapat yang sedemikian ini hanya dapat tumbuh di dalam isolasi Gandhi dan India dari dunia luar. Ia sukar bertahan dalam menghadapi masalah kemelaratan di India secara obyektif, begitu pula ia tidak dapat bertahan dalam menghadapi kekuatan-ke-

kuatan yang mendesaknya dari luar. Maka tidaklah mengherankan bahwa India dalam hal pembangunan ekonomi ini tidak mengikuti jejak Gandhi, melainkan India telah mengikuti pimpinan Nehru".<sup>7</sup>

Sudah disebutkan diatas, bahwa dalam penolakannya kepada Gandhiisme itu, di Indonesia Soedjatmoko tak bersendiri. Di tahun 1923, seraya menunjukkan kesalahan pemakaian cara-cara *swadeshi* untuk perjoangan kemerdekaan di Indonesia, Sukarno menyatakan, betapa "reaksioner samasekali" pendirian Gandhi bahwa mesin-mesin harus dihapuskan dan diganti dengan *kharkha*. "Mesin-mesin bukanlah pendapatan syaitan, adalah 'Rakhmat-Tuhan' dan salah satu hasil evolusi pergaulan hidup yang tinggi harganya. Mesin-mesin itu tidak bersalah, melainkan stelsel-produksi yang memperusahakannya!"<sup>8</sup>

Tak mengherankan, apabila pandangan-pandangan semacam itu tercermin dalam pelbagai rencana. Di tahun 1951, misalnya, kita mengenal "Rencana Urgensi Perekonomian", yang tujuannya meningkatkan perkembangan industri dalam semua tingkatannya, kecil, menengah ataupun berat.<sup>9</sup> Dan di tahun 1959, dalam "Pembangunan Semesta Berencana" dengan rencana 8 tahun yang dipesan Sukarno itu, nampak betapa jumlah proyek industri ada 81, sementara bidang pangan hanya 8, sandang 7, pendidikan 43 buah.<sup>10</sup> Dalam masa sesudah 1966 sekarang, memang ada pemilihan prioritas yang lain "Rencana Pembangunan 5 Tahun" ke-1 dengan aksentuasi pada soal pertanian.

Namun pengertian "modernisasi" sering masih berarti pemakaian peralatan ataupun perlengkapan yang serba modern, suatu kecenderungan ke arah kegemaran mema-

kai teknologi tinggi.

Sudah tentu hal itu bukanlah sekadar snobisme sebuah negeri miskin. Memang ada petunjuk cukup banyak, bahwa alasan kita kesana berasal dari hasrat untuk mempunyai semacam perhiasan kebanggaan. Betapapun juga, hasrat itu memperoleh dalih-dalih ekonominya, yang sudah cukup dikenal: bahwa industrialisasi akan meningkatkan standar hidup material, bahwa ia akan membuka kemungkinan buat diversifikasi dan stabilitas ekonomi, bahwa ia akan sanggup mengabsorbsikan tenaga kerja yang kurang terpakai di bidang pertanian dan perdagangan kecil, dan bahwa industrialisasi, yang memancing urbanisasi, pada gilirannya akan mengurangi tingkat pertambahan penduduk, serta mengurangi kepadatan di wilayah pertanian pedesaan. Nampaknya para ahli ekonomi sudah bersetuju dengan para pembina kebangsaan (*nation-builders*), paling sedikit dalam pendirian bahwa industrialisasi adalah jalan keluar. Setidak-tidaknya — seperti yang tercermin sekarang — interdependensi antara pertanian dengan industri diakui secara sepatutnya. Seakan-akan masalahnya ialah, kemudian, hanya suatu rangkaian persoalan teknis.

Tapi mendadak, perkembangan kenyataan-kenyataan menjelang akhir abad ke-20 di dunia dan di Indonesia memanggil kembali persoalan-persoalan dasar lama yang sudah dianggap beres, hanya beberapa tahun setelah Indonesia memusatkan perhatiannya pada pelaksanaan pembangunan, bukan cuma filsafat pembangunan. Belum lagi Rencana Tahun ke-1 habis, di awal dan pertengahan 1972 ini pertanyaan muncul kembali: pembangunan gaya apa?<sup>11</sup>

Pada mulanya adalah keguncangan dunia oleh timbulnya beberapa kesadaran baru. Saya telah ikut-ikut menyebutkan ancaman runtuhan keseimbangan ekologis. Sekalipun semua kita sudah diberi tahu bahwa buat negeri seperti Indonesia soal lingkungan bersumber pada faktor keterbelakangan, namun apa yang terjadi di negeri-negeri industri kini Barat bersangkut paut dengan krisis kepercayaan yang lebih jauh: kecemasan akan tak terkendalinya perkembangan teknologi dan bahkan skeptisme akan arti pertumbuhan ekonomi. Tak seluruhnya bisa dikatakan bahwa krisis kepercayaan itu sesuatu yang 100% baru. Masalah alienasi, misalnya, yang banyak dibicarakan di Amerika sekarang, kita ketahui sudah dikemukakan Marx di tahun 1844. Kritik atas akibat-akibat teknologi dalam bentuk dehumanisasi, bukan penemuan para juru bicara *counter culture*. Kita sudah berbicara tentang Gandhi, dan mungkin bisa ditambahkan sederet nama kaum eksistensialis. Setiap zaman nampaknya menampilkan Yeremiah-nya masing-masing. Melihat itu semua, memang bisa diragukan adakah kegaduhan itu hanya sementara. Dan lebih relevan lagi bagi suatu masyarakat yang sedang membangun seperti Indonesia, pertanyaannya adakah soal-soal itu sudah cukup mendesak untuk kita bicarakan?

Bagaimanapun, salah satu ciri penting dalam kegalauan yang timbul di negeri-negeri industri kini ialah bahwa aspirasi-aspirasi kita semula ikut tergugat. Sebuah manifesto para mahasiswa Paris dalam demonstrasi bulan Mei 1968 berbunyi: "Revolusi yang sedang mulai ini tak hanya akan mengugat masyarakat kapitalis, tapi juga masyarakat industrial".<sup>12</sup> Manifesto macam itu mungkin tak usah di-

anggap menakutkan. Namun layak diperhatikan, bahwa lebih dari yang pernah terjadi di masa lampau, kini statistik & komputer ikut bergabung dalam gugatan cemas itu. Di atas sudah disebut *The Limits of Growth*. Mungkin proyeksi itu kurang akurat, dan salah satu kritik yang bisa dikemukakan pada sementara futurolog ialah pandangan mereka terhadap sejarah yang berbau determinisme. Namun orang-orang dari lapangan ekonomi, termasuk Sicco Mansholt, bekas Presiden Masyarakat Ekonomi Eropa, tokh kini mengulangi kearifan klasik, bahwa pengerahan hasrat untuk mencapai prestasi material tidaklah menjamin kebahagiaan manusia.

Dengan kata lain, kita terpaksa menanyakan kembali masalah-masalah fundamental tentang cita-cita kita yang dulu itu: kemajuan, modernisasi, pembangunan. Mudah-mudahan saya tak terlalu tergesa-gesa menyimpulkan, bahwa dewasa ini nampak pergeseran tentang cita-cita itu. Yang menarik untuk diperhatikan ialah fikiran-fikiran yang beberapa waktu terakhir ini sering dinyatakan Soedjatmoko. Ia memang konsisten dengan pendiriannya agar kita menyesuaikan secara kreatif dengan dunia modern: kreatifitas berarti tidak meniru. Namun bagi seorang yang pernah menolak Gandhi, dapat kita lihat perubahan ancar-ancar pembangunan yang dikemukakannya kini. Keadaan di negeri-negeri industri dewasa ini, menurut Soedjatmoko, menyarankan kepada negara-negara berkembang supaya "sebisa-bisanya mereka jangan mengulangi" pola pembangunan negara-negara industri yang lebih tua. Di samping itu faktor kepadatan penduduk Indonesia sendiri "memaksakan kepada kita suatu siasat pembangunan

yang berlainan". Dasarnya adalah kebijaksanaan pertumbuhan ekonomi dengan penyediaan lapangan kerja, keadilan sosial dan kesanggupan untuk memakai kekuatan sendiri. Kenyataan-kenyataan kita kini, dan terutama yang akan datang, juga memaksakan kita untuk hidup sederhana, sedapat-dapatnya di dalam batas-batas sumber-sumber kita sendiri, hingga tak menambah ketergantungan kita kepada negara-negara yang lebih kuat ekonominya. Oleh sebab itu penggunaan teknologi menengah, bukan teknologi tinggi, penting adanya. Anggapan yang dulu dikenal, bahwa seolah-olah dengan industrialisasi segala sesuatu dapat dipecahkan, adalah salah. Apalagi karena industrialisasi di Indonesia tidak akan dapat mengatasi kesempatan kerja.<sup>13</sup>

Meskipun belum bisa dikatakan bahwa dengan gagasan-gagasan semacam itu Soedjatmoko telah berpindah ke semacam *neo-Gandhiisme*, tapi terasa betapa beberapa dasar argumentasi Gandhi yang dimustahilkannya di tahun 1954 kini tampil secara samar-samar. Apalagi bila dingat, bahwa konsepsi Gandhi tentang mekanisasi dan industrialisasi tidak cuma berdasarkan kekeras-kepalaan seorang ethikus, melainkan seperti dalam perkembangan fikirannya kemudian, juga berdasarkan kondisi obyektif India. Sikapnya dengan "ekonomi pedesaan" bukanlah cerminan pandangan hidup yang bercirikan *Weltverneinung*, tapi hasil seorang yang menjalankan perekonomian kemiskinan. Walaupun demikian, yang terpenting ialah bahwa gagasan-gagasan yang ditawarkan Soedjatmoko merupakan orientasi baru dalam cita-cita kemajuan di Indonesia. Sebab anjurannya agar kita mempergunakan

teknologi menengah, bukanlah anjuran untuk mempercepat perubahan-perubahan kebudayaan. Hal itu hanya berarti revitalisasi pedesaan, tanpa perluasan sektor-modern. Demikian pula pilihan terhadap teknologi menengah itu mengimplikasikan perlunya kesediaan kita sebagai bangsa untuk menerima keterbatasannya dalam persaingan "kemajuan" dengan dunia luar. Juga aksentuasinya kepada perluasan kesempatan kerja, melalui proyek-proyek padat-karya, mengandung kemungkinan memperlambat ke-naikan pendapatan nasional. Sementara itu seruan untuk hidup sederhana secara adil berarti seruan untuk suatu disiplin bersama, yang mau tak mau akan mempengaruhi ukuran-ukuran kebebasan individu, suasana kompetitif dalam bidang usaha dan keharusan pengusaha untuk kurang memberi kemungkinan pada dorongan-dorongan ke-sejahteraan material dari masyarakat. Sebab yang penting di situ ialah harmoni, sedikit sekali dinamika.

Adakah kita sudah siap untuk menerima alternatif semacam itu, setelah sejak awal abad ini kita dibayang-bayangkan dengan motivasi dan ancar-ancar kemajuan yang lain? Agaknya tidak mudah perkaranya. Sebab alternatif semacam itu memestikan adanya suatu konsensus nasional yang kuat dan suatu suasana internasional yang lebih baik dari sekarang dengan ketimpangan politik dan ekonominya. Barangkali kita kemudian bisa mencari suatu alternatif yang lain, barangkali juga tidak, sementara waktu berjalan terus dengan bergegas dan menambah tumpukan problem-problem di samping wawasan-wawasan baru.□

Catatan:

<sup>1</sup> Disusun oleh Achdiat K. Mihardja, dalam *Polemik Kebudajaan*, Jakarta, 1954 (cetakan kedua).

<sup>2</sup> S. Takdir Alisyahbana, ‘Synthese Antara “Barat dan Timur”’, *Polemik Kebudajaan*, hal. 89-90. Ia mengemukakan suatu perumpamaan secara populer: “Bangsa Indonesia sekarang harus memasak nasi. Soalnya yang pertama ialah menghidupkan api. Bagi bangsa “Barat” nasi sudah masak, api sudah bernyala-nyala. Soal bagi “Barat” ialah bagaimana menjaga, supaya nasi jangan hangus. Sebaliknya dari pada membesarluapi api, soal Barat ialah bagaimana mengurangkan api. (Sementara itu) kalau bangsa Indonesia sekarang memecahkan otaknya memikirkan, bagaimana mengurangkan api (baca intellectualisme, individualisme, egoisme, materialisme), maka saya takut nasi Indonesia tiada akan masak-masaknya, sebab apinya tidak hidup”.

<sup>3</sup> Sutan Syahrir, ‘Barat Timur’, dalam *Gema Suasana*, Januari 1948, hal. 48.

<sup>4</sup> ‘Kritiek dari Oekoeran Sendiri’, *Poedjangga Baroe*, No. 7-8, Januari-Pebruari, Th. VII (1939).

<sup>5</sup> Soedjatmoko, ‘Mengapa Konfrontasi’, Maj. *Konfrontasi*, 1, Juli-Agustus 1954, hal. 8.

<sup>6</sup> “Surat Terbuka Kepada Sdr. Buyung Saleh”, *Siasat*, 5 September 1954, hal. 23.

<sup>7</sup> Soedjatmoko, ‘Pembangunan Ekonomi Sebagai Masalah Kebudayaan’, *Konfrontasi*. 2, September-Okttober 1951, hal. 11-12.

<sup>8</sup> Sukarno, ‘Swadeshi dan Massa-Aksi di Indonesia’, dalam *Di Bawah Bendera Reuolusi*, Jakarta, 1963, hal. 142.

<sup>9</sup> *Berita Ekonomi Indonesia*, 28 April 1951.

<sup>10</sup> *Warta CAFI*, Edaran No. H 343, 21 Pebruari 1961, hal. 1.

<sup>11</sup> B. Higgins, ‘Survey of Recent Development’, *Bulletin of Indonesian Economic Studies*, Vol. VIII No. 1, Maret 1972, hal. 22-31.

<sup>12</sup> Theodore Roszak, *The Making of A Counter Culture*,

London, 1971, hat. 22.

<sup>13</sup> Soedjatmako, *Lingkungan Hidup Manusia, Nilai-nilai dan Pendidikan*, referat untuk Seminar Pengelolaan Lingkungan Hidup Manusia, Bandung, 15-18 Mei 1972 (stensilan). Juga ceramah di Taman Ismail Marzuki, *Pedoman*, 24 Mei 1972.





**BAGIAN TIGA**  
*Para Penyair & Mata Mereka*



## Saini dan Puisi Platonis

*“...kita harus tetap teguh dalam keyakinan kita, bahwa hanya hymne kepada para dewa dan pujaan buat orang-orang termasyhur saja satu-satunya puisi yang harus diterima dalam Negara kita”.*

— **Plato**, *Republik* (Buku X, 607)

BAGI Saini K. M., puisi adalah suatu kejadian besar. Puisi adalah puisi dengan suatu *grandeur*: agung, lahir dari proses panjang, dan kekal. Di tahun 1962, dua tahun setelah sajak-sajaknya mulai muncul di *Siasat Baru*, ia menulis

### Bagi Sebuah Sadjak

*Anak dari segala duka, dengan nama apakah  
akan kutandai kehadiranmu jang besar .  
Suara semesta suara, tiadalah arti bagimu  
suatu bisik, sebuah nama, sepathah kata sunji*

*Dari kesumat dan kasih, berbapakkan hari  
ber-ibu malam-malam djagaku, kaupun mendjel-  
ma  
di luar batas waktu, di luar abad demi abad  
jang didjelang dan bertolak pergi*

*Keturunan tjinta bumi dan langit,  
engkaulah buah perkawinan derita dan harap ter-  
tinggi*

*Barangkali seorang dewa jang djauh dilupa  
mentjiptakan hati penjair sebagai sebuah rahim,  
lalu menghamilkannya; dengan gairah sutji  
Dan dengan hidupmu jang tidak bernjawa  
kaupun abadi, lahir seperti seorang dewa.*

Pada hakikatnya, sajak yang nampak sebagai perca-kapan dengan sebuah sajak ini adalah rumusan fikiran tentang sajak pada umumnya. Personifikasinya menunjukkan, betapa Saini melihat puisi sebagai sesuatu yang begitu dilahirkan, begitu hidup sendiri, seakan-akan puisi bukanlah ekspresi orang seorang dan bukan potret kepribadian penyair tertentu dalam satu mimik tertentu. Dan kehadirannya yang besar, penjelmaannya yang di luar batas waktu serta hidupnya yang abadi “seperti seorang dewa” menerangkan satu hal kepada kita: bagi Saini agaknya, urusan puisi adalah masalah-masalah besar. Bagi “suara semesta suara” ini, soal-soal kecil, “suatu bisik, sebuah nama, sepathah kata sunyi” tak punya arti apa-apa.

Adalah tak mengherankan, jika ketigapuluh sajak pilihan dalam *Njanjian Tanah Air*<sup>1</sup> yang terbit di akhir tahun 1967 sesuai benar dengan *grandeur* yang dimaksudkan Sai-

ni buat puisi. Sajak-sajak ini tak bercerita tentang detik-detik perasaan hati seorang penyair: perasaan, tidak teramat penting di sini, dan detik-detik hanya sesuatu yang sementara. Saini tidak tampil dengan gerak emosi di wajahnya melainkan dengan renungan dan pesan-pesan. Ia tak tergila-gila pada hangat matahari dan tubuh perempuan, dan tak mabuk oleh kicau burung atau bau tanah sehabis hujan. Panca inderanya menerima rangsang dengan tertib, puisinya adalah puisi dengan darah dingin. Penyair ini teduh di dunia yang tenteram dengan dirinya sendiri. Sebuah Mahameru yang dihuni ide-ide.

Plato akan menolak Chairil Anwar dan Rendra dari *Republik*-nya, tapi ia pasti akan menerima Saini: pada penyair ini tak ada kejalangan dan sensualitas, yang ada ialah sikap platonis yang lengkap.

Dengan “platonis” saya maksudkan bukan saja darah-dingin puisi ini, tetapi juga, dan terutama, karena *Njanjian Tanah Air* dalam arti tertentu pada dasarnya adalah hymne kepada dewa-dewa dan pujaan buat orang-orang termasyhur. Saini, atau *grandeur* itu, lebih menyukai keagungan dari yang abstrak daripada kekayaan variasi dalam alam yang konkret. Bukan kebetulan jika ia memang menulis “Hymne” (1962) kepada Yang Disalibkan — meski ia bukan seorang Kristen — dan “Mengenang Mahatma Gandhi” (1962) serta “Tidurlah Pahlawan” (1966). Dewa dan orang besar dan pahlawan adalah ide yang ditokohkan. Mereka bukanlah sesuatu yang hidup dengan darah dan daging yang bergerak dan berubah-ubah: mereka telah dibingkai dengan abstraksi. Karena itulah mereka tidak ada di antara kita: mereka adalah penghuni Mahameru di

mana Saini bertopang dan melihat ke bawah, ke dunia kita.

Maka tak mengherankan bila kita pun bisa melihat seorang Saini begitu pasti menuliskan "Pidato"-nya (1965), yang terdengar seolah-olah sebuah khutbah di bukit, ditujukan kepada orang ramai di dataran :

*Terimalah hati penjair, betapa putjat dan gemetar-pun ia*

*Rabalah dengan telapak perasaan dan kenalilah dalamja*

*denjut demi denjut tjintamu yang habis-habisan berdujang*

*melawan kebentjian, keangkuhan, khianat dan dengki*

*Airmata dan empedu dendam jang diam-diam kaudjatuhkan kedalam kalbu*

*akan meluap hingga tenggorokan dan menenggelamkan djiwa*

*Dengarlah suara hati-nuranimu jang mengepakan sajap*

*pada kata-kata penjair, menemukan kembali saudara-saudaramu jang hilang*

*Wahai, kauin jang ditjeraikan oleh kepitjikan dan wasangka*

*tak ada tempat bertemu bagi kalian selain dalam sadjak*

*sebuah hati, betapa putjat dan tertjintjangpun ia adalah milikmu, Reguklah harapan dari nganga lukanja*

— "Pidato" (1965).

Di balik kalimat-kalimatnya yang menghiba-hiba, terselip nada imperatif. Saya tidak tahu pasti sampai berapa jauh Saini bersungguh-sungguh dalam menamakan sajak ini. "Pidato" : konotasi dari kata tersebut dalam bahasa Indonesia beberapa tahun belakangan ini sudah jadi begitu penyok; "pidato" dalam konteks tertentu bisa diartikan sama dengan reklame. Adakah dengan penamaan sedemikian Saini sengaja berendah-hati, mengejek diri sedikit dan mengimbangi nada khotbah sajak ini? Yang jelas: "Pidato" memenuhi syarat-syarat reklame. Nada imperatifnya (seluruh sajak ini berpangkal dari beberapa kata kerja dengan akhiran *lah*) cukup. Pesan yang terdapat dari bait demi bait di situ bukanlah sesuatu yang berkembang, tetapi sesuatu yang berulang: apa yang dikatakan dan cara mengatakannya sama saja. Bertentangan dengan yang dipidatokan Saini di sini, sajak ini tidak merupakan "tempat bertemu" dari hati-ke-hati. Jikapun ia memang tempat bertemu, maka ia adalah tempat bertemu di mana orang lain diam dan sang penyair, sang pengkhotbah, menguasai ruang dengan kalimat yang panjang-panjang. Ajaran-ajarannya adalah verbal: tak ada hati yang "pucat", "gemetar" atau "tercincang". Yang ada ialah ide. Saini adalah seorang platonis. Jika arti penyair dalam sajak ini digambarkan agak terlalu dramatis, jika kedudukan penyair dikabarkan sedemikian mulia, maka itu sesuai dengan sikap dan pandangan Saini seutuhnya: penyair, sebagaimana pahlawan, dewa dan orang besar, di sini adalah tokoh dalam abstraksi. Peranannya, tak ayal lagi, amat penting, mirip dengan peran keniaian.

Penyair sebagai nabi, dengan demikian, bukanlah pe-

nyair yang menuliskan sajak-sajak riang. *Njanjian Tanah Air* ditulis oleh seorang yang amat bersungguh-sungguh, barangkali terlampau bersungguh- sungguh bagi sementara orang. Kepada mereka yang hidup dengan kalbu penuh dendam, Saini berseru: "Tak ada tempat bertemu bagi kalian selain dalam sajak", seperti kita baca dalam "Pidato".

Begitu mutlak agaknya: sang nabi telah menyajikan satu-satunya padang perdamaian.

Kekhususan pada Saini ialah bahwa padang perdamaian itu bukan padang permainan. Di sana yang kita temui bukanlah kanak-kanak berambut kusut-masai mencabut bunga-bunga rumput atau bermain di sekitar perigi tua: puisi Rendra bisa bermain dan bisa berwarna-warna, tetapi puisi Saini tidak. Seperti yang saya katakan di atas, perasaan hati tidak teramat penting di dalamnya. Padang perdamaian, "tempat bertemu" itu khusus hanya tempat orang mendengarkan pesan-pesan tentang kebijaksanaan, kebijakan dan kebenaran. Suasananya ketua-tuaan, seperti suasana sebuah candi tua yang anggun. Cara Saini berbicara kepada anak-anak amat tipikal agaknya :

*Kalau kutahu adanja hubungan antara bintang  
dan matamu  
adalah dalam hatiku, njala jang menerangi gelita  
duka  
Kadang kulupakan bahwa dahulu akupun seorang  
penghuni  
di Dunia Ajaib tempat kita bersaudara dengan  
binatang dan bunga*

—“Sadjak Buat Anak-anak” (1962).

*Sekali kan tiba saat kau tegak sendiri  
Berdirilah atas bahu, ja, pidjaklah kepala kami  
djangkau bintang-bintang jang dari abad keabad  
cuma dapat kami tengadahi*

—“Sadjak Buat Anakku” (1963)

Ada solidaritas dan rasa sayang kepada kanak-kanak yang diucapkan; tetapi nada suara Saini tetap nada seorang tua: ia hanya mengusap-usap kepala anak-anak itu, tapi tak ikut dalam keriangan permainan. Bahasanya yang merenung dan mengajari menunjukkan posisi yang selalu dipilihnya dalam berbicara: sang guru penunjuk jalan, seorang dewasa yang sadar akan kearifan, dan pandai mengendalikan diri. “Akal sehat kabur ke dalam ketiadaan di hadapan puisi orang-orang gila”, kata Plato dalam *Phaedrus*. Bagi Plato, dewi-dewi yang mengilhami penyair telah memberinya *passie*, manis, sifat kekanak-kanakan dan ketidaksadaran. Bagi Plato puisi bukan sekadar soal ahli atau tak ahli, tapi juga soal keranjingan atau tak keranjingan. Tak dapat disangkal: ia benar dalam banyak hal, tapi tidak dalam hal Saini.

Di hadapan puisi Saini, akal sehat kita tidak kabur, bahkan harus selalu siaga. Puisinya bukanlah puisi “orang gila”. Saya ulangi: puisinya adalah puisi dengan darah dingin. Tak ada mania, tak ada *passie*, tak ada sifat kekanak-kanakan dan tidak ada ketidaksadaran. *Njanjian Tanah Air* adalah sekumpulan sajak yang berbicara tentang prinsip-prinsip. Ketigapuluh sajaknya, yang dibagi dalam dua bab — Ada Sebuah Negeri dan *Njanjian Tanah Air* — serta disusun tidak secara kronologis, amat bersifat didaktis,

kadang-kadang berpetuah, kadang-kadang menyatakan statemen, sarat dengan beban ekstra-puitis. Agaknya, seperti Asrul Sani dulu, Saini juga menolak puisi emosi semata-mata.

Demikianlah kita bisa mengerti, kenapa tak satu pun dari ketigapuluh sajaknya itu berbicara tentang, atau merekam, kejadian dalam hidup pribadinya. Orang sering bisa menemukan data buat biografi Chairil Anwar, Sitor Situmorang, W.S. Rendra dan Taufiq Ismail dalam sajak-sajak mereka, tapi yang sedemikian itu sulit untuk ditemukan dalam puisi Saini. Bagi seorang penyair yang menganggap sajak sebagai “suara semesta suara” yang “menjelma/di luar batas waktu” hal itu amat wajar kiranya. Puisinya berusaha untuk melepaskan persoalan-persoalan yang impersonal ke tengah khalayak. Saini tidak mencatat hal-hal yang individual, yang sementara dan yang sehari-hari. Ia condong untuk menampilkan diri sebagai satu kesaksian tentang dunia dan kehidupan pada umumnya. Saini tak ingin membuat sketsa, ia ingin memahatkan fikiran-fikirannya pada monumen yang langgeng. Sebagai seorang platonis yang lengkap, prinsip yang kekal lebih penting dari kehidupan yang fana, ide yang universal lebih utama dari jasad yang konkret :

*Dan apakah artinja djasad manusia, apakah harga  
hati dan njawa  
bagi kebenaran yang harus lolos dan dinobatkan  
dimuka bumi?*

— “Kanak-kanak” (1966).

Meskipun kata-katanya tersebut saya ambil dari sebuah sajak yang ditulis tentang dan selama masa pergelangan 1966, di mana puisi banyak dituliskan dengan slogan (dan slogan adalah satu hal yang tak boleh dianggap terlampau serius), kiranya pendirian seperti itu bukan hal yang kebetulan pada Saini. Puisinya memandang ke bawah dari dunia ide ke dalam kehidupan, bukan dari kehidupan naik bersama jasadnya ke dunia ide. Saini berfikir karena itu puisinya ada. Pada mulanya adalah konsepsi: Lewat konsepsi dilihatnya kehidupan. Kemudian ditulisnya sajak.

Jika konsepsi merupakan awal (dan dengan sendirinya: juga akhir) dari puisinya, apakah sebenarnya konsepsi Saini? Barangkali akan agak mengherankan, kalau disini saya katakan, bahwa justru konsepsinya hal yang paling tidak menarik untuk dibicarakan. Ada beberapa sebab yang bisa dikemukakan.

Konsepsi Saini adalah konsepsi yang sudah selesai. Seorang yang teduh di atas Mahameru ide-ide dan dari sana memandang ke dunia adalah seorang yang telah selesai dengan kegelisahan rohaninya sendiri. Kehidupan ekstensial hanya sedikit, atau mungkin bahkan tidak sama sekali, mengguncangkannya. Ia tidak datang dari kehidupan itu untuk mencari jawab, melainkan ia datang ke dalam kehidupan untuk memberikan jawab. Saini berbicara dari dan dengan kepastian: ia tidak seresah Chairil Anwar atau Amir Hamzah; ia seorang optimis, yang sanggup menulis sajak dengan rima tertib dan musical seperti ini:

*Walau kupatahkan sajap harapan  
ditjapainya djuga bintang tertinggi  
Hasrat jang kuindjak kutekan  
merebahkanku dengan beribu berani*

*Walaupun saja menangiskan darah  
tak terperas dari hatiku sari gairah  
jang dari sumbernya dipusat diri  
mengalir hingga keudjung djari*

*Betapapun gelita kugapaikan tangan  
merangkul, mengelus dan membelaimu  
Dan dalam bisu kita tetap berbisikan  
dengan tjahaja mata, dengan bahasa beribu*

—“Lagu” (1964)

Harus dikatakan agaknya, bahwa sajak ini adalah satu-satunya sajak yang benar-benar berlagu dalam *Njanjian Tanah Air*: baris-barisnya ringkas seperti pantun — meskipun orang bisa mengingat baris-baris lakonik Emily Dickinson di sini — dan nadanya pun riang sebagai orang berpantun<sup>2</sup>. Tetapi, walaupun keduapuluh sembilan sajak lainnya bernada sungguh-sungguh, hal itu tidak berarti bahwa Saini adalah penyair kehidupan yang sayu dan terpencil: kesungguh-sungguhannya, sesuai dengan *grandeur*, semata-mata cuma petunjuk betapa Saini melihat kehidupan dengan sikap kenabian. Masalahnya adalah masalah dengan format besar dan bersifat universal. Masalah yang besar dengan sendirinya masalah yang serius dan berat, tapi toh Saini merasa cukup perkasa dan cukup serius pula. Ia tetap seorang optimis, yakin akan bisa menyele-

saikan dan memberi jawab buat problemnya yang paling genting :

*Kan tinggal berupa mimpi, hidupku, impian buruk  
tentang dusta, dendam, darah dan derita  
Atau dapatkah ini dinamakan hidup samasekali?  
O Sukma ! Cuma kajal-kecil dalam, lupa abadi*

*Kemarin. Sekarang dan Esok. Kemudian  
orang menutup djendela hitam bagi Malam jang  
Kekal  
setelah segala badai keluh, renjai tangis  
mengurung menggagalkan hari-hari jang tje-  
merlang tjerah*

*Kalau tak kutjairkan hati-besi Dunia  
dengan njala api penghabisan dari kedua mata  
Kalau tak kutempa erang dan djerit mendjadi  
njanji  
kan tinggal berupa mimpi, hidupku, impian buruk*  
—“Kan Tinggal Berupa Mimpi” (1963).

Jika “Lagu” adalah satu-satunya sajak yang riang, maka sajak ini merupakan satu-satunya sajak yang berbicara — atau lebih tepat: menyebut-nyebut — absurditas itu, pergantian waktu dan kefanaan dirinya. Saini hampir-hampir tak pernah mengucapkan pertanyaan seintens pertanyaan dalam sajak ini: “Atau dapatkah ini dinamakan hidup samasekali?”. Tetapi walaupun demikian, walaupun ia agak murung dengan kefanaannya dan bertanya, jawaban toh selalu sudah sedia. Bait terakhir dari kwatratin ini menyelesaikan segala kegelisahan, dan menyelesaikannya

dengan perumusan tekad yang gagah.

Maka, apakah yang menarik untuk dibicarakan dari konsepsi Saini? Seorang yang tampil dengan konsepsi yang sudah selesai, seorang yang begitu perkasa dan begitu pasti, seorang yang tanpa ambivalensi sedikitpun dan datang untuk mengemukakan jawaban dan kearfannya, tak menuntut agar fikiran-fikirannya dimasalahkan. Ia menuntut, secara jelas-jelas mengajari atau tidak, agar pesannya didengarkan. Chairil Anwar dan Amir Hamzah yang resah mencari jawab, termangu dalam misteri, dan mereka datang kepada kita dengan masalah-masalah yang belum terpecahkan: bersama mereka kita pun berembuk, dalam misteri itu kita ikut terlibat, dan dengan mereka kita pun bertanya-tanya. Tapi dengan Saini? Tidak, hal semacam itu tidak mungkin. Dengan Saini misteri itu tidak ada lagi.

Dalam hubungan itulah kita bisa berbicara secara lebih jelas tentang bahasa puisi Saini — satu hal yang bagi saya lebih menarik untuk dibicarakan.

Seperti yang sudah disebutkan di atas, puisi Saini bukanlah puisi “orang gila” dalam pengertian Plato. Kaum surrealis, yang dalam manifesto André Breton menghendaki tiadanya kontrol akal sama sekali (*l'absence de tout contrôle exercé par la raison*) dalam pengucapan puisi mungkin merupakan contoh ekstrem dari “orang gila” itu, namun puisi seorang Saini justru merupakan antipoda dari puisi surrealis. Pada mulanya adalah konsepsi, dan ini berarti pada mulanya adalah pengawasan akal. Bahasa Saini adalah bahasa yang terkendali: perasaan tidak teramat penting, emosi telah diatur langkahnya, panca inderanya menerima rangsang secara tertib. Ekspresinya lebih bersi-

fat rasional dan penempatan katanya konseptual.

Suatu bahasa puisi yang justru non-puitis? Seorang penyair modern mungkin sekali akan menyawab "ya". Tetapi Saini pada hemat saya tak punya ikatan hati dengan puisi modern. Penyair yang juga menulis dua drama bersajak, *Pangeran Geusan Ulun* dan *Pangeran Sunten Djaja*, ini lebih hidup dalam tradisi klasik, sebagaimana penerjemah Shakespeare kita, Trisno Sumardjo — disadarinya sendiri atau tidak. Dalam tradisi ini yang penting pada puisi bukanlah ekspresi diri seorang penyair, tetapi komunikasi antara penyair dan khalayak. Karenanya, subjektifitas ditekan ke bawah dan kejelasan serta keseimbangan diutamakan: kata-kata diperintah oleh konsepsi, untuk menunjukkan secara tertib benda, perbuatan atau keadaan sesuai dengan yang dikehendaki oleh ide. Saya kutip :

*Gunung-gunung perkasa, lembah-lembah jang  
akan tinggal menganga  
dalam hatiku. Tanah Airku, saja mengembara da-  
lam bus  
dalam kereta api, jang bernjanji. Tak habis-habis-  
nya hasrat  
menjadjung dan memudja engkau dalam laguku.*

*Bumi jang tahan dalam derita, sukmamu tinggal  
terpendam  
bawah puing-puing, bawah darah kering diluka,  
pada denjut daging muda  
Damaikan kiranya anak-anakmu jang dendam dan  
sakit hati,  
ja Ibu jang parah dalam duka-kasihku!*

*Kutatap setiap mata distasiun, pada djendela-djendela, terbuka  
kutjari fadjar semangat, jang pidjar bernjala-njala  
surja esok hari, matahari sawah dan sungai kami  
dilangit jang bebas terbuka, langit burung-burung  
merpati.*

—“Njanjian Tanah Air” (1963).

Sajak ini merupakan satu-satunya sajak Saini yang menyebut keanekaan alam di luar, dan karena itu pada hemat saya cukup baik untuk bahan pembicaraan kita kali ini. Dalam sajak di mana alam benda di luar jadi pokok soal, lazimnya persepsi lebih berbicara daripada konsepsi. Pada Saini, yang terjadi justru sebaliknya: membaca sajak ini tak ada kita lihat “gunung-gunung perkasa” yang biru di jauhan atau “lembah-lembah” yang terkembang hijau, seperti dalam sebuah potret berwarna. Tak ada alam benda yang sesungguhnya. Yang ada hanya ide. Beberapa kata benda seperti “Bumi”, “puing”, “darah”, “luka”, “daging” itu bukanlah imaji bebas yang tumbuh melalui panca indera, melainkan konsep-konsep yang diadakan dan dibentuk oleh akal, bahkan simbol semata-mata: “fajar” dalam sajak itu dilengkapi dengan kata lain, bukan fajar yang konkret, tetapi “fajar semangat”. Dan simbol tak lain adalah ide yang ditokohkan dalam benda, sebagaimana imaji yang tak bebas yang selalu kita temui dalam sajak-sajak Saini.

Kita bandingkan dengan dua buah sajak dari dua orang penyair lain, yakni W.S. Rendra (dari *Rendra, 4 Kumpulan Sadjak*) dan Taufiq Ismail (dari *Tirani*):

## Episode

*Kami duduk berdua  
dibangku halaman rumahnya  
Pohon djambu dihalaman itu  
berbuah dengan lebatnya  
dan kami senang memandangnya.  
Angin jang lewat  
memainkan daun jang berguguran  
Tiba-tiba ia bertanya  
“Mengapa sebuah kantjing badjumu  
lepas terbuka? ”  
Aku hanja tertawa  
Lalu ia sematkan dengan mesra  
sebuah peniti menutup badjuku.  
Sementara itu  
aku bersihkan  
guguran bunga djambu  
yang mengotori rambutnya.*

## Tableau Mendjelang Malam

*Deretan bangunan: Abu-abu  
Langit, dan pohon-pohon asam  
Sosok hitam dan sten. Menunggu  
Lalu lintas sepi  
Semua menanti  
Djendela bertutupan. Apa akan terjadi  
Disini  
Semua menanti.*

Alam benda dalam kedua sajak di atas merupakan imaji-imaji yang bebas: Rendra dan Taufiq Ismail membiarkan panca indera mempersepsikan sesuatu yang konkret, yang momentan. Yang hadir adalah suasana yang harus kita hayati, dan bukan konsepsi yang harus kita mengerti.

Dalam puisi Saini, seperti dalam puisi Trisno Sumardjo, alam benda tak pernah terpacak hidup bebas di sana, tetapi telah diorganisasikan, dan ditentukan kehadirannya oleh konsepsi. Alam benda itu tidak dipersepsikan sebagai sesuatu yang konkret, momentan hidup sendiri dalam suasana. Mereka telah dibingkai oleh abstraksi. Itulah sebabnya banyak kata benda dalam puisi Saini sebenarnya hanyalah konsep-konsep, yang abstrak: penyair platonis ini lebih menyukai keagungan dari yang abstrak daripada kekayaan variasi alam yang konkret dari Rendra atau Taufiq Ismail. Menjadi jelas agaknya aksentuasi Saini pada keabstrakan kata benda dengan huruf-huruf besar seperti ini :

*Ada Sebuah Negeri, gunung dan lembah jang  
tersendiri  
karenanya kita mengeraskan hati, menjalakan api  
dikedua mata  
menentang Tjakrawala-Hitam dari kemasjgulan  
Bumi  
Ada Sebuah Negeri, walaupun kita takkan sampai  
padanja.*

*Tanah Air jang sebenarnja tidak pernah dikenal  
Keradjaan Gaib, kemana orang-orang jang*

*berburani akan tetap ziarah  
dan simpang-siur djedjak mereka jang kekal, akan  
bernama Dunia  
Melangkahlah kaki-kaki jang letih, Hati jang  
bersumpah setia*

*Orang-orang djudjur, orang sabar dan lembut  
akan menanggung Derita  
namun tidak mengeluh, akan berpapahan tangan  
senantiasa  
karena ada sebuah negeri, di mana harga  
Hidup ditebus dengan Tjinta  
di mana kau tak pernah ada, tapi dia dalam  
Hatimu.*

—“Ada Sebuah Negeri”(1962).

Dengan demikian dimengerti kenapa sajak-sajak Saini tidak menunjukkan variasi yang cukup, tak mempunyai keanekaragaman yang banyak dalam kata benda, bahkan kata-kata lainnya. Persepsinya terbatas, atau diberinya sendiri batas. Ia tak melihat detail, hal-hal kecil di dekatnya yang sementara: di atas Mahamerunya yang hadir dalam kesadarannya hanyalah Bumi, Dunia, Langit, Ibu Alam, abad demi abad, bintang tertinggi, Ibu-Bumi, Musim, Ma-ha Tangan, Mahabesar dan Mahadahsyat Manusia, Himalaya, Sukma, Dewa dan Dewata, makhkota mawar melati (bunga-bunga ini hanya simbol), Waktu, Pertiwi, Sejarah, Nasib,— hal-hal perkasa yang tak tergerak oleh kefanaan.

Bombasme dan klise-klise? Kecenderungan untuk menjadi sedemikian memang bukan satu hal mustahil pada Saini: sikapnya terhadap *grandeur*, keagungan dan ke-

langgengan, memang utuh. Sifat-sifat puisi tradisi klasik dalam sajak-sajaknya (di mana, seperti saya katakan di atas, bukan ekspresi diri yang dipentingkan, tapi komunikasi dengan khalayak), serta kurangnya variasi dalam kata, menyebabkan bahasa-kiasnya sering tidak baru. Bukan saja ia mengulang banyak kata yang sama di pelbagai sajak, tetapi juga menggunakan ungkapan-ungkapan yang sudah banyak dikenal umum: "menerangi gelita duka" ("Sadjak Buat Anak-anak", 1962), "ditjapainya bintang tertinggi" ("Lagu", 1964), "djangkau bintang-bintang" ("Sadjak Buat Anakku", 1963), "kita bangunkan tugu-tugu jang mendjulang" ("Mengenang Mahatma Gandhi", 1962), "Badja dari keberanian dan kekerasan hati" ("Ode", 1963), "dengan suka dukamu" ("Kota Sutji", 1962), "dengan sangkur telandjang" ("Surat Bertanggal 17 Agustus 1946", 1965), "kuntum di atas tjadas Tanah Air" ("Mendirikan Pabrik Penggilingan Padi", 1964), "berdjuang melawan kebentjian, keangkuhan, chianat dan dengki" ("Pidato", 1965), "pahlawan belia dibaringkan dipangkuan Pertiwi" ("Pada Suatu Hari", 1966), "kudjulang panji kebenaran dari keadilan keangkasa" ("Mereka Datang Kepada Saja", 1966), "menjandjung dan memudja engkau dalam laguku" ("Njanjian Tanah Air", 1963).

Agaknya yang utama bagi Saini adalah agar pesan dan ide-idenya dimengerti. Pengertian lebih utama daripada keharuan.

Itulah sebabnya bahasa puisi Saini termasuk bahasa puisi yang serebral: satu hal yang memungkinkan puisinya menjadi kurang imajinatif. H.B. Jassin agaknya melihat kemungkinan itu ketika ia menyebut adanya "ketidakco-

cokan” dalam baris sajak Saini ini:

“Djiwa kami mengunjah dan menelan, batu demi batu  
kenjataan” yang lengkapnya berbunyi :

*...Djiwa kami  
akan tinggal mengunjah dan menelan batu demi  
batu kenjataan.*

—“Mendirikan Pabrik Penggilingan Padi” (1964).

Terhadap baris ini H.B. Jassin bertanya: “Bagaimana ji-wa yang begitu halus, mengunyah dan menelan batu.... Di sini ada ketidakcocokan yang menghalangi sampainya gambaran kepada kita dengan wajar”.<sup>3</sup>

Hal yang mirip kita dapatkan dalam “Bagi Sebuah Sadjak”. Saya kutipkan dua baris terakhir:

*Dan dengan hidupmu jang tak bernjawa  
kaupun abadi, lahir seperti seorang dewa*

Kata “njawa” di situ bukanlah dalam arti kiasan, melainkan dalam arti harfiah: secara tiba-tiba dan tidak pada tempatnya satu unsur harfiah telah diselipkan dalam keseluruhan baris yang berupa personifikasi. Bahasa-kias tidak digunakan secara konsekuensi, keutuhan imajinatif rusak dan kalimat ini jadi sumbang. Jika satu benda mati telah dipersonifikasikan sebagai sesuatu yang hidup, maka agak mengacaukan bila sekaligus ia dikatakan “tidak bernjawa”. Hal ini, meskipun demikian, tidak bisa dinilai sebagai suatu kesalahan teknis Saini: pada hemat saya, Saini telah melampaui masalah teknik. Ia telah mengembangkan

satu gaya. Salah satu ciri gayanya ialah pengendalian kebebasan imajinasi dengan logika, dan apa yang saya kutipkan tadi hanya satu contoh bagaimana pengendalian itu bisa salah tempat.

Adalah wajar jika dalam gaya yang demikian kita tidak merasakan spontanitas. Goresan-goresan pendek yang intens seperti pada *Priangan Si Djelita* Ramadhan K.H. dan yang lancar serta cekatan pada *Kakawin Kawin* Rendra tidak kita dapatkan pada *Njanjian Tanah Air*. Nafsu yang remaja tidak ada pada Saini. Juga *witticism*: dalam kalimatnya yang rata-rata panjang itu kita hampir tak pernah bersua dengan permainan ungkapan yang jenaka, tangkas, bijak serta segar. Asosiasi fikiran-fikiran dan ingatannya tidak terbit secara spontan, melainkan dirangkaikan dengan sengaja. Itulah sebabnya dalam membaca ungkapan-ungkapan yang diciptakan Saini kita tidak langsung terpaut secara emotif; terlebih dulu harus kita mengerti maksudnya.

Saya kutip:

*Kupaslah matahati dari kelopak wasangka  
biar tak lagi berkedip dalam menatap  
Njalang bagi gelita serta silau harimu  
terbuka bagi asap dan bunga-api*

—“Waktu Do'a” (1962).

*Menggeliat derita pada lekuk dan liku  
bawah sajatan pahat chianat dan dusta*

—“Hymne” (1962).

*Kami sambut fadjar kami dengan tjara sendiri  
Tenggorok perunggu serak memaki-maki angkasa  
hitam  
jang gemetar atas bumi karat dan rongsokan  
tempat tulang-tulang abad lampau rapuh oleh asin  
airmata.*

—“Surat Bertanggal 17 Agustus 1946” (1965).

Kalimat-kalimat tersebut tidak segera membuka diri: kita harus mencari kuncinya dan untuk itu kita harus memenggal-menggalnya, sebelum kita masuk dan ikut serta dalam dunia pemikiran Saini. Hal yang sama terdapat dalam ungkapan-ungkapan seperti ini: “perkawinan derita dan harap tertinggi” (“Bagi Sebuah Sadjak”, 1962), “Dustadusta bergula” (“Mendirikan Pabrik Penggilingan Padi”, 1964), “Bergeleparlah kata-kata mereka jang putih”, “merpati dalam kurungan rusuk” (“Kanak-kanak”, 1966), “Anak bungsu Abad yang tua renta” (“l’Enfant Terrible”, 1961).

Ada puisi yang sudah berkomunikasi sebelum dimengerti: puisi semacam itu tentulah bukan puisi Saini. Ia harus kita siasati secara diskursif, ia memestikan kita untuk lebih memakai akal daripada intuisi. Dan begitu kita memahami ungkapan dan kiasan-kiasannya, segalanya pun selesailah: tidak ada lagi ambiguitas. Membaca sajak-sajak Saini kita tak diberi kesempatan untuk menciptakan penafsiran-penafsiran kita sendiri. Dan bukankah Saini memang datang kepada kita untuk memberi pesan? Dan bukankah pesannya merupakan ulangan dari prinsip-prinsip yang sudah pasti, sudah selesai, dan karenanya tidak

bisa ditafsir-tafsirkan lagi? Puisi Saini adalah contoh yang tepat tentang puisi tematis.

Mungkin pada suatu ketika nanti Saini berubah dalam memilih masalah dan pengutipan. Namun melihat ketigapuluh sajaknya yang dipilihnya sendiri dari prestasi selama delapan tahun, saya tidak melihat kemungkinan perubahan-perubahan yang mengejutkan pada Saini. Kecuali, tentu saja, jika terjadi perubahan radikal dalam kehidupan dan pandangan-pandangannya.

Sampai dengan kumpulan yang kita bicarakan ini, Saini telah menunjukkan satu kepribadian yang sudah terbentuk, suatu gaya tersendiri.□

#### Catatan:

<sup>1</sup> Diterbitkan oleh Mimbar Demokrasi Press (Bandung), 40 halaman.

<sup>2</sup> Sajak-sajak Saini umumnya terdiri dari baris-baris dengan 7, 8, 9 atau 10 kata, kecuali tiga sajaknya tahun 1960 dan sajak "Lagu" ini, yang terutama terdiri dari 4 kata sebaris.

<sup>3</sup> HB. Jassin: "Menghadapi Semerbak Sadjak", majalah *Basis*, Mei 1966, hlm. 251-252.

## Nyanyi Sunyi Kedua

### *Sajak-Sajak*

### *Sapardi Djoko Damono 1967-1968*

SAPARDI Djoko Damono telah menyatukan diri dengan lirik pada waktunya yang tepat. Kumpulan *DukaMu Abadi* adalah suatu perkembangan baru, pembebasan dan penemuan kembali.

Peristiwa-peristiwa tersebut penting untuk kita catat bukan saja sebagai bab baru dari Sapardi Djoko Damono, tetapi juga karena merupakan salah satu tanda pertumbuhan puisi Indonesia yang sedang melepaskan diri dari masa lalunya.

Masa lalu itu adalah seperti yang kita ingat, periode tahun-tahun terakhir dari pertengahan pertama dekade 60an: suatu periode yang membayangkan desakan kuat pengaruh kesusastraan realisme-sosialis, baik dalam diri para pengikutnya maupun para penentangnya. Ia dimulai dengan penulisan sajak-sajak “berjuang” oleh hampir siapa

saja, dan diakhiri dengan sajak-sajak pergolakan tahun 1966 — di mana kepahlawanan, nasib sosial, prinsip-prinsip besar, pemujaan kepada tanah air dan rakyat banyak serta optimisme sejarah menyusun satu-satunya perbendaharaan tema milik bersama.

Kini periode itu tengah dilepaskan. Di sekitar tahun-tahun 1967-1968 suasana pembebasan sedang dirasakan. Eksperimen-eksperimen baru terjadi dalam prosa, puisi dan teater Indonesia mutakhir: kita serasa sedang menyaksikan munculnya semacam gerakan *avant-garde* seperti yang terjadi di tahun 1945 dan sesudahnya. Meskipun di tahun-tahun ini para penulis datang tanpa berkelompok dan tanpa surat-kepercayaan bersama, namun semangat mereka itu (sebagian besar dari mereka bukanlah penulis-penulis baru) menyatakan bahwa elan kreatif sedang ditemukan kembali.

Ke-42 sajak dalam *DukaMu Abadi* ditulis dalam suasana seperti itu. Sebagaimana saya katakan di atas, kumpulan yang terdiri dari sajak-sajak 1967-1968 Sapardi Djoko Damono ini adalah juga suatu perkembangan baru, pembebasan dan penemuan kembali.

Perkembangan baru? Dalam beberapa hal, sajak-sajak ini mungkin tidak menjanjikan sesuatu yang baru: Sapardi Djoko Damono masih tetap pada disiplin dan kerapian ekspresi, yang agaknya memang sudah merupakan cirinya sejak mula.<sup>1</sup> Ia nampaknya se bisa mungkin menahan diri dari kekenesan mencari-cari cara persajakan lain: ia nampaknya masih bisa hidup lancar dengan soneta dan kwartrin. Ia tak berusaha mencengangkan pembaca dengan keanehan-keanehan serta permainan yang sering kita

jumpai pada beberapa penyair yang lebih kemudian. Sapardi Djoko Damono agak konservatif dalam soal bentuk — satu sikap yang lebih tegas lagi kita dapatkan pada Hartojo Andangdjaja dan Saini K.M.: dua penyair lain yang mendapatkan tempat baik dalam penilaianya.<sup>2</sup>

Walaupun demikian, pada hemat saya, pertautan kembali dengan lirik di sini menjelaskan segala-galanya. Dengan lirik, dengan pengucapan subjektif, yang ringkas karena mempertahankan keutuhan emosi, dan yang lebih banyak menggunakan imaji-imaji sugestif daripada mengutarakan pernyataan-pernyataan konklusif, seorang penyair sebenarnya telah menampilkan diri secara tertentu: ia telah memilih untuk tidak berbicara lagi tentang semboyan dan prinsip-prinsip besar. Dalam *DukaMu Abadi* Sapardi Djoko Damono telah menyatakan diri dengan lirik: ia pun telah membebaskan diri dari desakan pengaruh sajak-sajak “berdjuang” waktu lampau. Ia tak lagi berbicara tentang “para pelaut jang tabah” yang “telah berdjandji kepada Se-djarah/untuk pantang menjerah”, atau tentang rakyat “jang sedang gemuruh bergerak/dalam teriakan-teriakan, dengan tangan-tangan terkepal”, seperti yang kita dapatkan dalam dua sajaknya yang sumbang di masa lalu.<sup>3</sup>

Ia juga tak lagi menuliskan pujaan kepada “Lelaki-lelaki” yang merupakan “pencipta setia sejarah yang panjang, ahli waris jaman”, atau mengutuk “seorang algojo” yang telah membunuh saudara-saudaranya sendiri dalam proses “pesta harum bunga, rapat-rapat gelap dan bisik-bisik rahasia”.<sup>4</sup> Ia tak mengulangi lagi membicarakan tokoh-tokoh abstrak: sebab sesungguhnya, para pelaut, rakyat, lelaki-lelaki dan algojo itu tak lain hanyalah tokoh-

tokoh abstrak. Ia, kini, telah berbicara tentang sesuatu yang lain, yang lebih dekat dengan dirinya, lebih personal: potret manusia yang konkret.

Saya tidak tahu sampai berapa jauh persetujuan Sapardi Djoko Damono terhadap tulisan Conrad Aiken yang diterjemahkannya di tahun 1968. Tetapi bagi saya kumpulan *DukaMu Abadi* menampilkan kepada kita apa yang dikatakan Aiken tentang puisi : “potret manusia dengan peluh di keping, darah di tangan, siksa-neraka di hati, dengan gayanya, dengan absurditasnya, dengan kejalangannya, keyakinan-keyakinannya dan keragu-raguannya”.<sup>5</sup>

Itulah sebabnya saya melihat ke-42 sajak dalam kumpulan ini sebagai perkembangan baru. Berbeda dengan sajak-sajak “berjuang” sebelumnya, Sapardi Djoko Damono telah menyusupkan diri dalam masalah-masalah yang lebih otentik: teka-teki hidup dan teka-teki kematian, satu pokok soal yang oleh puisi realisme-sosialis dan sebangsanya justru disensor dari kesadaran kita.

Kini ia telah membebaskan diri dari sensor itu. Kini baginya bukan suatu yang tak patut untuk mengetengahkan kegelisahan dan potret jujur seorang yang fana. Pembebasan ini juga merupakan penemuan kembali, yakni penemuan kembali kepada perasaannya yang sebenarnya tentang kehidupan. Beberapa tahun yang lalu, dalam sebuah sajaknya yang paling murni, yang ditulisnya di tengah-tengah kecemasan dan kesumbangan sajak-sajak heroik di tahun 1965, ia berkata: “barangkali hidup adalah/do'a jang pandjang, dan sunji adalah minuman keras”.<sup>6</sup> Kini, dengan kata-kata lain tetapi dengan perasaan yang sama, ia sebenarnya telah mengulangi apa yang dikatakannya

itu: seluruh kumpulan puisi *DukaMu Abadi* pada hakikatnya adalah sepotong dari “do'a yang pandjang” itu. Kumpulan ini ditujukan buat Tuhan: “buatmu, Mu”, dan dalam “Prologue”-nya ia mengucapkan nasib eksistensial kita: “sepi manusia, djelaga”.

Setelah Amir Hamzah hampir tigapuluh tahun yang lalu menyusun *Njanji Sunji*, sajak-sajak ini adalah nyanyi sunyi kedua seorang penyair Indonesia. Saya harap saya tak terlalu berlebih-lebih dalam mengatakan itu. Saya hanya mau mengatakan bahwa Sapardi Djoko Damono di sini telah menunjukkan, secara utuh, tentang satu kenyataan: kita adalah yatim-piatu.

Kesadaran akan kenyataan itu barangkali suatu kesadaran yang murung tentang situasi kita. Tapi saya beranggapan, bagaimanapun juga, ia adalah sah untuk zaman ini. Seperti dikatakan Sapardi Djoko Damono: Adam yang dikisahkan oleh nenek-moyang itu telah mengabur dalam dongengan,

*dan kita tiba-tiba disini  
tengadah ke langit: kosong-sepi....*

—“Djarak” (1968),

Apa lagikah yang tinggal? Sajak empat-baris yang diletakkan di ujung kumpulan *DukaMu Abadi* itu menggambarkan posisi kita dengan baiknya: kita telah dipisahkan begitu jauh oleh suatu jarak dengan manusia pertama yang diusir dari sorga. Agaknya jarak tersebut bukan sekadar jarak waktu, jarak sejarah yang menenggelamkan kenang-kenangan. Jarak itu lebih berupa, katakanlah, jarak

metafisik. Ketika Adam meninggalkan sorga yang hangat berselimutkan perlindungan dan kepastian itu, ia memang telah dilemparkan. Tetapi paling sedikit ia masih cukup dekat dengan Sumber Kepastian sendiri: langit tidak sekosong dan sesepi seperti yang dilihat anak-cucunya dalam kurun waktu kita. Adam tidak teramat gelisah dan tidak menulis lirik.

Puisi Sapardi Djoko Damono adalah suara-suara kegelisahan dan kesenjangan, lirik yang lahir dari posisi keyatim-piatuan. Manusia tidak sebatang kara, tetapi ia ditinggalkan tanpa testamen yang cukup. Manusia berada dalam sejarah, tapi arah dan jawaban yang diberikan kepadanya ternyata belum pernah memadai untuk mengerti teka-teki hidup dan kematian itu. Hidup tak berada lagi dalam garis-garis kepastian yang sistematis. Yang lalu telah lalu, tanpa petunjuk, dan tentang nenek-moyang:

*Tidak, mereka hanja kenangan.  
Hanja batang-batang tjemara jang menusuk langit  
jang akarnya pada bumi keras.  
Sebenarnya kita belum pernah mengenal mereka;  
ibu-bapa kita jang mendongeng  
tentang tokoh-tokoh itu, nenek-mojang kita itu,  
tanpa menjebut nama.  
Mereka hanjalah mimpi-mimpi kita,  
kenangan jang membuat kita merasa  
pernah ada.*

—“Ziarah” (1967)

Sajak ini, berbeda dari sajak-sajak permulaan tahun

1967: tak dituliskan dalam kwateran, dan dengan demikian mengesankan suatu irama yang berbeda. Ia termasuk ke dalam satu kelompok tersendiri dengan dua sajak terakhir tahun 1967, "Sadjak Tjinta" dan "Pada Suatu Hari Nanti". Ketiga sajak ini, dengan kalimat-kalimat yang tanpa rima dan tak melodius, terdengar keras dan angkuh. Nada kalimat pertama "Pada Suatu Hari Nanti" amat tipikal buat ketiganya: "Begini: kita mesti berpisah".

Tetapi, dan di sini Sapardi Djoko Damono mengingatkan kita pada Subagio Sastrowardojo, ada sesuatu yang ironis dalam kekerasan dan keangkuhan itu. Ada sesuatu yang getir, yang murung di balik kalimat-kalimatnya yang kukuh. "Sekarang harus kita tahankan/terik surja itu, tanpa seorang Bapa" ("Sadjak Tjinta"). Posisi keyatim-piatuan kita menjadi jelas, tragik kita menekan, memestikan kita untuk berani: justru dalam kefanaan yang tak terelakkan.

*Siapa jang mengantarkan kita?  
 Hati kita sendiri, lebih unggul dari  
 derita, lebih unggul dari putus-asa, lebih unggul  
 dari sepi; ditanamnya pohon djeruk  
 di pekarangan bekas rumah kita, ditjoretkannja  
 kapur penolak bala di tiap ambang pintu,  
 lalu kita tusuk sendiri duabelah mata kita  
 agar tak terlihat lagi adegan-adegan tjinta,  
 agar tak sakithati mengenangkannja.*

—"Pada Suatu Hari Nanti" (1967).

Paradoks antara keberanian dan kegetiran itu, satu hal yang juga kita dapatkan dalam sajak "Aku" Chairil Anwar, dalam sajak seperti ini memungkinkan penyairnya secara

langsung dan wajar menampilkan kontras-kontras dan “surprise-surprise” — dan dengan demikian menyajikan satu gagasan tanpa khotbah, tanpa deret-deret baris heroik yang monoton. Keberanian itu tanpa kepahlawanan. Sekali lagi, pada akhirnya kita tetap yatim-piatu dan tetap fana.

Adalah menarik bahwa Tuhan, dalam posisi kita sedemikian itu, oleh Sapardi tidak ditampilkan sebagai *deus ex machina*. Nasib eksistensial kita, sunyi dan kerahasianan riwayat kita, sepi dan kejelagaan kita — pendeknya: kemurungan itu, dalam *DukaMu Abadi* tidak memaksakan kehadiran Tuhan untuk memecahkan keruwetan adegan-adegan supaya selesai. Adegan-adegan murung itu tak pernah selesai. Itulah mungkin sebab yang mendorong Sapardi Djoko Damono untuk merekam kembali beberapa kali suasana muram yang sama dalam lebih dari 5 sajak kumpulan ini. Pengulangan semacam ini memang membosankan, dan menyebabkan beberapa sajak bisa dilupakan begitu saja sebagai klise dari sajak yang lain. Namun agaknya Sapardi tidak terlalu bisa disalahkan dalam hal itu: kumpulan *DukaMu Abadi* adalah catatan-catatan satu tema pusat. Mereka merupakan ungkapan dari “do'a jang pandjang”: hidup yang tak bisa membebaskan diri dari sunyi di satu pihak dan Tuhan di lain pihak.

Tak bisa disangkal lagi bahwa puisi ini adalah puisi religius. Meski demikian, di sini pembicaraan dengan Tuhan tidaklah direkam sebagai satu pertemuan luar biasa dan tersendiri: pertemuan itu tidak bersifat luar biasa, sebab ia berlangsung terus dalam sajak-sajak Sapardi. Tuhan tidak hadir sebagai sesuatu yang baru dan menarik perhatian, melainkan sebagai Kehadiran yang selalu terbayang di tiap

baris. Ketika Sapardi Djoko Damono menuliskan “buatmu, Mu”, terasa ia dengan lirih hendak merumuskan kesadarannya akan Kehadiran itu.

Juga sebuah sajak tahun 1968, “Gerimis Ketjil Di Djalan Djakarta, Malang”:

*seperti engkau berbitjara di udjung djalan  
 (waktu dingin, sepi grimis tiba-tiba  
 seperti engkau memanggil-manggil di kelokan itu  
 untuk kembali berduka)  
 untuk kembali kepada rindu,  
 pandjang dan tjemas  
 seperti engkau jang memberi taat tanpa lampu-  
 lampu  
 supaja menjahutmu, Mu*

Perulangan bunyi “mu” dan pergantian “mu” — dengan “m” (kecil) — dengan “Mu” — dengan “M” (besar), menjelaskan segalanya : di dalamnya terbayang suatu persona kedua, suatu Engkau, yang dekat dan intim tetapi juga jauh dan sayup.

Terlibat dalam Kehadiran yang sedemikian, yang terasa dekat ke hati tetapi tak terpahami “penuh seluruh”, penyair ini pun tumbuh dengan sikap yang ambivalen terhadapNya: kadang puisinya luluh dalam Kehadiran itu, kadang ia dengan pahit menyesaliNya. Dalam “Dua Sadjak Dibawah Satu Nama” ia memihak pemberontakan Kain yang telah membunuh Abel: “Berapa djaman telah menderita/semendjak Iapun mengusir kita dari Sana”. Mengapa Tuhan tega mengusir manusia dari Surga, membuangnya ke bumi, dan menyebabkannya menderita? Tak ada jawab-

an yang memadai buat pertanyaan ini, Tuhan tetap diam sunyi. Dan Kain pun memutuskan

*kalau Kaupun bernama Kesunjian, baiklah  
tengah-hari kita bertemu kembali: sehabis  
kubunuh anak itu. Di tengah ladjang aku tinggal  
sendiri  
bertahan menghadapi Matahari  
dan Kaupun disini. Pandanglah duabelah ta-  
nganku  
berlumur darah saudaraku sendiri  
pohon-pohon masih tegak, mereka pasti mengerti  
dendam manusia jang setia tetapi tersisih ketepi  
benar. Telah kubunuh Abel, kepada siapa  
tertumpu sakit hati alam, dendam pertama  
kemanusiaan,  
awan-awan dilangit kan tetap bergerak, angin  
senantiasa  
menggugurkan daunan; segala atasnamamu:  
Kesunjian*

—“Dua Sadjak Dibawah Satu Nama, II” (1968)

Dalam ambivalensi seperti itulah puisi Sapardi Djoko Damono lebih dari sekadar puisi keagamaan: ajaran-ajaran agama Kristen memang nampak dalam beberapa sajaknya, dulu dan kini, tetapi ia berbeda dengan penyair penyair Kristen yang kita kenal, Fridolin Ukur dan Suparwata Wiratmadja. Seperti Subagio Sastrowardojo yang juga berasal dari suatu lingkungan sosial Jawa, Sapardi Djoko Damono tidak menampakkan suatu ikatan kuat dengan tradisi keagamaan apapun. Demikianlah puisinya: merupakan ibadat yang personal, suatu perhubungan dengan Tu-

han yang kadang-kadang tampil secara tak terduga. Jika puisi ini adalah do'a seperti yang saya katakan di atas, maka do'a itu adalah semacam "Do'a" Chairil Anwar. Tuhan bukanlah masalah yang sudah selesai bagi Sapardi.

Bukan sesuatu yang mengherankan jika justru karena itu ia lebih otentik daripada penyair-penyair keagamaan dalam berbicara tentang kerinduan, dan lebih mampu untuk menghadirkan teka-teki hidup dan teka-teki kematian kepada kita. Puisinya lahir dari teka-teki tersebut, dan bukan pengabar Kitab apapun. Karena itulah ia terasa lebih gelisah dan lebih ter dorong untuk berani bertanya tak putus-putusnya. Bagian sajak-sajak Sapardi yang paling intens adalah dalam kalimat-kalimat tanyanya yang tak selesai, seperti dalam "Sonnet X":

*siapa menggores di langit biru  
siapa meretas di awan lalu  
siapa mengkristal di kabut itu  
siapa mengertap di bunga laju  
siapa tjerna di warna ungu  
siapa bernafas di detak waktu  
siapa berkelebat setiap kubuka pintu  
siapa mentjair di bawah pandangku  
siapa terucap di tjelah kata-kataku  
siapa mengaduh di bajang-bajang sepiku  
siapa tiba mendjemput berburu  
siapa tiba-tiba menjibak tjadarku  
siapa meledak dalam diriku  
siapa Aku*

— (1968)

Sajak ini adalah salah satu dari sajak yang paling orisinal dari Sapardi Djoko Damono. Kendati pertanyaan besar “siapa Aku” sering kita jumpai, dengan segala pretensi kefilsafatan ataupun ketasawufan, semacam yang banyak terkandung dalam pelbagai karya mistik Jawa, dalam sajak tersebut pertanyaan itu lebih merupakan ungkapan puncak kegelisahan di tengah misteri. Tak ada tanda tanya sebuah pun di sana, tetapi ia tetap sesuatu yang kejang meraih-raih jawaban: baris demi baris itu tidak sekadar disusun untuk mencapai efek puitis dengan pengulangan, melainkan langkah-langkah resah yang menuju ke arah klimaks. Setiap kali langkah itu adalah pertanyaan, setiap kali langkah itu terasa kaget dan termangu: kita dengar suara keras konsonan-konsonan yang kemudian tiba-tiba tersentak, disusul oleh vokal “u” pada setiap ujung — dan pertanyaan itu belum juga terjawab, hanya berakhir pada kekosongan yang sama. Dan tanda-tanya pun akan terasa sebagai sesuatu yang berlebih. Adakah kita sia-sia?

Barangkali. Sajak-sajak Sapardi Djoko Damono bukanlah jawaban, yang dikatakan secara verbal, jelas dan dengan perasaan yakin akan kepastian-kepastiannya sendiri. Puisi ini sebagian besarnya termangu, lahir dalam rasa terpencil, sadar bahwa segalanya toh akan “susut dari Suasana” (“Kepada Istriku”, 1967), dan peka sekali akan pergantian-pergantian yang terjadi dalam proses waktu. Beberapa kali dalam sajak-sajaknya Sapardi Djoko Damono menggunakan kata keterangan tekanan “pun” di selasela suasana sunyi puisinya: kita mendengarnya sayup-sayup bagaikan bunyi gerak jarum jam, yang menandakan bahwa suatu pergantian telah terjadi dalam hening waktu

dan kesenyanpan:

*masih terdengar sampai disini  
DukaMu Abadi. Malampun sesaat terhenti  
sewaktu dinginpun terdiam, diluar  
langit yang membayang samar*

—“Prologue” (1967)

*beribu saat dalam kenangan  
surut pelahan  
kita dengarkan bumi menerima tanpa mengaduh  
sewaktu detikpun jatuh*

—“Sadjak Putih” (1967)

*haripun tiba. Kita berkemas senantiasa  
kita berkemas sementara djarum melewati angka-  
angka  
kaupun menjapa: ke mana kita  
tiba-tiba terasa musim mulai menanggalkan daun-  
daunnja*

—“Haripun Tiba” (1967)

Kepekaan akan pergantian-pergantian yang terjadi dalam proses waktu — dengan kata lain: kepekaan akan kefanaan itu — pada hemat saya memang telah datang pada Sapardi Djoko Damono. Dalam puisinya tahun 1967, kepekaan itu memberi warna muram, yang barangkali belum asli benar. Dalam puisinya tahun 1968 ia tidak begitu terasa, meskipun tetap ada. Sajak-sajaknya di tahun 1968 rata-rata bersifat kurang sunyi, pikiran-pikiran datang lebih banyak dan lebih tangkas, dan karena itu kata-kata

pun lebih berdesakan. Bandingkan:

*gerimis djatuh kaudengar suara dipintu  
bajang-bajang angin berdiri di depanmu  
tak usah kauutjapkan apa-apa; seribu kata  
mendjelma malam, tak ada jang disana*

*takusah; kata membeku, detik  
meruntjing di ujung Sepi itu  
menggelincir djatuh  
waktu kaututup pintu. Belum teduh dukamu*

—“Gerimis Djatuh” (1967)

*saat tiadapun tiada  
aku berdjalan (tiada-  
gerakan, serasa  
isjarat) Kitapun bertemu*

*sepasang Tiada  
tersuling (tiada-gerakan,  
serasa nikmat):  
Sepi meninggi*

—“Dalam Do'a: II” (1968)

Kedua sajak ini berpokok pada sunyi, namun dengan jelas terasa adanya perbedaan kadar kemurnian dari kesunyian itu, “Gerimis Djatuh” (1967) bukan saja secara eksplisit menolak kata dan memilih diam dalam kelengangan, tetapi juga sementara itu menghadirkan kelengangan itu sendiri di antara baris-barisnya. Kesunyianya adalah kesunyian yang murni. Sebaliknya, “Dalam Do'a: II” (1968) kesunyian itu kurang bersifat demikian, agak dipaksakan.

Meskipun sajak ini menceritakan sepi, yang “meninggi” dan menceritakan tiadanya gerak dalam suatu pertemuan mistis dengan Tuhan, namun toh suara keras kesibukan verbal juga yang terdengar. Penggunaan tanda kurung justru mengesankan desak-mendesaknya kata, dan dalam pada itu bunyi konsonan lebih dominan daripada bunyi vokal. Ditinjau secara demikian sajak ini kurang berhasil: ia berbicara tentang sepi, tapi ia sendiri tidak sepi. Walaupun begitu, yang lebih menarik di sini ialah bahwa ia merupakan salah satu petunjuk adanya perbedaan suasana-hati antara sajak-sajak Sapardi tahun 1967 dengan sajak-sajaknya tahun 1968.

Perbedaan itu bukanlah sesuatu yang ganjil dan terjadi tiba-tiba. Pada hemat saya, ada perkembangan yang konsisten pada sikap Sapardi Djoko Damono yang menyebabkan terjadinya perbedaan itu: Mula-mula adalah ingatan akan Maut, yang tiba-tiba memagut tatkala orang lena dalam percakapan:

*mengapa kita masih juga bertjakap  
hari hampir gelap  
menjekap beribu kata diantara karangan bunga  
diruang semakin maja, dunia purnama  
sampai takada jang sempat bertanja  
mengapa musim tiba-tiba reda  
kita dimana. Waktu seorang bertahan di sini  
di luar para pengiring djenazah menanti*

—“Saat Sebelum Berangkat” (1967)

Sajak ini, termasuk sajak permulaan bagian tahun 1967, beserta dua sajak berikutnya, “Berdjalan Dibelakang

Djenazah” dan “Sehabis Mengantar Djenazah” (ketiganya mungkin sekali ditulis dalam waktu yang amat berdekatan), merupakan awal dari suasana murung yang menghuni sajak-sajak selanjutnya. Kesadaran akan kefanaan itu ber-ulang timbul kembali. Tetapi kemudian Maut adalah sesuatu yang tak terelakkan: ia adalah bagian dari kehidupan itu juga. Dan kenyataan inilah yang menumbuhkan suatu sikap pada Sapardi Djoko Damono: sikap untuk menerima nasib eksistensial kita, suatu afirmasi kepada “satu-satunya Duka” itu:

*Tiba-tiba malampun risik  
beribu Bisik  
tiba-tiba engkaupun lengkap menerima  
satu-satunja Duka*

—“Tiba-tiba Malampun Risik” (1967)

Dan sebagaimana ia kagum pada bumi, yang “menerima tanpa mengaduh” dan “jang tua dalam setia” (“Sadjak Putih”, 1967), ia pun kemudian arif akan amsal yang ditunjukkan oleh sekuntum bunga: bunga itu tumbuh dan mekar perlahan-lahan, hidup — tapi tidak untuk seterusnya:

*...Matahari memulasnja warna-warni, sambil  
diam-diam  
membunuhnya dengan hati-hati sekali  
dalam Kasih-sajang, dalam rindu-dendam Alam;  
lihat: iapun terkulai pelahan-lahan  
dengan indah sekali, tanpa satu keluhan.*

—“Sonnet: Hei! Djangan Kaupatahkan” (1967).

Dengan demikian puisi Sapardi Djoko Damono berkat “ya” kepada kehidupan, dan sebagai konsekuensinya ia pun ingin berkata “ya” kepada kematian. Seluruh sikapnya menunjukkan persiapan — untuk kepergian tiba-tiba itu, menerima Maut, menunggu “jemputan itu” (“Buat Ning”, 1967).

Tetapi seperti yang saya katakan tentang tiga sajaknya terakhir tahun 1967 (“Sadjak Tjinta”, “Ziarah” dan “Pada Suatu Hari Nanti”), di sini pun ada sesuatu yang getir dan murung dalam afirmasinya kepada kematian itu. Maut adalah hal yang menggelisahkan: kita menerimanya karena ia bagian yang tak terelakkan dari kehidupan, tetapi kita juga menolaknya justru karena kita cinta kepada kehidupan. Dan jika kita sampai pada pengakuan, seperti Sapardi Djoko Damono, bahwa “Sorga ternjata ada dalam dongeng-dongeng sadja” (“Sadjak Tjinta”, 1967), kita pun makin sadar akan absurditas itu.

Walaupun demikian, kesadaran akan absurditas itu pada Sapardi Djoko Damono dalam banyak hal membatunya mengatasi kecemasan. Dan kesadaran inilah, yang perlahan-lahan terbentuk dalam proses, yang pada hemat saya menyebabkan Sapardi dalam sajak-sajaknya tahun 1968 tidak lagi bermuram-durja. Sapardi Djoko Damono tidak lagi tertegun-tegun dan termangu oleh perasaan tentang kefanaan: perasaan itu telah menghablur menjadi konsepsi. Dia menjadi lebih pasti, lebih tegak, dengan suasana-hati yang lebih ringan. Kepkaan akan kefanaan telah menjadi filsafat tentang kefanaan. Bawa hidup kita tak kekal, itu bukanlah masalah pokok yang intens lagi. Itulah sebabnya di tahun 1968 Sapardi Djoko Damono lebih

sempat untuk mencoba mengerti masalah-masalah lain selain Maut: ia berbicara tentang siklus kemerdekaan manusia ("Atas Kemerdekaan"), tentang percintaannya yang "sengit" dan "parah" dengan Tuhan melalui alam yang cerah ("Ketika DjariDjari Bunga Terbuka"), tentang suatu Persetubuhan "Kau dan aku" perkawinan tak di manapun, tak-kapan-pun" ("Sadjak Perkawinan"), tentang kegetiran Kain kepada Tuhan ketika ia membunuh Abel ("Dua Sadjak Dibawah Satu Nama"), tentang perempuan dan lelaki yang bertemu di dalam perkelaminan ("Pertemuan") dan tentang nasib manusia kini setelah Adam "mengabur dalam dongengan" ("Djarak").

Sapardi Djoko Damono nampaknya dengan masalah-masalah ini (yang lebih berat dengan pengertian-pengertian daripada dengan kepekaan) merasakan kebutuhan akan bentuk lain. Dibandingkan dengan sajak-sajak tahun 1967, di mana kwaterin 2-bait merupakan bagian terbesar, di tahun 1968 ia lebih banyak menggunakan kwaterin 3-bait; bahkan juga kita dapatkan di sini kwaterin 4-bait dan 5-bait serta dua buat soneta. Lebih banyaknya bait itu menunjukkan lebih besarnya jumlah kata-kata di tiap sajak: kata-kata datang berdesakan kepadanya. Lalu-lintas pikiran dan asosiasi lebih tangkas dan lebih sibuk: betapa seringnya Sapardi Djoko Damono menggunakan tanda kurung agaknya bisa menunjukkan hal itu.

Dari semua itu, saya condong untuk berpendapat bahwa puisi tahun 1968 merupakan puisi "masa peralihan" dalam diri Sapardi Djoko Damono: ia sedang meninggalkan nada sendunya tahun 1967, menuju ke suatu nada baru. Adanya peralihan ini memang sudah nampak dalam

“Sadjak Tjinta”, “Ziarah” dan “Pada Suatu Hari Nanti” — dan adanya peralihan itu memang wajar bagi hampir setiap penyair. Seorang penyair yang kreatif tidak akan mengulangi hal yang itu-itu juga. Ia harus meninggalkan periode tertentu dalam puisinya, dan untuk ini ia akan selalu terjatuh pada suatu “masa peralihan”. Amat wajar pula jika dalam “masa peralihan” itu ia menjadi terasa kurang mantap, belum sepenuhnya terbentuk dalam mengungkapkan masalah-masalah baru yang dihadapinya, tapi sementara itu juga kurang murni lagi dalam mengungkapkan masalah-masalahnya yang lama. Kekurang-murnian itu telah kita lihat pada Sapardi Djoko Damono, ketika ia menuliskan “Dalam Do'a: II”. Sedangkan sajaknya “Atas Kemerdekaan” terasa sekali amat kering:

*kita berkata : djadilah  
dan kemerdekaanpun djadilah bagi laut  
di atasnya: langit dan badai tak-henti-henti  
di tepinya: Tjakrawala*

—(1968)

Sajak ini kering, karena ia hanya berisi simbol-simbol: “langit” itu bukanlah langit biru yang sesungguhnya, tetapi perlambang keluasan gerak. “Badai” dan “tjakrawala” itu juga sekadar simbol — semuanya abstrak. Berbeda dengan puisinya di tahun 1967, di mana Sapardi lebih banyak mendukung apa yang hendak dikatakannya dengan imajimasi sugestif dari suasana alam yang konkret, “Atas Kemerdekaan” adalah sajak yang hanya berbicara kepada pemikiran tanpa menyangkut perasaan. Dalam membaca-

nya kita berpikir, tapi hati kita tak tergerak. Keadaan yang sama terdapat kembali dalam “Pertemuan” dan “Sadjak Perkawinan”.

Bisakah kita di sini mengatakan bahwa ada kecenderungan yang menegas pada Sapardi untuk menulis puisi metafisik? Mungkin sekali. Dan meskipun tidak semua puisi metafisik bersifat kering, akan tetapi selalu ada kemungkinan untuk menjadi begitu, apabila pikiran-pikiran dikemukakan tanpa intensitas perasaan, apabila konsep-konsep diutarakan tanpa penghayatan subyektif. Terutama bagi seorang penyair yang, seperti Sapardi Djoko Damono, memilih lirik sebagai pengucapannya, filsafat apapun yang hendak dituangkan dalam puisi bukanlah sekadar rangkaian perumusan ide-ide. Filsafat itu seharusnya tampil sebagai sesuatu yang personal, sebagai suatu sikap hidup. Dalam pada itu filsafat itu pun semestinya bisa membangkitkan suatu respons yang personal pula dalam diri pembaca: simbol-simbol yang abstrak saja tidak cukup. Suatu pemahaman emosional terhadap pikiran (*“emotional apprehension of thought”*, kata Herbert Read tentang puisi metafisik) harus disertakan juga. Dengan mengemukakan semua itu tidak berarti bahwa dalam “masa peralihan” tahun 1968 ini Sapardi Djoko Damono hanya menghasilkan sajak-sajak yang belum berarti. Pun tidak selamanya Sapardi Djoko Damono terasa kurang murni lagi dalam masalah sentralnya yang lama: kematian.

Sajak “Kupandang Kelam Merapat Kesisi Kita”, sebuah kwatrin 4-bait, yang ditulis dengan kelancaran dan keteraturan yang khas, menunjukkan betapa ia lebih pasti dengan pengertiannya tentang kefanaan, mengatasi senti-

mentalitas, tetapi tanpa kekeringan emosi :

*kupandang kelam jang merapat ke sisi kita  
siapa itu di sebelah sana, tanjamu tiba-tiba  
(malam berkabut seketika)*

*Barangkali mendjemputku  
barangkali berkabar penghudjan itu*

*kita terdiam sadja di pintu. Menunggu  
atau ditunggu, tanpa djandji terlebih dahulu  
kenalkah ia padamu, desakmu (Kemudian sepi  
terbata-bata menghardik berulang kali)*

*bajang-bajangnjapun hampir sampai di sini.  
Jangan utjapkan selamat malam; undur pelahan  
(pastilah sudah gugur hudjan  
dihulu sungai itu); itulah Saat itu, bisikku*

*kuketjup udjung djarimu; kaupun menatapkku  
bunuhlah ia, suamiku (Kutatap kelam itu  
bajang-bajang jang hampir lengkap mentjapaiku  
lalu kukatakan: mengapa Kau tegak disitu)*

Dengan kalimat-kalimat bersahaja yang jelas. sajak ini telah menggunakan teknik sebuah cerita ringkas: ada latar (*setting*), ada peran: sepasang suami-isteri yang sendiri, ada peristiwa dan perkembangan: saat kematian yang datang. Adegan-adegan tersusun dari bait ke bait, mendaiki secara beraturan. Suasana terasa langsung dalam kata-kata “kelam”, “hujan”, “sepi”, “malam berkabut”. Dan dalam suasana semacam itulah Maut datang meremang dan menghampir dari “sebelah sana” yang muram. Di ru-

ang yang mendengar hujan dan menyimakkan kelam itu sang suami tahu benar bahwa tanda-tanda telah dekat: kelam itu berangsur merapat. "Siapa itu di sebelah sana", isterinya bertanya. Suami itu diam: ia sudah merasa bahwa Jemputan itu telah tiba. "Kenalkah ia padamu", isterinya mendesak. Tapi suami itu tetap diam. Ruangan sepi. Se mentara itu bayang-bayang itu sampai padanya tanpa suara. "Itulah Saat itu", bisiknya. Sadar bahwa ia harus pergi, diciumnya ujung jari isterinya. Perempuan itu pun tahu isyarat apa yang telah datang, lalu mengucapkan sebuah ikhtiar penghabisan yang putus asa: "Bunuhlah ia, suamiku". Laki-laki itu hanya menatap bayang-bayang yang hampir lengkap mencapainya dan berkata: Mengapa "Kau tegak disitu".

Perkataan itu adalah sebuah pertanyaan yang ambigu, dan dengan demikian sebuah pertanyaan yang menghadirkan pertanyaan. Adakah ia meminta Maut agar merenggutkannya lebih cepat ataukah ia mencoba memprotes dengan suara lemah, menyesali kedatangan itu? Adegan-adegan berakhir tanpa jawaban — dilimbur Sepi.

Dan memang Sepi itulah yang berkuasa di sini. Suara sang isteri dalam ruang itu tak berdaya mengubahnya: suara itu hanya salah satu dari pelbagai suara yang membisik ke sana, terlintas tanpa tanda kutip. Ia memang merupakan serangkaian interupsi di tengah "soliloquy" sang suami yang sedang merasakan Maut mendekat, tetapi interupsi itu hanya tampil sebagai kontras yang lirih: tak ada tanda tanya, tak ada tanda seru. Kontras lirih itu cuma perlawanan-perlawanan lemah untuk mengatasi Sepi.

Seolah-olah, atau memang barangkali demikian, kese-

pian itu identik dengan selalu hadirnya Maut, selalu hadirnya Tuhan dan selalu hadirnya misteri tentang semua ini.

Barangkali sunyi adalah minuman keras. Sapardi Djoko Damono menyukai minuman keras itu: ia bisa masuk berlena-lena karenanya. Tetapi serentak dengan itu ia pun tahu bahwa, sebagai minuman keras, ada sesuatu yang tak wajar di dalamnya. Sajak-sajaknya terikat dan mencandu sunyi, sekaligus juga merasa tersiksa oleh sunyi. Apapun kenikmatan yang ia peroleh dari padanya, Sapardi Djoko Damono agaknya sadar tentang hal itu dalam puisinya. Beberapa waktu yang lalu ia menulis:

*akan sampai setiap kali padamu  
puisi jang memberontak kepada sunji  
dan hidup dalam sunji  
menolak kembali mentjintai sunji*

—“Solitude” (1965-?)

Sajak ini adalah sebuah sajak yang jelek, kering, sebuah sajak dalil-dalil.<sup>7</sup> Tetapi justru karena berisikan dalil-dalil, ia menampakkan pendirian Sapardi secara lebih tegas tentang diri dan puisinya: Suatu ambivalensi sikap terhadap sunyi.

Dan jika bagi Sapardi kesunyian itu memang identik dengan selalu hadirnya Maut, Tuhan dan misteri, maka di situ pun kita bisa memahami ambivalensi sikapnya akan hal-hal tersebut: suatu pasang-surut antara pemberontakan dan penerimaan, antara penolakan dan percintaan kembali.

Saya kira tidak ada yang teramat ganjil dalam sikap

sedemikian itu. Seperti pernah disebutkan di bagian awal karangan ini, hidup terutama bagi Sapardi Djoko Damono tidak lagi berada dalam garis-garis kepastian sistematik. Manusia telah merasa dicampakkan di bawah langit kosong-sepi, menjadi yatim-piatu di hadapan Kebenaran. Ia harus menentukan pilihan dan pendirian-pendiriannya sendiri. Ia merdeka, dan karena itu tanpa wasiat. Ia adalah, untuk memakai kata-kata W.S. Rendra, "kesangsian yang kreatif". Ia sunyi dalam memutuskannya atau tidak.

Sajak-sajak *DukaMu Abadi* membayangkan itu. Orang bisa mengatakan bahwa Sapardi Djoko Damono tidak teramat orisinal dalam mengucapkannya, orang bisa melihat adanya pengaruh yang kuat dari penyair-penyair lain dalam puisinya. Walaupun demikian, kalaupun pengaruh itu ada, pengaruh itu bukan hanya mencecah pinggir kesadaran Sapardi, bukan sekadar pengaruh permukaan, tetapi telah masuk jauh dan ikut mengembangkan sikap penyair ini dari dalam.

Sikap itulah yang terutama menarik hati saya dalam menulis kritik ini, sebab saya beranggapan, bahwa sikap itu lahir secara sah dari masa kita sekarang. □

#### Catatan:

<sup>1</sup> Lihat sajak-sajak "Dingin Benar Malam Ini", "Keluarga Tertjinta", "Tjerita Dari Kota Kami", Majalah *Sastrra*, No. 8, Desember 1961. Juga "Sadjak Orang Gila", *Sastrra*, No. 7, Nopember 1961.

<sup>2</sup> Sapardi Djoko Damono, "Puisi Indonesia Mutakhir", Majalah *Basis*, September 1967.

<sup>3</sup> "Do'a Para Pelaut Jang Tabah" dan "Do'a Di Tengah Massa",

*Basis*, nomor khusus puisi (“Semerbak Sadjak”), Januari 1966.

<sup>4</sup> “Sonnet: Lelaki-lelaki Telah Turun Kelaut” (1964) dan “Kepada Seorang Algodjo” (1965), Majalah *Horison*, Mei 1968, Th. ke-III.

<sup>5</sup> “Puisi dan Pikiran Manusia Modern”, esai Conrad Aiken, diterjemahkan Sapardi Djoko Damono beserta dua esai penyair lain; *Horison*, Oktober 1968, Th. ke-III.

<sup>6</sup> “Pada Suatu Malam”, *Basis*, Januari 1966.

<sup>7</sup> *Basis*, Januari 1966.

## “Sebuah Sajak yang Menjadi...”

“SEBUAH sajak yang menjadi adalah suatu dunia,” kata Chairil Anwar, dan paradoks ini bisa mengantar kita untuk melihat bagaimana puisi Indonesia mutakhir menyatakan dirinya.

Sebuah sajak yang menjadi — bukan sebuah sajak yang *jadi* — tidak tinggal terhenti dan tergantung pada apa yang membentuknya: kata dan konsep-konsep, “benda-benda” pampat yang tersaji dan siap untuk selesai. Sebuah sajak yang “menjadi” selama-lamanya sebuah proses, bahkan seusai dibaca. Ia senantiasa bergerak, hadir, menyelinap, setengah sembunyi, tampil kembali (dengan isyarat-isyarat baru), mencipta tak henti-hentinya, berubah, menangguhkan konklusi.

Kita tidak pernah tahu kapan dan di mana berakhirknya.

“Suatu dunia” sebaliknya bisa berarti sebuah ruang yang meskipun terbentang, punya akhir. Sebuah dunia punya garis batas. Chairil Anwar menjelaskan tentang

“dunia” itu sebagai “dunia” yang diciptakan kembali sang penyair, dari “benda (materi) dan rohani, keadaan ...alam dan penghidupan sekelilingnya”, dan hal-hal lain yang “berhubungan jiwa dengan dia”. Dalam arti ini kehadiran sang penyair, otoritasnya, dan lingkungan hidupnya, merupakan asal-usul dan sekaligus pemberi sosok yang definitif, sebuah mikrokosmos, kepada sebuah sajak.

Dan itulah paradoks itu: puisi bergerak antara “menjadi” dan “dunia”, sekaligus pertautan dan pergumulan yang tak habis-habisnya antara keduanya. Puisi hidup dan bertenaga dalam sifatnya sebagai proses dan keterkaitannya kepada suatu “batas”. Puisi, seperti halnya hasil karya sastra kreatif umumnya, sedikit banyak mengandung se-macam premis “realisme” merepresentasikan dunia di luar sana, dan dengan demikian juga diberi batasan oleh dunia di luar sana itu, di samping mendapatkan tata tertibnya dari kesadaran simbolik — tapi serentak dengan itu juga hadir sebagai wacana yang tidak mentransmisikan pesan yang tetap kecuali bahwa dirinya sendiri harus menjadi suatu kemeriahinan yang tanpa henti, dalam arus “menjadi”.

Tidak semua penyair mengakui paradoks itu. Kita sering menemukan sajak-sajak, khususnya di masa sebelum Chairil Anwar, yang kita duga hampir semata-mata merepresentasikan “dunia”, dengan suatu pengalaman bahasa yang pada dasarnya berpegang pada makna sebagai satu sosok sendiri, utuh, “univokal”, di belakang kata-kata. Bahasa puisi bahkan bagian dari sebuah agenda yang hendak menjelaskan dan mengubah “dunia” itu. Dengan demikian ia bukan saja mempunyai logos, tetapi juga mempunyai peran. Sajak-sajak S. Takdir Alisjahbana (seba-

gaimana juga novel-novelnya) adalah sekadar derivasi dari pemikirannya. Bagi Takdir, agaknya, penulisan adalah sesuatu yang (mesti) disubordinasikan: tiap kata, tiap konsep, takluk kepada suatu tujuan yang oleh pengarang dikehendaki. Dalam puisi seperti ini, seperti yang nampak pada umumnya sajak-sajak masa Pujangga Baru, berlaku apa yang oleh seorang kritikus disebut sebagai "*the heresy of paraphrase*", bahwa "isi" dan "bentuk" bisa dipisahkan begitu rupa sehingga kita bisa menyajikan kembali apa yang terkandung dalam sebuah sajak dalam bahasa lain, seperti yang sering diinstruksikan oleh para guru kesusastraan kita dulu dengan perintah "Ceritakanlah dengan kata-kata-mu sendiri!".

Kecenderungan semacam ini tidak berhenti pada Takdir semata. Tetapi bagaimana puisi — sepanjang ia bisa disebut puisi — menghindarkan diri sepenuhnya dari paradoks yang dikemukakan Chairil? Bahkan di kalangan penyair semasa Takdir, kita mendapatkan Sanusi Pane yang mengatakan bahwa "harga karangan sajak" bukanlah terletak "dalam maksud isinya" — dan sedikit banyaknya ia menampik puisi sebagai sesuatu yang disubordinasikan oleh "maksud-isi". Tapi tentu saja ia tidak sejauh Sutardji Calzoum Bachri.

Kita ingat bahwa di awal tahun 1970-an sebuah "kredo puisi" pernah dikemukakan Sutardji Calzoum Bachri, ketika penyair ini masih menuliskan sajak-sajak dalam jenis yang terkumpul dalam *O* (1970) dan *Amuk* (1971): "Kata-kata bukanlah alat pengertian", kata-kata "harus bebas menentukan dirinya sendiri".

Tapi sebuah kredo semacam itu adalah sebuah tekad,

sedangkan proses penciptaan puisi cenderung luput, membebaskan diri, baik dari tekad maupun dari statemen yang pernah diniatkan. Sajak-sajak Sutardji bagaimanapun tidak menampilkan puisi sepenuhnya “hanya” sebagai permainan intralinguistik dari pelbagai petanda. Sebagaimana Takdir akhirnya tak bisa sepenuhnya menggusur kehadiran *jouissance* dalam puisi, Sutardji juga tidak bisa meniadakan premis “realisme” dalam tulisan-tulisannya: dalam sajak-sajaknya yang paling bermain-main dengan petanda sebagai petanda sekalipun ia tetap mengesankan adanya kaitan antara kata dengan hal-hal di luar diri kata itu, dan berbicara katakanlah tentang suatu “kebenaran”. Bahkan sajak-sajaknya terakhir, yang kita baca di awal tahun 1990-an, menunjukkan bahwa ia kembali ke gerombolan besar puisi Indonesia: bahasanya, kata-katanya, adalah satu proses untuk napak tilas suatu pengalaman, dan bukannya satu mozaik yang “menentukan dirinya sendiri”.

Sejak Sutardji Calzoum Bachri menerbitkan bukunya dan memaklumkan kredonya di awal tahun 1970-an, telah lahir sejumlah penyair lain. Di antaranya adalah Radhar Panca Dahana. Dalam kumpulan *Lalu Waktu* ini kita temukan satu penjelasan pendiriannya tentang kata dan puisi:

Jadi, jujur saja, aku bersyair lewat kata-kata yang di-dahului oleh maksud, pretensi, intensi atau lebih tepatnya gelora. Tapi, jujur saja, aku tidak memiliki kekuatan yang cukup untuk menguasai kata-kata agar, misalnya, ia dapat kuisi dengan pengertian dan definisi yang cocok atau disetujui oleh intensi, maksud dan pretensiku menuliskan puisi. Ia keluar begitu saja. Mengalir seperti air, melintasi imajinasi, tak tertahankan.

Dengan sadar dan jelas Radhar menampik Sutardji: ia menyatakan “bergidik” membayangkan kredo di tahun 1970-an itu. Ia tidak bisa mengambil sikap yang ekstrem: “Sebagaimana banyak orang, juga penyair”.

Puisi yang ditulis Radhar, seperti bisa diikuti dalam kumpulan ini, memang mendukung penyataannya itu. *Lalu Waktu* berisi sejumlah besar tulisan yang dalam banyak hal berbeda dengan corak yang pernah saya sebut “sajak-sajak suasana”, atau sajak-sajak yang “imagistik”. Apa yang disajikan Radhar, sebagaimana banyak puisi Indonesia sejak duapuluhan tahun terakhir, barangkali bisa disebut “reflektif”: sajak-sajak yang secara sepintas nampak merupakan sajak-sajak statemen, dan sepintas lain seperti sajak argumen, tetapi pernyataan dan perdebatan itu pada hakikatnya bukan suatu konklusi pemikiran, melainkan suatu argumentasi yang berkejadian dengan kesimpulan-kesimpulan, dan kesimpulan-kesimpulan yang *mrucut* oleh argumentasi; dalam arti tertentu ini adalah suatu percakapan yang cerdas dengan pengalaman batin sendiri, tetapi sebenarnya juga suatu pergumulan “aku” dengan “yang lain”. Bagian akhir dari *Empat Raka’at Saat Tersesat*:

*pernah aku merasa seluruh dunia cuma mimpi,  
jadi aku tertidur terus menerus. dalam tidur itu  
aku hanya bisa berharap bisa siuman. terus  
menerus berharap, tapi mimpiku tak juga usai. tak  
akan usai, karena tiada awal, bagaimana ada  
ujungnya. waktu tak ada. tiada yang kumengerti  
juga. semua terjadi, meloncat seperti kelinci. ada  
akal ada tipu daya, mana makna? aku menguap.*

Puisi yang semacam itu pada hakikatnya memang tidak dimaksudkan untuk melawan tafsir — jika tafsir dianggap sebagai suatu kekerasan dan kesewenang-wenangan terhadap teks. Tetapi puisi semacam ini juga tidak hadir sebagai suatu pernyataan yang maknanya oleh seorang pembaca hanya tinggal diterima, dan dengan demikian sang penyair sepenuhnya menentukan maksudnya. Kalimat-kalimat dalam puisi Radhar, ditampilkan tanpa huruf kapital yang menandai awal dan akhir, seakan-akan tidak ingin menjadi pernyataan-pernyataan yang final dan tertutup. Namun tidak pula pembaca mempunyai kedaulatan penuh menginterpretasikannya semau dia. Puisi semacam ini barangkali memberikan kedaulatan itu kepada teksnya sendiri untuk berbicara menurut dorongannya sendiri (Umberto Eco punya istilah untuk itu, *intentio operis*), tatkala sang penyair surut ke belakang sejenak, seperti dikatakannya, “mana makna? aku menguap”.

Puisi Radhar bagaimanapun bukanlah ibarat awan: sesuatu yang nampak bergumpal tetapi sebenarnya sesuatu yang seraya melayang, cair, dan tak bertaut dengan sebuah “dunia”. Sajak-sajak dalam *Lalu Waktu* memang sering memperlihatkan sikap Radhar yang menyatakan menampik apa yang konon dikatakan Derrida, bahwa “sejak kini puisi telah menjadi yatim piatu”. Dan dalam hal itu ia memang penerus tradisi pokok persajakan Indonesia. “Betapa arif pujangga kita dahulu”, tulisnya. “Lebih banyak secara tak sadar, 28 tahunku menjadi murid setia sejarah yang arif dan naif.”

Maka tidak mengherankan bila ia terkadang menggunakan kembali metafora yang sudah lazim (“laut”, “ba-

dai”, “perahu”), dan kesadarannya untuk memasukkan kata-kata yang tak galib dalam puisi Indonesia, (“kriminalitas religius”, “berpetak umpet”, “disket kesadaran”, “virus recehan”), bukanlah untuk mengguncang tradisi bahasa puisi semenjak tahun 1920-an. Dalam tradisi ini, puisi punya urusan untuk menawarkan argumen, puisi mengandung suatu pernyataan tentang kebenaran, walaupun tidak selamanya harus berupa rumusan yang mati; senantiasa ada kontinuitas antara puisi dan *discourse* yang bukan puisi, yang sudah kita dapatkan sejak zaman syair dahulu kala.

Apabila kita membaca sajak-sajak yang dimuat dalam *Tonggak*, sebuah antologi penting yang disusun oleh Linus Suryadi AG, kita akan mendapatkan, bahwa pada umumnya puisi Indonesia — termasuk yang ditulis selama 20 tahun terakhir, sebagaimana termaktub dalam jilid ke-4 antologi itu — memang tidak banyak berubah dari tradisi yang saya sebut di atas. Kita memang pernah mengalami letusan-letusan Chairil, misalnya dalam sajak 1943, di mana kejelas-pastian bahasa dalam corak puisi sebelumnya nampak menjadi nisbi. Kita juga pernah bertemu dengan puisi dan statemen Sutardji, yang menyatakan tak hendak mensubordinasikan kata kepada makna, dan terkadang kita membaca sikap bermain-main, semacam kenakalan “Manippean”, dalam sajak Darmanto Jt. Tetapi jejaknya tidak panjang.

Barangkali situasi tempat bahasa puisi Indonesia tumbuh tidak memungkinkan terlampaui berkecamuknya ekspresi yang menyampaikan tanda dan makna pra-simbolik, yang oleh Julia Kristeva disebut sebagai “semiotik” (dalam

arti *le semiotic*). Kristeva mengaitkannya dengan satu fase dalam bahasa kanak-kanak yang lahir dalam bunyi, warna nada, dan irama, ketimbang dalam simbol-simbol yang dikontrol oleh kesadaran. Bunyi, warna nada, dan irama memang sesuatu yang tidak bisa lahir begitu saja dalam bahasa puisi Indonesia, yang seperti halnya bahasa Prancis, dan berbeda dari bahasa Inggris, tidak mempunyai tekanan suku kata yang beragam, dan lagipula kurang variasinya dalam kombinasi vokal dan konsonan. Keadaan itu belum nampak berubah sejak sajak-sajak Amir Hamzah di tahun 1930-an, dan mungkin ini menunjukkan belum banyak percobaan baru dalam menghadirkan materil atau “tubuh” bagi suatu ekspresi yang sifatnya pra-simbolik misalnya melalui timbre suara ataupun ritme, seperti yang dilakukan Stephen Mallarme di dalam bahasa puisi Prancis, setidaknya menurut Kristeva, hingga suasana makna pun muncrat dan ramai, semakin majemuk, di mana *logos* tidak lagi memonopoli arti.

Memang nampak bahwa kesadaran, “bapak” yang berwibawa mengatur dan melancarkan komunikasi dunia simbolik itu, hadir secara dominan dalam tradisi bahasa puisi Indonesia, sebagaimana ia hadir dalam hubungan-hubungan sosial di masyarakat kita. Barangkali ini juga ada hubungannya dengan tendensi para penyair untuk menempatkan diri, atau ditempatkan, dalam posisi kecendekiawanan, yang menyampaikan kegundahan zamannya dari dan kepada masyarakat tempat ia hidup. Ia tak punya banyak pilihan.

Puisi di sini bukanlah nonsens. Bahkan puisi di sini bukan hanya punya urusan menyatakan apa yang disebut

kebenaran, tetapi juga mengkomunikasikannya. Setidaknya sampai sekarang.

Dalam sebuah perjalanan ke Eropa Timur di tahun 1991, setelah rezim-rezim komunis runtuh, seorang cendekiawan Polandia mengatakan kepada saya bahwa orang di Warsawa, Moskow atau Praha, tidak lagi mendatangi pembacaan puisi seperti dulu. "Sebab sekarang televisi dan suratkabar juga sudah mengatakan apa yang benar," katanya.

Saya tak tahu apakah yang terjadi di Eropa Timur itu suatu kehilangan atau bukan. Tapi di Indonesia kini, untuk alasan yang sama, agaknya puisi Indonesia, dan tentu saja puisi Radhar, masih penting untuk didatangi, untuk dibaca.□

## Subagio Sastrowardojo: *Sebuah Interpretasi*

*A poem should be wordless  
As the flight of birds*

— MacLeish

PUISI datang pertama kali kepada kita lewat nadanya. Setidak-tidaknya, inilah yang saya temui pada Subagio Sastrowardojo.

Sajak-sajak Subagio adalah sajak nadarendah. Puisinya seolah-olah dicatat dari gumam. Ia ditulis oleh seorang yang tak memberi aksentuasi pada gerak, pada suara keras atau kesibukan diluar dirinya. Ia justru suatu perlawanannya terhadap gerak, suara keras serta kesibukan diluar, sebab Subagio Sastrowardojo memilih diam, dan memenangkan diam.

Sesungguhnya pilihan kepada diam ini adalah tema dasar dari pikiran-pikirannya, dari ide-idenya. Tetapi sebagaimana dikatakannya sendiri beberapa tahun yang lalu:

"Ide yang abstrak yang hendak dikemukakan penyair harus menemukan penyelmaannya dalam pengalaman yang konkrit"<sup>1</sup>. Oleh sebab itu wajar — kewajaran persajakan moderen — jika yang langsung kita temui dalam puisi Subagio adalah pertama-tama "lukisan pengalaman yang konkrit", dan bukan "ide yang abstrak" yang disusun rapi dalam perumusan. Jelaslah, bahwa puisi ini tidak akan menyanjikan pernyataan-pernyataan yang seluruhnya lurus eksplisit: lukisan pengalaman yang konkrit terlampau kayanya untuk dibikin persis-terang dengan perbendaharaan kata yang ada. Puisi moderen tidak mungkin sepenuhnya sejelas syair-syair dalam tradisi klasik, sebab yang pertama senantiasa cenderung untuk bentrok dengan dan berusaha membebaskan diri dari bahasa rasional. "*Je suis obscur comme it sentiment*", kata Pierrd Reverdy. Saya remang seperti halnya perasaan.

Obskuritas atau keremangan itu ada pada. Subagio: lukisan-lukisan pengalaman konkrit dalam sajak-sajaknya terutama hanya ekspresif pada latarbelakang, pada suasana atau "mood"-nya, tetapi tidak pada adegan-adegan atau kisah masing-masing sajak itu. Adegan-adegan atau kisah itu hampir tidak penting, atau katakanlah: tak bisa berdiri sendiri tanpa "mood" tersebut.

Dari latarbelakang itulah, yang kita tangkap antara lain lewat nada sajak (sebab suasana tidak pernah bisa eksplisit), kita merasa: Subagio memilih diam. Pilihan ini konklusif ; dalam kata-katanya sendiri:

*Ah, baik diam merasakan keramahan  
pada tangan jang mendjabat dan mata merindu*

*Dalam keheningan detik waktu adalah pilu jang  
menggores dalam kalbu*

Ada yang menarik dalam pilihan kepada diam secara konklusif ini: ia juga total. Diam adalah yang dominan dari gaya puisi Subagio. Ia malah mendapat garisbawah dalam kontras-kontras suasana masing-masing sajak. Kelima bagian “Pembicaraan”-nya, misalnya, sangat kaya dengan kontras-kontras suasana tersebut, dimana akhir selalu berujung dengan gumam, kontemplasi, atau suatu adegan yang hampir tak bertandakan gerak atau kata.

Saya ambil bagian III:

*Kita berhenti dipinggir danau  
dan membasuh luka-luka  
— pisau belatimu menggores kulit dada —  
Melihat kau berkerumuk  
seperti memandang bajangku sendiri  
Mengapa kita disini  
Besok kita bangkit lagi berkelahi*

Suasana sepi dan tak sadar. Tak ada aksentuasi gerak dan suara: hanya dua orang, seperti Adam dan Hawa dalam alam telanjang, primitif. Tetapi “Ketika terban hari”, segalanya berubah secara radikal dalam bait ketiga: suasana bergerak “in crescendo”, menuju klimaks:

*Aku memeluk dan mentjium diubun  
Beri aku ampun, beri aku ampun*

Sejenak saja, lalu klimakspun lewat; semua perlahan undur kembali ke ketenangan. "Kau menangis terseduh" seakan-akan pernyataan tak diucapkan tentang perdamaian kembali. Ketenanganpun jadi, dan di luar apa yang selama ini tak terasa hadir tiba-tiba jadi intim dalam penginderaan

*Angin teduh sedjak pagi  
Angin dari pohon tjendana*

Dan itulah finale dari kontras-kontras suasana: suatu suasana yang lebih diam daripada sebelumnya.

Pada Subagio Sastrowardojo, seakan-akan semua mulia dan akhir adalah diam. Gambaran-gambaran yang memberi kesan gerak terasa mempunyai arti imajinal tentang ketidak-pastian dan kefanaan, seperti yang kita rasakan dalam "Djuga Waktu", dan tanggapan Subagio tentang kata adalah khas. Kata, tempat dia "menenggelamkan/diri tanpa sisa", seolah-olah suatu tokoh mythologis. Paling tidak, ia sarat dengan misteri.

Maka apakah yang tinggal? Suatu keadaan pasif? Saya kira, tidak.

Dalam situasi di mana hasil pembicaraan cuma "omong kosong mengisi waktu tak menentu", diam adalah suatu pernyataan tersendiri. Saya kira puisipun demikian. Barangkali inilah yang dimaksud MacLeish: sajak yang bisu, sajak yang tanpa kata-kata, "seperti luncur burung di udara". Dalam keadaan sedemikian, puisipun bertemu dengan diam, dan diampun bertemu dengan puisi. Sebab, seperti halnya diam, puisi menawarkan kepada kita sesua-

tu yang penting dalam zaman yang riuh-rendah ini suatu keramahan yang pernah hilang. Satu kehidupan yang teduh, di mana penginderaan masih tajam dan segar. Satu penghayatan yang intens, yang tak diburu kecemasan apapun, dimana “Hari mekar dan bercahaja” dan

*Jang ada hanja sorga. Neraka  
adalah rasa pahit dimulut  
waktu bangun pagi.*

Pendeknya suatu posisi dimana kita bergairah kembali, juga dalam soal mati. Sebab “Kematian hanja selaput/gagasan jang gampang diseberangi”, atau semacam “tidur lebih lelap” yang bisa saja datang tatkala kita terkantuk diranjang, dengan di ujungnya telah “mendjaga bida dari/menjanji nina-bobo”. Diam, dengan demikian, kira-kira adalah kebenangan intuitif, yang menangkap hidup dalam èlan-nya, dimana kematian bukanlah lawan dari kehidupan, tapi justru satu titik di antara titik-titik lain dalam mistar kehidupan itu sendiri. Di sinilah saya kira Subagio dengan tepatnya berbeda dari Chairil Anwar. Kecemasan akan Maut yang terdapat pada Chairil tidak ada pada Subagio Sastrowardojo, walaupun keduanya memiliki kegelisahan yang sama dengan tendens-tendens fatalisme yang sama pula. Rekwimnya, “Dan Kematian Makin Akrab”, mengingatkan saya pada Iqbal: Hidup adalah satu dan terus-menerus.

Bukankah diam, seperti halnya pengalaman puitis yang murni, bukannya membicarakan kehidupan, melainkan menghayatinya? □

**Catatan:**

<sup>1</sup> Lih. "Sastra", Agustus 1961. Prasaran Subagio Sastrowardojo dalam simposium tentang deklamasi di Semarang.

## Trisno, Sumardjo. *Puisi Modern dan Horatio \*)*

DI HADAPAN puisi Trisno Sumardjo, kita merasa asing. Setidaknya saya, yang terbiasa sudah dengan arus pokok puisi Indonesia sejak empat dasawarsa terakhir. Sajak-sajak itu tak langsung bisa “masuk” ke dalam diri saya: ada semacam sekat ketidaklaziman di sana mungkin juga sekat waktu.

Mengapa? Jawabannya memerlukan sebuah perumusan, juga sebuah metode. Konsep, acuan, dan barangkali juga selera tertentu dalam menilai tulisan-tulisan itu mustahil dihindarkan, tapi saya mencoba mendekatinya dengan cara yang lebih langsung, lebih dekat, — yakni dengan menangkap sebuah gaya Trisno Sumardjo.

Jika ditilik selintas, tidak terasa bahwa ada persamaan antara Trisno Sumardjo sebagai pelukis dan Trisno Sumardjo sebagai penyair. Lukisan-lukisannya — terutama dengan tema gunung dan alam terbuka — menampilkan gelegak yang berat: sapuan kuasnya tertera seperti geletar yang

lugu. Ada gairah dan ada dendam. "Dendam" di sini lebih diartikan dalam pengertian lama: suatu perasaan yang intens (seperti dalam "rindu dendam"). Sebab, memang intensitas yang utuh-mentah itulah yang terasa pada warna-warna tebal yang asertif, yang umumnya merah, hijau, kuning, dan warna primer lain.

Sebaliknya, puisinya terasa lebih rapi, lebih tertib, terkendali.

Toh bila lebih kita perhatikan lagi, akan nampak bahwa sang pelukis dan sang penyair adalah orang yang sama. Popo Iskandar menyebut sapuan kuas Trisno Sumardjo "berat dan kaku, hampir mendekati lukisan Van Gogh". Rasanya memang benar demikian. Trisno Sumardjo bukanlah seorang yang lancar dan cekatan dalam teknik — juga Van Gogh dalam usahanya merekam kehidupan para petani di awal kepelukisannya. Tapi Trisno Sumardjo, terasa, seperti Van Gogh juga, sangat keras hati mengatasi hal itu, tanpa menjadikan proses pergulatan dengan teknik — yang tak cepat selesai itu — sebagai sesuatu yang merintangi kehendaknya yang mendesak untuk menyatakan sesuatu.

Puisinya juga pada dasarnya bukan puisi yang lincah, tetapi puisi yang lurus. Ketertiban bentuknya justru menunjukkan bahwa bagi Trisno Sumardjo, bentuk tidak merupakan kemampuan dirinya: ia hanya memakainya. Seakan-akan bentuk bukanlah urusan pribadinya. Bahkan bukan sesuatu yang menentukan bagi idenya. Saya kira itu pula yang ditemukan Jakob Sumardjo waktu membaca cerita-cerita pendeknya: prosa itu "memerlukan konsentrasi khusus" untuk diikuti, "semacam pemaksaan diri un-

tuk menyelesaikan bacaan". Ini karena "kepekatan renungan terhadap obyek cerita" dan karena "pola alur yang dibangunnya selalu alur lurus".

Pada prosa Trisno Sumardjo, seperti juga pada puisinya, hampir tak ada babakan yang mengejutkan atau sedikit tak terduga, dari awal sampai dengan akhir. Tak ada tingkah yang memikat lewat suatu eksperimen baru atau susunan kata yang "main-main". Memikat, merayu, baginya seperti terasa palsu dan karena itu rendah. Lebih baik "mentah" (seperti penilaian A. Teeuw tentang beberapa cerita Trisno Sumardjo), lebih baik datar, asal ada kesungguhan dan kejujuran. Jakob Sumardjo mengutip Trisno Sumardjo: "Yang menjadi inti bagi sebuah karya adalah isi batin dan bukan tekniknya".

## II

Di sekitar tahun 1966 saya menerima kumpulan sajak Trisno Sumardjo dalam bentuk stensilan, *Silhuet*. Hampir seperempat abad kemudian, April 1988 ini, Dewan Kesenian Jakarta menerbitkan *Suling Patah*, yang menggabungkan sajak-sajak dalam *Silhuet* dengan sajak Trisno Sumardjo yang lain, sejak 1950 sampai dengan 1960.

Seingat saya, sajak-sajak itu tak pernah masuk pelbagai antologi yang terkemuka yang terbit selama tiga dasawarsa terakhir. Mungkin karena pola puisi Trisno Sumardjo terasa sebagai sebuah anakronisme. Penyair Abdul Hadi W.M., dalam pengantar untuk *Suling Patah* menulis: "Keformalan sajak-sajaknya mengingatkan pada sebagian sajak-sajak Pudjangga Baru yang telah berkembang...". Dengan catatan, seperti juga yang dikemukakan

dengan tepat oleh Abdul Hadi, bahwa “nada getir” puisi Trisno Sumardjo — juga isi pikirannya — lebih dekat ke kalangan para penyair “Gelanggang” di tahun 1940-an, saya bahkan menemukan pada puisi Trisno Sumardjo sesuatu yang lebih dekat pada bentuk syair — puisi yang ada jauh sebelum Chairil Anwar.

Kita baca sebuah sajak bertahun 1960, bagian kedua dari “Hidup”:

*Siapa rindukan sorga tunggu sampai mati  
Entah apa sjaratnya untuk tinggal di sana.  
Terang keadaannya lain dari sini  
Dan lain pula sifat penghuni-penghuninja.*

*Terang di sana tak mungkin didjumpai  
Kejahatan insani yang khas bagi dunia;  
Sebab semua makhluk serba luhur berbudi  
Dan tak satu masalahpun jang menggoda kita.*

Di atas saya menyebut adanya “sesuatu yang lebih dekat pada bentuk syair” dalam sajak seperti itu, tapi tak mudah memang merumuskan apa gerangan “sesuatu” itu. Barangkali letaknya pertama-tama pada kesan ritme: syair — puisi yang umumnya dibacakan secara lisan untuk mengisahkan suatu cerita, lazimnya panjang — lebih memeringkan apa yang dikatakan, dan tak lagi berurusan dengan bagaimana hal itu dikatakan. Cara itu, bentuk itu, sudah tersedia. Puisi ini juga terutama hidup dalam suasana kesusastraan lisan: bunyi pun punya fungsi instrumental, untuk memudahkan ingatan, dan karena itu musicalitas syair, seperti jumlah kata dalam satu baris,

bukanlah sesuatu yang tak terduga-duga. Bahasa Melayu, dengan variasi rima yang tak terbatas (hanya dengan tiga empat huruf hidup), nampaknya suatu medium yang sesuai buat itu.

Sajak-sajak Pujangga Baru memang dinyatakan sebagai hasil penolakan kepada puisi lama, termasuk syair, tetapi agaknya hanya dalam beberapa sajak Amir Hamzah musicalitas benar-benar berubah menjadi sesuatu yang bukan sekadar instrumental, tapi bunyi punya dinamikanya sendiri, dan bisa ilustratif. Kombinasi suara-suara kata dalam sajak “Hanya Satu” misalnya memberi asosiasi yang kuat pada lukisan tentang hujan, badai dan bah.

A. Teeuw pernah menunjukkan, dengan meyakinkan, bahwa Amir Hamzah memang mengubah pola bunyi yang lama yang ada dalam puisi Melayu. Keterbatasan yang ada karena struktur morfem dasar serta sistem morfologis dalam Bahasa Melayu, kesempatan yang tak luas bagi kesatuan bentuk dan isi, oleh Amir Hamzah dipecahkan dengan memusatkan puisinya pada kata, bukan untaian baris, dengan menghadirkan sepenuhnya asonansi, aliterasi, rima, paralelisme, dan lain-lainnya.

Sajak-sajak Pujangga Baru yang lain, sementara itu, hampir tak ada yang menggunakan kapasitas Amir Hamzah ketika ia menuliskan sajak “Hanya Satu” yang terkenal itu. Apa yang kebanyakan dicapai oleh puisi Pujangga Baru adalah menggunakan bunyi sebagai sesuatu yang meredakan suatu beban prosais — yakni bobot intelektual yang terasa ketika kita menerima sebuah statemen atau “isi” sajak. Dalam hal itu, beda esensial antara sajak seperti yang ditulis di tahun 1930-an itu, dengan syair dalam ke-

susastraan Melayu lisan, boleh dikatakan tidak teramat besar — sepanjang menyangkut fungsi bunyi. Peran musik-alitas kata tetap praktis.

Rasanya hal itulah yang menyebabkan sajak-sajak Trisno Sumardjo agak ganjil bagi kita — atau siapa saja yang terbiasa hidup dengan sajak-sajak Chairil Anwar dan para penyair sesudahnya. Perasaan asing itulah yang agaknya mendorong saya, setelah membaca *Silhouette*, buat bertanya kepada Trisno Sumardjo, dengan kesopanan seorang yang seperempat abad lebih muda, (meskipun ia saya panggil “Mas Tris”, bukan “Pak Tris”), bagaimana pendapatnya tentang “puisi modern”.

Bagi saya, puisi Trisno Sumardjo bukanlah “modern” (suatu istilah yang tak memuaskan, tapi akan saya uraikan nanti); seperti Abdul Hadi dalam kutipan di atas tadi, saya pun merasakan puisi Trisno Sumardjo lebih dekat ke sajak-sajak Pujangga Baru.

Trisno Sumardjo sendiri memang tak menyukai “puisi-puisi modern” itu. Saya tak ingat persis apa jawabnya, baginya, “puisi modern” lahir dari “jiwa yang terpecah-pecah”.

Membaca sebagian sajak-sajaknya agaknya akan bisa menjelaskan apa yang dimaksudkan Trisno Sumardjo. Saya kutip sajak “Segumpal Mega Hilang Terkenang”:

*Bagi jang terluka oleh masjarakat  
Nasibnya bagai mega turun di gunung  
Mental dari bumi jang padat berbakat,  
Pulang ia dipeluk angin kentjang membubung*

*Sia-sia ditjarinja teman jang serasi  
 Di lembah jang nampaknja sedjuk menjambut  
 Di terang tinggi-tegak seolah tahu-diri  
 Berpribadi lebih kokoh dari kabut lembut.*

Sajak di atas adalah tipe puisi yang mempunyai suatu fokus, atau suatu kerangka gagasan, yang mengorganisasikan ungkapan dan metafora secara tertib. Di sini apa yang disebut para kritikus sebagai “imaji-imaji” (*images*) terasa patuh, terasa secara sistematis menyusun satu batang tubuh. Mereka hadir, bukan dalam keadaan terpisah-pisah.

Di sana juga usaha sang penyair pertama-tama bukanlah berusaha mendapatkan kata-kata baru, yang lebih pekat, lebih cemerlang. Kata-kata yang ada hanya melayani suatu pertalian arti, dan coraknya tidak mengejutkan. Tujuannya menyempurnakan suatu untaian. Ia bertolak dari suatu postulat, tentang mungkin berlangsungnya suatu dialog. Ia mencoba menyajikan suatu ide menurut pedoman sebuah prosodi.

Musikalitas, dalam puisi ini, lebih merupakan proses desain verbal yang memperoleh penggarapan tersendiri, misalnya pada akhir kata setiap baris. Musicalitas di situ kurang hadir sebagai buah ekspresi yang membersit dari benihnya, di dalam hati; kemerduan bunyi di sana tidak selamanya sama dengan ekspresi yang muncul secara wajar, spontan, seperti tak disengaja. Di sana bunyi-bunyi itu berbaris, seperti sebuah pasukan yang rancak berseragam, dan tak ada sesuatu yang bisa disebut sebagai suatu aksiden fonetis.

Tak mengherankan, bila sajak dalam jenis itu (dan hal

ini tidak hanya terdapat dalam sajak-sajak Trisno Sumardjo, tetapi juga S. Takdir Alisjahbana, misalnya) sama sekali tidak menampakkan suatu sosok yang “terpecah-pecah”.

Dibandingkan dengan sajak di atas, puisi sesudah Chairil Anwar — dan agaknya itulah jenis yang bisa saya sebut sebagai “puisi modern”, tanpa hendak menilainya sebagai sesuatu yang lebih baik, atau lebih “maju” — memang mengesankan cercah-cercah gagasan yang melintas kacau. Kita kenal sajak ini:

*Ini kali tidak ada yang mencari cinta  
di antara gudang, rumah tua, pada cerita  
tiang serta temali. Kapal, perahu tidak berlaut  
menghemus diri dalam mempercaya mau berpaut*

*Gerimis mempersepat kelam. ada juga kelepak  
elang...*

Di dalam sajak seperti itu, apa sebenarnya fokus itu? Di sana ada seseorang yang berjalan sendiri di sebuah pelabuhan yang sepi, dengan hati kosong, dan ada beberapa bangunan tua, dan kapal, dan — lebih detail lagi — tiang serta tali temali. Kemudian gerimis. Kemudian kelepak elang. Semuanya melintas di dalam layar imajinasi kita. Benda-benda itu, “imaji-imaji” itu, bukan ide-ide, bukan simbol-simbol, bukan sesuatu yang patuh dan jinak kepada suatu sistem makna.

Memang ada aturan bunyi di sana (“cinta” dan “cerita”, “berlaut” dan “berpaut”), tapi bunyi-bunyi itu seperti sesuatu yang tak disengaja. “Gudang” dan “rumah tua”, seperti halnya “kelam” dan “elang”, berbunyi begitu saja,

tercetus dari dalam, dari gundah dan kengerian. Pada saat yang sama, bunyi itu juga tidak terasa mengikuti rumus yang ditentukan. Ia tidak tampil secara lahiriah dalam suatu pola.

Lebih nyata lagi dalam puisi Taufiq Ismail yang imajistis ini:

*Bola bergulung di bawah panas matahari  
 Percintaan adalah nasib yang aneh  
 Hutan jati ketika rontok daun  
 Dekat pantar lagi surut  
 Kanak-kanak main berkejaran  
 Bola bergulung di bawah panas matahari  
 Bus jalan. Lewat jaringan lalu lintas  
 Pada suatu pagi aku memejam  
 Teluk San Fransisco, Laut Jawa dan Mediterania  
 Kemudian sebuah lepau nasi  
 Orang tua baru selesai dengan mangkuk lcahzuanaya...*

Di dalam sajak ini, cara bertutur tidak mengikuti proses waktu yang jasmani — sebagai sesuatu yang berangkali dan yang bertambah tahap demi tahap. Teluk San Francisco, Laut Jawa, dan “kemudian sebuah lepau nasi” itu, misalnya, muncul pada saat hampir sama, di tempat (dalam baris, juga dalam gambaran di kepala kita) yang hampir sama. Jika kita lihat pelbagai alam benda yang dihadirkan di sana, juga kalau kita dengarkan bunyinya, sajak di atas bukan saja tak menampakkan usaha menyusun sebuah untaian. Ia lebih mirip sebuah montase. Bahkan antara baris demi barisnya pun nampak samar sekali pertali-

an arti. Yang terasa adalah keserempakan dari banyak jenis hal-ihwal yang tak jelas hirarkinya.

Ada sebuah pendapat Roland Barthes yang saya kira dapat membantu kita di sini. Kadang-kadang ia agak melebih-lebihkan, namun apa yang dikatakannya tentang puisi modern agaknya benar — setidaknya sesuai dengan apa yang kita dapatkan dalam sajak “Senja Di Pelabuhan Kecil” dan “Bola Berguling Di Bawah Panas Matahari” dan sejenisnya itu. Dalam puisi modern, kata Barthes, “Alam menjadi sebuah ruang yang terpecah-pecah, terdiri dari benda-benda yang soliter dan ngeri, sebab mata rantai di antara mereka hanya baru merupakan suatu kemungkinan.”

Toh sajak-sajak itu mengejutkan kita. “Keterpecah-pecahan” itu justru berbicara kepada kita, sebagai satu kesatuan yang dengan mudah diterima; elemen-elemen dalam sajak itu justru menghablur jadi sesuatu yang lain, dan memberi aksentuasi pada kesepian pelabuhan dan ke-murungan hati, (“Senja Di Pelabuhan Kecil”), atau jauhnya perjalanan seorang pengembara, yang dengan perasaan agak kalut, tergetar tapi sekaligus asing, pergi dari rantau ke rantau (“Bola Berguling Di Bawah Panas Matahari”). Bahwa suasana itu ternyata bisa berbicara kepada kita, barangkali itu suatu cerminan kehidupan kita, yang ditangkap dengan baik oleh penyair-penyair setelah Chairil Anwar: fragmentasi. Lingkup pengalaman kita tidak lagi tertutup dan tak lagi sepenuhnya utuh. Pelbagai unsur lama dan baru dalam dunia penginderaan kita, juga dalam pusat data di kesadaran kita, desak-mendesak, dengan tempo yang kian cepat.

Kita hidup bersama negeri yang tumbuh dan kian me-

madat, dengan jenis benda dan manusia yang kian bera-gam, yang akhirnya membentuk apa yang oleh seorang penulis disebut sebagai “sinkretisme pengalaman”. Kita tidak lagi hanya bersua dengan mega dan gunung, kembang dan tumbuhan, melati atau flamboyan atau pucuk eru dan burung pipit. Kita kemudian bersua juga dengan bedil, topi, sel penjara, regu penembak, bola lampu yang kian meredup, sepeda, sado, poster demonstrasi, ngiau kucing, hotel, sikat gigi, dan entah apa lagi. Dan kita — di zaman pesawat terbang, gambar hidup dan kamera ini — dapat melihat semua itu dengan pelbagai perspektif, gerak jadi kabur, gambaran silih berganti, lanskap berubah-ubah. Seluruh jajaran puisi setelah Chairil Anwar adalah eksplosi dari dunia pengalaman yang dalam arti tertentu “modern” itu.

Tapi tentunya tidak cuma itu yang membedakan puisi modern — yang kita kenal dengan baik, dan agaknya jadi semacam tradisi kita sekarang — dengan puisi sebelumnya. Dalam puisi modern, kita dapatkan adanya perbedaan tekanan dalam makna kata. Kata tidak lagi hanya sekadar merupakan tanda dari suatu konsep atau suatu ide. Kata juga merupakan benda yang berdiri sendiri, yang punya kualitas bunyi (auditif) tersendiri, dan sekaligus menghadirkan suatu imaji (visual) yang berdiri di atas kakinya sendiri, artinya yang arah maknanya tak segera dapat dibatasi. Contoh yang paling baik untuk ini sudah tentu sajak-sajak Sutardji Calzoum Bachri yang dalam kredo puisinya menyatakan, bahwa kata-kata “haruslah bebas dari penjajahan pengertian, dari beban idea”:

*batu kehilangan diam  
jam kehilangan waktu  
pisau kehilangan tikam  
mulut kehilangan lagu  
langit kehilangan jarak  
tanah kehilangan tunggu  
santo kehilangan berak  
Kau kehilangan aku*

Dalam sajak seperti itu, makna tidak disusun di satu lapis. Ada makna yang dapat ditangkap dengan logika maupun konvensi.. Ada makna yang terungkap, betapa pun samar, dari gambaran yang terjadi dari kata itu. Ada makna yang timbul dari getaran bunyinya. Semuanya hadir serentak, dalam satu wujud, satu gerak, satu momen. Tapi justru karena itu, justru karena bukan hanya hubungan rasional kata-kata yang nampak, puisi itu tidak menunjukkan, dalam kata-kata Jacques Maritain, "*a definite set of things*", satu perangkat benda-benda yang pasti polanya.

Seperti telah kita lihat, dalam puisi seperti itu, kata — dan seluruh puisi — tidak lagi sekadar sebagai tanda dari suatu makna. Bahwa kita menerimanya, bahkan menikmatinya, itu secara tak langsung menunjukkan bagi kita komunikasi manusia tidak lagi terbatas hanya untuk saling bertukar rumusan-rumusan rapi, ide-ide yang pasti, tapi juga bergetarnya indera oleh kejutan, atau hadirnya ambiguitas perasaan, yang seolah-olah berteduh antara pekat malam dan terang siang.

Barangkali itu juga yang menyebabkan Trisno Sumardjo merasakan "jiwa yang terpecah-pecah" dalam

puisi modern.

Tapi kenapa ia tak menyukai “keterpecah-pecahan” itu? Adakah ia tak melihat hal itu sebagai suatu yang juga cerminan dari masyarakat sezamannya? Ataukah Trisno Sumardjo menolak keterpecah-pecahan itu bagi masyarakatnya?

Saya tidak tahu, saya tidak yakin, bahwa dengan alasan itu Trisno Sumardjo tidak menyukai puisi modern. Saya tak mengenalnya sebagai seorang yang sibuk dengan gagasan sosial.

Satu-satunya buah pikirannya yang membayangkan suatu rancangan masyarakat — dan menyentuh dunia di luar kesenian — saya temukan di Majalah *Indonesia* yang terbit Oktober-Nopember 1950. Itu adalah preadpisnya dalam Konperensi Kebudayaan Indonesia di pekan pertama Agustus 1950 di Gedung Pertemuan Umum Kotapraja di Jakarta. Waktu itu ia — dalam umur 34 tahun — mengetengahkan pendapat yang nampaknya belum sistematis. Yang terasa dari sana adalah suara seorang yang mendesak (ia akui sendiri “agak bersifat agitatoris”). Ia antara lain mengecam “mereka”, yang “berjiwa materialisme kasar”, yang menyenangi “materialisme secara Barat yang dangkal”. Ia juga mengecam para “intelek” yang “tak berani menemukan mana-mana yang baru”.

Bagi saya, yang menarik justru satu anekdot yang terjadi hari itu, dan tercatat dalam notulen konperensi. Dalam diskusi hari itu, Prof. Mr. Sunaria K. Sanyatavijaya, seorang lulusan Leiden yang riwayatnya antara lain jadi mahaguru dan menteri, menganjurkan Trisno Sumardjo untuk jadi

mahasiswanya. Trisno Sumardjo nampaknya menganggap itu semacam ejekan, dan ia menjawab tajam orang yang 10 tahun lebih tua itu: "Saya cuma orang yang mencoba menjadi seniman", katanya. Kalau "saudara Sunaria" ingin mempelajari seni sastra dan lukis, katanya lagi, "saya anjurkan, belajarlah pada saya."

Ketua sidang mengucapkan terima kasih kepada Trisno "yang menepati janji untuk berbicara secara manis", tapi jelas: ucapan yang "manis" untuk sang profesor itu adalah ungkapan perlawanan.

Kesan saya adalah bahwa Mas Tris — dan pandangan sosialnya — tidak jauh dari umumnya mereka yang bergerak di kalangan kesenian Indonesia waktu itu: para pemuda yang meletakkan diri di luar nilai-nilai kelas sosial yang terasa hegemoninya di masyarakat.

Kelas yang terpandang ini adalah lapisan orang terpelajar, bertitel, (kaum "intelek"), yang berkedudukan.

Sampai batas tertentu lapisan ini berkesempatan menikmati budaya materiil orang "Barat", tapi pada saat yang sama, mereka tetap mengutamakan adab yang tertib dan santun orang "Timur". Dengan demikian, ada selera hidup yang nyaman, tapi ada juga sikap sebuah kelas yang — karena posisi sosial-ekonominya — tak punya keberanian mengambil risiko.

Saya kira, meskipun mereka dituduh sebagai "borjuis", dengan nada benci, kita tak bisa menyamakan mereka dengan borjuasi Eropa, yang oleh Multatuli misalnya digambarkan dalam diri makelar kopi Doorgstoffel: orang yang berperhitungan dalam soal uang dan juga berharap

akan surga dengan taat beribadat, orang yang tidak punya gaya dan benci puisi dan sandiwara. Di Indonesia, lawan kelas para seniman itu umumnya bukanlah manusia Doorgstoffel, tapi penerus nilai-nilai elit birokrasi yang didukung pemerintah kolonial sebelum revolusi 1945, atau kalau tidak, kaum profesional: dokter, insinyur ataupun ahli hukum, yang kurang mempunyai dukungan dari kelas menengah lain yang mandiri.

Perlawanannya terhadap lapisan dan lingkungan sosial itu dalam banyak hal punya peran dalam mempertautkan para sastrawan dan seniman Indonesia waktu itu dengan gema semangat modernis yang datang dari Eropa. Semangat itu adalah semangat yang telah dilambangkan Chairil dengan satu kalimat: “aku ini binatang jalang”. Atau semangat S. Soedjojono dengan “kerakyatan”nya. Atau semangat Affandi dengan goresan kuas yang tidak cantik, menampilkan potret dirinya yang telanjang. Dan ketika di tahun 1952 Pramoedya Ananta Toer mengatakan bahwa kesusastraan adalah “senjata utama” untuk mereka yang tak punya kekuasaan, tak punya uang, tak punya bedil, dan tak punya jamanter, nampak bagaimana orang-orang yang “mencoba mau menjadi seniman” itu mengembangkan diri mereka dalam latar sosial yang ada.

Mereka kebanyakan, biarpun terdidik, berasal dari lapisan menengah bawah. Trisno Sumardjo, misalnya, anak seorang guru bantu yang mengecap pendidikan AMS (Barat-Klasik) dan kemudian bekerja di Jawatan Kereta Api, serta jadi pengurus Partai Buruh di Madiun. Harga dirinya dan diri rekan-rekannya, ketika mereka masuk ke kancah pergulatan masyarakat, nampaknya justru berada

di dalam perlawanan mereka terhadap lapisan atas bangunan sosial itu. Ucapan Trisno Sumardjo kepada sang profesor di dalam perdebatan di konferensi kebudayaan yang prestisius itu menyiratkan perlawanan yang saya maksudkan.

Ada yang mengatakan bahwa modernitas itu “hidup dari pengalaman pembangkangan terhadap semua yang normatif.” Dengan kata lain, suatu pemberontakan melawan gaya yang ditentukan, dari atas atau dari sekitar, kepada umum. Lionel Trilling mencatat bahwa setiap penulis kesusastraan di zaman modern ini tak akan mempertanyakan lagi “itikad perlawanan, itikad yang benar-benar subversif, yang menjadi ciri penulisan modern”. Kita juga tak mempertanyakannya lagi. Kita sudah melihatnya dalam Chairil dan orang-orang sezaman dan sesudahnya, sejak Rivai Apin sampai dengan Rendra. Kita bahkan melihatnya, mungkin dengan nada perlawanan yang berbeda, pada para penulis Pujangga Baru. S. Takdir Alisjahbana pernah memaklumkan bahwa puisi dari generasinya adalah usaha membebaskan diri dari “perhambatan kepada kebiasaan”.

Mungkin sebab itu kita cenderung menganggap bahwa pembebasan diri itu sesuatu yang lumrah, dan tak melihatnya sebagai suatu peristiwa historis. Dilihat sebagai suatu hasil proses sejarah sosial, kita akan bisa menyadari, bahwa api modernis di Indonesia adalah api yang tidak sampai membakar kampung.

#### IV

Di Eropa, semangat itu tumbuh dari pelbagai perkem-

bangsa — katakanlah krisis-pemikiran abad ke-18 dan 19. Ketika kota-kota membesar, dan teknologi mulai merasuk, zaman bergerak menjadi zaman yang menyaksikan “massa” sebagai kenyataan yang kokoh. Para cendekia mulai mencatat adanya persoalan “individualitas”. Orang gentar akan tenggelam dalam gelombang manusia yang dari luar nampak sama dan dapat perlakuan sama itu. Tak urung, seni pun sibuk memasalahkan “kendirian” dan “keakuan”. Di tahun-tahun itu optimisme yang dibawakan oleh pemikiran liberal menemukan banyak kekecewaan. Pada saat yang sama, agama merosot, Tuhan dan akhirat ditinggalkan, malah juga pelbagai kepastian sekuler. Maka yang bergaung adalah warna kelabu dan ketidakpastian. Kesusasteraan makin tak begitu mudah membawa khotbah dan pesan, seni rupa makin jauh dari menirukan alam, bahkan, kata seorang penulis, modernisme adalah “suatu destruksi terhadap mimesis”. Yang terjadi seakan-akan suatu pergulatan dengan bentuk: kata dan kalimat jadi kian mengambil perhatian dalam puisi, warna dan bahan kian jadi persoalan dalam seni rupa.

Yang tak kurang pentingnya ialah posisi sosial ekonomi para pencipta itu sendiri. Menjelang pertengahan abad ke-19, sistem patronase bagi seniman semakin berkurang, dan barang seni pun terpaksa bersaing di pasar yang sibuk. Dorongan untuk menciptakan yang baru kian terasa.

Tetapi pada saat yang sama masyarakat pun tengah berubah, dan berubah terus. Kelas menengah bertambah dengan orang-orang baru, yang membanyak dan bahkan jadi massal. Mereka sebenarnya khalayak yang potensial bagi karya seni, tapi — karena baru, dan karena besar jumlah-

lahnya — mereka tak mudah siap menghadapi karya seni yang tersaji.

Rasa keterasingan seniman semakin menegas. Picasso konon pernah mengatakan — mungkin ketika ia berada di awal pemberontakan kubismenya — bahwa “orang senantiasa bersendiri”. Dari situasi semacam itulah pembaharuan seni menyebut diri “garda depan”, suatu istilah perperangan, yang mengesankan kehadiran sekumpulan orang yang bertempur, hendak maju, tapi dengan heroik hanya punya sedikit ketakutan, sedikit harapan.

Dalam keterpencilan itu, dengan khalayak yang terbatas dan sudah mereka kenal itu, pada akhirnya semangat modernisme — yang melawan — bergerak ke arah penolakan yang lebih jauh: meniadakan yang estetis, yang mengikis aura dari seni itu sendiri, suatu proses yang oleh Adorno konon disebut sebagai *“Entkunstung”*. Tapi, sampai di manakah batasnya? Sampai di manakah berakhirnya?

Ironi dari semangat modernisme itu, di Barat, ialah bahwa gerakan pembaharuan yang sering mengejutkan itu — melalui pasar, melalui demokrasi politik — akhirnya diterima oleh kalangan yang memegang hegemoni kebudayaan. Apa yang kemarin dianggap sebagai karya “garda depan” yang membangkang, dengan segera hari ini masuk ke dalam hasil yang sah dan bisa masuk koleksi resmi. Pelan-pelan, daya perlawanannya, yang meledakkan kreatifitasnya, jadi majal — atau artifisial. Akibatnya ialah apa yang dirumuskan oleh Jurgen Habermas: “Modernisme dominan, tapi mati”.

Di Indonesia, semangat modernisme belum boleh dikatakan dominan, belum pula dikatakan mati. Ketika misalnya Chairil Anwar memproklamasikannya di sini, orang tak menyaksikan suatu latar masyarakat yang telah amat berubah dasar-dasarnya. Masyarakat Indonesia belum secara berarti menjadi suatu kebersamaan baru, yang keanekaragamannya akhirnya lebih mendasar kepada individualitas, bukan keanekaragaman lama berdasarkan ikatan darah dan adat istiadat yang hidup.

Chairil berseru “Aku”, namun individu umumnya masih suatu konsep yang janggal di sekitarnya. Lahirnya kesadaran akan individu secara meluas di Eropa konon pun baru terjadi di abad ke-17, ketika orang mulai menghayati “privacy”, yang timbul bersama perubahan ekonomi dan teknologi: kamar yang lebih di rumah-rumah petani, penggunaan kaca jendela, perubahan bangku menjadi kursi, dan seterusnya. Di Indonesia, dengan wilayah pertanian yang umumnya dihuni orang-orang yang harus berbagi kemiskinan, kata “individu” lebih terdengar sebagai pengkhianatan. Orang per orang, dengan corak kejiwaannya tersendiri, belum menarik minat sebagai persoalan. Sejarah intelektual Indonesia belum cukup bersentuhan dengan peneropongan jiwa individu: masih sangat sedikit otobiografi ditulis waktu itu, hampir tak ada karya “pengakuan” (*confession*), dan apa yang dibuka oleh Freud, misalnya, mengenai kebawahsadar manusia, tetap masih tertutup di Indonesia.

Dengan segera, kesibukan dengan “Aku” ditinggalkan. Sebab pada umumnya perubahan yang terjadi setelah awal abad ke-20 justru mengedepankan pengertian

“masyarakat”, atau “rakyat”, suatu konsep yang menunjuk ke kelompok orang-orang yang lebih luas, tapi lebih abstrak, ketimbang kerumunan yang dijumpai di jemaah masjid ataupun di pasar. Pengertian itu seakan-akan mempunyai tenaganya sendiri. Lekra (Lembaga Kebudayaan Rakyat), misalnya, lahir di masa ini. Sebelumnya S. Takdir Alisjahbana: sementara berbicara tentang pembebasan dari adat lama, yang ada dalam lingkungan nilai lama, ia tetap memilih untuk menggabungkan kesusastraannya dengan tegas bagi pembaharuan “masyarakat”. “Kaum individualisme”, tulis Takdir di tahun 1939, “telah mengasingkan dirinya, telah membuntukan jalannya, oleh kesombongannya, oleh kegilaannya akan seni yang tidak lain dari dirinya sendiri yang ganjil itu”.

Trisno Sumardjo nampaknya bukanlah seorang dari yang dikecam Takdir. “Seni adalah kandungan kehidupan”, katanya, sebagaimana dikutip Jacob Sumardjo, “sehingga tiap kerja dengan sendirinya sudah diresapi oleh penghayatan yang sudah diisi dengan kesadaran warga negara yang cinta rakyat dan cinta bangsa”. Seperti kata Takdir, ia menolak “seni untuk seni”.

Toh ia tidak dapat disamakan persis dengan Takdir. Ethos kesenimanannya sangat mirip dengan kemartiran dalam kalangan gerakan modernis Eropa yang bertahan dalam ketidakmengertian masyarakat sekitar. Sajaknya tentang Chairil Anwar (dimuat dalam *Suling Patah*, tanpa tanggal), menunjukkan penghargaannya kepada “binatang jalang” yang mati muda ini.

*Ia telah tak ada  
Jang hidupnja liar bagai binatang di rimba raga  
Bagai srigala ia menjalak  
Dan digigitnya andjing-andjing djinak jang intjut  
Berlari ke kandang-kandangnya*

*Gaung raungnya melantang ke segenap pendjuru  
Menerbitkan fadjar di hutan beku*

Juga dalam sebuah sajak bertahun 1960 (“Pendapat Penonton Pameran Lukisan”) ia menghadapkan penonton pameran lukisan dengan sang seniman, dengan kecaman tajam. Dalam sebuah sajak akhir 1952, (“Keluh Teduh”), ia mengatakan, “*Hanja sedikit kawan pembela/Terlalu banjak kawan munafik*”, meskipun “*Kami berangkat menurut hati,/Fitnah-tjertja tak kami peduli*”.

Tapi Trisno toh suatu ketika, di tahun 1939, menulis se macam penyesalan. Dalam sajak yang dimuat majalah *Pujangga Baru* itu, ia menyebut dirinya “*bunyi sumbang dalam orkestra zaman*”, seseorang yang telah melempar semua dan “*tersingkir dari adat orang sehari-hari*”. Tapi nadanya tak lagi memberontak. Sajak itu berjudul “*Kehilangan Kendali*”, dan inilah kecamannya kepada diri sendiri:

*Memang aku telah menjadi srigala gila  
Mengganggu ketentraman dengan kerusuhan diri;  
Tiada puas dengan tata tertib bersama  
Tetapi kebuasan sendiri tiada terkendali.*

Bagaimanapun juga, pada akhirnya para seniman menyadari, bahwa suatu kesatuan yang wajar antara seni-

man dan peminatnya, "*a community of response*", satu istilah yang saya pinjam dari George Steiner, memang terbentuk, tapi terbatas besarnya. Dalam banyak hal, semangat modernisme — terutama bagaimana yang ditampilkan oleh puisi modern Indonesia — masih suatu hal yang merisaukan.

Sebab bahasa puisi modern seringkali tak dengan secara langsung bersifat "sosial". Ada subyektifitas yang mendasar di dalamnya. Dan pada saat yang sama, bahasa itu juga terbuka ke hampir segala arah. Roland Barthes, dengan sebuah perumpamaan, mengibaratkan bahwa tiap kata dalam puisi modern adalah "sebuah obyek yang tak disangka-sangka", sebuah "kotak Pandora dari mana berterangan keluar semua kemungkinan dari bahasa".

Itu suatu pandangan yang muram dari Barthes: kotak Pandora biasanya diartikan mengandung bencana. Barthes memang mengecam apa yang disebutnya "Kelaparan pada Kata", yang lazim terdapat pada seluruh puisi modern, dan yang baginya membuat percakapan puitis menjadi "mengerikan dan tak manusiawi". Sebab percakapan yang terjadi antara sang penyair dan pembacanya, dalam puisi modern, adalah percakapan yang penuh dengan kesenjangan tapi juga cahaya, mengandung sejumlah keham-paan tapi juga menyimpan kelewat banyak arti. Percakapan dengan puisi modern adalah suatu pertukaran isyarat yang berlangsung tanpa petunjuk awal, tanpa "stabilitas intensi", tanpa kepastian yang mantap tentang maksud dan tujuan.

Telah saya katakan di atas, Barthes kadang berlebihan. Atau ia sekadar bertolak dari pengalamannya dengan ke-

susastraan Eropa. Sebab orang lain toh dapat melihat puisi modern sebagai sesuatu yang lain pula — kurang begitu muram, setidaknya. "Kotak" kata-kata puisi modern toh bisa juga dilihat bukan sebagai kotak yang berisi mala dan kegelapan. Semua potensi bahasa yang beterbangun keluar dari dalamnya justru bisa menunjukkan kegembiraan: berpuluh rama-rama kemerdekaan, berpuluh makna yang tak terikat, yang akan hinggap ke segala penjuru.

Saya pribadi lebih melihat puisi modern dengan sudut pandang seperti itu. Seperti kata Sutardji Calzoum Bachri: "Bila kata-kata telah dibebaskan, kreativitas dimungkinkan. Karena kata-kata bisa menciptakan dirinya sendiri, bermain dengan dirinya sendiri, dan menentukan kemauannya sendiri". Tapi toh dengan itu tidak berarti bahwa puisi di sini — dengan semangat modernis yang berada di dalam jiwanya — tak mengandung hal-hal yang mence-maskan, bagi sementara orang.

Di dalamnya, bahasa bisa hadir dengan sepenuh sensualitas. Juga, dengan imaji-imajinya yang liar, yang tak sekadar menjadi tanda yang tunduk kepada suatu definisi, puisi modern seakan-akan sepenuhnya cetusan sejenis anarki. Subyektifitas juga mengental, karena bagi puisi ini, dimengerti orang lain secara luas memang penting, tapi itu bukanlah target pertama-tama. Tujuan primernya adalah menangkap, lalu memberi bentuk, apa yang melintas ke dalam inspirasi puitis seorang penyair, agar bisa diabadi-kan — dan dialami kembali secara otentik. Model puisi modern adalah sebuah sajak yang tidak mengundang pem-baca untuk suatu komunikasi, melainkan untuk menjalani

suatu inisiasi, ke dalam dunia kesadaran si penyair. Dan tak kalah mencolok, dengan kata yang ternyata bisa melontarkan makna yang beragam secara tak terduga-duga, puisi modern adalah sosok yang menghadirkan ambiguitas dan ketidakpastian.

## V

Inikah gerangan yang oleh Trisno Sumardjo dikatakan sebagai cerminan “jiwa yang terpecah-pecah”? Mungkin sekali. Bawa ia tak menyenangi itu semua, saya bisa maklum. Trisno Sumardjo bagaimanapun juga bukanlah suara yang tersendiri. Semangat modernis dalam kesusastraan kita, yang dihadirkan dengan bersinar dan dengan panas oleh Chairil Anwar, selalu menyimpan antitesisnya.

Seingat saya, S. Takdir Alisjahbana, dalam salah satu wawancaranya dengan Gadis Rasid sekitar 40 tahun yang lalu, menyebut puisi Chairil Anwar sebagai “rujak”. Segar, pedas, tapi tak bisa dinikmati terus-menerus. Ia tak bisa diandalkan gizinya. Perumpamaan Takdir menunjukkan pandangannya yang utilitarian tentang kesusastraan dan kesenian umumnya: bahwa kesenian bukanlah sekadar suatu kesenangan sebentar dan hanya merangsang indera, melainkan sesuatu yang harus memberi isi yang memperkuat kita, untuk apa yang disebutnya sebagai “pekerjaan pembangunan”.

Dan hal itu memang tak mudah dipenuhi oleh semangat puisi modern, seperti yang ditupukan ruhnya oleh Chairil Anwar.

Sebab puisi modern memang mudah dituduh sebagai

sesuatu yang tidak sesuai dengan suatu rekayasa sosial. Ia merepotkan bagi pemikiran sosialis. Pernah, memang, dalam kesusastraan dan kesenian Rusia segera setelah Revolusi 1917, terasa meriah semangat kebebasan modernis, yang dipertautkan dengan Marxisme. Masa itu adalah masa yang dibawakan oleh tokoh seperti Einstein dan Mayakovsky. Tapi dengan segera semua itu padam. Yang naik adalah gagasan “realisme sosialis” oleh Zhdanov: sebuah doktrin yang menghendaki disiplin ketat — dan akhirnya sejumlah besar pembungkaman — ketika Stalin menyiapkan pembangunan besar-besaran.

Di sisi lain, semangat modernis juga sering merepotkan bagi suatu gerak masyarakat yang dipacu ke arah pertumbuhan ekonomi secara borjuis. Inilah yang terkenal dalam sebutan Daniel Bell sebagai “kontradiksi kultural dalam kapitalisme”: di satu pihak ada jenis organisasi dan norma-norma yang dibutuhkan dalam dunia ekonomi. Di lain pihak ada norma-norma yang menuntut realisasi-diri (“*self-realization*”), satu hal yang sentral dalam kehidupan kebudayaan. Keduanya, ternyata, tak bersambungan. Dengan kata lain, nampaknya, semangat untuk modernisasi sosial tidak dengan sendirinya sejajar dengan semangat modernisme yang merasuk dalam kesusastraan dan kesenian Indonesia.

Tak mengherankan bila semangat modernis bila semangat modernis hanya bernyala-nyala sekejap dalam sejarah kesenian di sini. Kita pernah menyaksikannya di tahun-tahun awal sehabis revolusi 1945, zaman ketika Chairil meloncat ke depan, dan hampir seluruh dunia kesenian hangat oleh eksperimen-eksperimen baru. Sekitar

dua dasawarsa kemudian, kita juga menyaksikannya di tahun-tahun awal "Orde Baru". Di masa itulah Majalah *Horison* terbit dengan elan yang segar. Salah satu nomor khususnya memperkenalkan "sastra perlawanan", yang tak lain adalah cetusan pemberontakan modernisme. Di saat itu pula (menjelang, ketika dan segera sesudah Trisno Sumardjo jadi Ketua Dewan Kesenian Jakarta) kita menyaksikan dunia teater yang berapi-api, pegelaran seni rupa yang konsep barunya mengejutkan, dan tari serta musik dengan corak yang belum pernah ada sebelumnya. Dan semua itu, tentu saja, dengan disertai kehebohan khas gerakan "avant-garde".

Perlu dikatakan di sini, bahwa nyala kemerdekaan kreatif itu bukan kebetulan. Baik di masa sekitar Revolusi 1945 dan setelah pergantian politik di tahun 1966, guncangan-guncangan besar terjadi, terutama dalam organisasi kekuasaan yang ada dan juga dalam jaringan kekuatan-kekuatan di masyarakat. Di waktu seperti itu, arah belum pasti. Nilai-nilai yang semula berlaku sedang digedor, biarpun sejenak. Pada saat itu juga lahir harapan-harapan besar bagi keleluasaan memperbaharui, untuk merombak, menantang — pendeknya impetus penciptaan yang telah jadi lazim di kalangan seni dan kesusastraan. Tapi dengan segera, semua itu redup. Dalam kata-kata Trisno Sumardjo tentang Chairil, sang pemberontak telah mati, ketika bumi baru saja "*hangat remang-remang oleh sentuhan fadjar/Belum terpanaskan oleh kesiapan masa*".

Barangkali memang karena pada dasarnya, kemerdekaan kreatif, yang dilantunkan oleh semangat modernisme, tak punya genealogi yang jelas dalam sejarah sosial

Indonesia. Semangat itu memang telah hadir, punya gema yang kuat, seperti nampak dalam puisi Indonesia selama empat dasawarsa ini. Tapi lingkarannya kecil, dan zaman “demokrasi terpimpin” dengan segera mengontrol kreatifitas itu melalui kata azimat “Revolusi” — dan, tak ketinggalan, juga melalui kekuasaan birokrasi dan senjata, ketika pemerintah waktu itu menyatakan negeri di bawah keadaan darurat perang.

Kemudian, di masa ketika Orde Baru melewati pertengahan tahun 1970-an, kemerdekaan kreatif itu akhirnya juga tak berusia panjang. Saya pernah mengatakan, bahwa kemerdekaan yang pernah timbul di Taman Ismail Marzuki itu cuma kemerdekaan “kontrakan”, belum hak sah orang yang pernah mencipta. Kekuatan-kekuatan sosial, terutama kalangan agama, pada akhirnya turut mence-maskannya. Dan dalam suasana pemerintahan yang otoriter-birokratik, tatkala Negara cepat was-was dan berkepentingan untuk menertibkan hampir segala soal, kemerdekaan itu pun dikontrol, diatur kembali.

Waktu itu, Mas Tris sudah tak bersama kita lagi.

Tapi pada suatu hari, saya masih sempat menanyakan pendapatnya tentang Horatio. Saya sangat tertarik akan tokoh dalam lakon Hamlet ini, dan Trisno Sumardjo — penerjemah Hamlet — juga pernah menulis sajak tentang dia, ketika sahabat yang menghamba itu memangku jenazah sang pangeran di adegan terakhir yang sedih. Di luar dugaan saya, Trisno Sumardjo memandang rendah Horatio. Baginya, kira-kira, tokoh ini hanya seorang abdi, bayang-bayang yang selamat dari orang lain yang lebih berani menjalani titah takdir yang tragis.

Saya tak begitu setuju dengan pendapatnya, tapi saya mengerti: Trisno Sumardjo, bagaimana pun terasa konservatif pandangan puisinya, tetap memilih perlawanannya. Ia lebih memilih yang heroik. Ia lebih menyukai kesendirian yang menjalani nasib dan melawannya sekaligus. Seperti posisi seniman di tengah ketidakmengertian dan tekanan dari sekitarnya, seperti bunga di tengah rawa dalam sajak yang ingin saya bacakan dalam *Silhouette* ini:

*Bunga di tengah rawa,  
Dilingkari hutan geram,  
Bunga di tengah rawa'  
Tak takut ular dan hantjur;  
Dalam tenangnya ia siap bertempur  
Tak ada bajangannya mengesah  
Dalam tanah becek hitam,  
Tak ada jang mentjium harumnya;  
Sendiri ia hidup dan mimpi,  
Tapi tanpa dia bumi tanpa arti.*

Kita yang mengenal Trisno Sumardjo tahu bahwa ia adalah salah satu dari rangkaian bunga itu.□



## Amir Hamzah dan Masanya

### I

DI PERTENGAHAN Maret 1946, Amir Hamzah mati dibunuh. Pada usia 35 tahun, penyair keturunan bangsawan Melayu ini dipancung oleh sekelompok pemuda dalam “revolusi sosial” Langkat: salah seorang dari sekian keluarga kerajaan yang disingkirkan. Teeuw menggambarkan kematiannya sebagai “lambang sedih tentang betapa tak bisa dipertemukannya masa lampau Melayu dengan masa depan Indonesia” — *a sad symbol of the irreconcilability of the Malay past with the Indonesian future.*<sup>1</sup>

Adakah Amir Hamzah sendiri lambang dari masa lampau itu? Adakah ia merupakan salah satu penjelmaan masa silam yang harus disingkirkan dengan kekerasan untuk melahirkan sebuah masa depan?

Riwayat hidupnya — sebagai penyair, tentu saja, dan bukan sebagai Pangeran Langkat Hulu — cukup kita kenal dari pelbagai penyelidikan yang ada. Karya-karyanya banyak kita ketahui, bahkan kita hafal, dari usianya yang

tidak panjang itu. Dalam banyak hal, Amir Hamzah adalah sebuah ikhtiar untuk mempertemukan kedua masa yang disebut tadi dalam diri seseorang, secara sadar atau tidak. Dalam banyak hal, ikhtiar itu menunjukkan kekayaan dan sekaligus kedepihan serta kebimbangan-kebimbangannya:

*Hancur badanku, Zahir badanku, dari gelombang  
dua berimbang, akulah buih dicampakkan tepuk,  
akulah titik rampatan mega, suara sunyi di rimba  
raga- Akulah gema tiada berupa.<sup>2</sup>*

L.K. Bohang melihat satu hal pokok dalam diri Amir Hamzah: “suara kesangsian” yang bersahut-sahutan.<sup>3</sup> Ajip Rosidi dengan tepat menamakannya “hati yang ragu”.<sup>4</sup> Banyak sekali “gelombang dua berimbang” dalam hidup penyair ini. Banyak sekali suara-suara dua kutub dalam hatinya: tema dasar dari karya-karya liriknya yang paling murni.

Saya di sini tak bermaksud menambahkan data baru tentang kebimbangan-kebimbangan Amir Hamzah yang terkenal itu. Yang hendak saya coba hanyalah sedikit memperjelas kesimpulan-kesimpulan yang telah ditulis orang lain sebelum saya: begitu banyak sudah karangan yang membahas Amir Hamzah.

Dalam kesempatan seperti ini, ketika kita semua hadir memperingati hari wafatnya, lebih dari 30 tahun setelah penyair Pujangga Baru itu melahirkan karya-karyanya yang terpenting, referat ini hanya akan berusaha untuk menempatkan Amir Hamzah di tengah konflik-konflik generasinya.

Sebab, pada hemat saya, berbicara tentang Amir Hamzah dan masanya tak akan jauh berselisih dari berbicara tentang Amir Hamzah di tengah-tengah kita.

## II

“BERDIRI di tahun tiga puluhan abad ke-20” demikian tulis H.B. Jassin, “Amir Hamzah adalah penjelmaan alam pikiran abad yang silam, suatu pulau di tengah samudera”<sup>5</sup>.

Pendapat seperti ini mungkin menggambarkan beberapa bagian dari karya-karya penyair yang dibesarkan oleh lingkungan kebudayaan istana Melayu ini; namun potret Amir Hamzah yang seutuhnya tidak bisa kita katakan demikian.

Pelbagai bahan yang tersedia pada kita berkenaan dengan riwayat hidup serta tulisan Amir Hamzah menunjukkan itu. Sebagai seorang yang aktif dalam gerakan persatuan Indonesia secara sadar — seperti dinyatakan oleh Achdiat Kartamiharja dalam kenang-kenangannya<sup>6</sup> — dan sebagai seorang yang mempersembahkan kumpulan puisinya “Kebawah Paduka Indonesia-Raya”, Amir Hamzah tentulah bukan sekadar “bujang Melayu” dan “Anak Langkat musyafir lata”, walaupun ia sendiri memanggil dirinya secara berendah-rendah demikian. Maksud saya: padanya, sebagaimana juga pada penulis-penulis tahun 30-an, suatu bentuk kesetiaan baru telah tumbuh. Bentuk kesetiaan baru itulah yang kita sebut sebagai nasionalisme — hal yang tentu saja bukan penjelmaan alam pikiran abad yang silam di Indonesia. Bertolak dari sini saja, agak kurang memadai kiranya pendapat H.B. Jassin tentang Amir

Hamzah: "Tidak dapat dikatakan bahwa ia melepaskan diri dengan sadar ataupun tidak dari bentuk dalam alam Melayu lama."<sup>7</sup>

Hanya tentu saja harus diakui, bahwa bagi penyair ini penglepasan diri dari yang lama itu memang bukan soal yang gampang. Riwayat percintaannya yang menyedihkan itu, yang berulang kali timbul dalam sajak serta prosa lirisnya dengan intens, kiranya membuktikan hal itu: Amir Hamzah, seperti Siti Nurbaya, terpaksa menyerah kepada perkawinan yang dipaksakan adat.

Amir Hamzah memang bukan Sutan Takdir Alisyahbana. Yang disebut terakhir ini dengan mudah bisa memberikan kata putus terhadap apa yang disebutnya "masa yang silam" seraya menolak untuk menganggap zaman baru "Zaman Indonesia", sebagai sambungan atau terusan yang biasa dari padanya<sup>8</sup> Bagi Sutan Takdir Alisyahbana sejarah antara kedua periode itu harus ditandai oleh suatu *rupture*, suatu pemataharangan. Bagi Amir Hamzah, sejarah kita adalah suatu kontinuitas. Jika saya tak salah tafsir akan tanggapannya tentang gerakan kebudayaan Pujangga Baru, yang ditulisnya dalam bentuk prosa-liris di tahun 1932, maka penyair pengagum Abduliah bin Abdulkadir Munsyi ini adalah salah satu di antara pelopor kesusastraan Indonesia modern yang menganggap kegiatannya sebagai semacam *renaissance* dari yang lama:

*...Timbullah dendam dalam hati pemuda kepada zaman lampau, kala Hang Tuah meminang ke Madjapahit, sadarlah mereka akan tali perkauman di zaman purba, dan kuntum jang tersembunji*

*dalam taman hatinja pun pecahlah mendjadi bunga, disinari oteh pusaka surja jang bertjahaja di langit persaudaraan.*

*Maka lahirlah pustaka baru, di lembah pulau duduklah pengarang dan penjair meraut kalam dan di atas rehal terbuka kembali Pustaka Purwa melatih pemuda...*

Pudjangga Baru (1932).

Melihat gaya serta tahun terbitnya<sup>9</sup> prosa-liris ini pastilah merupakan karya Amir Hamzah sebelum sikap hidupnya tumbuh dan terbentuk. Namun agaknya perkembangan selanjutnya tidak memperlihatkan, bahwa tanggapan usia muda tentang kesusastraan baru itu kemudian ditinggalkannya sama sekali. Hanya satu hal lain nampak: dalam bagian penutup ceramah radionya di tahun 1940, Amir Hamzah menyebutkan pula peran pengaruh asing dalam kesusastraan Indonesia. "Inilah dua corak pujangga sekarang," katanya, "gelisah dan sentosa."<sup>10</sup> Dalam diri pengarang-pengarang masanya bertepuk dua gelombang — gelombang barat dan timur: kegelisahan di satu pihak dan kesentosaan di lain pihak.

Dengan demikian ia secara tepat telah memahami masanya: masa di mana sikap lingkungan kebudayaan asal sudah bukan lagi satu-satunya alternatif. Dari cara Amir Hamzah berbicara tentang "dua corak" di atas, kita bisa melihat: baginya kedua "corak" itu bukanlah dua kecenderungan yang sedang bergulat, sedang geser-menggeser, melainkan hanya dua macam variasi. Amir Hamzah tidak

memihak. Dia bukanlah partisan pembaharuan, seperti Sutan Takdir. Namun sementara itu apa yang disebut H.B. Jassin sebagai “kecenderungan kepada masa silam” dalam diri Amir Hamzah bukanlah kecenderungan satu-satunya. Ketika ia di suatu ketika lain, di tahun 1935, menyatakan: “Tiada heran bahwa pujangga-pujangga yang baru... menutup kitab pantun dan mulai menulis sajak yang se-suai dengan getaran sukmanya”<sup>11</sup> jelaslah pengingkaran-nya terhadap beberapa hal masa silam itu.

Dengan melihat Amir Hamzah di tengah-tengah tahun tiga puluhan Indonesia secara demikian, barangkali kita akan lebih mudah buat memahaminya secara lebih baik. Amir Hamzah adalah kesaksian suatu masa transisi. Konflik-konflik besar generasinya tidak berada di luar dirinya: konflik-konflik tersebut justru berlaga dalam dirinya sendiri. “Polemik Kebudayaan” Amir Hamzah adalah “polemik” batin.

Penyair ini, lebih jelas dari siapa pun di masanya, hidup dalam dua dunia yang belum sudah, dengan segala variasi dan konflik-konfliknya.

### III

DALAM komentar pendeknya tentang Amir Hamzah, Chairil Anwar mengatakan: “ ....susunan kata-kata Amir bisa dikatakan *destructive* terhadap bahasa lama; tetapi suatu sinar cemerlang untuk gerakan bahasa baru!”<sup>12</sup> Chairil Anwar tidak menjelaskan pendapatnya ini lebih lanjut, dan bagi kita sekarang agaknya sukar buat mengeriti bagaimana bahasa puisi Amir Hamzah bisa dikatakan secara demikian. H.B. Jassin misalnya menulis tentang ba-

hasa Amir Hamzah: "Lebih banyak dia memakai bahasa Melayu lama dan perbandingan- perbandingan Melayu lama. Bagaimanapun besar penghargaannya pada bahasa Indonesia, dia tetap memakai bahasa Melayu".<sup>13</sup>

Siapa pun yang membaca karya-karya Amir Hamzah harus mengakui betapa peliknya kata-kata yang ia pergunakan. Penyair ini seakan-akan dengan sengaja mengerahkan seluruh perbendaharaan kata yang ditemukannya sebagai peninggalan masa silam — yang bagi kita sudah terkubur, terlupakan dan tak lagi kita temui sehari-hari di pinggir jalanan abad ke-20.

Maka bagaimana kita bisa mengatakan, seperti Chairil Anwar, bahwa susunan kata-kata Amir Hamzah bersifat "*destructive* terhadap bahasa lama?"

Apa yang dimaksudkan Chairil sesungguhnya tetap tidak jelas. Walaupun demikian, meski Amir Hamzah kadang-kadang mengulang kembali klise-klise lama bahasa Melayu, seperti ditunjukkan Teeuw,<sup>14</sup> serta beberapa kali membosankan kita dengan perbandingan Melayu lama, seperti dikatakan H.B. Jassin di atas, namun perbendaharaan katanya tak terbatas hanya sampai di sana. Achdiat Kartamiharja dengan tepat telah menunjukkan adanya penggunaan kata-kata bahasa Jawa dalam beberapa sajak Amir Hamzah.<sup>15</sup>

Dan bukan cuma itu: pengaruh Jawa ini pun terdapat dalam hal pembentukan kata, sebagai yang terlihat dari beberapa pengulangan dengan sisipan ini: 'titar tumitar' (dalam *Kekasihku*, prosa-liris dari tahun 1935),<sup>16</sup> serta 'sindir sumindir' dan 'tepuk tinepuk' (dalam *Mudaku II*,

prosa-liris dari tahun 1934).<sup>17</sup> Agaknya hal-hal semacam itu lah yang menjadi dasar Anthony H. Johns untuk mengatakan tentang Amir Hamzah:

*Although it is frequently noted as his principal distinction that he gave new life to moribund tradition of Malay poetry, by far the most important influences on his poetry came from Java.... There is significant proportion of Javanese words in his verse, and his complex patterns of alliteration and assonance clearly owe much to Javanese verse forms.*<sup>18</sup>

Pengaruh bukan-Melayu yang tidak sedikit itu adalah eksperimen-eksperimen penting dari Amir Hamzah: sesuatu yang masih agak asing di masanya, namun sesuatu yang paralel dengan semangat Pujangga dalam hal pembaruan bahasa.

Penting sekali bagi kita, dalam mencoba memahami arti eksperimen itu, untuk membandingkannya dengan sikap Sutan Takdir Alisyahbana tentang bahasa kesusasteraan baru: "Bahasa hanyalah alat untuk menjelaskan perasaan dan pikiran yang terkandung dalam sanubari pujangga. Bagi saya tiap-tiap pujangga itu bebas memakai alatnya sekehendak hatinya, asal saja dengan jalan demikian terang dan indah ia menggambarkan perasaan dan pikirannya... apa pula salahnya, kalau orang hendak melagukan dendangnya dengan perkataan arianingsun, ma-yapada, laksamana, imbang irama, kesturi?"<sup>19</sup>

Jelas kiranya, bahwa dalam masalah pengucapan puisi ini kita tak bisa semata-mata melihat Amir Hamzah seba-

gai satu penjelmaan masa silam, di mana — dengan kata-kata H.B. Jassin — “alam dunia masih utuh.”<sup>20</sup> Alam dunia Melayu di masa Amir Hamzah dan teristimewa dalam dirinya telah retak: pengaruh luar telah berkecamuk. Sudah barang tentu tidak sepenuhnya. Kenyataan bahwa. Amir Hamzah tidak pernah memakai bentuk soneta, yang pada tahun 30an hampir-hampir merupakan “mode” pembaharuan dan yang oleh Amir Hamzah sendiri disebut sebagai “lagu bergelombang, berpucuk dan berlembah, sesuai dengan pekerti pelagu zaman sekarang,”<sup>21</sup> kenyataan bahwa dalam karya-karyanya terdapat “percampaunan bentuk syair dan jiwa pantun” seperti dibuktikan H.B. Jassin dengan baiknya,<sup>22</sup> menunjukkan apa yang telah dikatakan di atas: Amir Hamzah adalah kesaksian masa transisi. Dalam dirinya akar kesusastraan Melayu amat ku-kuh. Dalam dirinya akar itu kadang-kadang terasa sebagai pengekang tapi kadang-kadang pula terasa sebagai penunjang. Bahasa puisinya menunjukkan kesadarannya akan kemampuan dan juga keterbatasan bahasa Melayu, dan dengan itulah Amir Hamzah bergulat ke arah penciptaan yang sesempurna-sempurnanya. Pembahasan yang dilakukan Teeuw dalam hal ini pada hemat saya sungguh amat berharga.<sup>23</sup>

Saya di sini tidak bermaksud menyimpulkan, dengan uraian yang cukup panjang di atas, bahwa Amir Hamzah hanya terhenti pada pergulatan antara pengucapan baru dengan yang lama. Amir Hamzah tidak memihak, tapi bukannya tidak mencapai penyelesaian. Yang terpenting baginya bukanlah memilih salah satu “corak” yang ada. Kesibukannya yang terpokok bukanlah kesibukan mencari

pengucapan lama atau mencari pengucapan baru, tetapi kesibukan untuk menulis “yang sesuai dengan getaran sukmanya”. Sebagaimana halnya penyair-penyair semasanya, ia juga demam akan hasrat untuk menjelaskan keberdekaan kreatif. Masa transisi di mana ia hidup dan menemukan dirinya, yang juga merupakan masa transisi bahasa kita, baginya menyediakan lebih banyak alternatif dan variasi. Amir Hamzah bisa mengambil kekayaan dari perbendaharaan lama Melayunya, dan serentak dengan itu ia pun meminjam anasir yang bukan Melayu.

Pada akhirnya, agaknya bagi Amir Hamzah, dirinya sendirilah yang menentukan, yang menyelesaikan, pelbagai kemungkinan serta pertikaian di tengah-tengah zaman-nya. Hasratnya akan keindahan, sebagaimana kerinduan-nya kepada Tuhan, bersifat sunyi dan bersendiri.

#### IV

HAMPIR setiap pembahas karya-karya Amir Hamzah tak dapat, dan siapa pun kiranya tak mungkin dapat, melintasi satu masalah pokoknya: keresahan penyair ini dalam hubungannya dengan Tuhan.<sup>24</sup> Puisi dan prosa-lirisnya yang terbagus adalah soal keresahan itu. Anthony H. Johns menulis tentang ‘Nyanyi Sunyi’: *“These poems are a starkly honest communication of his spiritual life: of his trust in God, of his rebellion against Him, of God’s hidden-ness and mysterious silence, and eventually of Amir’s acceptance of that sitenee.”*<sup>25</sup> Kata-kata Johns ini cukup merupakan ikhtisar dari kehidupan rohaniah Amir Hamzah yang tercermin dalam karya-karya liriknya, sebagaimana telah diungkapkan oleh penulis-penulis yang terdahulu.

“Kasih antara Tuhan dan aku ini, maha bersahaja seperti nyanyi.” Amir Hamzah telah menerjemahkan baris sajak Tagore tersebut dengan indahnya,<sup>26</sup> dan L.K. Bohang telah menggunakannya sebagai pengantar buat pembicaraan bagian pertama tentang dia. Namun nyanyi yang bersahaja, kasih Amir Hamzah dan Tuhan itu, adalah nyanyian yang sunyi, bersendiri dalam rindu dan bimbang, dalam penyerahan dan pemberontakan.

H.B. Jassin menyebut Amir Hamzah sebagai “orang *orthodox*”.<sup>27</sup> Saya tidak tahu persis apa arti pengertian tersebut buat seorang penyair yang demikian resah jiwanya dalam berhubungan dengan Tuhan, dan yang demikian berani “dalam segala kejujuran... membukakan segala apa yang dialami batinnya” — untuk memakai kata-kata H.B. Jassin sendiri.<sup>28</sup> Sambil menghindarkan diri dari kemungkinan pertikaian semantik karena penggunaan istilah *orthodox* itu di sini, saya kira lebih baik jika kita meninjau, dan mencoba memahami, kehidupan rohaniah Amir Hamzah dalam masanya yang penuh variasi serta konflik-konflik itu.

Lebih jelas dari tanda-tanda yang diperlihatkan oleh bahasa puisinya, kehidupan rohaniah Amir Hamzah menunjukkan zamannya sebagai zaman pertemuan dari pelbagai pengaruh. Sebagai yang telah dibuktikan H.B. Jassin, dalam beberapa sajak Amir Hamzah kita dapatkan pengaruh perkalimatkan Injil. Penyair yang beragama Islam dan dibesarkan sebagai seorang yang taat ini pun menerjemahkan satu bagian dari Perjanjian Lama,<sup>29</sup> bahkan ia pun kita kenal sebagai penterjemah Bhagawad Gita, kitab suci Weda yang ke-5 agama Hindu. Metaforanya tentang Tuhan

dalam sejumlah sajaknya tidak menunjukkan ciri Islam yang lazim: “Dewa” dan “dewata” tak jarang ia pakai, dan satu bait dari ‘Padamu Jua’ (1937) yang amat terkenal ini cukup mengejutkan:

*Engkau cemburu  
Engkau ganas  
Mangsa aku dalam cakarmu  
Bertukar tangkap dengan lepas*

Perbandingan antara hubungan Tuhan-dan-manusia dengan hubungan dalang dan wayang, yang kita dapatkan pada ‘Sebab Dikau’ (1937), mengingatkan kita kepada kesusastraan mistik Jawa, dan demikian pula — menurut Johns — baris-baris sajak ini:

*Yang besar terangkum dunia  
Kecil terlindung alis<sup>30</sup>*

Saya tidak bermaksud lebih jauh mengalangi apa yang telah sering dikemukakan tentang pengaruh-pengaruh itu.

Suatu hal kiranya perlu dikemukakan: apa yang disebut oleh Ajip Rosidi sebagai “hati yang ragu” dalam diri Amir Hamzah kiranya merupakan pertanda guncangan kepastian-kepastian yang semula terdapat dalam lingkungan kehidupan asal. Alam Melayu yang Islam pada Amir Hamzah telah diketuk dan dikuakkan pintunya oleh sejarah, sebagaimana juga alam Sangihe yang Kristen pada J.E. Tatengkeng, seorang penyair Pujangga Baru lain yang menurut H.B. Jassin “mempunyai pandangan hidup Calvinistis yang sering beradu dengan perasaan ke-

bangsaan.”<sup>31</sup> Dalam keadaan semacam itu, kebimbangan, perbenturan, persaingan dan pertikaian lazim terjadi, serentak dengan kemungkinan timbulnya semacam peninjauan diri kembali serta pembaharuan sikap. Di tahun 30-an abad XX Indonesia, Amir Hamzah mengalami segala itu dan mencoba menyelesaikannya. Resensinya atas buku Maulana Muhammad Ali, *Inleiding tot de Studie van den Heiligen Qoer-an*, di tahun 1934 menunjukkan betapa prihatinnya Amir Hamzah terhadap kelemahan posisi defensif Islam menghadapi serangan di zamannya: “... tiada dapat disembunyikan bahwa agama Islam itu penuh dihujani serangan dan hanya sedikit tangkisannya....”<sup>32</sup> Kegembiraannya terhadap buku M. Natsir, *De Islamietische Vrouw en Haar Recht* disertai sebaris kecaman kepada “mereka, yang walaupun ‘alim besar; berpendirian yang membawa rugi pada agama...”<sup>33</sup>

Di atas semua itu, pertikaian pendirian yang berkecambuk sebagai suatu gejala baru di masanya pada Amir Hamzah bukanlah sesuatu yang cuma terjadi di luar dirinya. Pertikaian itu juga, bahkan terutama, berlaga di hatinya. “Polemik kebudayaan” Amir Hamzah bukanlah polemik dengan orang-orang lain melainkan suatu “polemik” batin yang bersahut-sahutan. Dia mengikuti doa yang diwariskan nenek moyangnya, namun pada akhirnya mengakui “hatiku bercabang dua” (1937). Ikhtiarnya untuk mempertemukan yang lama dengan yang baru berada dalam krisis.

Namun di sini pun, pada akhirnya Amir Hamzah memutuskan: ketentuan berada di tangannya sendiri. Hubungannya dengan Tuhan adalah hubungan pribadi-

dengan-Pribadi, hubungan aku-dengan-Engkau, satu hal yang bukan saja lazim dalam kesusastraan sufi, tapi juga kemudian kita kenal dalam filsafat mutakhir dari Iqbal, Martin Buber dan Marvel. Dalam hubungan semacam ini jelas, bahwa kemerdekaan diri mengatasi acuan sistem yang mana pun juga.

Sebuah prosa-liris yang ditulis di tahun 1935, yang menceritakan pertemuan Amir Hamzah dengan Bali, dimulai dengan baris-baris kontroversial ini:

*Hatiku jang terus hendak mengembara ini  
membawa doaku ke tempat jang dikutuk oleh  
segala kitab-kitab sutji dunia, tapi engkau hatiku  
berkitab sendiri, tiada sudi mendengarkan kitab  
lain....*

(Njoman. 34)

Amat terkenal pula penyelesaian yang diambil oleh Amir Hamzah dalam menghadapi “keturunan intan dua cahaya” — anutan kepercayaan yang dibawa oleh juris Nabi Ibrahim, Kristen dan Islam — dalam ‘Hanja Satu’ (1931):

*Kini kami bertikai bangkai  
Di antara dua, mana mutiara  
Djauhari ahli lali menilai  
Lengah langsung melewati abad  
Aduh kekasihku*

*Padaku semua tiada berguna  
Hanja satu kutunggu hasrat*

*Merasa dikau dekat rapat  
Serupa Musa di puntjak Tursina.*

Dengan penyelesaian semacam itu, mudah kita mengertihal keresahan Amir Hamzah dalam hubungannya dengan Tuhan: penyair yang perasa dan penuh passi ini tidak menghadapi Tuhan sebagai yang selesai dirumuskan, diabstraksikan, dan ditaruh sebagai satu bagian dalam sistem ibarat sebuah patung yang ditaruhkan dalam rumah peribadatan. Hubungannya dengan Tuhan adalah hubungan percintaan — Amir Hamzah menyebutnya sebagai “kekasih” — dan percintaan adalah hubungan yang autentik, murni, yang merdeka dan saling memerdekaakan. Dan dalam kemerdekaan itu segala hal bisa terjadi: kerinduan, cemburu, takut sunyi karena merasa diabaikan, gembira karena pertemuan, bahkan bimbang dan bertanya-tanya. ‘Nyanyi Sunyi’ adalah pertanyaan-pertanyaan yang intens tentang Tuhan, dan di balik setiap pertanyaan, kita pun terpesona, bahwa bagi Amir Hamzah Tuhan itu amat dekat. Nampaknya paradoksal, namun amat wajar: sebab bukan-kah bagi yang bertanya tentang Dia, sesungguhnya Ia “dekat rapat”?

Keraguan pada Amir Hamzah oleh sebab itu justru merupakan pernyataan religiusnya yang paling jelas dalam masanya yang penuh kecamuk pengaruh-pengaruh itu. Seperti Hamzah Fansuri yang:

*Mentjari Tuhan di bait al Ka’bah  
Dari Barus ke Kudus terlalu pajah  
Akhirnya dapat di dalam rumah<sup>35</sup>*

Penyair tahun 30-an ini pun “mengembara” terus-menerus. “Mengembaralah aku, Kekasihku, terus-menerus, senja cuaca di malam-kelam, di pagi sunyi, akan meninjau silau seri-Mu, akan mendengar pendar suara-Mu, akan mengintip kerdip mata-Mu.”<sup>36</sup>

Karena ia terus-menerus mengembara, karena perte-muannya dengan Tuhan selalu dalam proses, “bertukar tangkap dengan lepas”, Amir Hamzah menjadi mesra, lewat karya-karyanya kepada kita. Ia merupakan kesak-sian suatu zaman yang sedang mencari, zaman di mana orang gelisah menghadapi guncangan terhadap kepastian-kepastian semula, zaman di mana diri sendirilah yang dituntut untuk menentukan, zaman di mana Tuhan bukan lagi sekadar pengertian. yang diwariskan.

Bukanlah masa Amir Hamzah itu juga kita alami kembali kini, di tahun 60-an ini, di balik pelbagai perbedaan yang ada? Kita pun, seperti Amir Hamzah, hidup dalam dua dunia yang belum sudah, dengan segala kemungkinan serta keterbatasannya. Siapa yang ingin hidup tenteram, konon kata orang, janganlah lahir di abad XX.

Kita dan Amir Hamzah telah ditakdirkan untuk lahir dan tumbuh di abad ini.□

#### Catatan:

<sup>1</sup> A Teeuw, *Modern Indonesian Literature*, The Hague, Martinus Nijhoff (1967), ha186.

<sup>2</sup> Dari H.B. Jassin, *Amir Hamzah Raja Penyair Pujangga Baru* (selanjutnya disingkat: *AHRPP*), Jakarta, Gunung Agung (MCM-LXII), hal. 68.

<sup>3</sup> LK Bohang, "Amir Hamzah", dalam kumpulan *H.B. Jassin, Pujangga Baru, Prosa dan Puisi*, Jakarta, Gunung Agung (MCMLXI-II), hal. 140

<sup>4</sup> Ajip Rosidi, Amir Hamzah, *Hati yang Baru*, "Pustaka Budaya", No. 7/II, September 1960.

<sup>5</sup> *AHRPP*, hal. 18.

<sup>6</sup> Achdiat Kartamiharja, 'Amir Hamzah dalam Kenangan', *Mimbar Indonesia* II/21, 22 Mei 1948. Dari dokumentasi H.B. Jassin.

<sup>7</sup> *AHRPP*, hal. 18.

<sup>8</sup> Dalam H.B. Jassin, *Pujangga Baru, Prosa Dan Puisi*, hal. 98.

<sup>9</sup> *AHRPP*, hal. 56-57. Tentang tahun terbit lihat hal. 214 dalam buku yang lama.

<sup>10</sup> *AHRPP*, hal. 129.

<sup>11</sup> Ibid., hal. 127. Tahun terbit lihat hal. 216.

<sup>12</sup> Chairil Anwar, "Hopla!", dalam *H.B. Jassin, Chairil Anwar, Pelopor Angkatan 45*, Jakarta, Gunung Agung (1959), hal. 212. Dikutip oleh H.B. Jassin dalam *AHRPP*, hal. 6-7.

<sup>13</sup> *AHRPP*, hal. 17

<sup>14</sup> Teeuw, *Modern Indonesian Literature*, hal. 92

<sup>15</sup> Achdiat Kartamiharja, *Amir Hamzah dalam Kenangan*.

<sup>16</sup> *AHRPP*, hal. 70.

<sup>17</sup> Ibid., hal. 62

<sup>18</sup> Anthony H. Johns, "Genesis of A Modern Literature", dalam Indonesia, sebuah kumpulan karangan dengan editor Ruth T. McVey, New Haven, Yale University (1983), hal 421. Lih. tulisan A. Johns yang lain khusus tentang Amir Hamzah: *Amir Hamzah, Malay Prince, Indonesia Poet*, issue untuk menghormati Sir Richard Windstedt. Dari dokumentasi H.B. Jassin.

<sup>19</sup> Surat untuk Armijn Pane. 12 Oktober 1932. Dikutip *H.B. Jassin dalam Pujangga Baru, Prosa dan Puisi*, hal. 15.

<sup>20</sup> *AHRPP*, hal. 17.

<sup>21</sup> Amir Hamzah, "Kesusastaan Indonesia Baru", *AHRPP*, hat. 129.

<sup>22</sup> *AHRPP*, hat 22-23.

<sup>23</sup> Teeuw, *Modern Indonesian Literature*, hal. 88-91

<sup>24</sup> Di samping penulis-penulis yang telah saya kutip, perlu disebutkan pula Zuber Usman, *Kepujanggaan dan Ketuhanan*, Medan Bahasa VIII-5, April - Mel 1956.

<sup>25</sup> *Genesis of A Modern Literature*.

<sup>26</sup> Amir Hamzah, *Setanggi Timur*, Jakarta, Pustaka Rakyat, hal. 18.

<sup>27</sup> *AHRPP*, hal. 33

<sup>28</sup> *AHRPP*, hal 32.

<sup>29</sup> Ibid., hal 34-36

<sup>30</sup> A. Johns, Amir Hamzah, *Malay Prince, Indonesian poet*.

<sup>31</sup> H.B. Jassin. *Pujangga Baru, Prosa dan Puisi*, hal. 311.

<sup>32</sup> *AHRPP*, hal. 139

<sup>33</sup> Ibid., hal. 142.

<sup>34</sup> *AHRPP*, hal. 65

<sup>35</sup> Amir Hamzah mengutip baris ini dalam pembicarannya tentang Sanusi Pane, lih. *AHRPP*, hal. 129-130

<sup>36</sup> *AHRPP*, hal 64. dari 'Kekasihku'... sebuah prosa-liris tahun 1934.

## Dari Sunyi ke Bunyi *Sebuah Pengantar*

MELALUI pengalaman, saya tahu bahwa penyair-penyair yang buruk adalah penyair yang menulis prosa yang buruk. Puisi kadangkala menyesatkan. Gairah yang menggerakkan seseorang untuk menulis sajak memberinya alasan yang sah buat menyusun sesuatu yang tidak terlampau urut, terang, dan padu — yang oleh orang Inggris disebut *lucidity*. Di hadapan sebuah sajak kita tidak mempertengkar karkan apa yang dikatakan seorang penyair, bagaimana proses diskursifnya, apa pula argumentasinya untuk sampai kepada suatu pernyataan, suatu kesimpulan. Ini tidak berarti bahwa puisi tidak memerlukan sebuah koherensi. Puisi menuntut “disiplin” agar koherensi itu terjaga, dalam imaji, bunyi, sugesti, kontras, dan keseimbangan. Hanya saja prosesnya melintasi jalan yang berbeda dengan prosa.

Tidak mengherankan bila mereka yang tidak memiliki daya untuk menjadi koheren — satu hal yang diperlukan dalam menulis puisi — pada akhirnya akan dapat dike-

tahui dalam tulisannya yang lain.

Hartojo Andangdjaja adalah salah satu penyair Indonesia yang dengan segera dapat diketahui mutunya justru melalui esai-esainya. Ia menulis sajak sejak akhir tahun 1940-an. Ia lebih dikenal sebagai penyair. Namun bagi saya telaahnya tentang puisi, pemikiran dan pendapatnya tentang itu, merupakan model *lucidity* yang dalam kesusasteraan Indonesia modern pada masanya hanya ditemukan dalam tulisan Sutan Takdir Alisjahbana dan Asrul Sani (setelah Hartojo Andangdjaja, nama yang harus disebut di sini agaknya ialah Sapardi Djoko Damono). Kekhususan Hartojo ialah bahwa ia sepenuhnya memikirkan puisi, dan tidak nampak mempunyai ambisi untuk menulis pelbagai hal lain di luar itu dengan gagasan-gagasan besar. Dan tidak dapat dipungkiri bahwa gayanya — yang bukan saja jernih, tetapi juga merupakan suatu gelombang kalimat yang teratur — menunjukkan bahwa ia memang seseorang yang menulis dengan puisi terngiang-ngiang di kepalanya terus-menerus.

Saya mengenal Hartojo di tahun 1962. Ia baru datang dari Sumatra Barat, tempat ia pernah hidup dan mengajar sebagai guru. Yang memperkenalkan adalah D.S. Moeljanto, agaknya satu-satunya orang di Indonesia yang mengenal betul penyair yang agak misterius ini, karena mereka pernah hidup satu kota di Surakarta, dan Moeljanto praktis merupakan orang tempat ia berdialog sejak mula.

Dengan reputasinya sebagai penyair yang sudah berpengalaman, Hartojo agak membuat saya gentar mulamula. Ia tidak banyak berbicara. Tubuhnya kecil dan kurus seperti orang yang menderita sakit. Tetapi ada kerapian

dalam penampilannya yang sederhana — kerapian yang juga nampak dalam puisi dan prosanya. Ia bukan sosok yang liar dan garang, tetapi ia nampak dalam seperti sungai yang tidak banyak riak.

Dan ia memang dalam-perseptif, peka — dan hampir semua percakapan kami hanya mengenai puisi. Ia, sepu-lang dari Sumatra Barat, mendapatkan kerja di majalah *Si Kuncung*, sebuah majalah kanak-kanak terkemuka waktu itu. Ia juga tinggal di sebuah kamar di kantor majalah itu, di Jalan Madura (kini Jalan Muhammad Yamin) No. 2, tem-pat dulu, sebelumnya, majalah *Kisah* juga berkantor. Saya sering datang ke sana, terkadang ikut menumpang tidur di dekatnya: sebuah kamar sempit yang panas, 2 x 4 meter persegi, tanpa ranjang. Bila malam, Hartojo tergeletak di atas tikar di lantai. Di dekatnya buku-buku. Ia selalu membaca. Ia agaknya menyimpan beberapa buku sendiri, dan terkadang meminjamnya dari kamar kumuh Wiratmo Soekito yang tinggal tidak jauh dari sana, di Jalan Cikini.

Puisi dan kesusastraan bagi Hartojo nampaknya meru-pakan fokus hidupnya, meskipun ia praktis tak mendapat-kan apa-apa dari itu, selain pengakuan dan rasa kagum da-ri segelintir orang. Ia tidak banyak bergaul, selain dengan sejumlah teman sastrawan, terutama Gerson Poyk. Hartojo lebih sering menyendiri; saya bahkan jarang tahu bagai-mana dan di mana ia sarapan dan makan siang dan makan malam. Makan, dan kebutuhan biologis lain, nampaknya sesuatu yang marginal dalam hidupnya. Tubuhnya yang ringan itu, yang dibungkus pakaian seadanya tetapi bersih, seakan-akan hanya berisi “rasa”. Bila kami berbicara pol-i-tik — satu hal yang jarang — maka hal itu pasti ada kaitan-

nya dengan puisi. Tidak mengherankan bagi saya bila Hartojo cemas akan kecenderungan waktu itu, ketika suara paling kuat ialah “mengabdikan kesusastraan untuk Revolusi” dan pendirian-pendirian “realisme-sosialis” diumumkan, dan mereka yang bersikap lain, seperti Hartojo dan saya dan sejumlah teman, didesak untuk setuju atau dicerca. Itulah sebabnya kemudian ia, dan saya, termasuk orang yang menjadi penandatangan Manifes Kebudayaan, yang menegaskan bahwa kesusastraan tidak bisa dikendalikan oleh kekuasaan politik.

Saya bergembira, bahwa Hartojo kemudian menuangkan pikiran-pikirannya di saat itu, seperti yang terdapat dalam kumpulan esai ini. Di tahun 1965 saya berpisah dari dia. Saya ke Eropa, dan sampai dengan tahun 1967 Indonesia bergolak hebat. Saya tidak mendengar apa yang terjadi dengannya. Kemudian saya tahu bahwa kembali di Surakarta, ia berkeluarga dan mempunyai anak — dan hidup dalam keadaan yang sangat bersahaja di tengah pertumbuhan ekonomi yang terjadi. Buku yang terbit: kumpulan sajaknya dan terjemahannya atas Tagore, atas usaha Ajip Rosidi yang memimpin penerbitan Pustaka Jaya. Namanya akan dikenang sebagai penyair dan penerjemah puisi yang mengagumkan. Kumpulan esainya ini akan membuktikan, bahwa ia tidak hanya akan dikenang karena itu saja. Sebab, di dalam kumpulan ini kita akan menemukan pemikiran yang serius tentang persajakan Indonesia, dengan uraian yang bisa menunjukkan bagaimana besarnya cintanya kepada puisi. Yang lebih menarik, Hartojo (dalam esai-esai yang sudah dan belum pernah diterbitkan) menguraikan, dengan jujur dan gamblang, proses

penciptaan puisinya yang terkenal. Terus terang, dalam suasana sekarang, saya ragu tidakkah orang seperti dia terasa sebagai sebuah anakronisme: seseorang yang hanya menekuni sajak-sajak ketika di sekitar orang berbicara tentang soal-soal lain yang lebih “riil”, seseorang yang melihat puisi sebagai keindahan tersendiri yang harus dirawat ketika orang memperlakukannya sebagai hanya alat komunikasi di pentas. Tetapi, kalaupun dia akan nampak sebagai anakronisme, saya yakin bahwa hal itu, seperti pilihannya untuk menyendiri, mengandung sesuatu yang heroik. Membaca esai-esai ini bagi saya bukan hanya menge-nang sebuah periode yang menarik, tetapi mendapatkan inspirasi bahwa ada hal yang sangat berharga dari percintaan Hartojo Andangdjaja dengan puisi. □





**BAGIAN EMPAT**  
*Tentang Seni & Pasar*



## Tentang Seni dan Pasar

SEORANG pelukis menembak perutnya sendiri di dekat seonggok rabuk tahi sapi di sebuah ladang di dusun Auvers-au-Oise, agak di timurlaut Paris. Tigapuluhan enam jam setelah itu ia mati. Itu di tahun 1890, dan ini tentu saja bagian dari riwayat Van Gogh, yang dalam umur 37 tahun meninggalkan dunia dengan rombeng. Putus-asa, sendiri, depresi jiwa. Salah satu surat terakhirnya berbunyi: "Prospeknya kian gelap".

Riwayat itu tak berhenti di sana. Di tahun 1990, lukisan *Potret Dr. Gachet* dibeli orang: harganya sama dengan nilai 755 buah mobil Mercedes-Benz. Tigabelas tahun sebelumnya, *Bunga Matahari* terjual dengan jumlah uang yang bisa untuk membeli kira-kira 100 buah rumah mewah di daerah orang kaya di Jakarta.

Kontras antara hidup mlarat dan uang yang dahsyat itu mengandung banyak cerita. Biografi kesengsaraan seorang seniman selalu punya pesonanya sendiri. Van Gogh dan Modigliani, Gauguin (yang meninggalkan kerjanya di

bursa Paris dan jadi kuli di Tahiti) dan Nashar (yang lari dari rumah orang tua, praktis berpisah dari isteri, dan sering tergeletak di Balai Budaya, Jakarta), memproyeksikan sebuah citra yang dramatik bahwa kesenian bukanlah perkara main-main. Banyak orang mengorbankan hampir seluruh dirinya untuk itu. Atau setidaknya, di sana ada gandrung yang patologis seperti kisah sejumlah orang suci dan sufi. Bahwa kemudian di ujung jalan yang tak mereka sangka-sangka muncul uang bermilyar-milyar, itu sekali-gus membuat orang tambah terkesima — tapi bersama itu juga bingung. Bagaimana cerita kesengsaraan yang diam-diam memikat dan mengagumkan itu dihubungkan dengan harta? Apakah ini variasi atas tema “berakit-rakit ke hulu, berenang-renang ke tepian”? Dengan kata lain: sesuatu yang pantas? Ataukah ini sebuah pengotoran, karena uang — apalagi uang dalam setumpuk gunung itu — adalah akar dari segala kekejian?

Walter Benjamin pernah menyebut bahwa seni modern adalah seni *“post-auratic”*. Dulu, di zaman pertengahan Eropa, petani-petani bersimpuh di tepi jalan bila karya-karya religius diarak. Konon mereka memandang benda-benda seni itu bukan semata-mata obyektifikasi Yesus atau Maria atau para santo, tetapi benar-benar penubuhan yang hidup dari tokoh-tokoh suci itu. Walter Benjamin melihat itu sebagai contoh, bagaimana pengalaman yang khusus dalam berhubungan dengan satu karya seni, di dalam konteks yang pra-modern dan religius, membubuhkan pada karya itu suatu nimbus, satu cahaya, suatu sifat yang mirip manusia. Dengan singkat: sebuah aura. Tapi kemudian zaman modern tiba. Teknologi bisa

mempergandakan sebuah karya dengan reproduksi dalam jumlah besar. Fotografi yang bagus memungkinkan itu. Sebuah karya tidak lagi hadir dalam posisinya yang tunggal, yang singular, terpisah dari lingkungan sosial-historisnya, dan ia tak lagi berada dalam satu komunitas yang organik. Auaranya pun susut.

Bagi Benjamin, keadaan “*post-auratic*” itu memungkinkan sesuatu yang lebih demokratik, baik dalam produksi maupun dalam distribusi karya seni. Pada saat yang sama, baik sang seniman maupun hadirinnya didesak untuk lebih aktif menyatakan diri sendiri — karena pada akhirnya masing-masing individualah, bukan tradisi, bukan komunitas, yang menentukan. Benjamin menyebutnya sebagai “kehadiran pikiran yang lebih menonjol”, dan ia menyambutnya dengan hangat..

Ada satu catatan saya pada antusiasme kepada kesenian “*post-auratic*” itu: saya kira Benjamin mengabaikan kenyataan, bahwa ada senantiasa dalam sejarah sosial hal-hal yang tetap tidak bisa dilipatgandakan dan diredistribusikan. Ada yang disebut sebagai “harta oligarkik”, beta-papun besarnya kapasitas teknologi untuk mengkopi dan memperbanyak karya Van Gogh. Sebab, pada dasarnya, apa yang dibuat dalam jumlah besar (juga rumah di Pondok Indah, begitu pula mobil Mercedes-Benz) secara teoritis bisa dibeli orang ramai, sementara hanya ada satu lukisan asli *Bunga Matahari*, sebagaimana hanya ada satu lukisan asli Raden Saleh *Berburu Rusa*. Karya seni seperti itu memang telah menjadi komoditi, dan ia menjadi sesuatu yang tidak lagi sakral. Tetapi bila Benjamin menyebut setiap komoditi “bermandikan cahaya profan yang gemi-

lang”, maka setiap “harta oligarkik” — yang tidak bisa dimiliki banyak orang itu — mengandung suatu wibawa yang lebih dari itu. Saya ingin menyebutnya sebagai kualitas “kwasi-auratik”.

Wibawa itu sebenarnya juga terbit dan tumbuh dari penyebaran informasi, sosialisasi simbol, dan hegemoni citarasa. Produksi massa dari satu foto karya Picasso atau Andy Warhol, dan pembicaraan yang menarik tentang itu, telah menimbulkan pengenalan yang meluas, pengakuan yang menyebar: para kritikus dan *connsaissuer* seni tidak lagi berkutat sendirian dengan perihal yang “ganjil” dan profesi yang esotoris itu.

Tetapi bukan teknologi yang menentukan di sini. Saya kira itu juga kekurangan analisis Walter Benjamin: ia tidak melihat peran pasar. Pasar-lah yang membantu — melalui media massa yang diperjual-belikan — penyebaran informasi dan sosialisasi simbol. Juga penyebaran kisah kses-sengsaraan Van Gogh dan rasa takjub yang terbit dari sana tentang seni dan kehidupan seniman (Holywood pernah membuat *Lust for Life* tentang Van Gogh dan *Moulin Rouge* tentang Lautrec). Pasar pula, karena permintaan, yang bisa giat menggerakkan pemanfaatan teknologi reproduksi. Juga, karena pasar-lah *Berburu Rusa* bisa terjual Rp 5 miliar (tentu saja di sini bermain pula faktor perbedaan daya beli dan skala prioritas)...

Akhirnya, karena pasar pula karya seni bisa mempertahankan wibawanya, meskipun dalam kualitas “kwasi-auratik”, dan Picasso (atau Semsar Siahaan atau Djoko Pekik) bisa mencipta terus, apapun kekecewaan yang terlontar kepada suatu sistem yang dibuat ramai oleh pasar

itu, yang kadang disebut sebagai kapitalisme.

Tapi pasar bukanlah sebuah *panacea*. Pasar telah membantu bertautnya dunia kesenian kembali ke masyarakatnya, setelah kesenian, dalam proses modernisasi, berkembang otonom dan tak lagi bertaut dengan fungsi-fungsi lain dalam kehidupan — pertautan seperti yang kita lihat dalam lingkungan tradisi, gereja, ataupun istana. Reintegrasi itu membuka pintu ke cakrawala yang lebih luas, tapi juga ia sebuah momen yang mengandung sesuatu yang berbahaya: ketika seni ingin laku, ketika ia menyediakan diri untuk kembali ditentukan oleh kekuatan di luar dirinya. Pasar, dengan kata lain, bisa mengukuhkan ke mandirian kesenian, tetapi bisa juga menjadikannya kehilangan diri.

Tentang yang terakhir ini kita sudah sering dengar. Terutama karena pasar, dalam masalah kesenian sebagai komoditi, tidak punya standar harga yang mapan. Bagaimana menepatkannya satu hal yang unik dengan satu hal lain yang unik? Bagaimana menukar karya Affandi yang penuh enerji, *Menara Eiffel*, dengan sebuah sketsa erotik dari Nyoman Lempad, *Jayaprana*, yang begitu puitis? Di Indonesia, di mana kritik seni belum merupakan institusi tersendiri yang bisa menjadi semacam pegangan buat penilaian, di mana banyak galeri melakukan seleksi berdasarkan apa-saja-yang-biasanya-laris, seringkali nilai uang sebuah lukisan tak tersangka-sangka, bukan hanya karena mahalnya: di Jakarta, tingkat harga dan laku-tidaknya bisa saja saja ditentukan oleh hal di luar seni dan di luar pasar — misalnya oleh kehadiran orang berkuasa yang membuka pameran.

Tak mengherankan bila pasar (dan uang yang bekerja di sana) sering merisaukan — dan membingungkan — para seniman sendiri. Van Gogh adalah salah satu contoh yang paling mencolok. Di awal 1890, sebuah lukisannya laku di Brussels, dalam sebuah pameran bersama Renoir, Lautrec dan Cézanne. Pembelinya seorang pelukis, Anna Bock. Harga yang diperoleh hanyalah sekitar Rp 160.000. Murah, namun pameran itu prestisius, dan selera si pembeli terjamin. Dan ini cukup membuat Van Gogh gelisah. Ia menulis surat kepada ibunya: “Aku langsung takut bahwa aku harus dihukum karena ini; inilah yang hampir selalu terjadi dalam kehidupan seorang pelukis: sukses itu hal hampir paling buruk yang dapat terjadi”.

Tapi bagaimana membayangkan arti Vincent Van Gogh bagi kita kini, tanpa mengingat peran adiknya, Theo, yang bekerja di galeri tempat jual beli lukisan? Theo-lah yang dengan sabar mendampingi dan membantu kakaknya yang aneh dan keras ini. Tapi lebih dari itu, ia bisa dianggap sebagai lambang ketahanan dunia yang prosais, datar, rutin, di luar seni, yang menyebabkan orang membeli, mengoleksi, membangun galeri, membuat museum — semacam cinta yang alot. Vincent mengakui ini, meskipun tak menghilangkan pesimismenya.

Dalam sepucuk surat bertanggal 27 Juli 1890, yang tidak ia selesaikan dan ia masukkan ke saku sebelum ia menembak dirinya sendiri, si abang menulis: “...melalui aku engkau punya bagianmu dalam pembuatan sejumlah lukisan..., yang akan mempertahankan ketenangan mereka walaupun dalam mapaletaka.... Sedang karyaku sendiri, aku mempertaruhkan hidupku untuk itu dan akalku sudah

separuh terperosok karena itu — tak apalah... tapi apa gunanya?".

Seandainya Van Gogh hidup untuk mendengar bahwa lukisannya memecahkan rekor sebagai karya termahal, ia mungkin akan menembak kepalanya sendiri tujuh kali lipat. Dan mungkin ia juga tetap tak akan tahu bagaimana menjawab pertanyaannya yang terakhir: "Apa gunanya?". Hanya orang seperti Theo yang agaknya bisa menjawab: pasar, tanpa merumuskan, adalah arena di mana "guna" yang tak jelas itu dikukuhkan.□

## Tentang Seni Rupa, Rakyat dan Celeng

DJOKOPEKIK adalah adalah seorang peiukis rakyat — tetapi di sini harus segera ditambahkan satu penjelasan. Kata “rakyat” adalah kata yang sering mempesona, terlampau kerap digunakan dan disalahgunakan, dan tidak selamanya persis didefinisikan, seakan-akan nama untuk sebuah makhluk mitologis. Dalam hubungannya dengan kesenian, acapkali “rakyat” menjadi sebuah alamat tempat karya-karya ditujukan, semacam peminat-pada-umumnya yang dibayangkan akan datang ke teater atau galeri. Demikianlah baik Hitler maupun Mao Zhe-dong mengujarkan, bahwa kesenian harus ditujukan kepada “Rakyat” (dengan “R”), dan untuk itu beberapa syarat tertentu harus diikuti. Djokopekik, sebaliknya, tidak mengikuti formula apapun dan “rakyat” dalam karyanya lebih merupakan sumber, atau akar, dari mana lukisan-lukisan itu tumbuh, bermain, mengorak, menyentuh.

Itu sebabnya ada perbedaan yang besar antara karya-

karya Djokopekik dan karya-karya yang sering jadi model “Realisme Sosialis” di Uni Soviet maupun di Republik Rakyat Cina. Jika kita perhatikan lukisan Isaak Brodskii, misalnya, yang dicatat sebagai salah satu pendiri “Realisme Sosialis” — terkenal oleh kanvas-kanvasnya yang mengabadikan saat-saat bersejarah Revolusi Oktober dan kehidupan Lenin — kita akan melihat bahwa dasar estetiknya mengutamakan keutuhan mimetik: bagaimana “realitas” dihadirkan kembali di atas kanvas dengan tekun, persis, rinci, dan kompeten, bagaikan sebuah karya fotografis. Di akhir tahun 1920-an di Uni Soviet, “Brodskisme” lama artinya dengan “fotografisme”. Tentu tidak semua karya “Realisme Sosialis” mengikuti ketekunan mimetik seperti karya Brodskii. Tetapi hampir semua karya seni rupa masa itu menampilkan sesuatu yang selesai. Seperti lukisan Li Chang-ching yang terkenal sebagai karya “Realisme Sosialis” Cina, *Timur Berwarna Merah*, pada dasarnya karya-karya itu tidak menuntut kita, yang memandang dan menikmatinya, untuk memberikan tafsir kita sendiri. Apalagi untuk menerka-nerka. Brodskii pernah mengatakan, bahwa kata-kata Stalin yang akan dikenangnya selama hidup adalah “sebuah lukisan harus hidup dan dapat dipahami”.

Karya-karya Djokopekik berada dalam gaya yang berbeda: kanvasnya tidak memonopoli proses penerkaan dan interpretasi. Berbeda dengan “fotografisme”, lukisan Djokopekik tidak meniru realitas dengan disiplin tertentu, kanvasnya tidak terlampau peduli pada detail, sapuan kuasnya mengombak tebal, dan bukannya telaten. Ia menangkap dari kehidupan sehari-hari tetapi dari sana

terkadang terbersit isyarat-isyarat tentang sesuatu yang alegoris, tanpa memberi arah yang persis, dan dengan guratan gairah dan emosi, yang terkadang sayu, terkadang lucu, terkadang marah. Dalam lukisannya yang terkenal, *Keretaku Tak Berhenti Lama*, kita dapat menemukan karakteristik seni rupa Djokopekik itu dengan kuat dan mengejarkan.

Obyeknya, meskipun dipakai sebagai sebuah alegori, bukan sesuatu yang menggambarkan “yang tipikal” melainkan yang partikular — sesuatu yang sekali terjadi dan tak terulang lagi. Yang “tipikal”, seperti nampak dalam karya Gerasimov dan Iakovlev di masa Stalin, dan dalam karya seni rupa publik pada umumnya, terutama monumen, mengandung unsur mithos. Di Jakarta kita bisa menemukannya pada patung *Petani Bersenjata* (patung pahlawan?), karya Matvei Manizer, sebuah sumbangan dari Uni Soviet yang sampai sekarang terpasang di depan Hotel Aryaduta. Maxim Gorky pernah mengatakan bahwa mithos itu “temuan-cipta” (dalam bahasa Inggris : *invention*), karena di dalam karya itu diimbuhkan “apa yang kita inginkan”. Hal ini, kata Gorky, memberi seniman “romantisme” yang sangat berguna dalam “membangunkan sikap revolucioner terhadap realitas”. Maka tak mengherankan, apabila karya-karya “Realisme Sosialis” di Uni Soviet dan di RRC menampakkan juga apa yang kita temukan dalam seni rupa zaman Hitler di Jerman, misalnya dalam lukisan Adolf Ziegler dan patung Arno Breker: di dalam seni rupa itu, sosok hadir sebagai tauladan, peristiwa sebagai sejarah, dan yang tampil adalah yang ideal.

Barangkali memang begitulah kecenderungan seni ru-

pa ketika ia menjadi bagian dari program resmi. Di tahun 1962, di masa “Demokrasi Terpimpin”, Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Priyono menekankan, agar “Kesenian modern kita harus bergaya realisme, artinya supaya rakyat mengerti apa yang kita sajikan”. Kesenian itu juga “harus bernapaskan sosialisme”. Priyono juga menandaskan, “kebudayaan dan kesenian kita harus optimistis”. Dan ia memberi contoh bagaimana seharusnya melukiskan peristiwa bersejarah dalam hidup pahlawan nasional. Dalam hal Cut Nya’ Din, misalnya: di saat gugurnya ia menampakkan “wajah yang optimis, sedangkan di belakangnya dengan tegap anak-anak Aceh siap siaga untuk meneruskan perjuangan”.

Dibanding dengan resep seperti itu, Djokopekik memiliki “realisme” yang berbeda: realitas yang tanpa mithos, wajah-wajah yang tidak unggul, kejadian yang sepele. Dalam kanvas besar *Berburu Celeng* yang dipamerkan kali ini, alegori itu lebih merupakan suasana karnaval yang riang dan kocak — seperti umumnya pesta rakyat — ketimbang sebuah pawai kemenangan yang heroik. Bagi Djokopekik, “rakyat” tidak ditulis dengan huruf “R”, yang menyebabkan menjadi berjarak, dan hadir di dalam pikiran sebagai sebuah pengertian, sebuah konsep. Rakyat adalah tetangganya.

Djokopekik memang tumbuh sebagai seniman di sekitar tahun 1960-an ketika ide-ide seperti “Realisme Sosialis” sudah terdengar nyaring tetapi belum dipahami secara umum dan menjadi akidah resmi. Pengaruh politik kerakyatan memang terasa di dalam pengalaman itu (ia anggota Sanggar Bumi Tarung di Yogya, yang termasuk sebagai

pusat seni rupa LEKRA), tetapi waktu itu pengaruh politik kerakyatan dalam LEKRA belum mencapai kristalisasi ideologis seperti yang dituntut dan dituntut oleh Partai Komunis Indonesia. Dengan gaya dan sejarah yang berbeda, elan yang ada di dalam LEKRA waktu itu mungkin bisa dibandingkan dengan semangat para seniman revolusioner di sekitar Revolusi Oktober: mereka yang membentuk *Proletkult* (“kebudayaan proletariat”, sebuah organisasi yang dibubarkan di tahun 1932), mereka yang umumnya disebut sebagai barisan avant-garde, mereka yang bersuara seperti Maiakovskii dan Osip Brink, dan seluruh anggota gerakan Futuris dan Konstruktivis. Mereka dengan penuh antusiasme mengibarkan panji revolusioner dan bendera Marxism — meskipun kemudian, berangsur-angsur, kalangan seniman ini harus berhadapan dengan keperluan Partai dan Negara untuk mengontrol kehidupan kebudayaan. Keikutsertaan mereka pun distop. Di bawah Stalin dan petinggi budayanya, Zhdanov, gairah *Proletkult* dan sejenisnya punah, dan “Realisme Sosialis” yang dikomandokan Partai dan Negara pun mengambil seluruh ruang. Yang lain terbungkam.

Djokopekik, sebagaimana para seniman LEKRA, tidak mengalami proses itu. Yang mereka alami ialah proses pembungkaman lain. Semenjak tahun 1965-1966 mereka ditangkap, di antaranya ada yang dibunuh, dibuang dan dipenjarakan, sampai sekitar 13 tahun kemudian. Ketika Djokopekik keluar dari tahanan, ia menemukan sebuah suasana politik dan kesenian yang lain.

Di satu pihak represi berjalan terus — meskipun dunia seni rupa tidak seterjepit dunia teater, misalnya, yang lebih

sering harus menghadapi larangan militer dan polisi. Di lain pihak, seni rupa tumbuh sebagai bagian dari ekonomi yang sedang berkembang dengan pasar bebas. Galeri menjadi penting dalam menyeleksi dan melontarkan karya-karya perupa. Tangan Negara kurang langsung berperan di ruang-ruang swasta ini, dan seni rupa Indonesia hidup dengan ambivalensi menghadapi keadaan. Pasar dan KCapital memberinya kesempatan yang luas, yang tak pernah mereka alami bahkan sejak kemerdekaan Indonesia, dan ini juga berlaku untuk Djokopekik. Tetapi, pada saat yang bersamaan, pasar dan kapital itu berkembang bersama, dan dijaga oleh sebuah struktur politik yang tak menghendaki kebebasan bersuara dan ide-ide yang berbeda dan bertentangan.

Mau tak mau, kesenian semakin terlibat dalam perjuangan politik — karena bahkan seni rupa sekali pun, yang hampir tak pernah berhadapan langsung dengan represi, pada akhirnya merasakan perlunya ruang bagi ide-ide alternatif. Hubungan antara politik dan kesenian di masa “Orde Baru”, terutama menjelang akhir pemerintahan Soeharto, merupakan gambaran yang kompleks, tetapi harus diakui justru di sini elan yang pernah ada. di sekitar zaman SIM dan Persagi di tahun 1940-an, terasa kembali. Bahkan kali ini lebih menampilkan variasi yang lebih besar. Kita bisa melihatnya dalam karya-karya Semsar Siahaan, dan kemudian para pelukis yang tergabung dalam kelompok Taring Padi dan lain-lain. Sebuah gema dari kekaryaan LEKRA misalnya terdengar dalam karya Aris Prabowo (misalnya dalam *Kerja Bakti*) dan I Nyoman Masriadi (misalnya *Mr Kapitalis*), tetapi dengan khasanah acuan

yang lebih luas, dan dengan guratan yang lebih tajam dan lebih temberang.

Djokopekik di tahun 90-an masih melukis dalam suasana itu. Hanya seperti nampak dalam *Berburu Celeng*nya, ia mempunyai kelebihan dari generasi yang kemudian: ada akar kerakyatan yang lebih dalam, akar yang sangat dekat dengan tanah dan tetumbuhan (saya merasakannya dalam pilihan warna kanvas-kanvas Djokopekik). Ia dibesarkan dari masa yang berbeda, ia ditumbuhkan dengan pengalaman yang lebih panjang, juga trauma yang lebih membekas. Ia telah melalui itu, dan mendapatkan apa yang bisa membebaskan — yakni ironi. Celeng yang besar itu tergantung di pikulan, kalah dan mati, dan orang ramai berbaris, berkerumun, mengaraknya, dengan kegembiraan yang polos. Celeng, yang bagi orang di daerah persawahan di Jawa adalah hama, yang buruk dan loba dan menakutkan, di kanvas itu begitu dominan tetapi kita tak melihatnya lagi dengan rasa benci, melainkan dengan rasa lega yang luas karena sang celeng sudah tamat. Kanvas ini dengan langsung berbicara sebagai sebuah sindiran tentang kesewenang-wenangan yang serakah. Sebuah komentar politik, tentu tentang “Orde Baru”, yang juga terasa seperti sebuah fabel. Dengan ironi Djokopekik, yang tersirat dalam gaya main-mainnya, kita bisa menjadi lebih arif karena berpikir dan mengambil jarak: kita lihat bahwa ternyata celeng bisa dikepung dan mati, tetapi seperti dalam dongeng rakyat jangan-jangan ia bisa hidup kembali.□

## Sebuah Torpis, sederet ‘nama’

DI GALERI ini tuan akan memandang sebuah kanvas dengan sebuah tanda tangan, sebuah nama... Tapi ada perbedaan antara nama dan ‘nama’. Esei ini adalah sebuah percobaan berpikir mengenai hal itu, dalam sebuah momen sejarah seni rupa Indonesia ketika sanggar digantikan galeri, ketika kurator, kolektor serta pasar mendapatkan dan mengembangkan peran yang lebih besar ketimbang sebelumnya, dan ketika kritik dan perdebatan hampir tak mempunyai gema di masyarakat. Dengan kata lain, ketika karya seni rupa menjadi ‘nama’. Esei ini adalah sebuah percobaan berpikir tentang ‘nama’.

‘Nama’ adalah bagian pokok dari ‘the economy of recognition’. Tatkala kita hendak mengefisienkan proses pengenalan dan pengakuan, ‘Van Gogh’ pun menjadi penanda bagi semua karya Vincent van Gogh, yang awal maupun yang akhir, yang *kikuk* sapuan kuasnya maupun yang liris dari *Pemakan Kentang* (selesai tahun 1885) sampai dengan *Gagak-Gagak di Ladang Gandum* (1890, karya

yang dibuatnya tiga bulan sebelum ia bunuh diri).

Agaknya ‘nama’ tampil mirip dengan proses yang berlaku di dalam lalu lintas dagang; kita ingat ‘Bata’ atau ‘Armani’. Sebagaimana merk, ‘nama’ mengisyaratkan sebuah transformasi dari sesuatu yang singular, tak terbandingkan, tak terukur, dan privat, menjadi sesuatu yang dapat dipertukarkan sesuatu yang berkait dengan hubungan sosial yang khususnya dibentuk oleh perupa, kurator, kolektor, galeri, pasar. Ia mengandung sifat ‘fetisisme komoditas’ yang disebut Karl Marx. Ia bahkan tampaknya



juga diberi (dan dibayangkan mempunyai) kekuatan yang lebih: ‘nama’ itu beroleh nilai tukarnya sendiri, yang kemudian disebut ‘harga’, sebuah penilaian yang terlepas dari kegairahan ataupun jerih payah sang seniman ketika ia melahirkan sebuah karya.

Mistikasi memang acapkali tumbuh mengikuti tenggang waktu antara kerja dan apresiasi. Sebuah ‘Affandi’

atau sebuah ‘Srihadi’ pada akhirnya mempunyai nilai dalam skala tertentu, tanpa pengaruh yang berarti dari perbedaan mutu dan corak; maka karya Affandi tentang Kaabah (yang bagi saya telah kehilangan enersi dan inspirasi) dan karyanya tentang Menara Eiffel (yang menurut saya merupakan salah satu lukisan Affandi yang terkuat), berada dalam klasifikasi yang sama.

Dalam *the economy of recognition*, kian menjadi tak penting perubahan yang kelihatan benar dalam karya-karya Srihadi di tahun 1960-an yang mencoba menangkap getaran warna Akropolis di bawah langit Yunani dengan karya-karyanya tahun 1990-an yang berulang-ulang menampilkan gemulainya penari Bali.

‘Nama’ dapat juga dilihat sebagai fungsi jarak dan keasingan. Salah satu mitos tentang seni rupa khususnya kriya (craft) dan masyarakat tradisional adalah mitos tentang anonimitas. Saya pernah berjumpa dengan seorang kurator museum seni kriya di New Delhi, India yang mempersoalkan asumsi itu dengan satu pertanyaan: Anonim buat siapa? Pertanyaan ini menohok mitos yang beredar. Ia menyadarkan kita: bagi mereka yang ada di dalam masyarakat di mana kriya itu diproduksi, nama sang seniman sang penatah wayang, sang pengukir dinding kuil dan sang pembuat keris bukanlah sesuatu yang tak dikenal. Kita tahu Ken Arok mengenal Empu Gandring. Dalam masa imperium Mughal (antara abad ke-16 sampai dengan abad ke-19 di India), karya-karya seni rupa seperti yang kita temukan dalam cerita Hamzah dan Lamdahur, misalnya, mencantumkan nama para pelukisnya.

Meskipun demikian, harus dicatat bahwa ‘penge-

nalan' adalah satu hal, sedangkan 'nama" adalah hal lain. Pada mulanya mungkin 'nama' tumbuh dari *kemrung-sungnya* humanisme Eropa yang gemanya kita dapatkan pada karya Michelangelo. Pertumbuhan itu kemudian berlanjut pada ide tentang 'jenius' dalam estetika Kant (dan dalam arti tertentu juga Croce). Ada yang mengatakan ia bertaut dengan semangat Romantik, sampai ketika sang 'jenius' dalam banyak kesenian *avant-garde* berarti juga sang 'aku' sebagai 'binatang jalang' yang 'dari kumpulannya terbuang'. Dengan kata lain, ketika sang 'jenius' adalah sama dengan sang 'pembangkang' yang menggebrak sebuah masyarakat normal' yang 'borjuis'. Pada semua kecenderungan itu, sang seniman, sang perupa, adalah 'Aku' yang berkibar di tengah karyanya, di tengah lingkungannya.

Namun perupa sebagai 'Aku' tak selamanya bertahan. Setelah Marcel Duchamp, persoalan 'nama' menampilkan sebuah paradoks: sang 'Aku' hendak ditiadakan, tapi pada saat yang sama ia menjadi tak bisa punah.

Ketika di tahun 1917 Duchamp mengirimkan *Pancar-air* yang menghebohkan ke panitia pameran besar The Society of Independent Artists, Inc. di New York, ia sekaligus merobohkan beberapa pendirian. Kisah *Pancar-air* ini sudah merupakan legenda tersendiri dalam sejarah senirupa abad ke-20: sebuah torpis (akronim saya, untuk 'sentoran pipis' atau *pissoir*), dengan jenis dan bentuk yang diproduksi pabrik dalam jumlah besar, oleh Duchamp hampir secara utuh ditawarkan sebagai sebuah karya yang hendak dipamerkan. Di salah satu sisinya terdapat tulisan, 'R.Mutt, 1917'. Meskipun pameran di New York itu bersemboyan

'tanpa juri, tanpa hadiah', dan ada lebih 2000 karya yang ikut serta dan diterima untuk dipertunjukkan sebagian besar datang dari tangan seniman tak dikenal *Pancar-air* 'R.Mutt' ditolak. Siaran pers yang diedarkan oleh dewan direksi The Society of Independent Artists mengatakan alasannya: 'Meskipun *Pancar-air* mungkin sebuah objek yang berguna di tempatnya, pameran ini bukan tempat yang cocok; menurut definisinya, ia bukan sebuah karya seni.'

Tapi justru itulah yang hendak ditumbangkan Duchamp: definisi 'karya seni'. Persoalannya, tentu saja, bukan saja bagaimana isi definisi itu, tapi siapa yang seharusnya memutuskan bahwa sebuah definisi lebih sahih ketimbang yang lain. Di sinilah pada hemat saya proposisi Duchamp melahirkan sebuah paradoks yang membentuk percakapan kesenian di masa sesudahnya.

Seraya menawarkan torpisnya ke dalam sebuah pameran seni rupa, Duchamp secara tak langsung memperlihatkan bahwa pembaptisan sesuatu ke dalam kategori 'seni rupa' sebenarnya ditentukan oleh politik selera dan kelaziman: pada akhirnya definisi itu adalah hasil yang tak kekal dari persaingan, pergulatan dan negosiasi antara kekuasaan yang berbeda-beda dalam wacana. Duchamp menampilkan barang-jadi (*ready-made*), sebuah torpis, sebagai sebuah *rendezvous*, begitulah diutarakannya. Dengan itu ia membuka sebuah arena. Sebab barang jadi itu merupakan tempat berjumpa di mana penonton hadir dan ikut membentuk momen itu, untuk ikut menentukannya sebagai sebuah momen estetik atau bukan.

Ini sebuah gebrakan, tentu saja, dan dari sini Duchamp pun membuka pintu atau jangan-jangan sebuah kotak

Pandora dan pelbagai kecenderungan menghambur ke pelbagai arah. Kaum Dadaist pun lahir, dan dalam pengertian Hans Arp, mereka seraya menista apa yang umumnya disebut ‘seni’ meletakkan seantero alam semesta ‘di atas tahta agung seni’. Sekitar empat dasawarsa setelah Duchamp, Harold Rosenberg mengatakan bahwa untuk menjadi seni modern’ sebuah karya tak perlu harus ‘modern’ atau pun ‘seni’. Baginya, sebuah topeng berumur 3000 tahun dari Lautan Teduh Selatan bisa disebut ‘modern’ dan sepotong kayu diketemukan di pesisir bisa menjadi ‘seni’.

Dengan itu pula, ‘nama’ dan ‘Aku’ ditumbangkan. Sebab siapa gerangan yang menciptakan potongan kayu yang kita temukan di pantai itu? Duchamp mencantumkan kata ‘R.Mutt’ di torpis porselin itu. Ia tak menyebut nama ‘Duchamp’, pelukis *Telanjang Turun Tangga, N0.2* yang terkenal itu. Persoalannya bukan saja siapakah ‘R.Mutt’ gerangan, tapi juga sebenarnya tak jelas betul apakah kata itu sebuah nama. Akhirnya ia tak begitu relevan. Perupa jangan-jangan bukan sebuah unsur yang menentukan, sebuah karya jangan-jangan bukan dilahirkan tanpa rasa dan selera (merupakan ‘sebuah anesthesia lengkap’), dan ‘jenius’ tak ada. Atau kita harus memberi jawaban lain berkenaan dengan persoalan apa maksud jenius’ dalam hal ini ‘Jenius’, kata Duchamp, adalah ‘kemustahilan membuat’, ‘l'impossibilité du faire’.

Kita memang mudah tercengang dengan ekspresi Duchamp. ‘l'impossibilité du faire’ diucapkan sama dengan ‘l'impossibilité du fer’ ‘kemustahilan besi’.<sup>1</sup> Dalam tafsiran saya, apa yang tersirat dari sana adalah pengakuan akan kemustahilan manusia untuk ‘membuat’ (*faire*) dan

juga kemustahilan untuk menjadikan benda dan bumi ('bumi' sebagai metafor yang, semakna dengan *fer*) hanya sebagai objek, sebagai bahan.

Kita tak hanya menemukan 'kemustahilan' itu dalam karya Richard Stankiewicz di New York dan Jean Tinguely, orang Swiss itu yang menyesuaikan gerak kreatif mereka dengan besi tua dan logam rongsokan jenis lain yang mereka temukan, sekaligus seraya meletakkan besi dan logam bekas itu di dalam posisi yang tak lagi sekedar sebagai bahan yang harus dilumatkan dulu untuk dibuat menjadi sesuatu yang lain. Hal yang sama sebenarnya tersirat dalam karya Cokot dari pedusunan Bali: ia menciptakan bentuk seraya mengikuti alur batang pohon yang pada saat itu merupakan medium (bukan sekedar 'bahan') patung-patungnya.

Justru dari 'kemustahilan membuat' itulah seni rupa berasal: seni adalah sebuah pengakuan, bahwa benda-benda di luar diri manusia sementara mereka serasa bagian dari hidup tetap tak dapat sepenuhnya direngkuh dalam acuan pragmatis yang mengutamakan guna, atau dalam konsep yang memberinya batasan (definisi), atau dalam pendekatan kuantitatif yang menghitung berat, luas, atau isi.

Di depan jukung berwarna jingga yang menyusur pantai, di hadapan ombak yang biru tak jelas, di antara rumput langka dan karang kering, manusia ya, sang perupa menemukan, bahwa 'benda yang tak hendak berlagak itu ternyata bersikeras mengelakkan pikiran'. Kata-kata ini saya pinjam dari Heidegger, hampir dua dasawarsa setelah *Pancar-air* Duchamp menjadi peristiwa seni rupa di New York.

Tanpa menyebut pelbagai peristiwa dan tendensi dalam seni rupa di awal abad ke-20, tapi senapas dengan kekecewaan kepada humanisme Eropa sehabis Perang Dunia I yang merusak itu, sebuah perang yang telah menebarkan pandangan yang muram tentang kepiawaian manusia, Heidegger juga mengutarakan asal usul seni yang menjauh dari tradisi Kant. Bagi Heidegger, karya seni tak ada hubungannya dengan diktat sang ‘jenius’. Risalahnya di tahun 1935 dibuka dengan paragraf yang berkata, ‘sang seniman adalah asal-usul karyanya. Karyanya asal-usul sang seniman.’<sup>2</sup>

Dengan kata lain, sang seniman bahkan tak menentukan ‘karir’-nya sendiri. Uraian Heidegger tentang seni rupa yang menurut hemat saya paling kena untuk membahas estetika setelah Duchamp agaknya tak dapat dipisahkan dari sikap ke dunia yang dirumuskannya sebagai *Gelassenheit*. Dengan *Gelassenheit*, tak ada agresi, tak ada provokasi, ke tengah alam. Yang ada justru sebuah pengakuan, bahwa ‘yang diketahui sebenarnya tak eksak, yang dikuasai tak pasti’.

Memang sedikit ganjil untuk mengaitkan gegap gemita Dadaisme, atau permainan ironi dan parodi setelah Duchamp, dengan pemikiran ‘meditatif yang diutarakan Heidegger itu yang merupakan sebuah pendekatan yang berbeda, dan merupakan alternatif bagi pendekatan analitis yang mengurai dan mengkuantifikasikan bumi dan bergerak dengan dan dalam abstraksi. Tapi dalam meletakkan peran subyek sebagai sesuatu yang lunak dan lirih, ketika meletakkan sang perupa tak sebagai ‘Aku’, Duchamp dan Heidegger memang berada dalam semangat

yang sejajar.

Humanisme Heidegger adalah humanisme yang memandang manusia sebagai *Dasein* yang ‘menggembalakan Ada’; ia adalah *der Hirt des Seins*. Maka bertanya perihal ‘ada’ berbeda dengan menyidik dan mengusut. Bertanya perihal ‘ada’, bagi Heidegger, lebih dekat dengan sikap yang justru meletakkan ‘aku’ sebagai sisi yang lunak, lirih, lentur dan rapuh, sisi yang bersikap *sumangga* di depan dunia dengan segala isinya di luar sana dan berkata *sumangga* kepada mereka. Dengan kata lain, bertanya perihal ‘ada’ sama sekali berbeda dengan menghujamkan pertanyaan dan merogoh jawaban untuk dikendalikan ke diri sang penanya, ke sang ‘aku’. Merenung, berpikir, adalah bersyukur, berterimakasih. *Das Denken dankt.*<sup>3</sup>

Karya seni adalah sebuah proses merayakan ‘terimakasih’ itu, dan yang pasti ia bukan hasil sebuah pengusutan. Ketika Matisse tergetar menghadapi pot kembang, ketika Zaini terkesima menghadapi jukung di laut, mereka sesungguhnya men-*sumangga*-kan (dari kata ‘sangga’ yang ada hubungannya dengan ‘menyangga’ atau ‘menopang’) isyarat-isyarat ‘Ada’ untuk hadir sepenuh-penuhnya. Itulah mungkin momen yang disebut Heidegger *Sein-lassen*. Dalam momen itu, menemukan kebenaran bukan berarti mengungkit-membongkar, dan mencipta bukan hanya membuat. Mencipta berarti juga menjaga. ‘Karya seni’, kata Heidegger, ‘membiarkan bumi ada sebagai sebuah bumi’.

Tak berarti sang perupa sepenuhnya pasif. Tapi aktivitasnya adalah sebuah proses yang rendah-hati. Sebab mencipta adalah ibarat ‘menimba’ dari mata air: *schöpfen* bagi

Heidegger berarti ‘mencipta’ dan juga menimba’. Dengan kata lain sang perupa bukanlah subyek yang mengelola dalam arti merancang, membentuk dan mengendalikan objek. Bahkan sang perupa mungkin sesuatu yang tak penting bila dibandingkan dengan karyanya. Ia, dalam kata-kata Heidegger, ‘hampir seperti sebuah lorong yang menghancurkan dirinya sendiri dalam proses kreatif agar karya itu muncul.’

Dalam hubungan itulah Heidegger memperingatkan kesalahan tafsir ‘subjektivisme modern’, yang menganggap penciptaan sebagai prestasi jenius dari sang subyek yang berdaulat atas dirinya sendiri’. Dengan kata lain, sang Aku ditumbangkan, sang ‘jenius’ dinafikan, dan subyek *lengser* sebuah tema yang luas dan panjang gemanya sejak awal abad ke-20.

Dengan atau tanpa Heidegger, ‘subjektivisme modern’ memang telah ditinggalkan ramai-ramai dalam pelbagai gerakan seni rupa. Kita mendengarnya sebelum tahun 1920an di New York ketika Francis Picabia menyatakan bahwa sebuah lukisan hanyalah sebuah ‘campur baur minyak dan pigmen’. Kita kembali mendengarnya ketika Hans Arp menganjurkan seni yang ‘anonim dan kolektif lebih separoh abad kemudian, Joseph Beuys di Dusseldorf, sampai menjelang kematiannya di tahun 1986, tetap mene-gaskan ‘tiap manusia adalah seorang seniman’.

Di akhir tahun 1970an, di Jakarta, ‘Gerakan Seni Rupa Baru’ mengecam sikap ‘spesialis’ dalam seni rupa, menampik ‘avant-gardisme’ yang dipengaruhi keyakinan Romantik bahwa seniman adalah jenius dan kita ingat risalah Sanento Yuliman yang terkenal yang menggugat

diletakkannya beberapa: ‘seni rupa atas’ di dalam hierarki yang lebih tinggi ketimbang kriya, perabot dan piranti di masyarakat sehari-hari.<sup>4</sup>

Apa yang oleh seorang sosiolog disebut sebagai ‘demokratisasi jenius’ ini memang untuk beberapa saat mengguncangkan pelbagai premis lama tapi kemudian paradoks yang dibawa Duchamp pun muncul.

Sejak semula memang menjadi pertanyaan: seandainya torpis dengan kata ‘R.Mutt, 1917’ itu tak dibawakan seorang Duchamp yang boleh dikatakan telah menjadi sebuah ‘nama’ dan tak diperdebatkan sejak dari tulisan dalam jurnal *The Blind Man* di tahun 1917 sampai dengan tulisan ini, apa gerangan yang akan terjadi dengan barang jadi itu? Kita memang tabu bahwa ia pernah hilang, dan kemudian digantikan oleh orang lain dengan barang-jadi dari pabrik yang sama yang kini dapat kita lihat di Tate Modern, dan kita tabu dari kejadian ini bahwa siapa orang yang membuat dan memasang torpis itu menjadi soal yang tak penting. Tapi bagaimana pun juga adalah Duchamp, sang perupa, yang telah membuat barang yang dapat diganti dengan gampang itu menjadi peristiwa yang tak dapat digantikan.

Ternyata sang subyek tak mati-mati, dan saya kira Heidegger salah ketika ia membayangkannya ibarat ‘lorong yang menghancurkan dirinya sendiri dalam proses kreatif’. Bahkan tak hanya itu. Makin sang subyek dinyatakan hilang, tampaknya makin penting ia ternyata. Penampilan barang-jadi, pemanfaatan dengan *objet trouvé* seperti setang dan sadel sepeda dalam karya Stankiewicz atau sekrup, baut dan plat dalam karya Richard Deacon, yang

menyebut dirinya ‘fabrikator’, atau kehendak untuk menyambut mesin yang bisa mereproduksi secara massal benda seni, ternyata tak membawa kita sepenuhnya ke dunia seni ‘pasca-auratik’ dalam pengertian Walter Benjamin. Harapan Duchamp untuk menghadirkan karya tanpa rasa dan selera, seakan-akan dalam ‘anesthesia lengkap’, adalah dorongan menggapai utopia yang akhirnya tak jadi.

Tak jauh dari Duchamp dalam waktu, tempat, dan semangat, adalah Man Ray. Meskipun demikian, perupa ini pun tetap tak melahirkan, dari *objet trouvé*-nya, sesuatu yang bebas dari ekspresi diri, sesuatu yang menampakkan, dalam kata-kata Duchamp, ‘the beauty of indifference’. Karya Ray, *Hilangnya Lee Miller* (kombinasi sebuah metronom dan potret perempuan), misalnya, bukanlah sebuah karya yang tak acuh; keduanya merekam dan melantunkan rasa sepi dan melankoli.

Juga Surrealisme, yang menyisihkan aku yang sadar dan menyambut, bawah-sadar, pada akhirnya tetap menampakkan sang subyek yang utuh: *Persistensi Ingatan* diakui sebagai karya Salvador Dali yang sama dengan Salvador Dali yang melukis *Penyaliban*. Bahkan dengan semangat surrealis sekalipun, tetap begitu kuat kecermatan Dali pada detail atau kerapian René Magritte pada ranangan dan alur yang jauh berbeda dari ungkapan ‘bawah sadar’ yang muncul dari puisi ‘otomatis Andre Breton. Di dalam karya Dali dan Magritte, yang bawah-sadar, yang seperti mimpi, tampaknya terbit di dalam hasil dan tafsir, bukan di dalam diri sang perupa.

Walhasil, subyek mungkin tak lagi berteriak ‘Aku’,

atau ‘aku ini binatang jalang’, tapi benarkah ia bukan sesuatu yang tak hadir? Benarkah sang ‘jenius’ telah mati? Agaknya tidak. Di akhir tahun 1960an perupa ‘minimalis’ Donald Judd membuat enam kotak yang masingmasing persis sama dari baja mengkilap dan *plexiglas* berwarna *amber*. Dengan itu (ia memberi judul karyanya *Tanpa Judul*) ia hendak menyatakan bahwa individualitas perupa sama sekali tak penting. Lebih radikal lagi adalah gagasan Gerakan Fluxus ketika hendak meniadakan bukan saja individualitas seniman tapi juga batas antara seniman dan bukan. Salah satu bentuk ekspresinya adalah ketika sang perupa meninggalkan sederet atau sesunting ‘instruksi’ yang bisa dijalankan oleh orang lain, oleh siapa saja. Dengan demikian sebuah karya seni tak perlu disebut sebagai karya seni.

Tapi, seperti dikatakan Thierry De Duve dalam *Kant After Duchamp*, utopia hilangnya batas itu mau tak mau akan gagal. Sebab akan selalu diperlukan mediasi: dalam proyek Fluxus itu sang seniman membutuhkan rekaman untuk menunjukkan bahwa ‘instuksi’ itu telah dijalankan, untuk kemudian diberitahukan ke kalangan seni agar diketahui bahwa ‘seni yang tak ingin disebut seni’ itu telah dibuat atau dijalankan. Pada akhirnya, diperlukan satu pihak yang memberikan keputusan. Dalam *statement* Judd, ‘bila seseorang mengatakan karyanya adalah seni, itu adalah seni’, tersirat bahwa masih diperlukan ‘seseorang’ yang membentuk, menjadikan.

Tak jauh dari sini adalah Seni Konseptual versi Joseph Kosuth sebuah suara yang juga muncul dari kotak Pandora yang dibuka Duchamp. ‘Semua seni (setelah Duchamp)

adalah konseptual (menurut sifat dasarnya) sebab seni hanya ada secara konseptual', kata Kosuth dalam argumennya. Baginya, sebuah karya seni adalah sebuah tautologi'. Artinya, ia merupakan penyajian dari niat sang seniman: bila sang seniman menyatakan apa yang dipresentasikannya 'seni', maka kehendaknya itupun jadi-lah. Dengan kata lain, bahwa itu adalah 'seni' merupakan 'benar-benar *a priori*'.

Aku menentukan, maka seni pun ada demikianlah, pada akhirnya, seni membutuhkan sebuah subyek yang seakan-akan dapat melahirkan seni dengan berujar seperti Tuhan bersabda 'Kun fayakun'. Kehendak sang 'Aku' tampak kembali mengambil peran penting. Sejarah seni rupa akhirnya menunjukkan bahwa krisis yang dialami oleh 'subjektivisme modern' tak berarti bangkrutnya humanisme.

Meskipun demikian, setelah peristiwa torpis Duchamp, tampak bahwa selalu ada ilusi dalam kesatupaduan dan kemandirian 'Aku'. Pengertian 'seni' dalam *statement* Judd dan Kosuth bagaimanapun juga terbentuk dalam bahasa, dan perjalanan dalam bahasa adalah sebuah perjalanan yang tak *ajeg* dan tak bisa 'aku' tentukan sendiri. Walhasil, sang 'jenius' tak berada di satu sosok. Ia tak berada di satu sisi dalam percakapan. Sang *auteur* mati, sebagaimana yang tersohor diujarkan oleh Roland Barthes, tapi dalam pengertian bahwa yang mati sebenarnya hanya 'otoritas'. Tak ada lagi sumber dan kuasa yang menentukan.

Kita pun teringat Duchamp: ia menyebut kata *rendezvous*, yang bagi saya merupakan momen perjumpaan antara pelbagai subyek, yang masing-masing rentan dan

lentur, sebuah perjumpaan yang tak kekal dan tak berlembaga. Di situ, sang seniman hanyalah ibarat, untuk memakai sebuah metafor Duchamp yang puitis, sebatang ‘pohon *almond* yang berbunga’. Di sekitar pohon *almond* dan bunganya yang ramai rancak itu, karya seni sebenarnya ‘menjadi’ dan dalam, arti tertentu juga. ‘menjadi-jadi’ karena ia akan terus menyentuh siapa saja yang memandangnya seperti ketika Matisse menatap kembang; membentuk, merawat, menyangga, menyilakan, ‘sumangga’.

Tapi apa boleh buat juga dalam sejarah seni rupa, momen seperti itu tak tiap kali terjadi. Pada saat itu terjadi, ia pun tak tinggal buat waktu yang lama. Maka sebuah *rendezvous* selalu tumbuh jadi sebuah sistem dan tatanan, sebab orang selalu membutuhkan agar yang menggetarkan bisa dikenal kembali, yang mengharukan diulang, yang terasa indah dipastikan. Maka berlakulah ‘the economy of recognition’. ‘Nama’ pun lahir sebagai bagian dari identitas, dan identitas selalu membekukan bermacam-ragam saat ketika kita mengalami secara intens beda demi beda yang tiap kali muncul dalam sebuah karya. Dikemas dalam identitas, sebuah karya seni tak lagi melanjutkan sendiri hidupnya; ia telah kehilangan ‘subsistensi diri’-nya.

Maka ia pun beralih dari sebuah *rendezvous* ke dalam hubungan sosial yang dibentuk oleh kurator, kritikus, galeri, dan siapa saja yang terlibat dalam ‘fetisisme komoditas’. Maka para *connoisseur* dan kritikus menyibukkan diri dengan mereka. Pedagang seni mensuplai pasar. Studi sejarah seni menjadikan karya-karya itu objek ilmu. Namun, seperti dipertanyakan oleh Heidegger, ‘di tengah seluruh kerepotan itu, berjumpakah kita dengan karya itu

sendiri?’

Catatan:

1 Thierry De Duve, *Kant After Duchamp*, October Book (Cambridge, Massachusetts; London England: The MIT Press, 1997), hal. 166 dst. Buku ini, tentu saja, lebih tertarik kepada Kant ketimbang yang lain, termasuk Heidegger, yang menurut hemat saya, setelah Duchamp, lebih penting ketimbang Kant.

2 Martin Heidegger, ‘The Origin of the Work of Art’, dalam *Poetry, Language Thought*, terjemahan Albert Hofstadter, (New York: Harper & Row 1971), hal. 17. Kutipan dari Heidegger mengenai seni rupa diambil dari risalah dari tahun 1935 ini.

3 Uraian yang bagus tentang ini saya dapatkan dalam (dan saya pinjam dari) pengantar tentang pemikiran Heidegger oleh George Steiner dalam *Heidegger* (Glasgow, Great Britain: Fontana/Collins, 1978), terutama hal. 126-130.

4 Saya kutip dari Rizki A. Zuelani, ‘Yogyakarta Art of the 1990s: A Case Study in the Development of Indonesian Contemporary Art’, dalam Jim Supangkat, dll., *Outlet: Yogyakarta within the Contemporary Indonesian Art Scene* (Yogyakarta: Cemeti Foundation & Prince Claus Library, tanpa tahun terbit), hal. 114.

## Dari Dunia Superhero; *Sebuah Laporan*

NAMANYA Godam. Cirinya: ia kebal. Ia dapat terbang. Ia berwajah tampan, bertubuh atletis dan berambut rapi seperti Superman — yang barangkali merupakan model dari mana ia memperoleh dirinya. Ia memakai jubah, atau lebih tepat hiasan kain yang melambai-lambai bergelombang di punggungnya. Di dadanya tertulis huruf "G", sebagaimana Superman memasang huruf "S".

Tapi berbeda dari Superman yang berasal dari planet Krypton, yang diluncurkan oleh bapaknya tatkala masih bayi ke bumi, beberapa saat sebelum planet di bawah matahari merah itu meledak, Godam tidak punya sejarah yang mirip-mirip *science fiction*. Asal-usul Godam lebih menyerupai dongeng siluman versi baru — atau mungkin juga mirip cerita Captain Marvel ciptaan Bill Parker dan C.C. Beck yang menjadi mashur sejak muncul di Amerika Serikat di tahun 1940. Captain Marvel adalah penjelmaan

seorang anak penjual koran yang miskin — yang kemudian bekerja di radio. Dengan berteriak “Shazam!”, ia bisa berubah jadi pria perkasa. Godam juga pria perkasa yang sebenarnya adalah penjelmaan seorang sopir berwajah buruk yang bernama Awang. Tiap kali ada kejahatan terjadi dan ia merasa perlu menolong, ia mengenakan sebentuk cincin sakti ...lalu berubahlah dia menjadi Godam.

Dan biasanya ia tidak bersendiri dalam menjalankan tugasnya. Ada sejumlah tokoh lain, para superhero yang juga jelmaan dari orang-orang yang sehari-hari tidak terlihat sebagai orang istimewa — atau sekadar superhero fantastis yang kita tak pernah tahu apa kerjanya kalau sedang tidak bertempur. Mereka ini sahabat Godam.

Yang pertama-tama mungkin perlu disebut ialah Maza. Atau lengkapnya: Maza Sang Penakluk. Ia bertubuh, dan berpakaian, mirip Tarzan. Bedanya: ia bukan raja hutan belantara. Bahkan dalam buku *Sang Kolektor* nampak Maza berbaring di rumput sambil mengeluh tentang tugas yang diberikan kepadanya oleh Godam dan yang lain-lain: “Kurang asem! Mereka telah memerankan aku sebagai Tarzan! Sendirian di tengah hutan ditemani seekor binatang!” Maza juga penjelmaan. Dalam hidup sehari-hari ia seorang pelukis, bernama Kanigara. Pada saat-saat ia dibutuhkan, ia menghunjamkan kuasnya ke tanah, dan suatu metamorfosis terjadi: ia berubah jadi Maza, majikan dari seorang hantu besar gundul berkuncir yang bernama gampangan —jin Kartubi (sebelum ejaan baru ditulis: “Cartuby”). Makhluk ini pada dasarnya hanya semacam senjata buat Maza. Kartubi bukan hantu dalam kisah Aladdin. Ia tidak menghadirkan hal-hal yang semula tak

ada untuk memenuhi pesanan. Ia merupakan kelanjutan dari tenaga kasar si pemilik.

Di samping Maza, biasanya ada terdapat Pangeran Mlaar. Keistimewaan tokoh ini agak sejajar dengan kelebihan Plastic Man, ciptaan Will Eisner dan Jack Cole yang mulai muncul di Amerika Serikat di tahun 1941. Seperti Plastic Man, Pangeran Mlaar bisa memperpanjang anggota badannya — juga lehernya, sampai sangat jauh, dan mempergunakan itu setelah tubuhnya kena suatu kimia-wi yang menyebabkannya dapat mulur — maka Pangeran Mlaar punya latar-belakang lain. Ia sebenarnya berasal dari planet di luar bumi, yang bernama "Covox". Pakaian "dinas"-nya seperti seorang ksatria Eropa abad pertengahan, dengan rambut panjang rapi menutupi kuping. Tubuhnya bisa memanjang, karena menurut cerita *Kubu Antarksa di Angkasa Luar*, di mana ia jadi peran utama, ia terkena "radiasi" di sebuah tambang uranium di bumi.

Namun pada umumnya Maza serta Pangeran Mlaar lebih sering merupakan sekadar peran pembantu dalam kisah Godam. Di samping mereka, ada satu tokoh lain yang lebih menonjol: Gundala, Putera Petir. Ia berpakaian hitam-hitam, berupa kaus ketat yang menutupi seluruh tubuh dan sebagian dari wajahnya. Kepalanya pun tertutup dengan kedok hitam itu, dengan hiasan setangkai sayap atau bulu di masing-masing kupingnya. Kostum ini mirip Captain America. Bedanya: Gundala tertutup dalam warna gelap sedangkan pakaian Captain America — yang muncul di masa menjelang Perang Dunia II ketika patriotisme Amerika sedang pasang naik — berwarna merah-putih-biru. Beda lain tentu saja asal-usulnya. Di sinipun, je-

jak *science fiction* tidak nampak jelas dalam Gundala. Captain America berasal dalam diri Steve Rogers, yang oleh Prof. Reinstein diberi serum tertentu sehingga memiliki tubuh dan mental yang luar biasa. Gundala tak mengalami proses "ilmiah" seperti itu. Dalam keadaan tidak "*in action*" ia adalah seorang insinyur muda, Sancaka, yang tidak bisa berkelahi dan tidak populer di kalangan gadis. Sancaka suatu ketika diangkat jadi anak oleh Kaisar Cronz, si raja petir, setelah suatu ketika ia tersambar geledek. Setiap kali ia mengenakan kalung pemberian Cronz dan membuka leontinnya, ia akan segera berubah menjadi Gundala. Ia tak bisa terbang, tapi punya kemampuan lari yang luar biasa cepat. Dan meskipun ia tidak kebal, ia sanggup menembakkan petir dari telapak tangannya.

Gundala, yang dilukis dan diperan-utamakan oleh Hasmi, sebagaimana Godam, yang dilukis oleh Wid N.S., sering muncul bersama-sama dengan para superhero lain dalam satu cerita. Tapi tak jarang Gundala menjadi tokoh sendirian, berada di titik fokus petualangan, tanpa disertai yang lain. Bahkan Godam terkadang tak ditampilkan oleh Hasmi bersama superheronya ini, sementara Wid N.S. hampir tiap kali menyertakan jagoan lain dalam lakon Godam-nya — tentu saja dengan keistimewaan masing-masing; meskipun variasi ini tak selamanya memikat: Sembrani, Aquarius, jagoan wanita Tira, dan Sun Go Kong, monyet siluman dari cerita Tiongkok.

Kita tidak tahu bagaimana sebentar lagi nasib tokoh-tokoh komik itu. Para jagoan cerita gambar Indonesia lazimnya tidak cukup punya kekuatan untuk bertahan di pasar. Kita kini misalnya tak pernah melihat lagi edisi baru

atau cerita baru dari *Si Buta dari Gua Hantu* yang di akhir tahun 1960an begitu populer hingga difilmkan orang dalam tahun 1970. Mungkin juga seperti halnya jago silat ciptaan Th. Ganes itu, munculnya jenis superhero dalam komik Indonesia sejak menjelang pertengahan 1970an pada suatu saat akan disusul pula oleh jenis lain. *Genre* ini memang nampaknya sementara ini sedang menggantikan popularitas *genre* silat, yang menurut sebuah catatan merupakan 49 persen dari judul yang beredar sejak awal 1971, di samping *genre* “roman remaja” yang mencapai jumlah 37 persen.<sup>1</sup> Tetapi dunia penerbitan komik berubah dengan cepat, dan Godam serta Gundala bisa dengan mudah terpukul mundur.

Sampai sejauh ini, mereka masih bertahan di sebuah lorong yang agak gelap tapi teduh di satu bagian dari Pasar Baru, Jakarta. Di lorong buntu ini berjejer dua-tiga buah kios, masing-masing tak lebih luas dari 4 x 4 meter, penuh dengan buku komik, yang ditumpuk tak terlalu teratur. Toko “Prasidha” — salah satu kios di sebelah kiri — adalah penerbit seri Godam dan Gundala. Di depannya ada penerbit lain untuk seri komik lain, yang terdiri dari cerita silat atau cerita cinta, dan mungkin juga satu cerita superhero agak baru, Rado, semacam kombinasi antara Godam dan Gundala yang terkadang menyertakan Godam dan Gundala sendiri dalam pertarungan, yang terbit cukup teratur tapi tak jelas mencantumkan nama penerbitnya.

Menurut tauke “Prasidha”, dari semua penerbitannya kini, cerita Godam dan Gundala-lah yang paling laris. Ia menyebut angka 1.000 eksemplar untuk tiap bagian yang terbit, tapi melihat banyaknya toko buku yang menjual seri

itu — dan lalu-lalang para agen yang datang mengambil ke sana — angka tadi jelas teramat diperkecil. Si pemilik toko kemudian mengeluh bahwa para pengarangnya terlambat mengirimkan sambungan cerita yang kini baru selesai di buku ketiga.

Mereka, para penerbit seperti “Prasidha”, adalah tipikal. Mereka bukan penerbit dengan niat besar dan sistem yang luas untuk menjelajahi khalayak pembaca secara massal. Mereka — sebagaimana halnya para tokoh komik yang mereka sajikan — seolah-olah sudah menempatkan diri agak di bawah bayangan, di pinggir yang agak tak terlihat dari dunia bacaan masyarakat. Apalagi kini penerbit besar seperti Gramedia, dengan bekerjasama dengan para penerbit luar negeri, membanjiri kita dengan arus buku terjemahan yang “lebih terhormat”. Seri “Album Cerita Ternama” dari penerbit ini misalnya menampilkan ringkasan — walaupun seringkali agak kaku dan kurang “menggugah” — dari karya-karya pengarang besar seperti Shakespeare, Alexander Dumas, Cervantes, Herman Melville atau Charles Dickens. Di samping Gramedia, sebuah penerbit terkemuka lain, Indira, sudah mulai menerbitkan terjemahan seri petualangan Tintin, sebuah karya Herge yang termashur ke seluruh dunia, terutama di Eropa daratan. Seri “Album Cerita Ternama” terbit dengan sampul berwarna yang amat memikat dan dengan isi yang terdiri dari kurang-lebih 800 gambar dalam dua warna. Tintin malah berwarna lengkap, sebagaimana komik lelucon yang berasal dari Amerika, umpamanya Woody Woodpecker dan Andy Panda. Harga komik terjemahan ini relatif lebih murah. Satu cerita dalam “Album Cerita Ternama” hanya Rp.

175 per buku, sementara untuk Godam orang harus membayar Rp 200 — itupun untuk satu buku yang merupakan satu fragmen saja dari keseluruhan kisah. Untuk satu “edisi lengkap”, yang bisa terdiri dari 9 jilid, harga di toko buku adalah Rp 2.800.

Kelebihan Godam dan Gundala agaknya ialah: buku ini tidak cuma untuk para pembaca kanak-kanak. Sebagai bacaan kanak-kanak, mereka mungkin tak akan mendapat banyak kesempatan lagi. Lapisan masyarakat di kota yang mampu, dengan kecenderungan yang biasa pada mereka sebagai konsumen untuk produk-produk yang “bertaraf internasional”, dan sebagai para orangtua yang sangat sadar akan nasib pendidikan anak mereka, nampaknya akan lebih cenderung untuk memilih bacaan yang lebih “necis” ketimbang seri Godam dan Gundala — yang mungkin tak mereka perhatikan, karena tak pernah mereka kenal dalam kehidupan dekat mereka.<sup>2</sup>

Akan tetapi lemahnya posisi Godam, seperti lemahnya posisi banyak tokoh komik yang diciptakan orang Indonesia, tidak hanya karena faktor-faktor dalam pasar yang semacam itu. Buku komik Indonesia dalam sejarahnya tidak pernah ditopang oleh serangkaian prasarana sosial-ekonomi yang dengan kokoh terdapat dalam sejarah komik di Amerika Serikat sejak awal. Di Amerika Serikat, tokoh satu seri komik dapat terus-menerus hadir sebagai bahan bacaan sampai selama 70 tahun — seperti yang misalnya terjadi pada *The Katzenjammer Kids*.

Namun itu agaknya hanya bisa terjadi karena di Amerika Serikat, cerita komik yang bermula sebagai *comic strip* pada dasarnya tidak pernah merupakan bidang kerja yang

“mandiri.” Para seniman komik mula-mula dilahirkan dan dipekerjakan oleh para penerbit suratkabar. Hasil karya mereka hanya disajikan lewat suratkabar tempat mereka bekerja. Perubahan hubungan kerja yang seperti ini pada hakikatnya tidak banyak terjadi ketika kemudian berdiri apa yang disebut “sindikat-sindikat.” Sindikat-sindikat ini juga pada dasarnya perusahaan media dengan para seniman komik bekerja untuk mereka. Dalam arti tertentu suasana bekerja berbeda, karena sang seniman komik tak hanya satu bagian dari totalitas hasil produksi seperti se-waktu mereka merupakan bagian dari suratkabar dulu. Dengan demikian mereka seakan-akan berada di ujung lain dari suatu evolusi yang aneh yang terjadi dalam produksi *comic strip*: tidak lagi dalam suatu industri “tipe modern”, di mana mereka sebagai buruh bekerja dalam satu tempat dengan pengawasan tetapi dalam semacam gilda pertukangan, dan sindikat hanya menjadi penerima dan penjual produk yang dihasilkan. Meskipun demikian, para seniman komik ini harus menghadapi kemungkinan campur-tangan dari para editor sindikat, yang memeriksa betul-tidaknya ejaan, konsistensi penggambaran dan sekaligus juga menyensor moral dan mungkin juga kecenderungan politik. Dalam kasus buku komik, yang berkembang menjadi industri tersendiri semenjak awal tahun 1930an di Amerika Serikat, independensi seniman komik menjadi lebih tidak penting: industri ini beroperasi dengan asas *assembly line* dan spesialisasi yang sempit.<sup>3</sup> Buku komik Indonesia, sebagaimana diwakili oleh seri Godam dan kawan-kawannya, bukanlah suatu industri. Produksi maupun penerbitannya lebih merupakan pertukangan ke-

cil. Pengarangnya, Wid N.S. untuk Godam dan Hasmi untuk Gundala, tinggal di Yogyakarta, dan bekerja dari "studio" mereka di sana. Mereka mengirimkan karya mereka ke Jakarta — tidak selalu sekaligus selesai. Bahkan seperti agaknya terlihat dalam cerita *Gundala Sampai Ajal*, sang pengarang seakan-akan dengan sengaja mengulur-ulur cerita — mungkin karena alasan pembayaran — yang mengakibatkan petualangan yang panjang itu bertele-tele (dan ternyata, dalam *Pangkalan Pemunah Bumi*, lanjutan *Sampai Ajal*, cerita yang sepanjang tujuh jilid itu disebut sebagai karangan sekelompok penjahat!). Wid N.S. dan Hasmi mengirimkan karya mereka ke Jakarta sebagian demi sebagian, yang tentu saja menyebabkan tidak mudah untuk menjaga keutuhan dan *suspens* dari alur cerita. Penerbit mereka juga bisa berganti-ganti. "Prasidha" adalah penerbit mereka yang mutakhir. Dan dengan sendirinya belum jelas benar siapa pemegang hak cipta.

Dalam kondisi seperti itu, sulit bagi cerita komik Indonesia untuk melanjutkan dirinya melalui estafet beberapa penggambar — apalagi beberapa generasi penggambar, seperti yang biasa terjadi pada tokoh-tokoh komik Amerika. Pelbagai masalah teknis produksi serta hukum belum memberi dasar yang kokoh untuk itu. Dan siapa pun yang akan menganggap serius dunia pembuatan dan penjualan komik, yang dikerjakan oleh sejumput anak muda dan penerbit yang secara terbatas mempromosikan produksi mereka?

Cerita komik Indonesia, dengan demikian bukan saja tidak berniat, tapi juga mustahil untuk meninggalkan jejak dalam perbendaharaan kebudayaan Indonesia di masa ki-

ni dan kelak. Tokoh-tokoh datang dan hilang, dalam jarak waktu yang ringkas. Mereka tak pernah jadi referensi bersama dalam perbincangan sehari-hari pelbagai generasi. Bahkan mungkin mereka asing bagi sebagian besar dari generasi yang ada kini. Itu tidak berarti mereka tak meninggalkan pengaruh sama sekali. Gambar Gundala, Godam, Maza dan Pangeran Mlaar pernah dicetak bersama Superman, Batman & Robin, Green Lantern dan lain-lain superhero Amerika dalam satu seri kartu kwartet, sejenis kartu permainan mirip remi untuk anak-anak. Tapi mereka pada umumnya —seperti halnya para penggambar komik Amerika waktu mereka memulai jenis kesenian ini — tidak acuh dengan kehadiran dan sumbangannya bagi kesadaran suatu bangsa. Dan meskipun tidak dapat dikatakan secara persis bahwa mereka termasuk dalam suatu "*adversary culture*",<sup>4</sup> mereka berada dalam ketidakjelasan legitimasi. Berbeda dengan buku lain, penerbitan buku komik memerlukan izin kepolisian untuk setiap judul (suatu prosedur yang kemudian dikenakan juga pada komik berdasarkan karya Shakespeare atau H.C. Andersen). Dengan demikian mereka nampaknya selalu berada dalam keadaan dapat dianggap mengurangi "kebersihan" kebudayaan yang hendak diatur oleh para orang tua, para guru dan penguasa.

Terlebih-lebih lagi mereka tak pernah berada di dalam garis ritual kehidupan kita sehari-hari. Mereka tidak pernah melalui proses menjadi *comic strip*, yang menyebabkan — seperti yang terjadi pada tokoh-tokoh komik Amerika — mereka tampil sebagai unsur permanen dalam perjalanan riwayat seorang pembaca koran. Seperti ditulis

oleh Couperie, orang Amerika menjalani hidupnya dengan tokoh-tokoh yang sama. Ia dapat menandai tonggak-tonggak perjalanan hidupnya dengan kaitan kepada tokoh-tokoh itu. Mereka ini berhubungan dengan kenangannya yang paling awal. Sering, melalui masa perang, krisis, perpindahan tempat tinggal atau perceraian, tokoh-tokoh komik itu merupakan “elemen yang paling stabil” dalam khazanah ingatannya. Segi ritual inilah yang menyebabkan seorang pembaca Amerika bisa bersikap bermusuhan terhadap seri baru yang muncul — yang seakan-akan menimbulkan perubahan dan mengusik kelanggengan lingkaran “kenalan lama” yang berwujud para tokoh cerita gambar itu.<sup>5</sup>

Berbeda dengan itu, Godam dan Gundala diproduksikan langsung untuk serial yang terbit dalam bentuk buku — dengan jarak waktu yang tidak selalu sama antara bagian yang satu dengan bagian yang lain. Karena tidak cukup kokoh dalam status sosial dan ekonomi, atau mungkin juga karena perbedaan latar-belakang kebudayaan dengan para penerbit serta redaksi media yang ada kini, cerita gambar ini nyaris tidak pernah bersentuhan dengan *establishment* pers kita. Para penerbit koran dan majalah lebih cenderung untuk memuat komik terjemahan. Harian *Indonesia Raya* dulu terbit tiap hari dengan Tarzan dan Flash Gordon, dan edisi minggunya dengan Phantom serta Mandrake. Harian *Kompas* dengan Garth, *Berita Buana* dengan Rip Kirby, Johny Hazzard dan kemudian juga Flash Gordon. Majalah untuk remaja, *Hai*, terbit dengan Pendekar Trigan serta Arad & Maya. Bobo dengan Oki, Bobo dan Paman Kikuk — semuanya terjemahan atau

saduran. Atau, kalau bukan terjemahan, pilihan pers penerbit lazimnya adalah cerita yang lebih nampak latar “Indonesia”-nya, berupa silat atau cerita rakyat. Para penerbit harian serta majalah biasanya tidak mengenal adanya superhero *made in Indonesia* yang hinggap di toko-toko buku. Atau, kalau tahu, mereka agaknya akan cenderung untuk memandang tokoh-tokoh itu sebagai hasil blasteran yang kurang layak untuk dimanfaatkan.

Dan para superhero itu, yang lahir dari kelanjutan pengaruh “kebudayaan massa” Amerika Serikat, di dalam negerinya sendiri mungkin tidak dapat menjangkau apa yang terjangkau oleh medium seni populer yang lain: film.

Barangkali itulah sebabnya para superhero, para pencipta dan penggemarnya merupakan suatu komunitas yang intim — suatu dunia kecil tersendiri dengan semangat remaja yang satu sama lain rajin berkorespondensi. Dengan mudah dan sering sekali kita temukan di antara gambar kalimat-kalimat mengucapkan salam kepada rekan, kepada pembaca, tertentu dengan alamat tertentu yang jelas, atau mungkin pula kepada pacar. Di pojok satu gambar dalam buku *Godam vs. Bocah Atlantis*, misalnya, tertulis: “Dik Waryono Sudah Krasan, Ya?”. Dalam *Gundala Djatuh Tjinta*, di antara dua bagian halaman digoreskan: “Salam buat: YETTY di SMEA I Jogya dari Endang”. Dalam sebuah lakon serial Labah-labah Merah (seorang superhero lain, yang seperti halnya Laba-Laba Maut dan Kawa Hijau merupakan adaptasi dari Spider Man ciptaan Steve Ditko dan Stan Lee), yang berjudul *Memburu Iblis Peminum Darah*, Labah-Labah Merah berhantam dengan seorang bandit bertopeng. Ternyata sang bandit itu melon-

cat ke atap sebuah toko buku, yang berpapan nama “Toko Buku Parahyangan Karanggesat 14 A Cirebon”. Di bawah adegan itu pengarangnya menulis: “Sorry deh Oom ‘Parahyangan’ ... Banditnya rasa celutak!”. Lalu: “Salam buat Oom sekeluarga”.

Lebih jelas lagi, tapi mungkin bisa lebih membingungkan bagi mereka yang pertama kali masuk ke dunia superhero ini, ialah rasa komunitas yang terdapat antara para pengarang komik. Dalam karya-karya mereka tak jarang mereka saling berkirim salam. Tapi lebih penting lagi ialah bahwa superhero ciptaan Hasmi bisa muncul dalam kisah superhero ciptaan Ricky N.S. atau Johny Andreas. Demikianlah Gundala pada suatu ketika tiba-tiba bersama Godam muncul membantu Laba-Laba Maut dalam suatu pertempuran, atau seperti dalam cerita *Panik*, Godam bekerjasama dengan jagoan wanita Tira — yang dalam buku lain merupakan jagoan karya Nono. Tentu saja yang menggambar Godam dalam cerita superhero Rado adalah Ricky N.S., bukan pengarang Godam yang semula yakni Wid N.S. Begitu pula yang menggambar Gundala dalam cerita superhero Labah-labah Merah adalah Kus Bramiana, bukan Hasmi. Dengan kata lain, para superhero itu saling bersahabat, dan seorang superhero dari serial yang satu dapat dipinjam oleh pengarang superhero yang lain.

Yang paling banyak dipinjam agaknya adalah Godam dan Gundala. Ini menunjukkan bahwa Wid N.S. dan Hasmi cukup berpengaruh dalam dunia buku komik, dan terkadang terasa (seperti dalam kisah superhero Vantana dan Kapten Meteor) Godam dan Gundala dipergunakan untuk mengangkat “derajat” seorang jagoan baru yang

belum dikenal para pembaca. Karena tidak adanya ketentuan mengenai hak cipta dan tiadanya perjanjian antara para pengarang komik, para pencipta Godam dan Gundala tentulah tidak dapat berbuat apa-apa bila hal semacam itu terjadi. Apalagi pada akhirnya mereka tidak dirugikan. Peminjaman seperti itu justru lebih memperkenalkan superhero yang mereka ciptakan, dan peminjaman itu toh semacam pengakuan atas supremasi mereka.

Bahwa supremasi itu kini berada di tangan Wid N.S. dan Hasmi, hal ini agaknya tidak mengherankan. Dengan mudah dapat disimpulkan bahwa mereka berdua lebih mampu ketimbang para pengarang lain dalam menyusun plot cerita. Wid N.S., terutama, mengesankan kelebihan teknis menggambar yang makin berkembang, dan juga kepandaian menjaga dinamik cerita serta suspensi — juga dalam plot yang cukup rumit seperti *Bocah Atlantis*. Dalam cerita yang panjang ini seorang anak dari benua Atlantis yang hilang secara sistematis menguasai hampir seluruh penduduk sebuah kota, melalui tahap demi tahap, sedikit demi sedikit — suatu proses yang menyebabkan pembaca selalu tergerak untuk ingin tahu buat apa. Anak itu, bernama Ztulos, dari peradaban teknologi yang lebih tinggi, berhasil menciptakan para pengikutnya dari anak-anak yang telah dikontrol fikirannya dan juga dengan cara membuat duplikat para warga kota. Duplikat-duplikat ini pada gilirannya menjadi agen Ztulos yang sulit diketahui. Tentu saja pada akhirnya Godam dan kawan-kawannya (termasuk Sun Go Kong, siluman kera yang ajaib itu) berhasil mengalahkan mereka, tapi setelah melalui perbenturan pelbagai taktik baru dengan kontra-taktik yang baru pu-

la. Berbeda dengan serial Labah-labah Merah atau lainnya yang sering terlalu mengandalkan perkelahian — termasuk adegan darah muncrat seperti dalam komik silat yang terpengaruh film Hongkong — kisah Godam lebih bersih, bahkan agak halus.<sup>6</sup>

Setara dengan itu adalah tokoh Gundala dari Hasmi. Di sini, apa yang kurang pada Wid N.S. —yakni humor, yang padanya terasa agak kaku — pada Hasmi justru merupakan kelebihan. Barangkali bagi para pembaca yang lebih dewasa, daya tarik serial Gundala adalah humornya. Dalam *Gundala Sampai Ajal*, misalnya, ia nampak dirayu seorang puteri dari planet Srabigonk, Ratu Kin Clink dari kerajaan Beng Kong. Gundala tak mau. Dia mengaku sudah punya isteri dan 4 anak. Sri Ratu tahu, bahwa Gundala punya pacar saja belum (baca saja *Gundala Djatuh Tjinta*). Maka ia tetap membujuk: “Lihatlah, Gundala ...kulitku lembut karena selalu memakai sabun cap Gunung Meletus...”. Gundala menggrundel dalam hati: “Wah, ngomongnya sudah seperti iklan sabun”.

Keintiman antara peserta dunia mereka pula agaknya yang menyebabkan dalam petualangan fantastis para superhero itu toh terdapat banyak sekali unsur main-main, termasuk senyum yang mengejek diri sendiri.<sup>7</sup> Tapi ejekan pada diri sendiri ini juga mempunyai fungsi lain — yang mungkin dengan tegas membedakan karya Wid N.S. dan Hasmi dari kisah superhero Amerika yang asli. Fungsi itu agaknya mirip dengan fungsi “efek pengambilan jarak” yang dipergunakan dalam teater: bagaimana menarik kita dalam permainan fantasi sementara sekaligus menyadari bahwa semua itu sama sekali nyaris sebuah gurauan. Ce-

rita superhero itu jelas membutuhkan hal sedemikian. Mereka diciptakan oleh orang Indonesia, dengan tokoh-tokoh Indonesia, dan dengan latar Indonesia — sementara si pengarang dan kita tahu bahwa para superhero pada dasarnya adalah benda asing di latar itu.

Sebab latar utama superhero Amerika biasanya sebuah metropolis: kota besar dengan gedung-gedung pencakar langit, yang mengaksentuasikan suasana luas dan mistrius, di mana penjahat-penjahat menjadi bisa meyakinkan dalam ukuran besar, dan di mana sang superhero — yang keajaibannya biasanya adalah keajaiban “ilmiah” — bisa diterima tanpa banyak dipertanyakan, walaupun ia kesana ke mari dengan kostum yang aneh. Dalam semangatnya, kisah superhero Indonesia seperti Godam dan Gundala juga ingin berada dalam latar itu. Kejar-mengejar mobil di jalan yang licin dan halus di malam buta, di antara rumah-rumah gedung serta pencakar langit, adanya tempat-tempat yang menyimpan laboratorium yang hebat dan pasukan polisi yang rapi — semua itu memang ditampilkkan oleh Wid N.S. dan Hasmi ataupun pengarang yang lain. Namun Hasmi dan Wid N.S. — yang bekerja di Yogyakarta — tentulah tidak dapat meyakinkan untuk terus-menerus mempergunakan latar metropolis yang tipikal amat modern itu, sementara mereka berkata bahwa kota tempat Gundala dan Godam berpangkal adalah sebuah kota di Indonesia (kadang disebut jelas: Yogyakarta). Dan dalam kesadaran akan kontras antara kota yang ideal buat seorang superhero dengan kota Yogyakarta itulah Hasmi mempermainkan humornya. Dalam *Gundala Cuci Nama*, tampak potret Gundala yang dituduh jadi penjahat dipasang sebagai

poster di mana-mana di kota itu; di antara penduduk kota yang lewat adalah laki-laki pakai blangkon dan surjan. Dan ketika Gundala harus mengejar si penjahat yang sebenarnya, ia terpaksa masuk ke tempat... pertunjukan wayang orang. Maka di antara barisan kursi penonton tampaklah Gundala, berpakaian hitam-hitam ketat dengan dua bulu di kepalanya, sedang berjalan menuju pentas. Seorang penonton nyeletuk: "Gundala kok sempat-sempatnya non-ton wayang orang!"

Unsur main-main seperti itu dengan agak tersamar terdapat juga dalam memilih nama, terutama nama-nama dari dunia asing. Seorang tokoh bertubuh raksasa dalam *Sampai Ajal* oleh Hasmi disebut "Rhapecus" — berasal dari bahasa jawa (*o*)ra pecus yang berarti "tidak pandai" atau "tolol". Tokoh lain dalam *Pangkalan Pemunah Bumi* bernama "Wahkiatestu" — yang asalnya pasti adalah *wah, kiat estu*, (wah, betul-betul kuat). Sebuah pulau dengan enak saja disebutnya sebagai "Timphe Gembuz", suatu permainan bunyi dari *tempe gembus*, sementara seorang Jepang dalam *Seribu Pendekar* diberinya nama "Sarune" (kurang-lebih: "porno-nya"), dan seorang Muangthai disebut bernama "Sweng Wang". Dalam serial Godam, Wid N.S. juga mempergunakan teknik lelucon yang sama dalam memilih nama. Sebuah planet dalam *Sang Kolektor* disebut "Gijamzoe" (rokok "Dji Sam Soe") dan dua tokoh planet lain bernama "Prof. Kaea Nuqu" (*kae anuku* atau "itu anu saya") dan "Jenderal Quia Numu" (*kuwi anumu* atau "itu anu kamu"). Dan mau tahu bagaimana pasukan robot dari planet Karista berbicara? Sebuah robot berseru: "Hublug! Blekubleg! Hublug!". Robot yang lain menjawab: "Bleg!"

Mungkin olok-olok semacam itulah yang menyebabkan kita bisa menyukai Godam, Gundala dan kawan-kawannya. Sebab mereka superhero gaya Yogyakarta, yang tak usah meyakinkan tapi menghibur, yang dengan berkostum aneh untuk dunia perwayangan, tapi — seperti sekali tertulis pada logo Godam dalam cerita *Black Magic* — berkata: "Kulo nuwun!" □

### Catatan:

\* Tulisan ini adalah sebuah sketsa dari dunia kecil buku komik Indonesia. Saya amat banyak dibantu dalam mengumpulkan dan mengingat-ingat bahan oleh Hidayat Jati, yang bacaan komiknya melebihi yang disangka oleh ayahnya sendiri — yakni saya.

<sup>1</sup> Marcel Bonneff, "*Deux Images pour un Rêve: La Bande dessinée et le cinéma Indonésiens*", *Archipel*, 5, 1973, hlm. 199.

<sup>2</sup> Majalah *Femina*, 11 Mei 1976, umpamanya, memuat pilihan redaksi tentang buku komik mana yang dianjurkan dan yang tidak dianjurkan untuk anak-anak. Dalam daftar terlihat, bahwa satu cerita dalam seri Gundala, *Dr. Djaka dan Ki Wilawuk*, "tidak dianjurkan". Itu adalah satu-satunya judul dari serial Godam atau Gundala yang disebut. Dr. Djaka — paduan cerita horor dengan kepahlawanan superhero dan cerita silat Jawa — memang dengan jelas menggambarkan potongan kepala manusia yang berdarah dan sedang membutuhkan darah, supaya tetap hidup. Tapi orang bisa membela, bahwa Dr. Djaka jauh lebih merangsang imajinasi anak dibanding dengan cerita semacam Woody Woodpecker yang mungkin mempertumpul imajinasi. Bandingkan dengan Robert Warshow, "*Paul, the Horror Comics, and Dr. Wertham*", *Commentary*, Vol. 17 (1954); hlm. 596-604. Dimuat kembali dalam *Mass Culture: The Popular Arts in America* (editor: Bernard Rosenberg & David Manning White), New York: The Free Press, 1957, hlm. 199-210.

<sup>3</sup> Lihat Pierre Couperie dan kawan-kawan: *A History of the Comic Strip* (terjemahan Inggris atas *Bande Dessinée et Figuration*

*Narrative*), Crown Publishers, Inc., 1973), hlm. 129-145; lihat juga Les Daniels, *Comix: A History of Comic Books in America*, New York: Bonanza Books, 1971, hlm. 9-17.

<sup>4</sup> Dalam menyerang *Comics Code* (1954) di Amerika yang merupakan pembatasan sukarela para penerbit komik terhadap diri mereka sendiri, Prof. Leslie A. Fielder menyatakan: "...it is clear that the comic books finally benefited by being thus reminded of their disreputable origins and their obligation to remain at all costs part of an adversary culture, colloquial, irreverent, and unredeemably subversive". Dalam *The New York Times Book Review*, 5 September 1976.

<sup>5</sup> Tokoh komik agaknya di sana bisa berperan sebagaimana tokoh wayang bagi orang Jawa dan Sunda, "a ready-made satirical imagery, immediately applicable to real people and problems". Lihat *A History of the Comic Strip*, hlm. 151.

<sup>6</sup> Umumnya kisah superhero juga bersih dari unsur erotis. Tentu saja ada perkecualian. Serial Rado oleh Ricky N.S., misalnya, mengesankan "adegan ranjang" dalam cerita *Ditunggu Pengadilan. Dalam Jarum Maut dan Misteri Emas Berdarah* adegan sejenis ditutup dengan huruf-huruf "SENSOR". Dalam hal itu Rado mungkin tak jauh berbeda dengan serial Garth, yang tiap hari muncul di Kompas.

<sup>7</sup> Humor dengan unsur ejekan pada diri sendiri sebagai cerita fantasi, dalam komik Amerika agaknya secara menonjol hanya terdapat dalam tokoh superhero Spider Man. Spider Man dalam hidup sehari-hari adalah Peter Parker, anak muda yang selalu berdompet kosong. Salah satu adegan dari cerita menunjukkan Spider Man berkata sendirian: "Some superhero I am! Too broke to buy a ticket to meet a new enemy!"



## Sumber Tulisan

1. "Dari Kisah Ketib Anom", *Horison*.
2. "Sebuah Catatan Lain", Pengantar pada Peluncuran Buku *Hoakiau di Indonesia*, Jakarta, 2000.
3. "Surat Terbuka untuk Pramoedya Ananta Toer", *TEMPO*, Edisi05/XXIX/3-9 April 2000.
4. "Pram", TIM ISAI. (1997) *Polemik Hadiah Magsaysay*, Jakarta: ISAI.
5. "Sjahrir di Pantai", Mrázek, Rudolf. (1994) *Sjahrir: Politics and Exile in Indonesia*, Southeast Asia Program, Cornell University, Ithaca, New York.
6. "Heteropia untuk Mister Rigen", Makalah Seminar Seni, Budaya, Ilmu Pengetahuan: Menyambut Purna Bakti Prof Umar Kayam, Yogyakarta: Universitas Gadjah Mada, 11-12 Juli 1997.
7. "Mangan Ora Mangan Kumpul", Pengantar untuk Kayam, Umar. (1995) *Mangan Ora Mangan Kumpul*, Jakarta: Pustaka Utama Grafiti.

8. “**Setelah Komunisme**”, Pengantar untuk Dahrendorf, Ralf. (1992) *Refleksi atas Revolusi di Eropa*, Jakarta: Gramedia Pustaka Utama dan SPES.
9. “**Sekadarnya tentang Putu Wijaya**”, sumber tak terlacak.
10. “**Mencoba Berbicara tentang Iman**”, *Ulumul Quran* No. 5 Vol. IV Th. 1993.
11. “**Pada Suatu Hari Ikarus**”, .....
12. “**Desember, Desember**”, .....
13. “**Pintu-Pintu Menuju Tuhan: Sebuah Pengantar**”, Madjid, Nurcolish. (1995) *Pintu-pintu Menuju Tuhan*, Jakarta: Yayasan Paramadina.
14. “**Camus dan Orang Indonesia; Sebuah Pengantar**”, Camus, Albert. (1988) *Krisis Kebebasan*, Penerjemah Edhi Martono, Penyunting A. Sonny Keraf, Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.
15. “**Nietszche, Arung dan Ekstasi**”, Pengantar untuk St. Sunardi (1996), *Nietszche*, Yogyakarta: LKIS.
16. “**Brecht: Montase dan Marxisme**”, versi awalnya pernah dimuat *Kompas*, Maret 2001.
17. “**Zarathustra di Tengah Pasar**”, Jurnal Kebudayaan *Kalam*, No. 7, Tahun 1996.
18. “**Dari Rodrigo de Villa ke Jacques Derrida**”, sumber tak terlacak.
19. “**Kartini, Sebuah Pesona**”, .....
20. “**Kemajuan dan Kebebasan: Tentang Modernitas, Takdir dan Habermas**”, sumber tak terlacak.

21. "Memilih Alternatif Kemajuan Indonesia (Berhubungan dengan Gagasan Soedjatmoko)", *Prisma*, No. 4 Juni 1972.
22. "Saini dan Puisi Platonis", *Budaya Jaya* (1968).
23. "Nyanyi Sunyi Kedua; Sajak-sajak Sapardi Djoko Damono 1967-1968", *Horison* (1968)
24. "Sebuah Sajak yang Menjadi...", Pengantar untuk Dahana, Radhar Panca. (1994) *Lalu Waktu: Sajak dalam Tiga Kumpulan*, Jakarta: Pustaka Firdaus.
25. "Subagio Sastrowardojo; Sebuah Interpretasi", sumber tak terlacak.
26. "Trisno Sumardjo; Puisi Modern dan Horatio", sumber tak terlacak.
27. "Amir Hamzah dan Masanya", sumber tak terlacak.
28. "Dari Sunyi ke Bunyi: Sebuah Pengantar", Andangdjaja, Hartojo. (1991) *Dari Sunyi ke Bunyi: Kumpulan Esai tentang Puisi*, Jakarta: Pustaka Utama Grafiti.
29. "Tentang Seni dan Pasar", *Dari Galeri Lontar* No. 01/Mei 1996
30. "Tentang Seni Rupa, Rakyat dan Celeng", *Berburu Celeng: Katalog Pameran Tunggal Djoko Pekik*, Jakarta: Galeri Nasional, 5-12 November 1999
31. "Sebuah Torpis, sederet 'nama'", .....
32. "Dari Dunia Superhero: Sebuah Laporan", *Prisma* No. 6 Thn.VI,Juni 1977

# SETELAH REVOLUSI TAK ADA LAGI

Goenawan Mohamad telah menegakkan suatu tradisi tersendiri dalam khazanah penulisan kita...

Esai-esainya... adalah ikhtiar untuk "mempertahankan sastra dari wabah bahasa resmi dan kesenian dari bahaya menjadi poster."

—Nirwan Dewanto

**Goenawan Mohamad adalah orang Barat yang lahir di Batang.**

Ia membahas Brecht, Derrida, Adorno, Habermas, Nietcszhe, Camus, Benjamin dan banyak nama penting lain dalam jagat pemikiran Barat bagi berbincang akrab dengan teman dekat.

Dalam buku ini, yang menghimpun tulisan-tulisannya selama 33 tahun, ia juga membicarakan Pramoedya, Kayam, Nurcholish Madjid,

Soedjatmoko, Ketib Anom, Putu Wijaya, Saini K.M., Sapardi Djoko Damono, Sutan Takdir Alisjahbana, Subagio Sastrowardojo, Amir Hamzah, Trisno Sumardjo, Sjahrir. Semuanya disorotinya dengan perangkat kritik sastra, yang digunakannya dengan kemahiran tak tertara.

Ia memanfaatkan mereka sebagai mikrofon untuk bertanya, bukan menjawab. Ia menjadikan mereka kendaraan untuk mencari, bukan menemukan.

Esais terbaik Indonesia ini merasa lebih penting mencari dengan bertanya daripada menemukan dengan menjawab.

GOENAWAN MOHAMAD dilahirkan di Batang, Jawa Tengah, pada 1941, dan sejak awal 1960an menetap di Jakarta. Setelah meninggalkan Fakultas Psikologi UI, ia belajar di Belgia, ikut mendirikan majalah berita mingguan *Tempo* (1971), yang dibredel pada 1994, lalu terbit lagi setelah Reformasi (1998). Ia menerima *World Press Review's International Editor of the Year Award* (1999). Karyanya, *Sajak-sajak Lengkap 1961-2001*, mendapat Hadiah Sastra Khatulisitiwa (2001). Kumpulan esainya antara lain *Potret Penyair Muda Sebagai Si Malin Kundang* (1969), *Seks, Sastra, Kita* (1981), *Eksotopi* (2003), *Kata, Waktu* (2001) dan *Catatan Pinggir* (kini telah mencapai 5 jilid); kumpulan puisinya, *Pariksit* (1971) dan *Misalkan Kita di Sarajevo* (1998). Naskah libretonya, *Kali*, dipentaskan di Lincoln Center, AS. Ia menerima berbagai penghargaan, antara lain Hadiah Sastra A Teew (Belanda) dan Penghargaan Achmad Bakrie Award untuk Kesusastraan (2004). Selain terlibat dalam banyak organisasi di dalam dan luar negeri, ia membangun Komunitas Utan Kayu, yang menjadi semacam pusat kegiatan kesenian alternatif di Jakarta.



**AlvabetSastra**  
*Divisi Penerbit Pustaka Alvabet*

ISBN 979-9502-01-2



9 789799 502018