

similarity_19

by Abdul Wachid

Submission date: 25-Mar-2023 07:47AM (UTC+0700)

Submission ID: 2045877781

File name: 19_Buku_Sastra_Pencerahan.pdf (1.59M)

Word count: 82508

Character count: 521528

Abdul Wachid BS

SASTRA PENCERAAHAN



Pengantar Penerbit

27
SASTRA PENCERAHAN

Penulis: Abdul Wachid BS
25 r. Latief S. Nugraha
Pemeriksa Aksara: Daruz Armedian
Tata Sampul: Hoo.K Studio
Tata Isi: Vitrya
Pracetak: Kiki

Cetakan Pertama, Oktober 2019

Penerbit
BASABASI
38 Monocatur No. 300 RT 04 RW 024
Banguntapan, Bantul, Yogyakarta 55198
HP: 081 226499389 dan 081316320671
Email: basabasistore@gmail.com
LINE: @zog5070k

Perpustakaan Nasional: Katalog Dalam Terbitan (KDT)

BS, Abdul Wachid

27
Sastra Pencerahan/Abdul Wachid BS; editor, Latief S. Nugraha—cet. 1—Yogyakarta:

BASABASI, 2019

25
460 hlmn; 14 x 20 cm

ISBN 978-623-7290-28-5

I. Kritik Sastra
II. Latief S. Nugraha

I. Judul

Buku ini merupakan penyatuan dua bunga rampai esai karya Abdul Wachid B.S. yang telah terbit sebelumnya, yakni *Sastra Pencerahan* (2005) dan *Membaca Makna dari Chairil Anwar ke A. Mustofa Bisri* (2005). Buku ini hadir sebagai satu ikatan atas gagasan-gagasan mengenai dunia kesusastraan di Indonesia dari seorang penyair yang juga seorang akademisi sastra sekaligus. Bukan tanpa alasan sehingga dua buku tersebut kemudian diterbitkan dalam satu kesatuan yang tak terpisahkan. Semua itu didasari dan disadari karena esai-esai yang telah ditulis oleh Abdul Wachid B.S. di dalam buku ini merupakan satu penanda dinamika sastra di Indonesia pada suatu masa.

Buku pertama, *Sastra Pencerahan* berisi esai-esai yang merespons persoalan-persoalan sastra di Indonesia yang kontekstual dengan kondisi sosial politik era Orde Baru. Bagian ini pertama kali terbit pada tahun 2000 sebagai sebuah buku berjudul *Sastra Melawan Slogan*. Isi bagian ini terdiri dari tiga subbab, masing-masing “Sastra Melawan Slogan” terdiri dari sepuluh esai, “Sastra Koran Bekas” terdiri dari delapan esai, dan “Sastra, Sastrawan, Ritus, Religi” terdiri dari tujuh esai.

Buku kedua, *Membaca Makna dari Chairil Anwar ke A. Mustofa Bisri* berisi esai analisis mengenai perpuisian modern para penyair di Indonesia. Esai-esai ini menjawab dinamika perpuisian modern di Indonesia yang kurang apresiasi berupa kritik maupun kajian akademis yang memadai. Di dalam bagian ini, Abdul Wachid B.S. menyajikan lima belas esai analisis terhadap sejumlah puisi para penyair Indonesia.

Melalui penerbitan kembali kedua buku ini, Abdul Wachid B.S. ingin mengatakan bahwa masyarakat sastra merindukan dan menantikan hadirnya kritik atau kajian terhadap karya sastra. Hal tersebut mengingatkan banyaknya karya sastra yang hadir, namun sedikit yang mendapat apresiasi. Semoga terbitnya buku ini dapat menjadi satu pemantik bagi terbitnya buku-buku esai sastra yang lainnya.

Kata Pembuka

Sebagian besar isi buku ini merupakan bunga rampai esai sastra yang diterbitkan di tahun 2000 oleh FkBA (FORUM kajian BUDAYA DAN AGAMA), suatu yayasan nirlaba yang pada waktu itu dipimpin oleh Prof. Dr. Amin Abdullah (Guru Besar Universitas Islam Negeri Sunan Kalijaga). Pada saat itu, kesepakatan penerbitan buku hanya terjadi secara lisan, dan hanya untuk cetakan pertama yang dalam tempo satu tahun saja. Selebihnya untuk cetakan berikutnya, hak penerbitan dikembalikan kepada penulis.

Pada penerbitan edisi tersebut, buku saya beri judul *Sastra Melawan Slogan*, suatu judul yang mencerminkan situasi sosial di saat-saat akhir dan pasca jatuhnya rezim militer Soeharto. Memang, esai dalam buku edisi tersebut sebagian besar merupakan tanggapan saya terhadap persoalan kesusastraan dan karya sastra dalam konteksnya dengan kehidupan sosial di bawah rezim militer Soeharto. Situasi kehidupan sosial pada masa itu, begitu merebak pencitraan bahwa negeri ini dikelola oleh suatu pemerintahan yang “sistemik”, “kuat sekaligus demokratis” sehingga mampu menyatukan berbagai perbedaan politik dan mengalami zaman keemasan, *tata tentrem*

kertaraharja, gemah ripah loh jinawi. Idiom-idiom serupa itu begitu variatif diproduksi oleh orang-orang pemerintahan.

Namun, pencitraan “bangsa besar”, “negara besar”, “bangsa adiluhung”, “negara yang aman dan terkendali”, dan semacamnya itu dalam kehidupan nyata hanya megah sebatas *slogan*, berhenti ²⁹ pada kata-kata besar, namun tidak menemukan maknanya. Di dalam kehidupan nyata, rakyat mengalami kemiskinan yang akut, penuh ketakutan sebab tidak diberi ruang untuk berbicara, terjadi pembungkaman terhadap siapa pun yang mengatasnamakan “rakyat” untuk meminta Hak Asasi Manusia-nya. Seluruh kehidupan berdemokrasi masyarakat sipil dalam tiga dasa warsa disegel. Sementara itu, karya sastra ditulis oleh sastrawan yang hidup di tengah situasi demikian, merekam gambaran buram kehidupan rakyat Indonesia. Karya sastra menjadi bagian dari sejarah sosial yang disobek oleh tangan kuat kekuasaan.

Karenanya, pernyataan dan tampilan-tampilan peristiwa sosial di dalam karya sastra, bahkan karya seni lainnya, merebak di tahun 1980-an sampai akhir 1990-an, merupakan dokumen sosial yang estetik. Hal itulah yang saya tulis di dalam esai saya bahwa karya sastra bukan hanya dimaknakan sebagai artefak, melainkan sebagai produk kebudayaan yang hidup dan dihidupi oleh masyarakat yang menjadi rahim bagi lahirnya karya sastra. Pada persepsi dan posisi di tengah situasi kehidupan kebudayaan yang bagaimanapun, karya sastra bukan saja *penanda*, melainkan sekaligus sebagai *petanda* dari kebudayaan yang berlangsung di zamannya.

Di dalam buku *Sastra Pencerahan* ini, sepuluh esai pada bagian “Sastra Melawan Slogan” mempresentasikan hubungan

antara karya sastra dan masyarakat yang membentuknya. Sementara itu, delapan esai dalam bagian “Sastra Koran Bekas” mengkritisi hubungan antara budaya kritik yang mati akibat dipasung selama rezim Soeharto sehingga berimbas kepada stagnasi kritik sastra modern Indonesia, dan eksistensi sastra di media massa dalam hal ini koran. Tujuh esai dalam bagian “Sastra, Sastrawan, Ritus, Religi” mengurai hubungan antara empat aspek tersebut yang saling memberi makna di dalam karya sastra.

Delapan esai pada bagian “Sastra Koran Bekas” di dalam buku ini merupakan esai yang belakangan dimuat di media massa, jadi tidak terdapat di dalam edisi pertama semasih terbit dengan judul *Sastra Melawan Slogan*, di samping itu ada tambahan satu esai pada bagian akhir dengan judul “Dari ‘Dalam’ tentang *Rumah Cahaya*: Menegakkan Pengharapan, Merobohkan Keputusan”.

Sementara itu, lima esai dalam edisi *Sastra Melawan Slogan* (2000) tidak dapat dijumpai di dalam bagian *Sastra Pencerahan* ini sebab telah dijadikan bagian tersendiri dengan tambahan beberapa esai analisis lain ³⁹ tentang kritik perpuisian modern Indonesia, yang diberi judul *Membaca Makna dari Chairil Anwar ke A. Mustofa Bisri* (Grafindo Litera Media, Mei 2005). Lima esai tersebut, yaitu “Kerancuan Pemikiran dalam Puisi Chairil Anwar”, “Bahasa Sajak di Antara Subjektivitas”, “Surrealisme dan Puisi Indonesia”, “Sajak Gelap, Ekspresi Estetik dan Etik Masyarakat”, dan “Citraan Surealistis, Supralogis Pemikiran, dan Religiositas Sajak D. Zawawi Imron”.

⁷ Judul *Sastra Pencerahan* untuk penerbitan edisi kedua dipilih justru bermaksud untuk didiskusikan sebab sebagian

besar esai di sini merupakan gambaran bagaimana karya sastra menjadi bagian penting dari upaya pencerahan suatu zaman. Namun, boleh jadi pasca sastra yang mencerahkan suatu zaman itu, justru pada gilirannya sastra-lah yang kemudian perlu dicerahkan melalui kritik yang ditumbuhkan demi percepatan kreativitas bangsa.

Kenduri al-Fatihah

¹⁹ *Ilaa hadhratin nabiiyil mush-thafaa shallallaahu 'alaihi wa sallama wa aalihii wa azwaajihii wa aulaadihii wa dzurriyyatihii, al-Fatihah...*

²³ *Tsumma ilaa hadhraati ikhwaanihii minal anbiyaa-i wal mursaliina wal auliyaa-i wasy-syuhadaa-i wash-shaalihiina wash-shahaabati wattaabi-iina wal 'ulamaa-il 'aamiliina wal mushannifiinal mukhlisiiina wa-jamii-'il malaikatil muqarrabiina, khushuushan sayyidinasy-syaikh 'abdal qaadiril jailaanii, al-Fatihah...*

¹⁹ *Tsumma ilaa jamii'i ahliil qubuur minal muslimiina wa muslimaati wal mu'miniina wal mu'minaati mim-masyaariqil ardhi ilaa maghaaribihaa, barrihaa wa bahrihaa khushuushan aabaanaa wa ummahaatinaa wa ajdaadanaa wa jaddaatinaa wa masyaayikhanaa wa masyaayikha masyaayikhinana wa asaaticzatina wa asaaticzati asaaticzatinna wa limanijtama'naa haahu naa bisababihii, al-Fatihah...*

Buku *Sastra Pencerahan* ini saya persembahkan kepada nama-nama yang bermakna dalam hidup hati saya.

Mengenang almarhum “Pak Kunto” (Prof. Dr. Kuntowijoyo): melalui silaturrahmi, buah pikirnya “mengakar di bumi dan dahan-dahannya menjangkau langit” menjadi inspirasi kaum muda, termasuk saya ... *al-Fatihah...*

“*Maturnuwun dumateng Abah*” (K.H. A. Mustofa Bisri, pengasuh Pesantren Roudlatul Tholibin, Rembang): guru, tempat curhat dan berkeluh, membuka mata-hati dan pikiran untuk memahami hal yang selama ini belum terpikirkan ... *al-Fatihah ...*

“*Maturnuwun kepada Mas Wi*” (K.H. D. Zawawi Imron, budayawan dari Batang-Batang, Sumenep, Madura): buah karyanya kaya makna religiositas dalam pengertian yang menyeluruh atas sisi-sisi kehidupan ... *al-Fatihah ...*

“*Maturnuwun dumateng Pak Pradopo*” (⁴² Prof. Dr. Rachmat Djoko Pradopo, Guru Besar Fakultas Ilmu Budaya UGM): “Pak Pradopo yang arif, buku kecil ini merupakan buah silaturrahmi sastra yang telah saya terima dari Bapak” ... *al-Fatihah ...*

“*Syukron buat Gus Zainal*” (K.H. Zainal Arifin Thoha, pengasuh Pesantren Hasyim Asy'ari, Krapyak, Yogyakarta): pemikirannya tentang Nahdlatul Ulama dan Gus Dur, memang asyik ... *Open banget* kepada santri sehingga bermunculan di media massa ... *al-Fatihah ...*

“*Haturnuhun, Kang Joni*” (Joni Ariadinata, cerpenis): senantiasa menjadi inspirasi kerendahan-hati, puasa *nDawud*, melihat cahaya dari sisi kegelapan malam. Tetapi, belakangan dengan lantang berkata, “Malaikat Tak Turun di Malam Hari” ... “*Duh, Kang, Sampeyan kian gaul* dengan foto bertopi di majalah *Annida* itu...” ... *al-Fatihah ...*

“*Maturnuwun, Mas Fuad*” (K.H. M. Fuad Riyadi, pengasuh Pesantren Roudlatul Fatihah, Wonokomo, Bantul, Yogyakarta): “Tersebab *Sampeyan* guru yang baik dan benar” ... *al-Fatihah* ...

“*Trims banget, Cak Kus*” (Kuswaedi Syafi’ie, spiritualis, penyair): “*Sepotong Rindu untuk Kanjeng Nabi* karya *Sampeyan* itu menggetarkan jiwaku” ... *al-Fatihah* ...

Maturnuwun kagem pribadi-pribadi agung yang saya sebut dengan *tādzim* ini ... Pak Kiai Khariri (Drs. K.H. Khariri Sofa), Mas Wito (Drs. Suwito NS, M.Ag.), Mbak Ida (Dra. Ida Novianti, M.Ag.), Gus Roqib (Drs. Muh. Roqib, M.Ag.), Gus Mukti (Drs. H.M. Mukti), Mas Din (Drs. Mahfuddin Yusuf), Mas Kaji (Drs. H. Anshori, M.Ag.), Ning Qiqi (Dra. Naqiyah Mukhtar, M.Ag.), Gus Tabik (Drs. Attabik, M.Ag.), Mbak Yani (Wahyani, S.Ag., S.S.), Pak Noor (Yusuf Noor, B.A.), Ustad Roji (H. Mukhroji, S.Ag.), Kang Dahlan (Ahmad Dahlan Rosyid, S.Ag., M.S.I.), Kang Pani (Supani, M.Ag.), *Teh Nung* (Enung Asmaya, M.Ag.), Bu Mahmudah (Dra. Hj. Mahmudah, M.Pd.I), Mas Har (Hargiyanto, A.Md.), Kang Sapuan (Sapuan, S.Ag.), Kang Fadlan (Muhammad Fadlan), dan “*Trims be ge te, Kang Kholid*” (Kholid Mawardi, S.Ag.): “*Alhamdulillah, Panjenengan* semua selalu membahagiakan hati saya ...” ... *al-Fatihah* ...

Khushushon ilaa Dik Elissiti J., Mas Wawan, Mas Bintoro, Mas Mael, pelukis Alim Bakhtiar, dan Garfindo Litera Media : *jazaakumullaah khairan katsiiran amiin* ... *al-Fatihah* ...

Yogyakarta, 10 Juni 2005,
“*Kado Ulangtahun untuk Lala ST Wasilah*”
dari awbs

Catatan Pengantar **Sastra yang Tak Pernah Aman dan Nyaman** *Faruk**

S*astra Melawan Slogan* yang menjadi judul buku Abdul Wachid B.S. ini amatlah menarik. “*Pertama*, dengan kata “melawan”, judul tersebut merepresentasikan bagaimana kecenderungan sastra dan bersastra dalam masyarakat Indonesia akhir-akhir ini atau bahkan mungkin sepanjang sejarahnya. Sastra dan kegiatan bersastra cenderung menempatkan diri dalam konteks dan di hadapan berbagai kekuatan eksternal yang bersaing dengannya dalam memperebutkan dominasi dan hegemoni atas masyarakat. Sastra dan kegiatan bersastra tidak dipahami sebagai sebuah aktivitas dan hasil aktivitas yang berlangsung dan ada dalam wilayah pribadi, subjektif, dan keheningan, melainkan dalam semacam medan pertempuran yang hiruk-pikuk. *Kedua*, dengan kata “slogan”, sastra di Indonesia cende-

* Prof. Faruk, lahir di Banjarmasin, 10 Februari 1957. Ia menyelesaikan doktor dalam bidang Ilmu Sastra di Universitas Gadjah Mada (UGM), 1994, dengan predikat *cum laude*. Selain menjadi sastrawan dan dosen pasca-sarjana di almamaternya, ia juga sebagai Kepala Pusat Studi Kebudayaan UGM. Karya ilmiahnya banyak dimuat di jurnal internasional.

** “Catatan Pengantar” ini ditulis oleh Prof. Faruk untuk edisi I buku ini, yang pada saat itu (tahun 2000) terbit dengan judul *Sastra Melawan Slogan*, yang diterbitkan oleh FKBA (FORUM kajian BUDAYA DAN AGAMA) suatu yayasan nirlaba yang dipimpin oleh Prof. Dr. Amin Abdullah.

rung dipahami sebagai kekuatan simbolik yang khas, yang menolak berbagai aktivitas simbolik lainnya yang dibayangkan sebagai kosong makna, aktivitas simbolik yang terlepas dari sikap dan perilaku manusia baik secara lahiriah maupun batiniah. Sastra tidak pernah dipahami sebagai sekadar deretan penanda tanpa petanda, sebagai tanda-tanda intransitif, melainkan transitif: bergerak keluar dirinya.

Dilihat dari sejarahnya, sastra Indonesia memang memperlihatkan pragmatisme yang relatif kuat. Sastra Indonesia sebenarnya memang amat beraneka, tetapi yang terus-menerus direproduksi hingga setidaknya tahun 1970-an adalah ide-ide dan pemaknaan-pemaknaan yang hidup dan berkembang di sekitar Balai Pustaka dan Pujangga Baru yang pragmatis. Balai Pustaka menempatkan karya sastra sebagai alat “pendidikan” masyarakat, pencerahan masyarakat akan ide-ide modernitas yang dibawa oleh politik etis di satu pihak dan kesadaran masyarakat akan belenggu adat dan takhayul yang mengikat. Aktivitas dan hasil aktivitas sastra Pujangga Baru melanjutkan gagasan yang demikian. Bahkan, pragmatisme Pujangga Baru ini menjadi semakin kuat ketika ia sekaligus mempertalikan dirinya dengan gerakan-gerakan politik untuk kemerdekaan dan pembangunan masyarakat, bangsa, dan kebudayaan Indonesia. Memang ada sempalan pada Pujangga Baru ini, misalnya Amir Hamzah, Armijn Pane, dan bahkan Sanusi Pane. Akan tetapi, sempalan itu cenderung termarginalkan dan tidak cukup kuat untuk melawan wacana sastra pragmatis yang dominan. Sanusi Pane tidak dapat keluar dari keharusan menempatkan karya-karyanya dalam konteks masyarakat dan kemanusiaan, Armijn Pane juga demikian. Amir Hamzah tidak membangun wacana, tinggal dalam keheningan. Ketika ia berusaha membangun

wacana, wacananya pun terperangkap dalam kerangka politik etis, misalnya gagasan mengenai kemajuan dan modernitas. Karena keheningannya, karya-karya Amir Hamzah terikat pada wacana yang dibangun oleh pembacanya, misalnya H.B. Jassin, yang juga memperlihatkan kecenderungan pragmatis.

Pada masa awal kemerdekaan Indonesia, karya-karya Chairil Anwar pun terjaring ke dalam wacana yang pragmatis. Ia dan generasinya dikaitkan dengan revolusi kemerdekaan Indonesia, kisah-kisah heroik perlawanan bangsa Indonesia melawan penjajah Belanda maupun Jepang. LEKRA (Lembaga Kebudayaan Rakyat) mencoba keluar dari Balai Pustaka, Pujangga Baru, dan bahkan Angkatan ‘45, misalnya dengan menciptakan sejarah sastra sendiri, mendekonstruksi pembacaan Balai Pustaka atas karya-karya sastra Indonesia sebelumnya. Akan tetapi, gerakan dan wacana yang dibangun oleh lembaga tersebut justru memperkuat kecenderungan pragmatisme sastra Indonesia. Sastra dikaitkan dengan usaha-usaha untuk membangun masyarakat sosialis, ditempatkan di bawah kepemimpinan politik, “Politik sebagai Panglima”. Dominasi LEKRA pada awal tahun 1960-an, Orde Lama, membuat sastrawan lain yang berhadapan dengannya, yang cenderung melepaskan diri dari kepanglima politik, melawan “slogan”, tidak dapat melakukan pilihan lain selain berpolitik pula. Mereka terkondisikan ke dalam permainan LEKRA, membangun sikap apolitis yang politik. Penolakan terhadap kepanglima politik dipahami sebagai gerakan politik pula. Sintesis dari pertentangan antara LEKRA dengan kelompok lawannya yang disebut sebagai kelompok Manikebu di atas adalah karya-karya perlawanan yang antara lain melahirkan tokoh dan karya-karya seperti Taufiq Ismail.

Awal Orde Baru, dari sekitar pertengahan kedua tahun 1960-an hingga pertengahan kedua tahun 1970-an, terjadi eksperimentasi estetik yang besar-besaran dan radikal dalam sastra Indonesia sehingga saat itu dapat terkesan sebagai momen lepasnya sastra Indonesia dari pragmatisme. Akan tetapi, dalam kecenderungan tersebut masih terdapat bayang-bayang pragmatisme. Radikalisme tersebut terkesan sebagai reaksi yang radikal terdapat kecenderungan politisasi sastra di masa Orde Lama. Karena sifatnya yang reaksioner tersebut, eksperimentasi itu, sebagaimana yang ditangkap oleh Goenawan Mohamad, bergerak ke arah yang sudah melampaui kewajaran, menjadi sesuatu yang tidak reflektif dan kontemplatif, kecuali sesuatu yang sekadar dirangsang oleh dorongan untuk “asal baru, asal beda”. Karena sifat yang demikian, kecenderungan di atas akhirnya menjadi sekadar letupan api sesaat, yang segera padam ketika menghadapi lahirnya pragmatisme baru yang dibangun oleh Orde Baru, yakni pragmatisme ekonomi. Beberapa sastrawan mulai melirik ledakan sastra populer yang memperlihatkan kesuksesan secara ekonomik dengan berpartisipasi di dalamnya. Janji honorarium yang relatif besar mulai menggeser orientasi sastrawan dari majalah eksperimental *Horison* ke surat-surat kabar. Eksistensi sastra koran mulai diakui, kritikus sastra populer mulai muncul dengan segala pembelaannya terhadap sastra koran dan sastra populer itu. Keterpencilan mulai dirasa menyakitkan. Kebaruan mulai dianggap membosankan. Menara gading digugat. Publik sastra mulai mendapat perhatian, gerakan sastra yang sadar publik, yang mencoba mendekati publik, baik dari segi isi, maupun cara ekspresi, dan bahkan cara distribusi, mulai menonjol dan menjadi model bersastra. Gagasan mengenai sastra kontekstual

dan sastra pedalaman membuat sastra Indonesia menjadi sastra amat sadar diri dengan publiknya, menjadi amat pragmatis.

Memang ada sastrawan dan karya-karya sastra yang bergerak di jalur yang lain, misalnya puisi-puisi “gelap” gaya Afrizal dan puisi-puisi religius yang pernah disebut sebagai karya-karya “sufistik”. Akan tetapi, karya-karya yang demikian pun tidak pernah keluar dari kecenderungan pragmatis tersebut. Mereka tetap melakukan semua itu dalam rangka sebuah perlawanan, suatu reaksi. Karya-karya sufistik amat berhasrat untuk menjadi trend sejarah sastra yang baru. Karya-karya itu juga dipahami sebagai perlawanan terhadap sekularisme Orde Baru. Karya-karya itu juga tidak mampu berjarak dari gerakan massal budaya Islam yang menjamur, fenomena “lautan jilbab” yang disulut oleh aneka faktor seperti depolitisasi Islam oleh Orde Baru, hasrat untuk menemukan publik yang nyata setelah tak tahan menghadapi keterpencilan di menara gading, dan sebagainya. Kiai segera menjadi penyair yang terkenal, entah karena kualitas puisinya atau karena genggamannya tradisionalnya atas publik. Karya-karya “gelap” Afrizal dipahami sebagai sebuah perlawanan pula, melawan dengan kediaman, keheningan, kegelapan, menjadi semacam “nyanyi sunyi seorang bisu”. Bahkan, menjadi bisu itu sendiri dilakukan dengan pertimbangan yang amat pragmatis, memasuki lingkungan Afrizal yang sekarang sudah beralih profesi sebagai aktivis kemiskinan kota, sibuk di lingkungan LSM.

Sejarah sastra Indonesia modern yang berusia sekitar seabad telah menciptakan karya-karya sastra dan sastrawan yang amat sensitif dan sekaligus rentan terhadap rangsangan-rangsangan pragmatisme. Mereka menjadi cenderung selalu gelisah dan digelisahkan oleh situasi eksternal yang

mengelilinginya dan mudah sekali terpicu olehnya, baik dalam bentuk kepatuhan yang penuh ataupun perlawanan yang keras atau mungkin setengah hati. Dorongan dan tuntutan mengenai peran politik sastra yang berasal dari luar dengan mudah menyita pikiran dan perasaan mereka, membuat mereka tidak merasa tenang dalam menjalani aktivitas mereka. Begitu pula dorongan dan tuntutan ekonomi, sosial, dan moral. Semua itu terekam dengan baik dalam buku Abdul Wachid B.S. ini. Sastra Indonesia selalu menjadi “sastra yang melawan”, tak pernah menjadi sastra yang tenang, damai, dan asyik dalam dirinya sendiri, yang tidak berpikir mengenai peran dan nasibnya, entah di masa kini maupun di masa depan, apalagi di masa lalu. Sastra tidak pernah menjadi “penari yang menikmati tubuhnya sendiri”. Ia selalu dibuat gelisah oleh pandangan orang lain yang menontonnya, menjadi serba kikuk, menimbang-nimbang, dan akhirnya memaksakan diri untuk diterima dan diberi posisi meski sebagai musuh para penonton itu. Sastra Indonesia menjadi di antara gerakan menolak untuk bergerak, untuk keluar dan menari, dengan gerakan amuk yang melawan habis-habisan.

Mungkin karena Indonesia memang tidak pernah menjadi dan berhasil membangun sebuah dinasti yang mapan, rezim yang mapan, tatanan sosial dan budaya yang mapan. Indonesia adalah sebuah negara, sebuah bangsa, sebuah masyarakat, yang selalu berada dalam kancah pertempuran dan pergolakan, tempat orang selalu takut akan kehilangan kesempatan dan mengembangkan apa yang disebut sebagai “aji mumpung”. Bagaimanapun, dalam kancah peperangan kehilangan kesempatan memang selalu berarti kematian, kehilangan untuk selamanya.

Daftar Isi

Pengantar Penerbit	3
Kata Pembuka	5
Catatan Pengantar; Sastra yang Tak Pernah Aman dan Nyaman	11
SASTRA MELAWAN SLOGAN	19
• Kembali ke Ekologi Sastra yang Sehat	21
• Dilema Sastra di Tengah Masyarakat Lisan	31
• Perlawanan Terhadap Slogan	41
• Perlawanan Sastra	51
• Keran Demokrasi dan Kegagapan Sastra Hari Ini	59
• “Angkatan Sastra Euforia”	63
• Kata “Rakyat”	73
• Sastra Menjadi Paradigma dari Aksi	79
• “Jika Politik Bengkulu, Puisi akan Meluruskannya”	87
• Dari Realitas sampai Sastra yang Mencerahkan	95
SASTRA KORAN BEKAS	107
• Oposisi dalam Reformasi Kebudayaan	109
• Kampus Basis Kreatif Berkesusastraan!	115
• Hidup-Matinya Sastra Indonesia di Tangan Redaktur	119
• Balasan untuk Anton Suparyanto, Najib Ahyani, dan Mathori A. Elwa: Silang Wacana yang Bersinggungan Karya Sastra untuk Kreativitas Bangsa	125
• Budaya Kritik Tak Tumbuh di Komunitas Banyumas?	131
• Tanggapan untuk Heru Kurniawan; Rangsangnya Intelektualitas dalam (Ber)-Kesusastraan	137
• “Sastra Pemulung, Berhentilah Membodohi Masyarakat!”	145
• Sastra Koran Bekas	151
SASTRA, SASTRAWAN, RITUS, RELIGI	165
• Situasi Penciptaan Sastra yang (Ber)-Pribadi	167
• Dari “Dalam” tentang <i>Rumah Cahaya</i> : Menegakkan Pengharapan, Merobohkan Keputusan	177

• Sastra, Sastrawan, Ritus, Religi	185
• Religiositas Islam dalam Sastra	195
• Puisi yang Tak Akan Memperindah Kata-Kata	205
• Proses Kreatif Puisi: "Jalan Spiritual", "Jalan Bahasa"	215
7 • Puisi Menjadi Aksentuasi Kecerdasan Emosional dan Spiritual	227
MEMBACA MAKNA (DARI CHAIRIL ANWAR KE A. MUSTOFA BISRI)	237
• PENGANTAR "MEMBACA MAKNA"	239
• Kerancuan Pemikiran dalam Puisi Chairil Anwar	245
• Bahasa Sajak di Antara Subjektivitas	255
• Membaca "Permainan Makna" Sapardi Djoko Damono	263
• Menilai Pembelaan Bakdi Sumanto terhadap <i>Pengakuan Pariyem</i>	271
• Suralisme dan Puisi Indonesia	285
• "Sajak Gelap" Ekspresi Estetik dan Etik Masyarakat	299
• Citraan Surealistis, Supralogis Pemikiran, dan Religiositas Sajak D. Zawawi Imron	307
• Perpuisian Yogyakarta di Era Transisi	319
• Si "Kupu-kupu Jingga" Evi Idawati: Domestifikasi Perempuan, dan Ekspresionisme Bahasa <i>Pengantin Sepi</i>	363
• Puisi Imajis Simbolik <i>Aku Mengunyah Cahaya Bulan</i> karya Dharmadi: Suatu Kesadaran "Demi Waktu..."	367
• Tahi Lalat yang Telah Jadi Lukisan, Puisi Fragmen Isbedy Stiawan Z.S.	377
• K.H. A. Mustofa Bisri: dari Proses sampai Penyeimbang Umat	385
• Proses Kreatif K.H. A. Mustofa Bisri: "Soalnya setiap kali habis 43 mbaca Alquran, saya selalu ingin menulis, meneruskan 'sajak' itu"	395
• Perpuisian K.H. A. Mustofa Bisri: Sajak Liris yang Tak Memperindah Kata-kata	405
• Puitika <i>Gandrung</i> K.H. A. Mustofa Bisri: Tamsil Metafisik yang Berangkat dari Pengalaman Mistik	415
Tentang Penulis	443
Indeks Nama	450
Indeks Istilah	454

SASTRA MELAWAN SLOGAN

Kembali ke Ekologi Sastra yang Sehat

Sejak gerakan postmodernisme menghargai pluralitas dalam memandang kebudayaan, sejak itu pula ketidakpuasan terhadap “pusat-tunggal” berdentung di mana pun aspek kebudayaan. Dalam lapangan politik misalnya, tuntutan perhatian terhadap anak-anak kandung negara justru santer dari Indonesia Bagian Timur, yang selama ini memandang dirinya ketinggalan kereta dibanding dengan saudaranya, Indonesia Bagian Barat, terutama sekali di bidang ekonomi.

Hal ini pula yang memunculkan “gerakan” makar terhadap “pusat” kesusastraan di Jakarta, yang selama ini lebih didukung oleh fasilitas, dibandingkan dengan mereka yang berada di wilayah “pinggiran”. Memang, Yogyakarta pernah menjadi pusat kesusastraan Indonesia, yakni ketika ibu kota Republik Indonesia untuk sementara waktu berpindah di Yogyakarta. Di saat itu, Chairil Anwar pun sempat bersastra di Yogyakarta. Bahkan, pelukis Affandi hidup menetap di Yogyakarta sampai akhir hayatnya. Pengaruh dari hal itu, di tahun 1950-an muncul Grup Yogya yang dalam proses kreatifnya memunculkan nama besar seperti Subagio Sastrowardoyo, Rendra, Nasjah Djamin,

dan lainnya, justru menjadikan Yogyakarta sebagai pusat bersastra. Tetapi, ini cuma sesaat, senyampang dengan laju pertumbuhan ekonomi yang memusat dan tidak merata, yakni hanya memusat di Jawa, khususnya di ibu kota, maka Jakarta mengguritkan dirinya, mencengkeram segala aspek kehidupan, tak terkecuali kesusastraan.

Pusat adalah pusat. Sebab pemusatan yang akut itu, dan karenanya, ekologi sastra Indonesia membutuhkan keseimbangan. Tetapi, tidaklah salah, apalagi dalam sastra bahwa yang kuat kualitas karya dan pemikirannya, maka dialah yang menjadi pusat. Dalam hal ini Jakarta menyediakan fasilitas, karenanya banyak sastrawan di perjalanan berkeseniannya memersepsi dan memosisikannya sebagai legitimator. Sebagai risikonya, untuk menembus dan diakui sang Pusat, maka membutuhkan kualitas ekstra dalam bersastra dan karya sastranya. Terbayang, bagaimana di tahun 1970-an Emha Ainun Najib diundang dan “dikerjain” di Taman Ismail Marzuki (TIM) oleh “Dewa-dewa sastra Indonesia”. Untungnya Emha adalah Emha yang brilian sehingga dapat menaklukkan sang Pusat itu.

Pusat sebagai pusat seperti Jakarta tak lepas dari idealnya ekologi kesusastraan. *Pertama*, “pusat” didukung oleh banyaknya media massa yang membuka rubrik budaya, karenanya bermunculan dan berkompetisi karya sastra di dalamnya menuntut peran redaktur yang kualitatif dan nonprimordialisme. Berkembangnya pemikiran-pemikiran seni melalui media massa pusat, memungkinkan polemik bagi berkembangnya kritik yang sehat, di samping itu berkembangnya karya seni. Dengan begitu, antara sastrawan dan kritikus dapat mengadakan tawar-menawar terhadap

kekuasaan media massa atas kesusastraan. *Kedua*, pengaruh dari hal tersebut sampai kepada institusi kesenian seperti Taman Ismail Marzuki (TIM) dan Dewan Kesenian Jakarta (DKJ), keduanya sejak 1970-an dan sampai 1990-an masih dipandang mempunyai pengaruh sebagai legitimator. Dengan demikian, Jakarta pada dekade 1970-an itu dapat dijadikan tolak ukur bagi muara kesusastraan Indonesia.

Tetapi, bagaimana tatkala di banyak daerah provinsi juga didirikan institusi kesenian, bahkan di daerah kabupaten pun punya Dewan Kesenian? Bagaimana ketika kantong kesenian bermunculan, dan mereka mempunyai jurnal sebagai tampungan dari ledakan karya mereka yang merasa diperlakukan diskriminatif oleh pusat kesenian? Bagaimana tatkala antologi puisi yang di tahun 1970-an adalah barang mewah, kini begitu gampang bagi sastrawan untuk meyakinkan penerbit agar mau menerbitkan karyanya?

Revitalisasi

Fenomena ledakan kesusastraan itu, saya amati dimulai pada dekade 1990-an. Bahkan, menurut Rachmat Djoko Pradopo di satu makalahnya, hal itu tidak saja ditandai oleh tumbuhnya kantong kesenian di kota provinsi, melainkan sampai ke lingkaran kreatif lebih kecil seperti kota kabupaten atau kecamatan. Hal demikian tentu tidak terbayangkan sebelumnya sebab sastra selama ini hanya hidup di menara gading. Dengan begitu, anggapan tersebut rontok sudah. Sebuah pementasan Teater Mula yang disutradarai oleh Haryono Soekiran di

Purbalingga—daerah yang jauh dari pusat seni—jangan heran, sedemikian meruah penontonnya, tidak kalah dengan penonton dari Sanggar Shalahuddin Universitas Gadjah Mada tatkala mementaskan *Lautan Jilbab* naskah yang ditulis oleh Emha Ainun Nadjib. Juga, diskusi dan pembacaan sajak yang dimotori oleh Keluarga Penulis Kudus (KPK), dengan “cuma” mendatangkan “penyair muda” dari Yogyakarta, tak disangka pesertanya mencapai 100 orang lebih.

Bersastra di daerah dengan sistem publikasi *getok tular*, ternyata mampu membentuk opini publik bahwa kesusastraan menjadi penting di tengah kehidupan yang represif. Karenanya, orang berduyun-duyun untuk menghibur diri setelah kehidupan mereka yang kerja keras, dan rutin, sekalipun tidak banyak membawa perubahan, bahkan kian ekonomis—falsafah hidup yang diembuskan oleh Orde Baru. Dengan begitu, perlu *refreshing* dengan menonton dunia seni, suatu dunia yang sesungguhnya asing secara maknawi bagi mereka.

Hal itu terbukti, angket disodorkan usai pementasan, “Apa Anda mendatangi pementasan karena naskah dan penyutradaraannya bagus?” *No comment*, mereka tidak dapat menjawab. Mereka cuma membutuhkan sekadar berkumpul untuk melepaskan “tekanan batin” akibat “pembangunan” yang tidak memihak kepada lapisan mereka, dengan kata lain tidak ada alasan-alasan mereka yang bersifat sastrawi.

Tetapi, apa yang dilakukan oleh penggerak kesenian di daerah itu layak mendapat acungan jempol. Mereka telah melakukan hal yang semestinya sebagai kreator dengan cara yang khas, yaitu cara yang non-media massa.

Memang, opini publik telah terbentuk bahwa seni “adalah” dunia yang steril dari represivitas, setidaknya bernuansa moral, setidaknya hal itu masih terdapat di benak masyarakat umum. Karenanya, sekarang banyak konglomerat (“orang pasar”) yang mempunyai logika pasar, yang boleh jadi berjarak dengan logika moral, yang mulai menyadari pentingnya dan memanfaatkan dunia seni bagi pencitraan di muka publik akan komitmen dirinya terhadap simbol penjaga moral ini. Barangkali pandangan ini terlampau berprasangka buruk sekalipun memang berdekatan dengan dunia seni dapat membentuk kesan sebagai “manusia bersih”. Tetapi, dengan begitu pun tetaplah banyak segi positifnya, yakni bagaimana sastra mampu mengadakan tawar-menawar dengan dunia pasar agar dirinya tidak dijauhi oleh masyarakatnya.

Sesungguhnya dalam kehidupan seni sendiri mulai tampak geliat perkembangan pemikiran senapas dengan bermunculannya kantong kesenian di daerah. Salah satu yang menandai yakni munculnya Revitalisasi Sastra Pedalaman (RSP). Pada mulanya mereka “terus mencoba budaya tanding” (terima kasih Emha Ainun Nadjib atas wacana ini), dengan menanamkan keyakinan bahwa media massa bukanlah satu-satunya kiblat. Mereka memanfaatkan isu di luar dunia seni, yakni pentingnya pluralitas, dialektika antara yang kuat dan yang lemah, antara pusat dan daerah, dan semacamnya. RSP juga diuntungkan oleh makna kata “revitalisasi” dan “pedalaman”. Kata “revitalisasi” mempunyai nuansa nostalgia bahwa kita sedang membangun kembali kejayaan masa silam yang hampir

punah. Kata “pedalaman” mengukuhkan romantisme bahwa yang sebagai “pusat” itu di masa silam justru di “pedalaman”, seperti banyaknya peran resi di pedalaman pada kejayaan Hindu dan Buddha Majapahit, juga peran Wali Sanga di masa Demak sekalipun geografi politik tidak selalu di pedalaman. Di samping itu, kata “pedalaman” mempunyai konotasi pinggir, yang dioposisikan terhadap “pusat”. Di samping itu, juga arbiternya kata “pedalaman”, yang memberi citra mengajak kita untuk “pulang” (*home*) ke daerah kepada warna lokal. Dengan memanfaatkan simbol-simbol itu, RSP menyulut proses kreatif di daerah, mengundang polemik di media massa, membentuk opini publik bahwa ada “sesuatu yang baru” yang sedang diperjuangkan di dunia seni. Tentu saja, yang diharap dari fenomena serupa itu tidak cuma isu, melainkan berlanjut kepada pemikiran-pemikiran baru, di samping perkembangan karya sastranya.

Tetapi, yang diharap-harapkan tidak kunjung datang. Perkembangan pemikirannya, bisu. Bahkan, karya sastra dari dua tokoh RSP semakin mengukuhkan gejala Afrizalisme, hal yang seharusnya mereka hindari sebab mereka pernah menyatakan hal tersebut di media massa. Apa boleh buat? Tak apalah. Setidaknya, setelah ramai-ramai RSP itu, sisi positif dari yang mereka perjuangkan yakni meyakinkan publik bahwa ada eksistensi kesenian di luar “pusat”, dan hal itu berhasil. Karenanya, ramai-ramai “membuat puisi” itu pun sampai ke dusun-dusun: ada *booming* puisi!

Apa Kabar Rumah Puisi Indonesia?

Pertanyaan yang muncul dari fenomena tersebut, “*What next*” setelah ramai-ramai pelisihan sastra di tengah publik itu?

Rumah sastra memang membutuhkan ekologi yang seimbang, ada ibu (sastrawan) yang sehat sehingga produktif melahirkan anak-anaknya (karya sastra) yang sehat pula. Seorang ibu yang sehat jasmani dan rohani (buah pemikirannya), idealnya mampu melahirkan anak yang sehat dan berkualitas pula. Tetapi, seorang ibu selalu memandang semua anaknya baik, juga pintar, dan penting. Dalam begini, sangat memerlukan daya kritis seorang ayah yang memberikan nuansa intelektual selain dari ibunya, syukur-syukur jika sang Ibu sendiri memiliki daya kritis itu. Harmoni yang dibayangkan demikian itu amatlah wajar agar kelangsungan hidup anak tidaklah terseok-seok menjadi anak manja, yang sesungguhnya tidak mempunyai nilai lebih apa pun.

Dalam dunia sastra pun demikian, internalisasi dan eksternalisasi sastra memerlukan “kreator yang sehat” agar bisa melahirkan “karya sastra yang sehat” pula. Namun, tetaplah membutuhkan kritik dari sang Ibu (kreatornya sendiri), di samping kritik dari orang lain. Sesubjektif apa pun kritik dari seorang ibu tetaplah perlu, begitulah ketika sastrawan memperlakukan karyanya sebelum dipublikasikan. Tetapi, kemudian karya sastra perlu pengakuan dari seorang ayah yang memberinya kritik, dan mendewasakan kehidupan intelektualnya, apakah ia cukup bermutu atau tidak? Kritik semacam

ini tidak cuma lulusnya suatu karya sastra di media massa, tidak hanya dipanggilnya sastrawan untuk tampil di Taman Budaya atas undangan Dewan Kesenian, dan tidak cuma karena dibukukannya oleh penerbit. Tidak!

Karena itu, ledakan kuantitatif dari karya sastra sesungguhnya ingin menjelaskan dirinya, untuk apa? Sastra tidak ingin sekadar memasuki ruang publik yang bersifat fisik saja, melainkan juga maknawi. Lalu, apa yang menandainya jika kreativitas karya sastra yang menjamur tidak diimbangi oleh keberadaan kreativitas dunia kritik? Keadaan ini merupakan pengaruh dari kehidupan politik yang dikembangkan oleh Orde Baru dengan melakukan depolitisasi, dan anti kritik.

Kreativitas kritik dalam ekologi sastra yang sehat diharapkan tidak cuma “kritik bisu” yang selama ini diperankan oleh redaktur sastra tatkala menimbang karya sastra yang akan dimuat di rubriknya; tidak cuma pemanggilan oleh institusi kesenian kepada sastrawan untuk tampil di panggungnya; bukan sekadar pemberian hadiah sastra; melainkan tradisi tulis dari kritik yang melibatkan dekonstruksi positif maupun negatif terhadap suatu teks sehingga representasi sastra dari kehidupan dan untuk kehidupan menjadi dapat disampaikan nilai estetika dan etikanya.

Tatkala semua puisi ingin menyatakan dirinya sehat, maka sesungguhnya justru sebaliknya bahwa keadaan puisi sedang tidak sehat. Tatkala penyair mengatakan puisi yang ditulisnya bagus, dengan begitu justru puisi menjelma kesombongan dan buruk rupa sebab apa yang menjadi standar penilaian untuk menjelaskan eksistensi baik dan buruknya sastra itu?

Karya sastra dan kritik ¹¹ posisinya seperti telur dan ayam. Karya sastra yang baik dapat melahirkan kritikus dan kritik yang bernilai. Sebaliknya, kritikus dan kritik yang cerdas juga dapat mendorong lahirnya karya sastra yang berkualitas. Apa dan siapa yang menjelaskan karya Chairil Anwar memiliki kebaruan pemikiran dan gaya ucap dibanding karya Pujangga Baru, jika tidak ditulis kritik oleh H.B. Jassin yang kini dibukukan dalam *Chairil Anwar Pelopor Angkatan '45*? Demikian pula diterimanya karya Sutardji Calzoum Bachri tidak lepas dari jasa tulisan Dami N. Toda dan Umar Junus. Dengan demikian, keduanya, dunia karya sastra dan kritik sastra saling menjelaskan eksistensi intelektualitasnya.

Ekologi sastra yang seimbang itu juga terjadi pada zaman keemasan romantik, keduanya saling memberi inspirasi. Jangan lupa bahwa kritikus di masa itu adalah juga penyair-penyair terkemuka sehingga obsesi generasinya yang terepresentasi dalam karya sastranya menjadi dapat dijelaskan oleh dunia kritik, di antaranya John Keat, S.T. Coleridge, dan John Milton.

¹¹ Jadi, persoalannya tidak hanya sekadar bagaimana membuat puisi, melainkan di tengah “jutaan manusia yang secara psikologis normal akan menghadapi benturan mendadak masa depan” sebagaimana diungkapkan oleh ⁶ futuris Amerika Serikat, Alvin Tofler, adakah masa depan puisi? ⁶ John F. Kennedy pernah mengatakan bahwa “Jika politik bengkok, puisi akan meluruskannya,” sehubungan hal itu, puisi yang apa, puisi yang bagaimana, dan puisi yang menjadi siapa? Hal ini urgen untuk ¹¹ direnungkan, daya kritis karya dan kritik sastra dalam pengertian luas semestinya dapat berbicara ke dalam ruang

kebudayaan yang lebih plural. Bukan sebaliknya, tunggal dan cuma sebatas sebagai puisi fisik belaka, yang justru akan menjelma menjadi berhala modern bagi kehidupan sastrawan. Hal inilah yang justru tercecceh dari pengamatan media massa, Taman Budaya, Dewan Kesenian, institusi kesenian lain, dan terlebih lagi Fakultas Sastra.

Desember 1996

Dilema Sastra di Tengah Masyarakat Lisan

Banyak ¹⁰ definisi sastra tatkala masing-masing sastrawan mencoba memberi makna terhadap proses kreatifnya sebab karya sastra mewujudkan karena semacam “laku” seorang sastrawan. Ia inheren dengan proses hidup seorang sastrawan, karenanya ketika dalam hidupnya terjadi perubahan makna dari peristiwa yang diindra olehnya, dengan begitu makna yang pernah dikemukakan akan mengalami perubahan atau perkembangan. Sama halnya dengan definisi kebudayaan, selalu dimulai dan diakhiri dengan proses. Itulah pasalnya, kita belajar untuk mau mengerti, bahkan menilai baik, terhadap perubahan yang bermakna perkembangan dari karya sastra satu ke karya sastra yang lain, yang merupakan buah seorang sastrawan. Tak dapat dinilai buruk tatkala Sutardji Calzoum Bachri mengkhianati credo membebaskan kata dari jajahan makna-kamus pada *O Amuk Kapak* yang berspirit mantra, menuju kepada sajak semacam “Tanah Airmata” yang justru antitesis dari kredonya.

Tetapi, sastra menurut A. Teeuw dikembalikan kepada makna etimologisnya adalah tulisan. Pada masa sebelum sastra modern (di Nusantara yakni sebelum kesepakatan, “Menjunjung

tinggi bahasa persatuan, Bahasa Indonesia,” melalui Sumpah Pemuda 28-10-1928), risalah politik, ekonomi, agama, dan semacamnya disebut “serat”, “suluk” (di Jawa), atau “hikayat” (di Melayu), dan ditulis dalam bahasa sastra, bahasa yang tidak biasa gaya penyampaianya dibanding bahasa keseharian. Representasi pemikiran yang dituliskan, itulah sastra dalam makna pada masa itu. Bahwa kemudian mengalami pemilahan lebih spesifik, itulah perkembangan dari filsafat ilmu yang melatarinya.

Tetapi, kenapa dituliskan buah pikir-rasa-karsa manusia itu? Barangkali adagium manusia itu makhluk sosial, menemui kebenarannya. Ada pada manusia itu keinginan untuk berkomunikasi dengan benda dan makhluk sekelilingnya. Dengan begitu, ia belajar memaknai: dari mana aku datang? apa yang akan (dan telah) aku kerjakan dalam kurun masa hidup? dan ke mana aku akan pergi (setelah mati)?

14 Jika kita membuka sejarah hidup sastrawan, menulis baginya adalah kebutuhan, dan sebab kebutuhan itulah maka penyair Carl Sanburg (Chicago, USA) tak demikian peduli apakah sajaknya mendatangkan uang atau tidak. Tetapi baginya, dimuat di jurnal *Chicago Poems* adalah menjadi harapannya, 20 tahun kontinu Carl Sanburg mengirim sajaknya ke jurnal itu dan barulah dimuat. Setelah pemuatan pertama itu kemudian terus-menerus karyanya dimuat, dan dalam tahun yang sama Sanburg mendapatkan Pulitzer, hadiah terhormat USA untuk dunia kepenulisan.

Jika tidak mendatangkan keuntungan materi (terutama di Indonesia), mengapa menulis menjadi kebutuhan? Seperti ungkapan penyair K.H. A. Mustofa Bisri, beliau menulis agar

menjadi media rezeki dalam arti luas bagi diri dan keluarganya, dan justru keinginan *ndakik-ndakik* adalah wujud lain dari setan agar kita menjadi sombong setidaknya di hadapan Tuhan. Bahwa ternyata karyanya dimuat di *Kompas*, dan bermanfaat, adalah hal yang setiap saat beliau syukuri.

Soal Komunikasi

Banyak hal yang melatari seseorang untuk menulis. Sah adanya. Namun jika sepekat, menulis itu untuk merepresentasikan diri, dan karenanya pada mula dan akhirnya adalah soal komunikasi. Jika begitu, *pertama*, ada komunikasi yang dimulai dengan tidak memperhatikan penanggap komunikasinya; *kedua*, komunikasi yang dimulai dengan memperhitungkan penanggap komunikasinya.

Sebuah solilokui adalah juga komunikasi, sama halnya diamnya rakyat terhadap penguasa, bisa bermakna perlawanan, asal kebisuan itu bukan dalam *setting* kesendirian, tetaplah dapat dimaknakan sebagai komunikasi. Jika mencermati di dalam kehidupan sastra, dia yang menolak “seni untuk...”, —bermula dari sajak estetisme Goenawan Mohamad (buku puisi *Paniksit*), Sapardi Djoko Damono (buku puisi *Duka-Mu Abadi*), Abdul Hadi W.M. (buku puisi *Laut Belum Pasang*), — karya sastra yang demikian sebab masih mempunyai makna, mereka tetaplah komunikatif. Tetapi, barangkali ada yang di luar perhitungan, mereka menolak “seni untuk...”, bersamaan itu masuk kepada silogisme baru “seni dalam rangka...”. *Lho kok* dalam rangka *sih*, bukankah mereka menolak hal itu? Iya, yakni “seni dalam rangka menolak seni untuk...”

Seni, apalagi sastra yang bermakna tulisan, menolak komunikasi adalah nonsens.

Dilema Sastra

Polemik kuno Sutan Takdir Alisjahbana dan Goenawan Mohamad (GM), yang mewakili dua poros itu, tak layaklah disoalkan lagi sebab faktanya sajak estetisme GM pun di awal 1960-an ternyata membuat LEKRA-is panas hatinya tatkala membaca, dinilainya tidak revolusioner dan mengancam eksistensi ideologi mereka. Apalagi kini hampir dapat dikata bahwa setiap sastrawan punya ketergantungan kepada media massa untuk menyiarkan karyanya, dan hal ini tidak salah. Sejak karya sastra dikirimkan ke media massa, itu dapat dimaknakan kesengajaan untuk berkomunikasi pada tingkat kedua setelah karya sastra dituliskan oleh penulisnya.

Kuntowijoyo dalam pengantar buku kumpulan cerpennya, *Hampir Sebuah Subversif*, yang khas secara literer dan kontekstual dan laris itu, menyatakan syukur sebab ada sastra koran. Lantaran keberanian koran di Indonesia untuk memberi ruang terhadap rubrik sastra sehingga sastra berada pada percaturan informasi secara lebih luas, dan darinya memunculkan pengaruh signifikan bagi “sastra koran”; misalnya sifat aktualitas dan faktual, keterbatasan kolom, dan semacamnya, semua itu amat berpengaruh kepada perkembangan estetika dan pemikiran sastra yang dimuat di dalamnya. Dengan begitu, ada hegemoni media massa terhadap sastra dalam hal ini, sekalipun begitu sebaiknya jangan terlalu dinilai buruk.

Hal itu sebab apa? Informasi menjadi hal yang menentukan bagi proses hidup seseorang, kita tak lagi dapat membayangkan hidup tanpa berita, dari berita dunia, berita nasional, regional, sampai *ngerumpi* tetangga. Jika seseorang di tengah hidup demikian, ia akan dihidupi sekaligus menghidupi informasi itu, dan sastra menjadi bagian di dalamnya. Siapa pun yang dapat menjadi bagian menghidupi dan dihidupi “mesin informasi” ini, maka akan tidak terlepas dari gendeng tangan lingkaran itu. Prosa fiksi (cerpen dan novel) ternyata lebih bisa menjadi bagian proses informasi massa itu, karenanya tak menjadi problem koran harian *Bernas* tempo dulu di awal penerbitannya setiap hari memuat terjemahan karya sastra dunia, tidak ada protes dari pasar. Bahkan, tatkala ada perampangan halaman, dan rubrik sastra yang semula setiap hari ada dikembalikan kepada hanya hari Minggu, justru banyak pembaca yang protes di Surat Pembaca. Prosa fiksi dalam “laku” sastra, para pelakunya tidak pernah ribut dengan remeh-temeh eksistensi bersastranya. Mereka diterima publik sebab dapat menjadi bagian dari kehidupan informasi hari ini. Karenanya, tatkala harga kertas melonjak 200% di kurun Januari - April 1998, dan koran melakukan diet habis-habisan, puisi dan esai sastra budaya dipangkas, tetapi banyak koran mempertahankan ruangnya bagi cerpen.

“Kita ternyata tak dapat menghindar dari cerpen.” Bagi masyarakat pembaca awam, cerpen boleh jadi sebuah hiburan di waktu senggang; mereka punya tradisi baca, yang dalam waktu-di-antara mengisi dengan membaca; dan barangkali bisa mendapat pengalaman baru dengan tidak perlu mengerutkan keningnya untuk meraih maknanya. Sementara itu, koran tidak lepas dari tujuan untuk “menghibur” pembacanya

melalui berbagai informasi itu. Sementara itu, cerpen memberi kebutuhan kepada pembaca —pada umumnya itu. Tradisi lisan yang masih kental dalam masyarakat Nusantara, ketika hidup *paguyuban* selalu memberi aksentuasi untuk saling bercerita, karenanya menjadikan cerpen masih di dalam ruang kesadaran perilaku budaya manusia Indonesia sehingga mereka tidak mengalami *shock culture* tatkala berhadapan dengan cerita pendek. Ada nuansa dalam bercerita atau berkisah itu, yang saling kontak dengan bawah sadar perilaku budaya manusia Indonesia.

Tetapi, tidak demikian dibanding dengan pada umumnya puisi Indonesia. Puisi Indonesia, digambarkan oleh GM dalam tutur proses kreatifnya sebagai si Malin Kundang, ia telah berjalan jauh sekali dari lingkungannya yang —gampangannya— masih bertradisi lisan dalam komunikasi (keberlisanan). Sementara itu, pengertian “membaca” dari GM dan umumnya penyair, mengikut kepada tradisi di luar tradisinya yaitu dalam keberaksaraan (terima kasih Sapardi Djoko Damono atas istilah ini). Dalam tradisi keberaksaraan (ber-)sastra, karya sastra ditulis dengan tidak memperhitungkan penikmat dalam suatu *paguyuban*, komunikasi berlangsung dari mata membaca kepada pikiran dan hatinya. Sementara itu, masyarakat keberlisanan (ber-)sastra di dalam menikmati, kesadaran mereka menuntut kebersamaan, baik dari ekspresi bahasa, topik pembicaraan, bahkan boleh jadi sampai kepada visi pemikirannya. Inilah awalnya kesadaran membaca dari penyair yang —GM berguru kepada Chairil Anwar, dan Chairil berguru kepada Marsman, Du Peron, dan beberapa lain, sastrawan Eropa— telah memiliki tradisi budaya tulis, yaitu berhadapan dengan masyarakat baca yang masih belum sepenuhnya berbudaya tulis.

Sementara itu, ada kesamaan antara keberlisanan masyarakat, dengan sifat informasi media massa, yakni komunal, membangun dan dibangun oleh citra publik. Karenanya, sastra yang mempertimbangkan masyarakatnya, maka arus baliknya akan dipertimbangkan dan mudah diterima oleh masyarakatnya. Hal ini tidak hanya mencitrakan, mempersoalkan dan memosisikan dirinya dalam perspektif publik, melainkan secara individual pun dalam konteks pemaknaan (dari dan terhadap) masyarakatnya. Sekalipun begitu, tergantung kepada seberapa keberhasilan bentuk komunikasi karya sastra yang dihasilkan itu.

Dilema di antara tradisi kepenyairan modern Indonesia, dan tradisi masyarakatnya ini, sering kali sukar disikapi. Ada yang memilih memosisikan bersastra seperti halnya Sutan Takdir Alisjahbana bahwa sastra harus bertanggung jawab terhadap masyarakatnya. Balada Rendra sekalipun awalnya terpengaruh oleh FG. Lorca (yang jika dicermati, balada Lorca pun terpengaruh oleh tradisi lisan Andalusia-Spanyol), namun kemudian Rendra benar-benar mengemb⁵³gkan dari tembang dolanan anak Jawa (simaklah *Ballada Orang-orang tercinta*, *Empat Kumpulan Sajak*, dan *Sajak-sajak Sepatu*). Kemudian, sejak 1970-an Rendra benar-benar menjadi populis yaitu melibatkan segenap pemikirannya dengan jalan sastra. Ingat, bagaimana tatkala reformasi bergulir, di gedung DPR-MPR ia diberi waktu untuk menyuarakan perubahan, Rendra langsung membacakan sajaknya berjudul “Hak Oposisi” dan “Sajak Orang Lapar”. Hal demikian juga diyakini oleh Emha Ainun Nadjib dengan tesisnya “Sastra yang Membebaskan”, Taufiq Ismail dengan *Tirani dan Benteng*, Widji Thukul dengan *Mencari Tanah Lapang*, untuk menyebut beberapa contoh saja.

Puisi Emha berbicara masalah sosial, dan menyikapinya dengan berpijak kepada wilayah kemanusiaan yang Islamis, bahkan dapat “bermain bola dengan dua kaki”. Di tengah mainstream puisi-estetisme Sapardi Djoko Damono dan “menara gading” majalah *Horison*-nya di tahun 1970-an, ditambah lesunya apresiasi masyarakat terhadap sastra akibat lemahnya kritik sastra, maka puisi Emha justru mengangkat persoalan masyarakatnya, suatu topik yang menurut “kaidah sastra yang baik dan benar” versi *Horison* sebagai sastra-di luar jalur. Karenanya, disambut hangat oleh berbagai lapisan masyarakat, yang sebagian besar memang masih bertradisi budaya lisan. Namun, sebab Emha berpijak pada pemikiran religioitas, di mana dunia kedalaman manusia selalu memberi nuansa estetis, maka di situlah letak poetika Emha. Pada puisi Emha, apa yang disebut puisi tidak saja muncul dari bahasa, melainkan dari pengalaman, pemikiran, rasa, dan ruh yang diwadahi melalui bahasa sastra. Karenanya, menikmati puisi Emha, juga puisi Rendra, Taufiq Ismail, K.H. A. Mustofa Bisri, dan sebagainya, masyarakat menikmatinya seperti menemukan kembali sambungnya kehidupan agama, seni, dan masyarakat, yang agak lama tercerai atau diceraikan akibat dominasi dengan mengatasnamakan keamanan negara.

Namun, adalah silogisme naif jika menyikapi dilema antara tradisi budaya lisan dan budaya tulis itu dengan memilih estetika sunyi; atau sebaliknya, percaya ekspresi individual bahasa itu dimaknakan sebagai bentuk kegagalan komunikasi terhadap masyarakat; hal itu sebab masyarakat tidaklah tunggal. Di dalam masyarakat, ada masyarakat awam sastra, ada masyarakat baca sastra. Hanya saja, sering kali karya sastra yang *mempertimbangkan tradisi* masyarakatnya lebih memiliki

kemampuan untuk menembus dua wilayah itu (baik yang masih bertradisi budaya lisan maupun yang budaya tulis). Contoh hal itu terbukti pada karya sastra yang dimuat dalam rubrik budaya di media massa yang memperhitungkan pasar.

Determinis

Di Indonesia, media massa menjadi faktor penting bagi perkembangan kesusastraan. Dalam pengertian sempit media massa itu koran, majalah, tetapi juga dalam makna luas, panggung teater, radio, TV, VCD, internet, dan sebagainya. Sementara itu, yang digelisahkan oleh para sastrawan, justru tidak adanya kesadaran pihak media massa bahwa dirinya itu sebagai jembatan antara karya sastra dan masyarakatnya.

Jika kita tarik ke belakang yaitu pada masa Pujangga Baru, jumlah koran dan majalah sangatlah sedikit, dan dari yang sedikit itu pun tidak semuanya menyediakan rubrik sastra, tetapi kenapa sastra terus hidup? Hal itu sebab sastra mempunyai posisi tawar-menawar yang lumayan kuat dengan masyarakat bacanya bahwa pertimbangan terhadap problem individu di tengah perubahan kultural menjadi signifikan bagi sastra. Namun, saat ini adakah nilai yang dapat memperkuat posisi tawar-menawar yang terdapat di dalam karya sastra mereka yang menuntut diakui eksistensinya itu?

Untuk menjawab hal itu, ¹²peran kritik sastra sangat penting sebab kritik sastralah yang memainkan perkembangan: di satu segi melahirkan teori sastra, di segi lain memainkan peran apresiasi, atau kritik, bahkan penghakiman baik-buruknya karya sastra itu sehingga cukup menjadikan dirinya memiliki

posisi tawar-menawar terhadap masyarakat bacanya. Sementara itu, peran kritik sastra tersebut mengalami kemandulan.

Tak Perlu Mengemis

Difinisi dan idealisme tentang perilaku sastra, memang, dengan sendirinya akan mengalami evaluasi pada setiap generasi. Namun, soal menyempitnya rubrik sastra di media massa justru menjadikan tanda tanya saya sebagai pelaku sastra. Jangan-jangan gagalnya tawar-menawar karya sastra terhadap media massa tidak saja disebabkan oleh dilema latar kultural sebagaimana telah diuraikan, melainkan disebabkan ketidakbecusan sastrawan dalam memperhitungkan aspek bentuk dan isi dari karya seninya. Jangan-jangan yang mereka (dan saya) kirimkan ke media massa itu hanyalah “sampah” puisi, tetapi sebab terlalu menumpuk di meja redaksi, lantas dimuat: demikian gigihnya berkirip puisi itu sebab tidak ada pekerjaan lain, lalu lebih baik menamakan diri sebagai “penyair”, daripada tidak ada jabatan sosial apa pun.

Dengan begitu, tatkala koran dan majalah mengalami kenaikan harga kertas, lalu berbenturan dengan realitas pasar, karenanya tidak dapat disalahkan jika rubrik sastra dipangkas, dan puisi tidak diberi tempat. Boleh jadi, akan lain hasilnya tatkala untuk melangkah ke suatu tempat dibutuhkan langkah pertama, dan spirit semacam yang diyakini oleh Seno Gumira Ajidarma tidak sekadar menjadi slogan, “Ketika Jurnalisme Dibungkam Sastra Harus Bicara...” Dengan demikian, sastra tidak perlu mengemis kepada siapa pun.

Desember 1999

Perlawanan Terhadap Slogan

Memang, tidak tiap ungkapan penyair merupakan realitas hidupnya yang dihadirkan kembali di dalam karyanya. Tetapi, membaca puisi tiada lain membaca sebuah dunia, membaca realitas alam maupun budaya. Justru sebab membaca realitas, kita juga membaca “dunia yang hidup”. Karenanya, kita digoda mengetahui lebih lanjut apa di balik yang tampak dicitrakan di dalam karya sastra itu. Ibarat di dalam sebuah rumah, kita ingin tahu sesuatu di luar, maka kita perlu jendela dan pintu. Di dalam sastra, “jendela dan pintu” itu kita dapatkan dari ungkapan-ungkapan sastrawan di luar karya sastranya, seperti melalui wawancara, dan esai-esainya sekalipun hal itu tidak seluruhnya dapat dijadikan “alat bantu” untuk memaknai karya sastra yang ia tulis.

Dengan berpikir demikian, karya sastra kita persepsi dan diposisikan sebagai suatu yang hidup dan bersentuhan dengan realitas sosialnya, dan merupakan bagian penting dari kebudayaan zamannya. Kita mendapat gambaran, bagaimana hak asasi manusia dipasung di Rusia dengan membaca *Doktor Zhivago* karya Boris Pasternak. Kita juga dapat menghayati,

bagaimana demokrasi di Indonesia setelah membaca ²² *Potret Pembangunan dalam Puisi* yang ditulis oleh Rendra, yang di antara baris sajaknya: "Aku tulis pamflet ini/ karena lembaga pendapat umum/ ditutupi jaring labah-labah/ Orang-orang bicara dalam kasak-kusuk/ dan ungkapan diri ditekan menjadi peng-*iya-an*./" ("Aku Tulis Pamflet Ini").

Sebuah sajak, memang, ditulis sebab keterlibatan sastrawan terhadap kehidupan. Tetapi, ia transenden terhadap masyarakatnya. Karenanya seperti Rendra, karyanya tidak sekadar menjadi corong bagi suara zamannya. Jika di dalam zamannya udara demokrasi tidak segar, maka sastrawan memilih "berumah di atas angin" sehingga dapat melakukan evaluasi terhadap keadaan zamannya. Jika sastrawan tidak mengadakan tawar-menawar terhadap masyarakatnya, bagaimana mungkin ia dapat melakukan penilaian terhadapnya. Karenanya, menjadi berbeda antara sajak yang ditulis orang-orang LEKRA, dibanding *Potret Pembangunan dalam Puisi*-nya Rendra sekalipun keduanya sama dalam hal hujat-menghujat. Sajak yang ditulis orang-orang LEKRA terkotak daya orisinalitas penciptaannya sebab mesti menyelaraskan dengan garis pikiran partainya yang komunal sehingga personalitas tenggelam. Tetapi, Rendra bebas menjadi suatu pribadi, "berumah di atas angin", ada posisi tawar-menawar yang kuat di situ.

Namun, apakah hanya "sajak yang menyatakan" pikirannya tentang keadaan sekelilingnya saja yang dapat dinilai berhasil dalam berkomunikasi dengan masyarakatnya? Bagaimana dengan sajak yang tidak menyatakan, melainkan "sajak yang menampilkan" realitasnya?

Bagi sementara orang boleh suka atau tidak suka kepada dua "model" perpuisian itu, yang tipikalitas keduanya menandai perkembangan puisi Indonesia. Tetapi, jika kita mau arif, tentu tak akan diskriminatif. Bahkan, Arief Budiman mengatakan bahwa puisi Rendra yang belakangan dalam kategori sebagai puisi yang mempersoalkan. Rendra mempersoalkan borok masyarakatnya dan siapa yang menyebabkannya, ia mengadakan pemihakan kepada daulat rakyat, bahkan ia memberi jalan keluar. Tentu saja, dengan begitu ada pihak yang merasa terganggu, lantas terbitlah pelarangan. Menurut Arief Budiman, hal itu wajar sepanjang sejarah di negara yang mekanisme demokrasiya masih lemah (majalah *Horison*, Januari 1991).

²⁸ Lantaran puisi ditulis sebab keterlibatannya dalam kehidupan, karenanya puisi adalah kehidupan itu sendiri, yang di dalamnya ada tanda-tanda kehidupan. Karya seni seabsurd atau seabstrak apa pun diciptakan, ia tidak lepas dari keinginan untuk berkomunikasi. Saya teringat D. Zawawi Imron dan Kelompok Musik Mulut Madura-nya ketika melagukan "Dzikir Para Bisu": saat memperagakan puncak penyerahan kepada Yang Maha Indah, keinginan yang sungguh dari para bisu itu melafalkan kata yang menjelma menjadi doa, tetapi yang terucap hanya, "Hu, Hu, Hu!" Apa yang kita lihat terhadapnya sungguh mengharu biru: komunikasi total, tidak lagi kata-kata, melainkan makna.

Di dalam puisi, soal dominannya "menyatakan" atautkah "menampilkan", hal itu hanyalah soal pilihan penyair ketika menyikapi realitas sosialnya, yang itu akhirnya berpengaruh kepada bahasa puisinya. Tentu saja, bila berurusan dengan

pilihan, hal itu menjadi hak seorang sastrawan akan kecenderungannya. Tetapi, jika ini menjadi fenomena di dalam bahasa puisi pada dekade tertentu, maka menjadi lain, dan hal ini dapat dimaknakan hubungannya dengan realitas sosial yang melatari lahirnya karya sastra itu.

Di dalam antologi *Tonggak* jilid ke-1 (Editor Linus Suryadi AG.), kita menjumpai sajak yang ditulis oleh penyair terawal dalam sejarah puisi Indonesia, yakni karya Yogi alias Abdul Rifai (lahir 1 Juli 1896 di Bonjol, Lubuksikaping, Sumatera Barat). Dalam sajak Abdul Rifai itu ada tipikalitas yang terdapat pula dalam perpuisian Rustam Effendi maupun Muhammad Yamin, yakni keinginan yang terlalu sungguh untuk berkomunikasi sehingga dominan “menyatakan”, adapun lanskap hanya bagian dari pikiran subjek. Dalam sajak Rustam Effendi yang datang lebih belakang, ada keinginan untuk menyimpang dari perpuisian sebelumnya (‘madahan syair’), yakni dengan mengikut denyut sukma. Tetapi, dalam sajaknya yang paling terkenal “Pukan Beta Bijak Berperi” pun masih tipikal “menyatakan”: ‘//Sering saya susah sesa’at,/ sebab madahan tida na datang,/ Sering saya sulit menekat,/ sebab terkurang lukisan memang.//’

Dalam perpuisian Sutan Takdir Alisjahbana terlebih lagi, terlampau kuat keinginan untuk “menyatakan”: “membentuk manusia baru Indonesia yang lepas dari jahiliah Indonesia”.

Tetapi, pada puisi Amir Hamzah ada pengecualian, ada harmoni antara subjek yang “menyatakan” ide dan yang “menampilkan” ide “menjadi” peristiwa atau suasana; di dalam

puisinya itu memberikan pengertian kepada kita bahwa ada kesemestaan antara jagad besar dan jagad kecil. Sajak “Berdiri Aku” menjadi tipikal Amir Hamzah, yang kemudian dari sajak itulah Chairil Anwar terinspirasi untuk menulis sajaknya “Senja di Pelabuhan Kecil” (hal ini diungkap oleh A. Teeuw dalam bukunya, *Membaca dan Menilai Sastra*).

Sementara itu, Goenawan Mohammad (GM) begitu mengagumi sajak “Senja di Pelabuhan Kecil”. Ia mengatakan di dalam esainya bahwa tradisi kepenyairannya dari Chairil Anwar. Ada relevansi pemikiran GM tentang kategori “sajak suasana” dan “sajak ide”, berkenaan dengan “puisi yang menyatakan” dan “puisi yang menampilkan” ini. Bagi GM, “sajak suasana” pada imajinya dibebaskan dari konsep dan tidak berperan sebagai lambang, ia bagian hidup dari *sett* (latar) yang mandiri; sedangkan “sajak ide” yang disebutnya “sajak platonik”, kehadirannya cerminan dari “aku berpikir (dulu) baru aku ada”.

Pada hemat saya, pendekatan tersebut terlalu subjektif dan bersifat psikologis sebab bagaimana kita akan mengerti hal yang belum ditulis oleh sastrawannya sendiri. Pembaca, yang utama akan berhadapan dengan teks puisi sekalipun tidak dapat mengelak dari teks di luar puisi yang mengelilinginya, termasuk si Penciptanya. Dan lagi, benarkah “sajak suasana” tidak mengandung ide pokok penyair? Dan sebaliknya, apakah “sajak ide” tidak mengandung “suasana”?

Kita mengkaji sajak Chairil Anwar yang dicontohkan oleh GM demi mengukuhkan konsepnya tentang “sajak suasana”, dan “sajak ide” berikut ini.

Bercerai

Kita musti bercerai
Sebelum kicau murai berderai.

Terlalu kita minta pada malam ini.

Benar belum puas serah menyerah
Darah masih berbasah-basah.

Terlalu kita minta pada malam ini.

Kita musti bercerai
Biar surya 'kan menembus oleh malam di perisai.

Senja di Pelabuhan Kecil

Ini kali tidak ada yang mencari cinta
di antara gudang, rumah tua, pada cerita
tiang serta temali. Kapal, perahu tiada berlaut
menghembus diri dalam mempercayai mau berpaut.

Gerimis mempercepat kelim. Ada juga kelepak elang
menyinggung muram, desir hari lari berenang
menemu bujuk pangkal akanan. Tidak bergerak
dan kini tanah dan air tidur hilang ombak

Tiada lagi. Aku sendiri. Berjalan
menyisir semenanjung, masih pengap harap
sekali tiba di ujung dan sekalian selamat jalan
dari pantai ke empat, sedu penghabisan bisa terdekap.

Konklusi GM bahwa sajak “Bercerai” yang hadir pertama kali adalah sebagai *ide*; sedangkan “Senja di Pelabuhan Kecil” menghadirkan *secara simultan latar dan suasana hati*, berdasarakan langsung ke kesadaran, gudang, camar, muram.

Tipikal, bahwa GM sesungguhnya ingin menjelaskan posisi *pohon perpuisiannya* di antara *pohon perpuisian Indonesia*, bahwa ia mengakarkan tradisi perpuisiannya dari “persilangan” *pohon antara puisi Amir Hamzah dan Chairil Anwar*, yakni melalui eksplorasi “sajak suasana”.

Tetapi, apakah gudang, rumah tua, kapal, perahu, elang, pantai, laut, yang ditampilkan itu tidak mengandung *ide*? Nonsens. Chairil Anwar sendiri dalam sajak itu “menyatakan”: ‘Ini kali tidak ada yang mencari cinta/ di antara gudang, rumah tua, pada cerita’. Bahkan, ‘//Gerimis mempercepat kelim...’ Realitas alam di situ bukan *sett* yang dingin, melainkan dilibatkan, bicara tentang kesendirian aku-lirik. Dengan begitu, citraan yang kerap berupa *sett* dalam sajak, itu pun bukannya tanpa suara, ia bukan benda mati ketika meng-*ada* di dalam sajak.

Demikian pula, pada sajak “Bercerai” (dan sajak semacamnya), yang oleh GM disebut sebagai “sajak *ide*” atau “sajak platonik”. Apakah di dalamnya tidak ada *sett*, atau suasana? Dalam sajak itu kita tahu ada sepasang orang, entah yang lelaki atau perempuannya yang minta bercerai, di malam hari, sebelum murai berderai. Kenapa mesti sebelum murai —yang mewakili keceriaan— berderai? Tentu ada maksud agar *kesengkarutan* pertengkaritan itu berakhir sebagaimana judul sajak. Ada *sett* juga yang dilibatkan di situ, yang mendukung *ide* pokok. Cuma saja, harus diakui, ukuran *sett* dan suasananya berbeda. Pada

sajak “Bercerai” lebih “menyatakan”, bahkan terhadap *sett* dan suasana yang dilibatkannya; sedangkan pada sajak “Senja di Pelabuhan Kecil” lebih “menampilkan” ide kesunyian hidup si aku-lirik.

Antara keduanya, yaitu tampilan *sett* atau suasana yang mendukung imaji, dan “pernyataan” atau ide aku-lirik (mungkin juga penyair), semuanya saling menyelip sebagai citraan dunia sajak yang utuh. Keduanya memang harus ada, tidak bisa saling alergi, mungkin ukurannya saja yang berbeda.

Dengan begitu, memang tidak ada “sajak murni” yang steril dari keinginan “menyatakan” sesuatu sekalipun pada apa yang disebut sebagai “sajak suasana”. Sajak-sajak GM sendiri telah membuktikan. Hal ini sekali lagi hanya soal pilihan, ada masanya seseorang untuk berterus-terang melalui pernyataan; dan, ada saatnya melalui tampilan-tampilan yang mengisyaratkan; keduanya ada seni komunikasinya sendiri-sendiri. Hal itu dengan melihat kebutuhan, atau keadaan; jika ingin menampilkan, ya ditampilkanlah. Atau, di luar perhitungan kondisi realitas sosialnya, memang ada seorang yang terbiasa dengan bahasa tak langsung itu, melalui pencitraan-pencitraan, dengan demikian pun tidak kalah mengenyanya.

Saya teringat, bagaimana jenuhnya sajak pernyataan yang ditulis oleh orang-orang LEKRA yang “revolusioner”; sajak yang tidak demikian maka tidak mereka anggap bernilai. Di sisi lain, boleh jadi, GM menulis sajak yang estetik, tampilan-tampilan ide, menyinggung muram, yang merupakan antitesis dari “1000 slogan, 0 puisi”. Yang jelas, disebabkan oleh dominasi politik, maka musik “ngak-ngik-ngok” Koes Plus dilarang, bahkan penyanyinya dimasukkan penjara. Sajak GM pun dianggap

sampah sebab melemahkan revolusi. Puisi Chairil Anwar juga pernah ditolak dalam pengajaran di suatu perguruan tinggi terkemuka sebab dinilai terlampau individualistik. Di situ mempresentasikan bahwa ruang sunyi puisi dapat menjadi keramaian tersendiri bagi publik.

Ada masanya suatu kebisuan justru dituding sebagai perlawanan oleh sekelompok orang yang menduduki kursi kekuasaan. Pada masa itu, bahasa di ruang keseharian menjadi “angker”: 1.000.000 slogan, namun 0 makna; dan bahasa di dalam puisi menjadi mengerut, berupa simbol-simbol, tinggallah di situ bahasa perlambang, dan suara-suara puisi menjadi penuh kecemasan. Ada yang sangat terancam dari dasar kehidupan, namun cuma mampu memberontak dengan suara-suara kesunyian, dan berakhir dengan sunyi yang gelap pula. Kegelapan itu sendiri menjadi pilihan ekspresi bahasanya, sebagaimana menjamurnya puisi surealistik, yang dengan olok-olok dikatakan sebagai “sajak gelap”.

Tidak semua orang punya keterusterangan untuk menyatakan kesumpekan hidup seperti halnya Rendra dan Emha Ainun Nadjib dalam karya sastranya, namun realitas yang sama itu dirasakan pula dalam hidup kesehariannya. Karenanya, apa boleh buat... Mula-mula Sutardi, Galzoum Bachri memasukkan “kucing” ke dalam “darahnya”: “kucing meronta dalam darahku meraung/ merambah barah darahku dia lapar o a/” (“Amuk”). Suatu kelaparan yang akut. Lalu, Afrizal Malna meminjam “Kardus Pandora” dari mitologi Yunani, yang mewakili situasi realitasnya: “Jalan yang tersedia di sekitar saya rasanya hanya tinggal sebuah jalan untuk mencari dhuwit. Kening terasa kering dan perih,” ungkapnya. Ia berontak tak percaya, tetapi

jalan itu *malah* menjelma ular, melilitnya, bahkan, '//Luth, kenapa kau tinggalkan kardus itu dalam tubuh saya/ semalam...' (sajak "Kardus Pandora").

Deretan contoh ini bisa semakin panjang, tentu dengan kekhasan masing-masing pengucapan penyair. Namun, ada benang merah yang menjadi fenomena dalam perpuisian Indonesia pada dekade 1980-1990-an ini, yakni mengerutnya aku-lirik maupun aku-publik tatkala "menyatakan" realitas sosialnya, kemudian puisi-puisi itu lebih memilih "menampilkan" realitas sosialnya.

Sejarah membuktikan bahwa pembacaan "sajak yang menyatakan" dan mempersoalkan masyarakatnya sebagaimana dilakukan oleh Rendra dan Emha Ainun Nadjib, kian bertabrakan dengan pihak penguasa yang merasa terganggu wibawa kekuasaannya. Tidak semua sastrawan mau memilih risiko suara sastranya dibungkam, bahkan orangnya dipenjara oleh rezim, tentu dengan masing-masing pertimbangan.

Namun, di segi lain dan fenomena ini yang dominan bahwa realitas sosial yang "ditampilkan" di dalam puisi, melalui tampilan citraan yang "jungkir balik", justru menjadi potret dari suara kemanusiaan yang terkubur itu. Sajak-sajak "menampilkan" hegemoni bahkan dominasi yang dilakukan oleh negara terhadap suara kemanusiaan itu. Puisi menjelma menjadi bahasa kesunyian. Dengan demikian, fenomena perpuisian Indonesia dekade 1980-1990-an yang dominan dengan gaya serupa itu justru mengadakan tawar-menawar terhadap slogan.

1997

Perlawanan Sastra

Di dalam arus politik, lahirnya satu generasi disebabkan satu bangsa menghadapi dua persoalan besar sekaligus, yaitu krisis dan transisi, disusul dengan lahirnya ide-ide baru untuk keluar dari kedua persoalan itu. Generasi 1908 muncul dengan konsep gerakan sosialnya; Generasi 1928 dengan semangat kebangsaan yang dituangkan dalam Sumpah Pemuda 1928; Generasi 1945 dengan Proklamasi Kemerdekaan berikut dasar-dasar bernegara; Generasi 1966 dengan Tritura; Generasi 1974 dengan ide pemerataan pembangunan.

Bagaimana dengan lahirnya generasi baru pada kesenian? Bukankah kesusastraan Indonesia juga sedang dihadapkan kepada situasi krisis dan transisi?

Ada perbedaan lahirnya generasi dalam sastra dibandingkan dalam politik. Lahirnya generasi dalam politik terbebas dari tuntutan perbedaan bentuk, boleh saja sebuah generasi jadi epigon dari generasi sebelumnya. Tetapi, dalam sastra berbeda, ada tuntutan harus "tampil beda" dari bentuk seni sebelumnya jika tidak mau dicap sebagai epigon. Spiritnya sama, namun

sekali lagi, bentuk mestilah “tampil beda” sekalipun generasi sebelumnya yang dianggap sebagai inspirator bagi kelahirannya.

Tetapi, ada kesamaan pemicunya antara lahirnya generasi dalam politik dan sastra, yakni dipicu oleh rutinitas yang patut untuk “diluruskan” sebab kondisinya telah krisis, dan transisi. Dari sudut pandang ekstra estetis: karya sastra Balai Pustaka muncul sebab akutnya tradisi kawin paksa, berhadapannya antara kaum tua yang ingin mempertahankan konvensi adat, dan kaum muda yang ingin menyongsong fajar modernisme. Karya sastra Pujangga Baru muncul bersamaan dengan Polemik Kebudayaan antara keyakinan belajar sepenuhnya kepada Barat, ataukah mengukuhkan paham ke-Timur-an; juga, transisi sebab yakinnya Timur atas kemenangan Jepang dalam berbagai peperangan. Angkatan ‘45 melalui legitimasi Surat Kepercayaan Gelanggang, mereka menyongsong gelegak kemerdekaan Republik Indonesia. Angkatan ‘66, merupakan bangkitnya kepercayaan kepada tradisi, dan penolakan kepada tirani kekuasaan. Dekade ‘70-an 80-an, generasi ini menghargai pluralisme, yaitu dengan suburnya studi terhadap berbagai paham kesenian semisal eksistensialisme, imajisme, sufisme, tradisionisme, dan surealisme.

Setiap keadaan yang mengalami titik jenuh, tidak selaras dengan “laku” alam, berarti melakukan pengingkaran terhadap hukum alam, karenanya berakibat munculnya tuntutan untuk melakukan perubahan. Demikian halnya terjadi pada wilayah estetika. Dengan begitu, apakah spirit sastra juga bermakna perlawanan?

Estetika sastra Balai Pustaka merupakan respons, penolakan sebagian sekaligus penerusan lainnya dari bentuk maupun spirit hikayat dan pantun. Demikian halnya dengan dialektika antara Amir Hamzah “raja penyair” Pujangga Baru dengan Chairil Anwar pelopor Angkatan ‘45. Begitu pula dengan dialektika antara generasi ‘66 dan generasi sebelumnya, perpuisian Goenawan Mohammad mendapatkan inspirasi dari tradisi Chairil Anwar; perpuisian Sutardji Calzoum Bachri mengeksplorasi tradisi mantra; perpuisian Rendra mempresentasikan independensi terhadap “westernisasi” sastra Indonesia, karenanya Rendra berspirit kepada tembang dolanan anak Jawa, dan berakhir kepada estetika pamflet.

Dalam kesusastraan, juga muncul kondisi titik jenuh seperti halnya di dalam politik, yaitu tatkala pola ungkap dan pikiran *tertentu* menjadi kiblat, sekalipun boleh jadi sebelumnya ia juga merupakan penyegar dari generasi sebelumnya yang rezimistik. Pada saat demikian diperlukan dialektika perlawanan, sebab jika tidak, maka akan menjadi rezim sastra sebagaimana “Afrizalisme” dalam perpuisian Indonesia (akhir 1980-an - pertengahan 1990-an). Salah satu contoh paling nyata pengaruh negatif Afrizalisme tersebut ialah puisi karya T. Wijaya (Palembang).

Sebab perubahan merupakan keniscayaan, karenanya tidak perlu dipandang sebagai hal yang menegangkan. Dalam dinamika sastra Indonesia, perubahan semestinya menjadi ruh dari hidupnya. Tatkala kehidupan bergerak, karena sumber utama sastra ialah kehidupan, karenanya pula sastra juga

harus bergerak, sampai kepada titik jenuh terhadap dirinya sendiri sebab mengalami pengulangan; atau, sebaliknya ke arah pengukuhan sebab diterima oleh masyarakat pembaca sebagai hal baru, yang layak hidup pada masanya.

Krisis

Krisis dalam kehidupan sastra sebab tiadanya karya sastra bermutu yang lahir. Menurut Prof. Dr. Budi Darma, tiadanya karya yang bermutu kini lebih disebabkan oleh hampunya iklim yang dapat mendorong terciptanya karya sastra besar. Menurutnya, karya besar lahir dari situasi krisis ekonomi maupun politik.

Ungkapan Budi Darma ini, memang, sebelum Indonesia terpuruk ke dalam krisis ekonomi dan politik berkepanjangan sehingga Budi Darma menilai kehidupan sastrawan kini tidak ada tantangan eksistensial untuk memperjuangkan idealismenya; yang ada hanya berpikir bagaimana karyanya yang asal-asalan agar dimuat di media massa, lalu mendapatkan honor. Kemakmuran yang sesungguhnya tidak merata, namun sebab suksesnya pembentukan *image* oleh negara bahwa pembangunan sudah berhasil dan merata, hal ini justru meninabobokan banyak orang sehingga lupa kepada hak dasarnya sebagai manusia kritis dan analitis.

Kepercayaan bahwa karya sastra besar muncul dalam situasi kritis, tidaklah selalu benar, namun juga bukanlah salah.

Banyak seniman dalam kondisi berkecukupan duniawi sekaligus dapat memperjuangkan idealisme melalui karyanya, dan tidak kehilangan daya kritis dan estetisnya, contohnya Octavio Paz (mantan duta besar dan penerima Nobel), atau Nadjib Mahfouz (penerima Nobel).

Krisis tersebut sebaiknya dimaknakan sebagai sesuatu yang menekan dari luar dalam wujud apa pun, sebagai krisis tradisi, ekonomi, politik, lebih makro krisis kebudayaan. Krisis tersebut, boleh jadi melanda secara individual, kelompok, bahkan dirasakan oleh masyarakat luas seperti: merebaknya kawin paksa di masa Balai Pustaka; tekanan kolonialisme yang mendorong lahirnya nasionalisme di masa Pujangga Baru dan Angkatan '45; atau, diwajibkannya mempanglimakan politik di dalam kehidupan seni di masa 1960-an; atau krisis ekonomi dan politik yang melanda Republik Indonesia pada hari ini.

Kesusastraan merupakan citra dari kehidupan antartokoh di dalamnya, yang hal itu menjadi gambaran dari suatu kehidupan dalam masa tertentu. Sementara itu, **Hak Asasi Manusia (HAM)** menjadi bagian penting dari suara kehidupan tersebut. Karenanya, sejak memasuki dekade 1980-an tatkala HAM dilecehkan oleh penyelenggara negara sebab lembaga rakyat (DPR dan MPR) serta lembaga hukum diintervensi demi mempertahankan *status-quo* kekuasaan, maka sekalipun dengan bertabir kepada estetisme seperti halnya "puisi gelap", teater posmo, cerpen dan novel absurd, dan semacamnya, fenomena demikian semakin menjelaskan bahwa tamparan terhadap HAM begitu represifnya di Indonesia.

Sementara itu, kebebasan berpendapat dibungkam, ada penyeragaman-penyeragaman yang menyesakkan dada, dari memilih warna baju olahraga hingga garis tengah jalan raya wajib kuning (kuningisasi). Hal itu sebab informasi-informasi hanya dimaknakan kepada satu sudut pandang versi negara, yang imbasnya kepada bawah sadar yaitu cara berpikir dan bertindak pun menjadi seragam. Karena kritik sastra memerlukan cara berpikir yang merdeka, maka dengan situasi demikian tidak dapat disalahkan jika kritik sastra pun jadi mandul sebab kata “kritik” menjadi ancaman bagi penguasa. Akibatnya, karya sastra dalam posisi terancam tatkala menopang suara-suara kemanusiaanya. Fenomena tersebut (1980-1990-an) begitu merebak, dan diekspresikan dengan gaya ungkap yang beragam. Sepertinya keragaman gaya ungkap itu sendiri ingin mempresentasikan kompleksnya persoalan yang melanda manusia Indonesia.

Demikian begitu, krisisnya kritik sastra tidak berarti disebabkan oleh tidak adanya karya sastra yang layak untuk dibicarakan. Namun, juga tidak berarti bahwa munculnya karya sastra di media massa dalam dua dasa warsa terakhir ini merupakan kondisi yang sebenarnya dari karya sastra kita. Sebab bagaimana mungkin memuat karya sastra yang berseberangan dengan kepentingan negara jika media massa dipelototi terus oleh negara, melalui ancaman pencabutan Surat Izin Terbit (dan SIUPP) jika sedikit saja memuat hal-hal yang mengkritisi kekuasaan. Sensor untuk rasa aman itu dikedepankan, dan karenanya apa boleh buat bahwa karya sastra yang bermutu

justru “yang disimpan” oleh sang redaktur (beberapa di antaranya mengakui hal ini).

Hopla!

Padahal, jika mengingat bahwa hakikat sastra justru melawan terhadap dominasi tema maupun estetika, dengan demikian karya sastra yang dimuat di media massa tidak representatif mewakili mutu yang sebenarnya sebab tidak adanya dialektika perlawanan tersebut yang mestinya menjadi rohnyanya. Apalagi jika kita mencermati sumber penciptaannya pun kini dalam kondisi multi krisis.

Boleh jadi, orang merindukan: jika tragedi 1965 melahirkan puisi sebetuk karya Taufiq Ismail melalui estetika “sajak yang menampilkan” sekaligus “menyatakan” di antara *Tirani dan Benteng*; jika kesenjangan pembangunan mendorong lahirnya puisi Rendra melalui estetika pamflet atau “sajak yang menyatakan” apa adanya tentang ketimpangan sosial di tahun 1970-an; kita boleh merindu, kondisi multi krisis hari ini di Indonesia melahirkan kesusastraan seperti apa?

Harga-harga mencekik yang buat sekarat. Sengketa politik mengatasnamakan rakyat. Amuk alam mengharu biru Indonesiaku. Kemiskinan menelanjangi kalbu, lalu beku. Bukankah citraan dari realitas demikian yang sebenarnya “menampilkan” dan “menyatakan” diri di dalam karya sastra kita hari ini?

Hakikat sastra justru melawan terhadap dominasi tema maupun estetika. Jika ada perlawanan, tentu ada yang dilawan, lalu apa yang dilawan? Dia melawan mampatnya estetika, dia melawan mampatnya tematik. Perlawanan sastra tiada lain ialah melawan dirinya sendiri. Dialektika perlawanan merupakan bagian dari perubahan alamiah yang niscaya. Karenanya, ayo kita pinjam istilah Chairil Anwar, "*Hopla! Selamat tinggal kegelapan!*"

2 Mei 1998

Keran Demokrasi dan Kegagalan Sastra Hari Ini

Ketika rezim Soekarno mencengkeramkan kuku-kukunya ke hampir seluruh area kehidupan Indonesia, beberapa seniman menandatangani Manifest Kebudayaan, yang menyatakan tidak melebihi-lebihkan suatu ideologi kebudayaan tertentu di atas kebudayaan lain. Dengan begitu, ada pemihakan kepada kebudayaan secara universal. Boleh jadi, jika saat itu telah populer gerakan postmodernisme, apa yang dinyatakan para Manikebuis itu termasuk postmodernisme.

Ada keterlibatan seniman secara intens terhadap peristiwa demi peristiwa di tahun 1960-1965 itu, apalagi wilayah estetis seni pada masa itu tidak dapat lepas dari kehidupan politik, bahkan seniman yang mengabaikan perspektif apa pun selain "seni untuk seni". Teringat akan grup musik Koes Plus, oleh mereka yang berkubu kepada Lembaga Kebudayaan Rakyat (LEKRA) dianggapnya tidak mencerminkan revolusioner, karenanya melalui perpanjangan tangan kekuasaan, lagu-lagu Koes Plus itu pun dilarang, dan penyanyinya dipenjara. Yang kita maknai dari peristiwa itu, dalam kondisi perpolitikan yang

chaos, orang atau sekelompok orang yang tidak berpolitik pun dapat dimaknakan sebagai sikap politiknya.

Di dalam kehidupan seni pada masa itu, berseberangan pikiran pun dapat menjadi teror. Seperti halnya, sebab Rendra dinilai berpolitik dengan sikap apolitis sehingga dia terpaksa harus “berjalan-jalan” ke Korea dan Rusia. “Pengasingan” itu sendiri tidak memengaruhi pikiran dan sikap hidup Rendra, justru ia menulis sajak-sajak kesepian yang mengharukan, yang dibukukan dalam *Sajak-Sajak Sepatu Tua*.

Lain halnya dengan Sitor Situmorang, di pertengahan 1950-an ia pun “pesiar” ke Peking, dan menulis puisi yang kemudian dibukukan dalam *Zaman Baru*. Namun, oleh banyak kritikus bahwa buku puisi tersebut dinilai menjadi duri dalam daging kepenyairan Sitor Situmorang, cuma berisi jargon politik yang tunduk kepada doktrin komunisme.

Sementara itu, dekade 1960-an, boleh jadi sebab ideologi pada wilayah estetika pun bisa menempatkan seseorang posisi lawan atau kawan, karenanya pemikiran yang muncul justru kritis, dan berkembang. Seniman terlibat, oleh sebab itu menjadi banyak belajar wacana-wacana di luar estetika, di situ wawasan menjadi pemicu bagi proses kreatif. Karenanya, tidak mengherankan bahwa keragaman gaya ungkap, isme-isme, menjadi heterogen pada dekade 1960-an itu. Karena heterogen, maka tidak ³⁶menyebabkan menjadi sebuah Angkatan Sastra seperti halnya ³⁶Balai Pustaka, Pujangga Baru, dan Angkatan ⁴⁵’45, yang cenderung homogen dan eksklusif estetik. Intensitas pertemuan, “gosokan” dari kubu lain, menjadi menu yang membelajarkan seniman untuk kritis dan analitis. Karenanya,

tidak mengherankan jika memunculkan kreator-kreator yang punya pemikiran besar, dan karya sastranya pun tidak dapat diremehkan.

Tetapi, tatkala para Manikebuis telah kehilangan “forum” sebab lawan politiknya telah dilibas oleh rezim Orde Baru, maka gairah “gontok-gontokan” itu lenyap sudah. Saya bukan menyesali dilarangnya LEKRA, melainkan memetik hikmah dari sejarah demikian. Sayangnya, Orde Baru memandang oposisi pemikiran selalu dimaknai sebagai ancaman bagi “stabilitas nasional”, karenanya Orde Baru mencari-cari dalih agar dapat menuding oposisi pemikiran itu sebagai musuh negara.

Namun, apakah represivitas yang dilakukan oleh rezim Orde Baru tidak berdampak kepada proses kreatif sastra di sepanjang tiga puluh tahun ²⁴terakhir ini? Dampak dari represivitas itu di antaranya, ²⁴bersembunyinya pengucapan seni melalui bahasa yang estetisme, penggelapan imaji pada “Puisi Gelap”, ²⁴absurdisme, dan semacamnya. Tentu hal tersebut ²⁴menjauhkan idiom seni dari realitas masyarakatnya, terkecuali pada karya dari nama yang memiliki kemampuan untuk melakukan tawar-menawar terhadap kekuasaan, sebab misalnya terlanjur memiliki sejarah sebagai pembela Manifes Kebudayaan, atau terutama sekali pada kesastrawanan dan kesusastraan Rendra.

Sekalipun tidak mutlak demikian, namun setiap kondisi tentu ada “liukan-liukannya” sebagai respons atau internalisasi. Kreativitas di bawah kontrol rezim Orde Baru, mendorong seniman untuk “lari” kepada simbolisme, surealisme, *pasemon*, *plesetan*. Bahkan, sastra sufisme dapat dipersepsi sebagai cara

lari dari realitas politik yang menekan kehidupan masyarakat muslim.

45 Sekarang, tuntutan reformasi terhadap rezim Orde Baru telah berhasil. Sistem politik otoriter Soeharto, yang dulu mempunyai andil menggulingkan kekuasaan rezim Soekarno, ternyata harus berakhir dengan cara yang sama dengan rezim Orde Lama Soekarno, yang digulingkannya yaitu turun dari kursi kekuasaan secara tidak terhormat di mata rakyat. Mulailah terbuka keran-keran demokrasi di Indonesia, di antaranya Surat Izin Terbit (SIT) dan SIUPP yang selama rezim Orde Baru menjadi hantu bagi media massa, sekarang bermetamorfosis menjadi lebih manis. Lalu, apa dengan begitu para kreator dan pemikir seni memanfaatkan kebebasan berpikir dan berkreasi?

31 Saya jadi teringat kembali kepada dekade 1960-an di Indonesia, juga di negara lain seperti Jepang, India, Mesir, atau negara di Eropa dan Amerika, bahwa “demokrasi” menjadi kata-kunci, bahwa suburnya perbedaan cara pandang di dalam berkebudayaan justru memacu munculnya kreativitas bangsa. Ataukah dengan terbukanya keran-keran demokrasi ini justru cendekiawan seniman menjadi gagap?

10 Juni 1998

“Angkatan Sastra Euforia”

Membaca tentang ramai-ramai perdebatan “Angkatan Sastra Reformasi”, boleh jadi perdebatan tentang Angkatan Sastra ini juga merupakan euforia, suatu kegirangan yang berlebih sebab bertahun “bahasa seni” disekap oleh derita sosial politik akibat dari dominasi kekuasaan. Karenanya, seperti halnya menjadi fenomena, “apa saja” yang dipandang “lama” haruslah “direformasi”. Tetapi, apa itu “Angkatan Sastra” selama ini dimaknakan?

Kita mengenal kesusastraan Indonesia selama ini dari sejarah sastra, dan sejarah sastra ditulis oleh sejarawan sastra seperti Buyung Saleh, Nugroho Notosusanto, Ajib Rosidi, Rachmat Djoko Pradopo, Korrie Layun Rampan, A. Teeuw sekalipun ia tak melakukan pembabakan sastra secara eksplisit, dan beberapa nama lain yang kurang kontinu menulis hal yang berkaitan dengan sejarah sastra. Dari merekalah, kita mengetahui siapa sastrawan, apa karyanya, dan bagaimana peristiwa di seputar mereka terjadi.

Pandangan Linier Terhadap Sejarah

Dari sejarawan sastra itu kita mengetahui bahwa ada kurun masa Balai Pustaka (BP), yang lebih banyak didominasi oleh sastrawan prosa (dibanding puisi). Ada novel *Siti Nurbaya* yang ditulis oleh Marah Rusli, *Salah Pilih* oleh Nur Sutan Iskandar, *Salah Asuhan* oleh Abdul Muis, dan seterusnya. Dari sejarawan itu kita juga mengetahui bahwa Angkatan Balai Pustaka punya ciri intra estetik: masih mengeksplorasi gaya pengucapan pantun untuk puisinya; dan berkisah dengan bahasa *nan* indah di dalam prosanya seperti halnya pola hikayat, yang berurair airmata ketika membacanya. Di luar sastrawan yang dinyatakan sebagai bagian dari Angkatan Balai Pustaka, bagi sejarah sastra versi mereka, tidak ada sastrawan lain yang dinilai cukup layak sebagai sastrawan. Mereka juga menghubungkan kebangkitan BP senyampang dengan kebangkitan nasionalisme politik Indonesia. Di luar itu, mereka yang tidak mengobarkan nasionalisme dengan “gaya pemberontakan” terhadap tradisionalisme, maka tidak dianggap sebagai karya sastra, karenanya tidak dicatat oleh sejarah.

Padahal pada masa BP itu, banyak penulis yang menulis tema alternatif, seperti Kelompok Penulis Medan, yang oleh Sutan Takdir Alisjahbana dinilainya sebagai penulis roman picisan; juga, sastra peranakan Cina, yang oleh mereka dinilai sebagai karya komik dunia persilatan belaka. Padahal, justru dari penulis sastra peranakan Cina ini, oleh Subagio Sastrowardoyo, dinilai banyak memberi sumbangan terhadap kebangkitan sastra Indonesia modern.

Demikian halnya dengan Pujangga Baru (PB), sejarah hanya mencatat sastrawan sebagaimana yang dimasukkan dalam pelajaran bahasa dan sastra Indonesia untuk Sekolah Lanjutan (SMP dan SMA), yakni Sutan Takdir Alisjahbana, Armijn Pane, Sanusi Pane, J.E. Tatengkeng, Amir Hamzah, dan mereka yang terlibat penulisan dalam majalah *Pujangga Baru*. Di luar itu, “Noto Soeroto Tokoh Penyair yang Terlupa” sebagaimana ditulis oleh Subagio Sastrowardoyo, karenanya tidak tercatat sejarah sastra Indonesia sekalipun banyak sajak Noto Soeroto yang mengilhami sajak Chairil Anwar (*Pengarang Modern sebagai Manusia Perbatasan*, 1989: 174-179). Bahkan, Noto Soeroto menulis dalam dua bahasa, Indonesia dan Belanda sehingga sesungguhnya ia telah melakukan migrasi bahasa untuk mendudukkan perpuisiannya pada wacana sastra dunia. Kenapa sastrawan semacam Noto Soeroto tidak dicatat sejarah sastra Indonesia? Apa sebab ia tidak ingar bingar bicara tentang “pembebasan” sebagaimana Chairil Anwar yang oleh H.B. Jassin dinilai sebagai sosok penyair yang mengekspresikan kemenangan nasionalisme Indonesia? Boleh jadi, jawabnya, “iya”, apalagi Noto Soeroto menulis dalam bahasa penjahaj (Belanda).

Paling mencolok cara pandang linier itu tatkala dicetuskannya oleh H.B. Jassin sejarah sastra Angkatan ‘66. Sementara itu, kritikus lain menulis bahwa sebelum Angkatan ‘66 tersebut muncul Angkatan ‘50 sebab pertimbangan adanya sastrawan yang meneruskan tradisi lirik Angkatan ‘45, tradisi lirik Chairil Anwar. H.B. Jassin menggunakan momen berakhirnya politik rezim Orde Lama Soekarno sekaligus bangkitnya Orde Baru yang memunculkan Soeharto, sebagai titik pijak

keabsahan lahirnya Angkatan '66. H.B. Jassin mengidentifikasi bahwa karya sastra Angkatan '66 ini diwarnai oleh semangat pembebasan dari tirani kekuasaan dan komunisme, dan kembali menyuburkan humanisme universal.

H.B. Jassin semestinya bersikap objektif. Karena itu, memosisikan diri sebagai seorang sejarawan sastra, tidak dapat lepas dari pertimbangan penilaian aspek intra-estetik maupun tematik sastra, yang pada konteks itu seorang sejarawan sastra adalah juga seorang kritikus. Jadi, tidak sekadar pencatat sejarah politik sastra belaka.

Identifikasi pertama, H.B. Jassin hanya melihat perlunya dilahirkan sebuah angkatan baru dalam sastra sebab menyesuaikan dengan momen politik, sesuatu di luar pertimbangan yang seharusnya menjadi inti Angkatan Sastra, yakni identifikasi perubahan sel³⁶ligus perkembangan aspek kesusastraan itu sendiri. Pada *Angkatan Balai Pustaka, Pujangga Baru*, dan *Angkatan '45*, memang layak dinilai bahwa telah lahir sebuah Angkatan Sastra sebab pertimbangan perkembangan intra-estetik dari karya sastra itu sendiri. Misalnya dari BP kepada PB, dan ke Angkatan 45, bergesernya dari kecenderungan pola pantun kepada pola perpuisian yang berkembang di Barat seperti dadaisme, surealisme, imajisme, dan seterusnya. Tetapi, pada Angkatan '66, perkembangan intra-estetik itu tidaklah tunggal, melainkan plural, sebagaimana dianalisis oleh Rachmat Djoko Pradopo dengan mengidentifikasi pola-pola yang setidaknya secara global dapat dikatakan: munculnya pola estetika yang masih meneruskan gaya ungkap Chairil Anwar; pola estetika balada Rendra; pola atavisme mantra Sutardji Calzoum Bachri; sajak slogan ala Taufiq Ismail; sajak imajisme

Sapardi Djoko Damono; dan mulai merebak puisi religius maupun sufisme.

Pada hal, penilaian atas munculnya sebuah angkatan sastra tidak terlepas dari kedua perkembangan itu secara bersamaan, yakni ekstra-estetik (pikiran-pikiran dalam sastra), maupun intra-estetik (cara mengekspresikannya melalui pergulatan dengan bahasa). Dengan begitu, ketimpangan dari dinobatkannya Angkatan '66 ialah pada tidak proporsionalnya perkembangan dua hal tersebut. Sebagaimana T.S. Eliot pernah menyampaikan, jika menilai apakah sebuah karya sastra bagus ataukah tidak, yaitu dengan mempertimbangkan aspek kesastraannya, sedangkan jika menilai keagungannya yakni dengan mempertimbangkan aspek pikiran-pikirannya.

Dari pelajaran problem sejak awal sejarah sastra Indonesia itu, kita mafhum, munculnya pluralitas ekspresi sastra tidak memungkinkan mengikatnya ke dalam sebuah Angkatan Sastra. Kecuali, di dalam Angkatan Bersenjata, ada Angkatan Darat, Laut, dan Udara, yang bisa disatukan di bawah satu komando. Atau, jika kita menerimanya, sebuah Angkatan Sastra bisa saja didasarkan kepada kesepakatan persamaan intra-estetik, yakni cara pengekspresian sastra, sebagaimana hal ini terjadi pada imajisme, misalkan perpuisian Ezra Pound dengan T.S. Eliot (ada yang mengategorikan ia bagian dari imajisme). Sementara itu, pikiran-pikiran di dalam sastranya tidak saling mendukung. Atau sebaliknya, pikiran-pikiran di dalam sastranya ada persamaan, namun tidak didukung oleh kesamaan bentuk seninya.

Dua kesepakatan dalam Angkatan Sastra itu dapat kita pahami sebagai kesepakatan strategi bersastra. Jika demikian, mendeklarasikan sebuah Angkatan Sastra tidak terlepas dari aspek publikasi, yang ujungnya ialah politik bersastra. Ini sah saja dalam perspektif, ketika sastrawan dalam sebuah angkatan berkeinginan mendeklarasikan dirinya sebagai sebuah Angkatan Sastra, yang boleh jadi menisbikan eksistensi sastrawan di luar lingkarannya. Namun, penisbian ini menjadi *pseudo-historis* manakala yang melakukan hanya seorang sejarawan sastra saja (tanpa dukungan). Sebab dengan begitu, ia tidak menulis fakta sejarah, melainkan hanya menulis sejarah demi kepentingan sebuah kekuasaan, dalam hal ini kekuasaan sebuah Angkatan Sastra. Hal inilah yang menjadi *identifikasi kedua* dari penulisan sejarah sastra Indonesia.

Karenanya, saya sependapat dengan yang diserukan oleh M. Dawam Raharjo dalam kata pengantar yang ditulisnya untuk buku Kuntowijoyo, *Paradigma Islam, Interpretasi untuk Aksi* (1991: 11-19), hendaknya sejarah ditulis sampai kepada dimensi sosialnya, yakni sejarah sosial. Sebab dengan begitu, kita dapat melihat perkembangan sejarah politik dari sisi itu, fakta sosial yang berbicara sehingga tidak diintervensi oleh penguasaan politik di saat sejarah itu ditulis. Sebagaimana yang telah terjadi, sebab sejarah hanya menjadi alat politik, sedangkan politik dikendalikan oleh penguasa (rezim Orde Baru), maka tidak dapat dielakkan lagi kesimpangsiuran seputar “Surat Perintah Sebelas Maret”.

Pada konteks sejarah sastra Indonesia pun hendaknya demikian. Penganalisisan dan penilaian terhadap mana bagian-bagian dari sosiologi sastra Indonesia yang semestinya ditulis

didasarkan kepada fakta sosiologi sastra itu sendiri sehingga tidak terulangi penulisan sejarah sastra yang berkacamata kuda. Dengan sikap sejarah yang transparan, sejarah akan menulis bahwa Angkatan Sastra semestinya berbeda dengan Angkatan Bersenjata. Kehidupan dalam komunitas Angkatan Bersenjata sebab disiplin serdadu memungkinkan satu faksi yang punya kekuasaan lebih dibanding faksi lain sebab kepentingan politis memaksakan satu komando, bahkan satu pikiran. Tetapi, Angkatan Bersenjata boleh jadi lambang dari “ilmu silat”, selalu pemenangnya cuma satu sebab lawannya pastilah sudah roboh (ungkapan pidato Rendra di tahun 1975 saat mendapat kehormatan dari Akademi Jakarta). Di dalam “ilmu surat” (sastra) tidaklah demikian sebab yang lain pun berhak untuk hidup.

Dengan begitu, menjadi berubah pemahaman kita tentang Angkatan Sastra bahwa penahbisan Angkatan Sastra pada kurun masa yang sama bisa jadi akan muncul dua Angkatan Sastra, tiga, bahkan lebih, yang memiliki paham dan estetika berbeda. Misalnya, di samping si Wowok mendeklarasikan “Angkatan Sastra Reformasi”, dalam masa yang sama si Wowor sah-sah saja mendeklarasikan “Angkatan Sastra Konservatif”. Sejarah mesti mencatat keduanya, dan semua mendapat tempat.

Angkatan Sastra Euforia

Sekalipun ada yang meyakini bahwa sejarah merupakan pilinan spiral yang berputar melingkar, tetapi apakah sejarah akan mencatat kesalahan yang sama?

Ada obsesi bahwa bersamaan dengan robohnya rezim Orde Baru dan bangkitnya Orde Demokrasi (terima kasih William Lidle atas istilah ini), maka lahir pula “Angkatan Sastra Reformasi”. Fenomena ini kita mencatatnya bahwa (1) yang menyatakan kelahiran “Angkatan Sastra Reformasi” ini tidak lain ialah sastrawan sendiri, yang tak lepas dari subjektivitas saat menilai perkembangan karya sastranya; (2) dengan mengevaluasi, adakah selama dekade akhir dari rezim Orde Baru setidaknya yang menyatakan diri sebagai “Angkatan Sastra Reformasi” itu melihat perkembangan sastra Indonesia dari aspek intra-estetik maupun ekstra-estetiknya? Sekalipun tidak mungkin mengaitkan pembabakan sastra itu semata dengan mempertimbangkan momen politik.

Boleh jadi, perkembangan sastra Indonesia itu ada, yaitu merebaknya ekspresi pemikiran yang dipasung selama rezim Orde Baru melalui penokohan dalam karya sastra, tema-tema penindasan terhadap Hak Azasi Manusia (HAM). Sementara itu, efek dari penindasan HAM mengakibatkan ekspresi bahasa dalam sastra melakukan tiarap sekaligus penuh kehati-hatian: sebagian bersembunyi ke balik “kegelapan” surealisme, sebagian melakukan harmonisasi kepada wilayah spiritualisme (religiositas, kebatinan Jawa, mantra, sufisme, dan semacamnya). Ada yang lari kepada “Teater Tanpa Omong” model Teater SAE. Ada yang mengeksplorasi bahasa *plesetan* seperti Teater Koma (di Jakarta), atau Teater Jeprik dan Teater Gandrik (di Yogyakarta). Bahkan, esai yang ditulis oleh Emha Ainun Nadjib, puisi K.H. A. Mustofa Bisri, Musik Mulut Madura yang direvitalisasi oleh penyair D. Zawawi Imron, semua itu menggambarkan efek dari penindasan HAM di Indonesia.

Sebaliknya, oleh rezim Orde Baru, kesenian dimaknakan sebagai sarana merongrong kewibawaan rezim sebab dituding menghasut rakyat, sebagaimana dilakukan oleh seniman-seniman Lembaga Kebudayaan Rakyat (LEKRA) pada masa rezim Orde Lama Soekarno. Karenanya, terjadilah pencekalan-pencekalan, dijebloskan ke dalam penjara, bahkan “dihilangkan” sebagaimana terjadi pada penyair Wiji Thukul. Pada konteks ini, tersebut jurnalistik dibungkam, karenanya sastra melakukan pembocoran fakta (terima kasih Seno Gumira Ajidarma atas ungkapan ini).

Dari aspek tematik sekalipun sikap pemikirannya beragam, ada yang dapat diidentifikasi oleh sejarawan bahwa karya sastra semasa rezim Soeharto memiliki identifikasi yang berbeda dibanding dengan dekade sebelumnya. Namun, hal ini masih perlu pembuktian sastra, tanpa diintervensi oleh kepentingan politik, selain kepentingan politik sastra itu sendiri.

Sebuah Angkatan Sastra, memang, perlu dicatat demi fakta sejarah sosiologi sastra, dan tidak demi kepentingan penguasa politik. Bukan lantaran B.J. Habibie membentuk Kabinet Reformasi, lantas sastrawan ikut-ikutan mendeklarasikan “Angkatan Sastra Reformasi”. Jika demikian halnya, di manakah posisi “rumah di atas angin” dunia sastra yang konon berpihak kepada hati nurani manusia itu? Kita menyebut “hati nurani” sebab ia bisa membaca yang tersurat dan tersirat dari fakta sejarah, sedangkan sejarah bukanlah fakta versi penguasa, melainkan murni fakta sosial.

Memang, tidak salah juga jika yang menyatakan lahirnya “Angkatan Sastra Reformasi” itu dari kalangan sastrawan

sendiri. Namun, baik-buruk, berlanjut-tidaknya, kualitas-tidaknya, penilaian-penilaian sastra terhadap Angkatan Sastra itu, tentu bukanlah tugas sepihak sastrawan untuk menilai dirinya sendiri. Tentu, semestinya banyak pihak, baik komponen sastra lain, maupun pembaca sastra: benarkah ini fenomena bagi “Angkatan Sastra Reformasi”? Sejarawan sastra semestinya objektif di saat memotret fenomena angkatan ini, bahwa di luar yang menyatakan diri sebagai angkatan itu, ada ribuan karya sastra lain, ada ribuan sastrawan lain, yang juga eksis menulis di luar kepentingan angkatan itu. Jika sikap objektif ini tidak dijadikan pedoman, lalu apa bedanya pelaku sastra dibanding dengan seorang diktator?

Saya sependapat dengan ungkapan Gus Mus (K.H. A. Mustofa Bisri) di suatu “Dialog Budaya” bahwa “Reformasi ini semoga sampai kepada mereformasi diri sendiri sehingga kemanusiaan kita senantiasa terjaga, sehingga tidak terjebak ke dalam huru-hura.” Dengan demikian, kita akan menyaksikan, apakah pernyataan tentang “Angkatan Sastra Reformasi” itu bukan sekadar huru-hura euforia? Jangan-jangan efek samping dari euforia itu merasuki sikap bersastra sehingga sejarawan perlu mencatat, “Telah lahir sebuah Angkatan Sastra Euforia...”

November 1998

Kata “Rakyat”

Peristiwa 27 Juli 1996 itu bukanlah ketegangan pertama kali akibat demonstrasi yang diredam secara represif di Indonesia. Pada mulanya adalah penggemosan sebuah partai berlambang kepala banteng. Di Jakarta, aksi perebutan kantor pusat partai itu, memunculkan apa yang disebut pemerintahan Orde Baru sebagai “pihak ketiga”, Partai Rakyat Demokratik (PRD). Dan seperti biasa, penyelesaian secara represif itu pun selalu berakhir dengan darah.

Kemudian, PRD menjadi populer di media massa, tak henti disebut-sebut sebagai segerombolan anak muda yang berusaha untuk memancing di air keruh, makar. Lalu, perburuan dimulai. Lembaga-lembaga di bawah PRD dicurigai, dan para anggotanya ditangkapi sebab menurut pemerintah Orde Baru, tipe organisasi mereka sama dengan Partai Komunis Indonesia (PKI). Tak terkecuali Jaringan Kesenian Rakyat (Jaker), yang diketuai Wiji Thukul, penyair Solo. Peristiwa politik tersebut menimbulkan spekulasi dari pakar politik. Dari perburuan itu, ditangkaplah beberapa tokoh PRD. Dan, Wiji Thukul pun terus diburu.

Yang paling saya ingat dari serangkaian peristiwa itu, ada pernyataan dari seorang pejabat tinggi negara di media massa bahwa diburunya Wiji Thukul selain ia tokoh Jaker, alasan utamanya sajak-sajaknya menyuarakan sosialisme-komunisme sebab di dalam sajaknya banyak menyebutkan kata “rakyat”. Usai huru-hara itu, Wiji Thukul tak tentu rimbanya, juga beberapa nama tokoh mahasiswa. Yang terakhir itu kemudian diketahui, mereka diculik.

Terlepas dari mutu tidaknya puisi Wiji Thukul, juga terlepas dari setuju tidaknya terhadap pandangan keseniannya, tetapi di manakah Wiji Thukul berada? Ia moksa dari hiruk pikuk kreativitas seni dan demonstrasi buruh pabrik, hal yang sebelumnya digelutinya secara menggebu.

Saya tidak pernah bertemu Wiji Thukul. Saya hanya membaca sajak-sajaknya, reportase, dan wawancara tentang dia. Dari itu, saya tahu bahwa ia seorang penyair yang menyuarakan hak-hak kaum buruh. Dan karenanya, “rakyat” apa boleh buat menjadi kata kunci sajak-sajaknya.

Memang, “buruh” bagian dari “rakyat”, sebagaimana “pegawai negeri”, juga “koruptor”. Jika rakyat dihadapkan dengan penguasa, sedang dalam pandang dasar negara, penguasa dipilih oleh (wakil) rakyat, dalam substansinya bukankah sesungguhnya yang memiliki kekuasaan itu justru rakyat? Dan jika kemudian seorang penyair menyuarakan realitasnya, suara rakyat, namun dicap sebagai “berbau komunisme”, lalu apa kaitannya kata “rakyat” di Indonesia dengan sosialisme-komunisme?

Saya teringat di awal 1990-an, tatkala seorang seniman dari Yogyakarta dipenjara selama beberapa tahun hanya sebab ia menjual novel Pramoedya Ananta Toer. Masa-masa itu, betapa ketat pengawasan terhadap kelompok studi mahasiswa, termasuk antisipasi kepada karya sastra yang dinilai haram oleh pemerintah, apalagi buku yang bernuansa pemikiran “kiri”.

Sosialisme dan komunisme adalah dua hal yang berbeda. Jika tidak berbeda, H.O.S. Cokroaminoto tidak akan menulis buku *Islam dan Sosialisme*, untuk mengantisipasi kesalahpahaman antara keduanya tatkala Muso mencoba menghubungkan antara sosialisme-leninisme dan sosialisme yang dikembangkan dalam Syarikat Islam. Dengan begitu, menjadi mengada-ada menjerat sastrawan atau siapa pun yang obsesif dengan kata “rakyat”, apalagi menuduhnya sebagai menyusupkan bahkan membangkitkan ajaran sosialisme-komunisme.

8 Sastra bukan sesuatu yang jatuh dari langit, ia meng-ada bersama pengalaman hidup manusia. Bagaimana mungkin sastra tidak mengacu kepada realitasnya? Dari itu, terobsesinya sastrawan kepada kata “rakyat” sebab kata itulah yang sedang mengharu biru realitas sekeliling yang dimaknakan sastrawan. Hal itu wajar sebab “Keadilan sosial bagi seluruh rakyat Indonesia” seharusnya tidak cuma sebatas slogan. Itu pun jika benar bahwa sastra diyakini bisa berlaku “instan”, tentu dari pandang ini kita melepas sastra dari kemungkinan-kemungkinan berbicara tentang manusia sebagai makhluk universal, dan sebaliknya bertumpu kepada pengertian sebagai manusia-politik belaka. Tetapi, apakah mungkin demikian?

12

Pada mula dan akhirnya sastra bicara dengan kesendiriannya, ia merdeka dari beban politik-yang-memaksa. Sebab jika apa yang ditulis sastrawan sesuatu yang dijejalkan dari luar, dari pikiran kolektif, maka sastra hanya akan jadi pemeco dari suara pasar, bahkan hanya akan jadi produk kedua dari ajaran partai. Sekalipun bukan berarti sastra tidak memiliki muatan politis sebab sastra toh berbicara dari sisi totalitas hidup manusia kepada hidup manusia lain, namun masuknya bukan sekadar pencekongan ajaran-ajaran kepada sastra.

Dan, pilihan kata “rakyat” dalam sastra pun setua sastra itu sendiri ditulis sastrawan. Sastrawan menulis apa yang diindra olehnya, dan apa yang paling dekat dengan kehidupannya. Bahkan, ada kata Karl Jaspers yang terlalu kerap dikutip: “Bukan saja dalam kenyataannya saya bukan untuk diri saya, tetapi bahkan saya tidak dapat menjadi diri saya sendiri tanpa muncul kehadiran saya bersama orang lain.” Kita kerap tidak dapat menahan haru terhadap penderitaan atau kebahagiaan diri sendiri, juga kepada orang di sekitar kita, setidaknya yang kita kasihi. Dan, hal itu membuat kita turut merasakan apa yang dirasa oleh orang-orang yang kita beri perhatian itu. Bagaimana bisa menghindar dari kata “rakyat” jika yang turut merasakan “kita” begitu banyak jumlahnya di Indonesia? Sejak 1980-an realitas kehidupan ekonomi Indonesia begitu menjurang, seperti ungkapan syair dangdut Rhoma Irama, “yang kaya makin kaya, yang miskin makin miskin.”

“Rakyat ialah kita...” demikian ungkap penyair Hartojo Andangdjaja. Itulah pasalnya. Rendra pun lalu menggeliat tatkala “/melihat Indonesia Raya/ mendengar 130 juta rakyat,/ dan di langit/ dua tiga cukong mengangkang,/ berak

di atas kepala mereka//.” Dan, Sutardji Calzoum Bachri yang pernah “membebaskan kata dari beban ide” pun perlu menulis “Jembatan”: “di atas linangan airmata rakyat Indonesia.”

Tanpa bersetuju kepada realisme sosial, jika realitas kehidupan di setiap “kita” merasakan hal yang sama, tak terkejutnya melambungnya harga-harga; sementara itu, sastrawan menjadi bagian hidup dari realitas itu, apa boleh buat kata “kita” mengalami metamorfosis kepada makna “rakyat” sekalipun hanya menyebut kata “Rumput”: “saat batu-batu diterbangkan di jalan raya/ di sela laras dan sepatu/ rumput-rumput menajam ujungnya.”

Namun, makna “rakyat” itu boleh jadi berupa seorang “Maria Zaitun”, “Marsinah”, “Suto”, atau mungkin juga sekadar “rumput”, dan sastrawan mencatatnya sebagai “binatang jalang dari kumpulannya terbuang”. Mereka merupakan banyak dari “aku”. Yang terkadang, “aku” bagian dari mereka, atau tidak sama sekali, toh sastrawan juga manusia, tak dapat melepaskan dari haru akibat sedih atau bahagia. Itulah sebabnya, suara sastra kerap menjadi kebenaran yang artistik sekalipun lahir dari bawah tanah, mulut yang dibungkam, atau darah yang dimuncratkan oleh peluru. Sebab, sastra tiada lain suara-suara dari kedalaman kemanusiaan kita. Ia meruang dan mewartu bersama bahasa.

Kemudian, bahasa cerminan dari hidup manusia, yang secara alamiah bahasa lahir, beranak-pinak, menjadi turun-temurun bersama proses manusia itu sendiri. Sastrawan menjadi bagian yang hidup dari proses bahasa itu. Ia membahasakan hidup di dalam sastranya, seperti hidup membahasakan dirinya

sebagai manusia. Tidak ada polisi bagi lalu-lintas perkembangan kata-kata. Seperti tak seorang pun berhak untuk memutuskan hidup dan mati. Ia alamiah. Lalu, jika pun berkenaan dengan makna etika atau tidak, itu pun berdasar kepada proses kebudayaan pemakainya, yaitu rakyat. Bahasa seperti udara, yang siapa pun berhak menghirupnya.

“Rakyat ialah kita...” Barangkali hanya seorang Fir’aun yang merasai dirinya Tuhan sehingga mau menentukan hidup matinya kata-kata dari udara kehidupan. Padahal kata-kata ialah kenyataan hidup itu sendiri.

1998

Sastra Menjadi Paradigma dari Aksi

Melihat hubungan sastra dan kekuasaan, kita digelitik oleh tanya, kekuasaan dalam pengertian mana, dan sastra dalam pengertian apa. Karena, bagaimanapun ketika orang berbicara tentang sastra dalam konteks masyarakat, maka ia tidak bisa lepas dari berbicara soal politik sebab sastra itu kehidupan, dan dalam hidup masyarakat bernegara ada kehidupan politik.

Politik merupakan langkah teknis memunculkan pengelolaan kekuasaan demi kepentingan bersama. Sementara itu sastra, suatu yang berkaitan dengan bahasa. Tatkala diterapkan hubungannya dengan politik, ia bermakna penafsiran terhadap dinamika kehidupan masyarakat, yang di dalamnya terdapat politik.

Ketika sastrawan menyosialisasikan sastra, mau tak mau ia akan dinilai mempunyai strategi. Dalam konteks itu, ia akan melakukan manuver sastra. Bagi saya, sastra merepresentasikan kehidupan, sastra merupakan refleksi dari kegelisahan individual ketika berinteraksi dengan masyarakat, bahkan ketika berhadapan dengan negara. Contoh pengalaman subjektif, tatkala saya datang ke Bundaran UGM, ada demonstrasi, para

mahasiswa *dipenthungi* oleh tentara, pengalaman itu kemudian meneror saya untuk dituliskan, maka jadilah sajak “Kisah Kursi Senjahari”. Sajak tersebut merupakan tumpukan pengamatan kepada peristiwa kekerasan oleh sekelompok tentara terhadap aktivis mahasiswa, massa Mega-Bintang, dan kematian pelajar Adam Khairuddin yang ditembak oleh tentara di Jakarta. Tatkala proses menulis, saya tidak punya pretensi politik, kecuali pemihakan kepada hati nurani. Tetapi, ternyata orang untuk berbicara jujur pun ia harus berbenturan dengan pihak yang tidak jujur, misalnya penguasa yang Fir’aunistik. Dalam konteks itulah, sastra menjadi berurusan dengan politik.

Pemihakan kepada perspektif (ideologi) tertentu menjadi urgen jika karya sastra yang ditulis sastrawan agar tidak kering bagai badan telah ditinggalkan rohnya. Tetapi, pandangan dunia (*world's view*) serupa itu mestilah demokratis, tidak perlu diwajibkan bagi setiap penciptaan sastra. Setiap sastrawan memiliki perspektifnya sendiri dalam penciptaan. Namun, ketika ada pihak komunitas kekuasaan yang merasa terganggu oleh karya sastrawan, maka tidak perlu beralih dengan kepe-ngecutan berlindung di balik estetisme bahwa karya sastranya hanyalah peristiwa individual semata. Hal itu tak terpungkiri sebab representasi pengalaman individu di tengah masyarakat yang dieksploitasi oleh kekuasaan, adalah bukan semata pengalaman individu yang pasif. Mochtar Lubis (*diganjar* 9 tahun oleh rezim Soekarno), Rendra (*diganjar* 9 bulan oleh rezim Soeharto), Emha Ainun Nadjib (dicekal), Wiji Thukul (*dipenthungi*), mereka merasakan risiko pahit berhadapan langsung dengan negara yang sakit demokrasinya.

Mengapa justru penyair dijadikan tumbal politik? Sebab, kekuasaan otoriter memiliki banyak tangan berborok; yang jika borok itu ditelusuri penyebabnya, maka akan mengganggu sumbernya, dan hal itu berarti ancaman.

Tetapi, sterilnya seni juga tak perlu dilecehkan sebab diamnya rakyat dapat bermakna gunung berapi, yang setiap saat dapat memuntahkan laharnya akibat tekanan dari katup atas. Dan, berlindung di balik jubah estetik itu pun dapat dimaknakan sebagai perlawanan terselubung, seperti di masa Mataram ada tradisi *pepe* (berjemur) di tengah alun-alun sebagai bentuk protes kepada sang Raja. Perlawanan sastra bukanlah sebagaimana perlawanan politik yang cenderung konfrontatif sebab hitam-putihnya dalam melihat kepentingan, melainkan perlawanan moral yang lebih bertujuan harmoni bagi setiap kepentingan, “agar kehidupan terjaga keseimbangannya” (meminjam idiom Rendra). Dengan begitu, sastra yang melawan atau sekadar bersaksi pun perlu independensi, “berumah di atas angin” jika tidak ingin terkontaminasi oleh ideologisasi politik sehingga sastra akan terpaku oleh pikiran kaku, fotokopi dari doktrin partai, seperti yang ditulis oleh sebagian besar sastrawan Lembaga Kebudayaan Rakyat (LEKRA) dan karenanya kehilangan dimensi kemanusiaannya.

Saya setuju ungkapan Parni Hadi, yaitu perlawanan-damai. Jika dikaitkan dengan sastra, ketika kekuasaan begitu mencengkeram justru lahir karya sastra besar. Sastra menjadi ventilasi, bukan semata pelarian. Semasa Rusia dicengkeram Leninisme, Boris Pasternak dihukum 25 tahun penjara, ia menulis novel *Doktor Zhivago*, pikiran-pikiran politik yang dipasung justru

ditulis di dalamnya. Keterpasungan serupa itu menjadi efektif tatkala dipresentasikan melalui bahasa sastra, di dalam sastra.

Banyak sudah orang mengatakan, seperti Seno Gumira Ajidarma bahwa ketika jurnalisme dibungkam, sastra yang lolos berbicara. Memang, pada proses kreatifnya sastra itu peristiwa individual, subjektif, namun individu sastrawan toh hidup berinteraksi dengan masyarakat, ia tidak steril begitu saja dari internalisasi lanskap, peristiwa, ide, ideologi, dari masyarakatnya yang ia “hidupi dan menghidupi”-nya. Tidak perlu apriori, Ahmad Tohari yang kiai, justru menulis *dunia Ronggeng Dukuh Paruk*. Ia tanpa beban moral melihat budaya Banyumas dari sisi erotisme. Hal itu tanggapan individual sastrawan, dan karena individual, ia merdeka, tidak terjajah oleh dogma-dogma. Di situlah muncul orisinalitas penghayatan sebagai manusia. Dalam konteks ini, ada tawar-menawar, sastra menjadi suatu realitas yang tidak mudah dicampuri oleh tangan politik yang kotor. Boleh jadi, karya Rendra, Emha, diberangus, tetapi orang sudah terlanjur membacanya, karenanya sudah terjadi sosialisasi ide. Misalkan, Rendra atau Wiji Thukul dibunuh oleh tangan kotor politik, maka akan tidak selesai di situ saja pikiran-pikirannya. Seperti halnya Empu Prapanca yang dibunuh, tidak selesai sebatas umur sang empu sebab sastra berada di dalam ruang ide, *mengendon* di dalam bawah sadar manusia, di situlah politik tetap tidak mampu mengomandoi sastra.

Apakah dengan begitu sastra mampu menciptakan perubahan? Sastra datang dari hati ke hati, di situ terjadi pengendapan. Orang membaca sastra sesungguhnya diajak melakukan gerakan intelektual, gerakan moral. Dan, pada

saat para pembaca itu dalam situasi yang sama, lama-lama akan menggumpal, akhirnya memunculkan gerakan yang sublimatif. Hal ini berbeda dengan gerakan politik. Tatkala Jose Rizal menulis novel, memang masyarakat Philipine tidak langsung mengadakan demonstrasi. Perlu waktu. Tetapi, sejarah mencatat bahwa Jose Rizal diakui sebagai peletak dasar nasionalisme Philipine. Begitu pula halnya dengan Pablo Neruda di Chili, Vaclav Havel di Ceko, tidak bisa instan, ibarat sastra itu virus, lebih menghunjam sehingga di saat menjadi komunitas pikiran yang sama, pada saat itulah muncul manuver yang terakomodasi, yang boleh jadi melalui politik. Virus ini akan menjalar ke mana-mana, dan pada kondisi *chaos* menjadi aksi perubahan, mengilhami suatu gerakan yang konkret.

Tetapi, adakah hal semacam itu terjadi jika idiom sastra tidak termaknai oleh masyarakatnya? Fenomena Afrizalisme dalam puisi dekade 1980-an, memang, merupakan “sajak rumit”. Hal itu sebab ideologisasi idiom dimunculkan dari masyarakat urban yang prosentasenya kecil dibandingkan dengan mayoritas masyarakat Indonesia yang kelas sosial-ekonominya menengah ke bawah. Idiom-idiom puisi Rendra yang diambil dari budaya agraris (mayoritas masyarakat Indonesia), lebih mudah dicerna oleh masyarakat luas, dan lebih menghardik. Namun, belum tentu orang membaca puisi Afrizal Malna tidak terhardik. Waktunya saja yang beda, tetapi sasarannya sama, yaitu “meracuni” pikiran orang yang membacanya. Sastra mengajak orang untuk melakukan gerakan, mulanya gerakan moral, kemudian menjadi komunitas intelektual yang mampu melakukan perubahan. Taufiq Ismail menulis *Tirani dan Benteng* pun tidak bisa langsung

menggulingkan rezim Soekarno, tetapi puisi yang ia tulis itu dibaca oleh banyak mahasiswa, karenanya memberi inspirasi gerakan mahasiswa, sampai menimbulkan *chaos* bagi sang tiran, dan ujungnya menggulingkan rezim Soekarno. Itulah gambaran Gerakan Mahasiswa 1966 hubungannya dengan sastra.

Pada perjalanan berikutnya, semakin pemerintah mengadakan pelarangan terhadap sastra (juga seni lain), justru sastra kian diuntungkan, kian menguatkan posisi sastra di mata masyarakat bahwa sastra mampu berhadapan, dan memberi koreksi terhadap negara. Negara yang menempatkan suara sastra sebagai ancaman, kian memperlihatkan kepada rakyat bahwa negara berada dalam kondisi mudah tersinggung.

Ketika lakon "Panembahan Reso" dipentaskan oleh Rendra, itulah idiom kultural. Kemudian, orang memaknai "Panembahan Reso" sebagai metafora naiknya Soeharto kepada kursi kekuasaan. Menanggapi hal itu, negara tersinggung. Namun, justru sebab negara tersinggung, membuktikan bahwa negara dalam kondisi sakit demokrasinya. Sebetulnya, jika negara mau memahami sebab daya kritik sastra toh hanya sebatas wacana. Sebaliknya, keuntungan bagi negara, melalui ekspresi seni (sastra) justru menampung impuls masyarakat yang selama ini tertekan, misalnya akibat naiknya harga-harga sehingga impuls itu tersalurkan. Dalam konteks ini, seni (sastra) dapat menjadi katup pengaman dari hiruk-pikuk perubahan sosial.

Tempo hari, bergerakinya kereta-api reformasi ini memunculkan omongan sumbang tentang keterlibatan sastra di antara gerbong reformasi, sastra dituduh sebagai penumpang gelap; apalagi tatkala beberapa sastrawan, Korrie Layun Rampan,

Wowol Hesti Prabowo, dan rekannya, di Pusat Dokumentasi Sastra H.B. Jassin, mendeklarasikan kelahiran "Angkatan Sastra Reformasi".

Jika kritikus selalu mengaitkan antara periodisasi sastra dan aksi sastrawan dalam keterlibatannya dengan masalah sosial-politik, hal itu berarti kritik sastra benar-benar berjalan di tempat. Sekalipun memang sastra tidak lepas dari konteks realitasnya. Sebab apa? Sastrawan yang pada dekade lalu mempunyai peristiwa sosial-politik, misalnya kaum Manifestan, benar-benar berhadapan langsung dengan negara, sedangkan LEKRA (dengan direstui oleh penguasa negara) melakukan dominasi terhadap kehidupan seni. Di situ, seni tidak sekadar menjadi wacana, melainkan aksi. Perdebatan tidak sekadar di rubrik "Lentera" Harian Rakyat, bahkan dalam hidup keseharian kaum Manifestan selalu mendapat teror dari pihak LEKRA.

Pada masa rezim Orde Baru, filter terhadap informasi dan sastra itu sudah dimulai sejak dari media massa yaitu dengan ancaman pencabutan Surat Izin Terbit (SIT) atau SIUPP. Hal tersebut berdampak kepada munculnya estetisme sastra di media massa, karenanya bahasa seni dibalut dengan simbolisme, bahkan surealisme seperti fenomena perpuisian Afrizal Malna. Dengan begitu, tidak ada yang berhadapan langsung dengan negara sebab untuk dimuat di koran mau tak mau harus mengikuti tren estetisme sebagaimana sastra yang dimuat di koran tersebut. Sementara itu, media-massa mendapat kontrol langsung oleh negara melalui Departemen Penerangan. Hanya mereka yang keluar dari dominasi estetisme media-massa saja yang berhadapan langsung dengan negara, di area sastra seperti halnya Rendra, Emha Ainun Nadjib, dan Wiji Thukul.

Itulah sebabnya, menilai sastra keterlibatannya dengan masalah sosial-politik pada dekade 1980-1990-an, haruslah berbeda cara pandangnya dibanding dekade sebelumnya.

Mengapa bahasa sastra tidak jadi bagian langsung gerakan mahasiswa 1998, seperti halnya Angkatan '66? Pada konteks ini, sastra menjadi koordinat awal, dan dengan adanya filter melalui media massa selama masa Orde Baru itu, sastra memilih bahasa “sublim”, suatu “jalan aman” untuk mempersiapkan “konsep yang paradigmatik”. Dalam kurun itu, sastra dibaca oleh mahasiswa, dan sebab itu semakin kritis, yang akhirnya menjadi aksi.

Bukankah selama itu melalui *pasemon* politik sudah tidak mempan lagi untuk mengkritisi penguasa negara, apalagi melalui bahasa sastra? Itulah pasalnya Gerakan Mahasiswa 1998 tidak menggunakan bahasa sastra untuk aksi sebab tembok kekuasaan itu sudah sedemikian membaja. Jadi, dengan begitu, sastra menjadi paradigma dari aksi, yakni menguatkan akar-akar kesadaran masyarakat di dalam melakoni hidup.

1998

“Jika Politik Bengkok, Puisi akan Meluruskannya”

Ada ungkapan bagus dari mendiang Presiden Amerika Serikat, John F. Kennedy, bahwa “Jika politik bengkok, puisi akan meluruskannya.” Tentu saja, ungkapan Kennedy itu menjadi “puisi” itu tersendiri. Bukankah ia seorang presiden yang mempunyai tangan-tangan kekuasaan untuk “meluruskan” politik yang dinilainya bengkok? Mengapa harus puisi yang meluruskan politik? Dalam pemikiran saya, apa yang dikatakan oleh Kennedy sebagai “puisi” itu tidak lain ialah hati-nurani, dan bukanlah “puisi” yang berhenti sebagai kata tanpa makna yang mencerahkan kehidupan.

Boleh jadi, sebab Kennedy seorang politisi sehingga memerlukan idiom-idiom di luar bahasa politik, demi mencitrakan perpolitikannya. Lalu, puisi dinilainya sebagai hal yang tepat untuk membentuk citra yang bersih itu. Boleh jadi, hal itu merupakan romantisme seorang politisi, sekalipun ia memiliki kekuasaan yang punya akses kepada kekuatan senjata untuk “meluruskan” jalannya sejarah, tetapi suatu kemenangan

direbut melalui pertikaian atau peperangan, toh selalu berakhir dengan darah. Ia tidak menginginkan kaki kursi kekuasaannya bersimbah darah.

Namun, jika ungkapan tersebut hanya sebatas romantisme, maka “puisi” pun hanya jadi iklan dari suara-suara pasar.

Mengapa politisi seperti Soekarno, John F. Kennedy, Vaclav Havel, Pablo Neruda, Mahatma Gandhi, Anwar Ibrahim, justru memiliki keyakinan bahwa puisi memiliki kekuatan bagaikan tetesan air di dalam gua yang mampu melubangi kerasnya batu-batu kesadaran? Barangkali sebab mereka bosan dengan senjata, lalu memerlukan puisi, suatu dunia yang dibayangkan membawa damai.

Syahdan, pada zaman kerajaan, peran sastrawan-lisan, dukun, pawang, mendapatkan tempat terhormat di dalam masyarakatnya. Dengan seni kata, mereka menjinakkan alam untuk manusia. Kemampuan pikirnya tidak dimiliki oleh rata-rata orang sezamannya sehingga seperti Empu Prapanca melalui syair panjangnya *Nagarakertagama*, menjadi budaya tanding terhadap keraton (sebagai sumber legitimasi budaya). Empu Prapanca melakukan pencairan terhadap kebekuan rezim Gajah Mada, yang secara politik telah jadi ideologi sejak Ratu Tribhuwana Tunggaladewi. Empu Prapanca menjadi “sastrawan di luar sistem”. Sementara itu, para Wali Sanga, Yasadipura, berdiri di dua area budaya, yakni sebagai *wong cilik* (rakyat) sekaligus *wong agung* (orang yang memiliki hubungan status sosial dengan keraton), melalui suluk, tembang, syi'iran, dan

semacamnya, memiliki estetika bahasa sekaligus menjadi acuan falsafah hidup.

Peran demikian sampai hari ini masih kental dalam persepsi masyarakat kita. Oleh sebagian masyarakat modern masih diyakini ada sinergi antara agama, seni, dan masyarakat. Karenanya, aktivitas sastra tidak sekadar aktivitas budaya tulis, melainkan juga aktivitas budaya lisan (mendengar dan melihat). Ada suatu harapan masyarakat kepada sastra, “sebagai penjaga moral”, dan sastrawan mesti bertanggung jawab, hal ini yang diyakini oleh Sutan Takdir Alisjahbana; juga Rendra yang dengan lantang mengatakan dalam sajaknya, “Aku mendengar suara/jerit hewan yang terluka//Ada orang memanah rembulan/Ada anak burung terjatuh dari sangkarnya//Orang-orang harus dibangunkan/Kesaksian harus diberikan/Agar kehidupan bisa terjaga.” Keyakinan senada pada Taufiq Ismail, Emha Ainun Nadjib, juga generasi terkini, Wiji Thukul.

Kesaksian sastra itu menjadi ancaman bagi negara pada masa rezim Soeharto sehingga tak terelakkan mereka mempunyai kekuasaan dan senjata melakukan penahanan, penceklan, bahkan penculikan. Namun, semakin represifnya negara, semakin menguatkan kepercayaan rakyat bahwa sastra memiliki peran penting dalam hidup berkebudayaan. Citra idealisme ini sudah lama ingin dihancurkan dengan melakukan manipulasi terhadap kehidupan seni itu sendiri, misalnya dengan mempertimbangkan aspek estetisme belaka yang dijadikan acuan mutu atau tidaknya suatu hasil seni, dan “kontrol” ini dilakukan oleh lembaga seni dan media massa.

Sekali lagi, dalam masyarakat budaya lisan, sastra bukanlah aktivitas kesendirian, melainkan juga dilihat dan didengar. Itulah sebabnya, strategi estetika sastra melakukan kolaborasi dengan teater, musik, dan lainnya, menjadi penting dalam kehidupan sastra Indonesia.

Sementara itu, represivitas tidak pernah menuding kepada sastra yang setia kepada estetisme murni. Jika pun ada kasus lebih disebabkan oleh pada saat dibacakan, yang menyedot kerumunan massa. Seperti halnya sajak “Maria dari Magdala” karya Linus Suryadi AG.; tatkala terbit di dalam majalah, sajak tersebut tidak dimasalahkan; namun ketika dibacakan mengalami “pengamanan” sebab dicemaskan bisa menyinggung lembaga agama tertentu. Dengan dalih menyedot massa dan dapat menimbulkan keonaran, yang dijadikan dasar pencekaln kepada Rendra, Emha Ainun Nadjib, dan Wiji Thukul.

Untuk sastra mereka tersebut, penilaian kesastraannya kita serahkan kepada yang mengetahui tentang baik buruknya, tetapi dalam sastra semacam itu mampu mengadakan pembocoran fakta. Pembocoran fakta, hal yang lazimnya dilakukan oleh jurnalistik, namun tersebut kooptasi negara terhadap jurnalistik maka jurnalis seperti Seno Gumira Ajidarma menuliskan fakta kekerasan terhadap Hak Asasi Manusia di Timor Timur itu ke dalam cerpen-cerpennya. Itulah pengakuannya tatkala menuliskan cerpen dalam bukunya, *Saksi Mata*.

Pada puisi, kesadaran memanfaatkan kelisanan sastra untuk membangunkan kesadaran publik itu sejak 1960-an dilakukan oleh Taufiq Ismail, dengan menulis dan membacakan

sajak (*Tirani dan Benteng*) di tengah aksi Mahasiswa ‘66 menggulingkan rezim Soekarno. Sekalipun begitu, “sajak jurnalistik” Taufiq Ismail itu sempat ditanggapi sinis oleh Subagio Sastrowardoyo, “Tak ada bedanya antara sajak yang ditulis oleh Taufiq Ismail, dan sajak yang ditulis oleh penyair-penyair LEKRA, sama pamphletik.” Tetapi, sajak yang ditulis oleh penyair LEKRA sebagian besar jatuh ke dalam verbalitas ide, peng-*iya*-an kepada doktrin partai sebab ideologi komunisme mengedepankan front lawan ataukah kawan, tidak memberi ruang apresiasi terhadap realitas sosial secara lebih estetis, dan alamiah. Hal demikian yang menjadikan puisi kehilangan puisinya.

Jika kita mengidealkan komitmen sosial sekaligus komitmen estetis itu, maka rujukan pertama adalah sajak dalam *Blues untuk Bonie* karya Rendra. Sekalipun setelahnya, untuk memaknai puisi Rendra, sebagai pembaca kita harus berganti strategi, yakni merenungkan peristiwa yang ia kedepankan, pemikirannya, dan itu semua bersumber kepada perspektif daulat hidup.

Sejarah mencatat, sastra tidak selalu menyenangkan posisinya dalam masyarakat. *Nagarakertagama* yang ditulis oleh Empu Prapanca di sekitar tahun 1365 M, dilarang oleh penguasa sebab berseberangan paham politik dengan Gajah Mada. Empu Prapanca membeberkan kesenjangan yang menjurag antara *wong cilik* dan bangsawan, karenanya ia berkomitmen: “*ndatan kacaritan kalangwan ikanang ranu*”; “kami tidak akan bicara tentang keindahan danau itu”, hal yang diteruskan oleh Rendra, 6 abad kemudian. Ungkapan tersebut jelas merupakan

pengkhianatan kepada umumnya pujangga yang memuja keindahan alam dan kekuasaan raja. Demikian pula dengan Hamzah Fanshuri yang hidup di pertengahan abad ke-16 sampai awal abad ke-17, sampai terjadi pembakaran terhadap karya sastra dan risalah tasawufnya, atas suruhan Sultan Iskandar Tsani (1637-1641 M) dan fatwa ulama istana Nuruddin al-Raniri.

Tetapi, hal serupa tidak terjadi pada masa dituliskannya “Hikayat Prang Sabil” oleh Teungku Pante Kulu, Teungku Chik di Tiro, Teungku Nyak Amat Cot Paleau, Syaikh Abbas Kutakarang, dan lain-lain, masyarakat Aceh Darussalam menerimanya, bahkan menjadikannya referensi utama dalam berjihad melawan *kaphhee* (kafir) Belanda. Karena penindasan terhadap rakyat Aceh oleh Belanda, dalam hikayat ini diembuskan semangat perlawanan terhadap kekerasan tersebut dengan jalan kekerasan pula sebab yang dihadapi adalah kaum kafir.

Daerah Operasi Militer (DOM) di Aceh menyisakan luka yang dalam, sampai hari ini. Rakyat di Aceh tidak lagi berhadapan dengan kafir-kafir, melainkan militerisme dari pemerintahan bangsa sendiri. Karya sastra ditulis oleh sastrawan menanggapi persoalan ini, bahkan lebih banyak tanggapan datang dari luar Aceh, tetapi kejahatan terus berlangsung. Tersebab ketakberdayaan rakyat di Aceh, justru rakyat tidak tinggal diam, dalam “Catatan Pinggir” Goenawan Mohamad mengungkapkan bahwa atas setiap kejahatan itu, seluruh orang Aceh punya “catatan”. Para ibu meninabobokan anaknya dengan nyanyian yang diangkat dari catatan dalam hati mereka itu.

Merasakan luka demi luka Aceh seperti kita merasakan peluru itu nyasar ke dada kita.

Saya teringat kepada sajak “Dongeng Marsinah” karya Sapardi Djoko Damono. Buruh pabrik arloji di Surabaya itu meninggal dengan cara mengenaskan sebab oleh majikannya dianggap membangkang, sebab ia menuntut haknya sebagai manusia. “Bukan kematian benar menusuk kalbu/Keridlaanmu menerima segala tiba/Tak kutahu setinggi itu atas debu/dan duka maha tuan bertahta,” demikian ungkap Chairil Anwar dalam sajak “Nisan”. Bukan kematian itu yang jadi soal, tetapi cara kematiannya yang harus diselidiki. Kematian adalah *ending* dari perjuangan menghidup-hidupi hidup, karenanya mengandung nilai keindahan. Nurani dan akal sehat tidak dapat menerimanya tatkala tangan malaikat maut itu digantikan oleh tangan manusia. Tanya hidup yang mengharu biru dari Marsinah itu seperti tanya hidup rakyat di Aceh dalam memperjuangkan keadilan. Kita tak mungkin melupakan tragedi kemanusiaan itu sebab Marsinah adalah arloji di pergelangan tangan kita seperti “Aceh Mendesah dalam Nafasku”.

Sayangnya, dari masa rezim Soeharto sampai penanggalan menunjuk angka 1999, Aceh jauh dari Jakarta sehingga penganiayaan dan pembunuhan itu tidak *ter-cover* oleh media massa. Sekalipun kebebasan pers telah menghidupkan demokrasi di Jakarta, pembantaian di Aceh, toh terus saja berlangsung..

Ungkapan sebal Sutardji Calzoum Bachri ada benarnya bahwa jika politik bengkok, politik itu sendiri yang akan meluruskannya, dan bukan puisi.

Puisi menjadi saksi tragedi kemanusiaan itu. Politik memerlukan puisi pertanda masih memiliki hati nurani. Dan, puisi hanya dapat menjadi inspirasi bagi politik dan politisi yang lurus.

1999

Dari Realitas sampai Sastra yang Mencerahkan

Setiap kesusastaan yang baik memberi pencerahan kepada manusia, pembacanya. Sekalipun hal itu pencerahan yang mungkin subjektif, di mana terjadi dialog antara sastra dan seorang yang membacanya, yang itu jelas banyak faktor turut menentukan proses membaca, di antaranya pengalaman hidup. Bukankah sastra juga muara dari pengalaman hidup seorang sastrawan? Namun, juga pencerahan dalam pengertian objektif, yang bisa dirasakan denyutnya oleh semua manusia yang membaca.

Seorang peneliti dari LKiS di Yogyakarta, Jadul Maula, sangat bersyukur membaca sajak "Embun" D. Zawawi Imron: 'embun yang dikabarkan tak fasih gema/heningnya menyadap ribuan gejala/ dalam perih yang sempurna/luka bunga dikecup sukma//dunia, mekarlah!'¹ Jadul tersentak, sajak ini pencitraan dari Kanjeng Nabi Muhammad SAW, ungkapannya. Seorang Nabi yang hidup di tengah kegaguan budaya Arab di antara imperium Timur (Persia) dan Barat (Romawi). Ia yang buta huruf, tetapi dalam kehidupan heningnya segala yang bernama alam tersadap

olehnya. Ia yang sempurna perihnya oleh kezaliman manusia di sekelilingnya, sekalipun begitu, ia sampai titik tertentu justru hidup dan dihidupi sungguh oleh sukma. Ia menjadi manusia yang dipilih untuk dicerahkan, dan mencerahkan. Tetapi, kenapa justru kembali ke 'dunia, mekarlah!' setelah di-*mi'raj*-kan? Jadul kian yakin, itulah peran yang dilakukan, peran kenabian.

Suatu pemaknaan yang subjektif? Boleh jadi. Itulah pemaknaan seorang Jadul Maula, sekalipun tak tampak jelas, tetapi denyutnya sampai ke hati saya. Ada universalitas pemaknaan yang juga saya dekap di situ. Sekalipun boleh jadi, seorang lain berlatar lain dalam hidupnya punya pemaknaan lain kepada sajak itu. Sah adanya.

Disebabkan tafsir sastra yang membuat kita subjektif ketika memaknainya, pada mulanya sastra dalam memberi arti kemanusiaan merupakan representasi seorang manusia (juga) yang bernama sastrawan. Kemudian bahwa akhirnya ada denyut yang dirasakan sama oleh orang lain tatkala membacanya, ini bukti bahwa kesusastraan yang baik memiliki potensi untuk menjadi pencerahan kepada manusia dari keterbelengguan dan pembelengguan dimensi kemanusiaannya.

Adapun ada olok-olok kepada pemaknaan tersebut, bisakah seonggok sajak membebaskan rasa lapar 100 juta perut rakyat Indonesia hari ini? Kita perlu balik bertanya, adakah 100 juta perut kosong rakyat Indonesia langsung kenyang sepulang dari mendengarkan pidato-pidato politik? Senaif apa pun sebuah pertanyaan, punya hak yang sama untuk hidup di alam demokrasi.

Itulah tanya yang lahir dari impian tetangga saya, sang realisme sosial. Ia merasakan adanya krisis yang memuncak di kalangan rakyat, dari yang paling komunal, sampai mendesak ke arah krisis individual, bahkan krisis eksistensial sebab rabunnya kepercayaan menatap matahari esok dari harga ekonomi, politik, dan harga sebagai Manusia. Ada suatu sistem yang mengungkung sosial, dan pelanggaran terhadap kontrak sosial yang dilakukan oleh penguasa dan kroninya, mengakibatkan tersingkirkannya rakyat banyak dalam memainkan peran hidupnya. Tetangga saya itu sampai kepada kesimpulan: keindahan sastra itu apabila ia mempresentasikan ketidakadilan yang diderita rakyat, bahkan bagaimana memberikan jalan keluarnya. Karenanya, tetangga saya itu percaya penuh kepada kata mutiara N.G. Chernisevski, "Realitas lebih indah dari karya seni, dan, setiap karya seni (mestilah) propaganda."² Lalu, agar tak sekadar peduli kepada rakyat cuma dalam kata-kata, ia berkesimpulan pula, seniman harus punya ideologi. Realisasi dari ideologi itu tak cuma sebatas seni, melainkan juga berpartai sebab melaluinya seniman dapat terlibat langsung menindak ketidakadilan yang merajalela ini. Demikian ungkap tetangga saya itu berapi-api.

Realitas, Bahasa, Sastra

17

Realitas tidak lain dan tidak bukan ialah hulu dari setiap penciptaan seorang manusia, juga sastrawan. Sekalipun realitas yang jadi tumpuannya sama, katakanlah realitas itu hangus-hitamnya kota Solo tatkala bergulirnya Reformasi Mei 1998,

namun dua seniman dalam merespons objek sama itu toh hasil akhirnya berbeda, hal itu dipengaruhi oleh banyak faktor yang melatari perbedaan persepsi antara keduanya.

Kita mendekati keduanya tidak dari perspektif sempit tradisi yang dibangun seorang yang satu, untuk menilai yang lain, sebagaimana menilai puisi Sapardi Djoko Damono dengan perspektif puisi pamflet Rendra. Sungguh tidak adil sebab keduanya membangun tradisinya masing-masing. Apalagi jika kita membandingkan manakah yang lebih indah antara eloknya kupu-kupu dalam realitas faktual dibanding dalam realitas fiksional.

Saya pun punya keyakinan akan hidup yang ditumbuhkan oleh kata-kata, bahasa, termasuk dalam sastra, sebagaimana bahasa yang selalu dihidupi oleh manusia. Tetapi, saya meyakini tidak dalam pengertian hitam-putih, *wadag* bahwa tiap bahasa di dalam sastra tersurat (bukan tersirat) propaganda. Apalagi, yang dimaknai dari propaganda itu ajakan kepada kebenaran-versi, bukan kebenaran-universal yang dapat dirasakan semua manusia yang masih terjaga hati nuraninya. Tentu, keduanya punya jangkauan area masing-masing. Apalagi, bahasa di dalam sastra punya tradisi dan inovasi pengucapannya sendiri, sekalipun berangkat dari realitas bahasa massa, namun dalam totalitasnya ia tidak melulu pemindahan dari bahasa massa jadi bahasa sastra. Kita maklum, tiap sesuatu yang hidup punya “bahasanya” sendiri untuk sekadar atau satunya tujuan berkomunikasi, bahkan melakukan perlawanan.

Di situlah titik pisahnya, bahasa massa menempatkan bahasa semata sebagai alat komunikasi yang diperalat demi verbalitas ide. Tetapi, bahasa di dalam sastra tampil secara utuh, tubuhnya yang orisinal, unik dan estetik, di samping itu rohnyanya yang menghidupinya dengan ide, dengan makna. Dari itulah Seyyed Hossein Nasher pernah menyimpulkan dengan bersandar kepada puisi sufi-penyair, Rabi’ah Adawiyah, Jalaluddin Rumi, Muhammad Iqbal, bahwa “Tiap ungkapan kerinduan yang berbeda (kepada Tuhan), melahirkan jenis kerinduan yang berbeda.”³ Dengan begitu, tidak semata dari masa ke masa perkembangan sastra hanya kepada perubahan gaya penyampaian bahasa, melainkan juga konsep pemikiran yang menghidupi bahasa sastra itu. Ada dialektika di dalamnya, antara bahasa yang mengandung pemikiran yang membuatnya punya keberartian, dengan pemikiran obsesif yang menjadikan bahasa sastra mewujudkan dirinya secara khas.

Dialektika serupa itu, jadi tak penting lagi mempertengkarkan, apakah realitas faktual lebih “indah” dibandingkan realitas fiksional. Tak mempersoalkan lagi, merahnya darah yang berleleran di depan kantor Komisi Pemilihan Umum (KPU) akibat bentrokan polisi dengan aktivis Partai Rakyat Demokratik (PRD) pada Juli 1999, dan menilainya lebih “indah” dibandingkan dengan “Darah Itu Merah, Jenderal” dalam cerpen Seno Gumira Ajidarma. Seperti halnya, tak perlu dipersoalkan mana yang lebih penting antara pohon jati yang dihidupi oleh penciptaan Tuhan, dan meja kursi yang dicipta manusia dari kayu jati.

Dari Obsesi ke Ideologi

Sering kita membaca karya sastra, tetapi ada kedangkalan dalam maknanya. Tidak sekadar cara ungkap bahasanya yang sederhana sebab banyak sajak dan cerpen yang diungkap dengan bahasa sederhana, namun maknanya dalam, misalnya sajak “Aku Ingin” karya Sapardi Djoko Damono. Kesederhanaan pola ungkap bahasa, tidak selalu membuahkan sastra yang sepele secara maknawi.

Sebaliknya, tidak setiap sajak dan cerpen yang sulit pola ungkap bahasanya mengandung makna yang dalam bagi dimensi kemanusiaan. Contohnya, sejak dekade 1980-an bermunculan sajak yang rumit pola ungkap bahasanya, justru menambah sulitnya kita menembus makna, sampai dielok-olok sebagai “Sajak Gelap”.

Kenapa hal itu bisa terjadi? Boleh jadi, penulisnya belum mampu memainkan instrumen bahasa sehingga ia dijajah oleh bahasa, bahasa jadi berhamburan, anarkis, bahkan jadi boomerang bagi dirinya. Pada sebagian “Sajak Gelap” itu ada juga yang bagus, tatkala “kegelapan” bahasa secara konseptual dijadikan lambang dari kegelapan hidup di tengah realitas yang dihegemoni dan didominasi oleh negara. Contoh dari itu, perpuisian Kriapur. Bahkan, Kriapur sengaja mengejawantahkan pemikiran dan intuisinya ke dalam sajak yang ia sebut sebagai “sajak obskurantis imajis” (imaji kegelapan). Tetapi, banyak sajak pada masa itu yang asal gagah, meniru-niru imaji kegelapan serupa itu sehingga terjebak dalam permainan bahasa yang tak tentu rimba maknanya, sekalipun tujuan sastra bukan semata kejelasan makna itu sendiri.

Memang, sastra terlebih puisi yang tak sekadar menempel-nempel kata dan yang punya ruh, sastrawannya punya keyakinan terhadap pandangan hidup (*weltanschauung*). Dengan itu, dalam karya sastranya akan dijumpai sesuatu yang terus-menerus obsesif, dan hal itu menjadi nada dasar dalam seluruh karya sastranya. Rendra senantiasa berbicara tentang “balada orang-orang tercinta” yang tertindas akibat sistem sosial yang dikooptasi oleh kekuasaan, bahkan sampai ke karyanya terkini. Dalam ketertindasan, Rendra selalu memunculkan sosok “Bunda” (Maria), yang menjadi sumber harapan akan hari esok. Karenanya, bila sosok Bunda itu dilukai, Rendra membelanya habis-habisan. Sosok Bunda itu secara “reinkarnasi” menjelma menjadi Maria Zaitun (sajak “Nyanyian Angsa”), Bu Aminah (sajak “Perjalanan Bu Aminah”), Fatima (sajak “Nyanyian Fatima untuk Suto”), seorang paderi muda (sajak “Khotbah”), dan banyak lagi yang semacamnya. Demikian pula, kehidupan *wong cilik* yang karikatural selalu dicitrakan oleh Ahmad Tohari dalam karya sastranya, di antara *wong cilik* itu selalu ada yang keluar dari kebekuan budayanya dengan melakukan transendensi seperti tokoh Rasmus dalam trilogi *Ronggeng Dukuh Paruk*; lalu sang Tokoh itu kembali kepada komunitasnya untuk melakukan peran “profetik” (peran “kenabian”), dengan jalan melibatkan diri dalam masalah sosialnya (emansipasi) sekaligus mencarikan jalan keluarnya (liberasi).

Bagaimana mungkin sastrawan mampu menyikapi kehidupan yang ia tulis dalam karya sastranya, jika ia tidak obsesif terhadapnya. Tetapi, keyakinan yang semacam ideologi terhadap kehidupan itu tidak saya dekap dalam perspektif seorang propagandis, yang hitam putih tatkala menyikapi sesuatu.

Ideologi yang dimaksudkan adalah ideologi hati nurani, universal sekalipun melalui citraan-citraan kontekstual, tetapi ruh dari perspektif itu adalah nilai kemanusiaan. Sebagaimana keterharuan saya kepada tokoh Larasati dan Setodewa dalam novel *Burung-Burung Manyar* karya Y.B. Mangunwijaya. Sekalipun kedua tokoh itu terlibat percintaan hakiki, tetapi keduanya sama menyadari bahwa tidak mungkin menerjang kemapanan “lembaga” masing-masing yang melingkunginya, termasuk agama. Justru, Y.B. Mangunwijaya membangun konflik psikologis antartokoh yang berbeda keyakinannya, dengan *ending* cerita yang begitu humanistik sekaligus sunyi.

Seorang propagandis dengan berperspektif hitam-putih, tidak mungkin bisa demikian. Ia akan terjebak kepada batasan nilai yang dikukuhinya berdarah-darah itu, dengan mencari pembenaran apa pun jika dimungkinkan demi membela diri. Kebenaran seperti itu bukanlah kebenaran-universal yang menyentuh religiositas setiap manusia. Dalam sastra, hasil propagandais yang cuma mengandalkan kebenaran-versi akan jadi verbal seperti pengkhotbah yang mengafir-kafirkan golongan lain. Agama dijadikan candu, dan dilepaskan perannya yang hakiki sebagai pengingat manusia dari penghancuran eksistensi dirinya sendiri.

Pandangan hidup seorang sastrawan tidak hanya bersumber dari perenungannya terhadap realitas alam sebagai penanda sekaligus petanda kekuasaan Allah, melainkan juga bersumber dari realitas budaya yang diciptakan manusia sebab daya kreasinya demi memenuhi kebutuhan hidupnya. Tentu, kebenaran yang bersumber dari dua realitas itu memiliki lingkup dan perjalanan sejarahnya masing-masing. Kebenaran

yang sumbernya dari realitas alam lebih memiliki nilai universal sehingga tatkala sastra bersentuhan dengannya dan diekspresikan secara harmoni berdasar kualitas estetika, maka akan mampu melampaui batas budayanya. Karenanya, bercermin kepada sastra demikian menjadi referensi manusia untuk mengolah masa depan sejarah. Sastra demikian sebagaimana *Mahabharata* yang disusun oleh Empu Wiyasa pada periode Timur Klasik, atau di zaman modern seperti halnya *Javid Namah (Kitab Keabadian)* karya Mohammad Iqbal. Inilah sebabnya Y.B. Mangunwijaya berkesimpulan bahwa sastra yang baik selalu religius sebab selalu mengandung “dimensi-kedalaman” manusia (terima kasih Paul Tillich atas istilah ini). Karenanya, tatkala membacanya kita tergetar hati sebab hidup yang dihidupi dalam sastra yang demikian pada hakikatnya ada di dalam setiap diri manusia.

Tentang Seruan “Sastra Perlawanan”

Saya tidak percaya keterpisahan antara realitas alam dan realitas budaya sebab keduanya sama pentingnya, seperti roh dan badan. Apa pun yang berkaitan dengan kebudayaan akan “menghidupi dan dihidupi” realitas-alam. Dengan begitu, saya jadi bertanya-tanya, bagaimana mungkin akan menerima seruan “Untuk berpihak kepada rakyat, seorang sastrawan harus berideologi kerakyatan”? Dan, “agar lebih konkret keterlibatannya pada rakyat, sastrawan mengideologikan sastranya pada garis partai politik yang memihak pada rakyat.”

Saya memaknai keyakinan tersebut pada pernyataan awal, yakni ideologi kerakyatan, dalam makna rakyat tiada lain ialah orang-orang, sama halnya dengan orang yang terlibat di dalam kekuasaan. Hal itu cuma masalah kontrak sosial, penguasa adalah sekelompok orang dari rakyat yang dipercayai sebagian besar rakyatnya untuk menerima kontrak sosial demi menjalankan pemerintahan sehingga hidup bermasyarakat berlangsung dalam keterjagaan.

Tetapi, ada keyakinan yang diembuskan bahwa setiap pemegang amanat rakyat itu selalu menindas, karenanya harus ditiadakan kelas penguasa itu, lalu digantikan oleh kekuasaan rakyat tertindas. Adagium tersebut melahirkan antitesis yang sama: tatkala kekuasaan rakyat tertindas itu secara anarkis mengadakan pembalikan sejarah, kemudian mengukuhkan kekuasaannya, maka kekuasaan rakyat tertindas itu pun akhirnya cuma diwakilkan kepada satu suara partai. Suara-suara yang lain dikubur, tinggalah suara “palu” dan “arit” yang mengancam kehidupan.

Adakah yang dapat menjamin bahwa kekuasaan yang mengatasnamakan “rakyat tertindas” itu akan selalu menyuarakan hati nurani rakyat secara keseluruhan? Sejarah membuktikan, kekuasaan yang mengatasnamakan “rakyat tertindas” itu menghalalkan segala cara demi membalikkan sejarah, meniru Machiavelli. Pemerintahan semacam itu berakhir dengan nonsens.

Memang, manusia suka dengan warna pelangi, kecuali yang tak lagi memiliki hati nurani. Politik tidak selalu kotor, jika pun begitu, rakyat banyak selalu berpeluang membersihkannya

dengan hati nurani dan akal-sehatnya sebab manusia pada hakikatnya merindukan rasa aman dan nyaman, sekalipun dengan risiko bukan jadi subjek dari sejarah, melainkan jadi rakyat kebanyakan. Rakyat jadi “kawula” yang punya suara untuk menggerakkan jalannya sejarah, dan bukan manipulasi suara “kawula” oleh “gusti” (penguasa) dengan dalih manis demi “manunggaling”. Selama ini, “manunggaling” cuma sebatas wacana sehingga “kawula” cuma jadi hamba sahaya yang dieksploitasi suaranya demi mengukuhkan lagi kursi kekuasaan di setiap pemilihan pemimpin.

Manusia melakoni realitas budayanya, dan politik di dalamnya, dan sastra menyentuh realitas budaya itu, maka sastra yang agung dihidupi oleh suara kemanusiaan yang hakiki. Karenanya, tanpa lagi menggarisbawahi kata “rakyat”, tatkala sastra hidup dalam keyakinan tersebut, maka sastra secara niscaya terlibat di dalam kehidupan rakyat. Dengan sentuhan estetikanya, sastra memberi katarsis sehingga menjadi inspirasi pencerahan manusia untuk membebaskan keterjajahan dirinya dari kekuasaan yang mengingkari hakikat manusia, hakikat alam, dan daulat Tuhan.

Sastra yang mencerahkan bukan saja terobsesi semata oleh waduk bahasa, melainkan juga menghidupi bahasa. Ia tidak sekadar berurusan dengan indahnya tubuh sekaligus memberi makna keindahan terhadap tubuh. Ia bersumber dari air religiositas (suatu dimensi kedalaman yang mulai menghilang dalam keber-agama-an)⁴ sebab ia ingin melepas dahaga hakikat kemanusiaan kita.

Karenanya, sastra yang mencerahkan berlawanan terhadap penjajahan kemanusiaan, dan bentuk perlawanannya itu: ada yang melalui estetisme; ada yang menjadi saksi; bahkan, ada yang melawan.⁵ Beragam hal yang mengondisikannya sehingga bentuk-bentuk itu mencari aksentuasinya yang paling pas sejalan dengan kontekstualisasinya. Tanpa menengok kepada seruan “Kita harus meningkatkan dari sastra perlawanan, menjadi sastra yang melawan”, maka sastra yang mencerahkan secara niscaya mengandung kedua risiko tersebut sebab perubahan itu sendiri bagian dari berjalannya sejarah, berjalannya hukum alam.

Sejarah mencatat semuanya, bahkan yang tidak tertulis.

1999

35

¹ D. Zawawi Imron, “Embun”, *Bulan Tertusuk Lalang* (Jakarta: Balai Pustaka, 1982), hlm. 52.

² Diterbitkan oleh Bagian Penerbitan Lembaga Kebudayaan Rakyat (LEKRA), 1961. Terjemahan Samandjaja dari buku N.G. Chernyshevsky, *Selected Philosophical* (Moscow, 1953).

52

³ Seyyed Hossein Nasr, *Spiritualitas dan Seni Islam* (Bandung: Mizan, 1994).

9

⁴ Paul Tillich, “Dimensi yang Hilang dalam Religi”, terj. Soe Hok Djinn, majalah sastra *Horison*, No. 2 Juli 1966.

⁵ Abdul Wachid B.S., “Perlawanan Sastra”, Surat Kabar *Minggu Pagi*, No. 5, Th. 51, Minggu III-Juni 1998, hlm.6.

SASTRA KORAN BEKAS

Oposisi dalam Reformasi Kebudayaan

¹⁵ Salah satu agenda dalam reformasi kebudayaan Indonesia saat ini adalah meninjau kembali peran oposisi dalam kehidupan berkebudayaan.

Sementara itu, kebudayaan ialah segala sesuatu yang dilakukan oleh manusia sebagai akibat dari keinginannya untuk memenuhi kesejahteraan hidupnya. Jika peran kontrol kebudayaan hanya bersifat sentralistik, yakni diperankan oleh pemerintah atas nama negara, dapatkah hal itu dijamin bahwa kekuasaan tidak terselewengkan oleh kelompok tertentu dalam kehidupan bernegara? Nonsens.

Teringat kembali dalam pikiran kita, bagaimana Orde Baru (Orba) dalam menjalankan kehidupan politik yang melembagakan sentralistik kontrol kebudayaan sehingga segala sesuatu harus di bawah pengawasan negara. ³⁴ Apakah kekuasaan di Indonesia sedemikian suci sehingga tidak diperlukan suatu oposisi, yang melakukan pengawasan secara terus-menerus terhadap penyelenggaraan negara?

Kekuasaan, semestinya tidak dilandaskan kepada sebuah kekhususan kultur, atau lebih khusus tradisi tertentu

sehubungan dengan, atau atas nama kepribadian bangsa. Tidak. Sebuah kekuasaan, dalam lingkup apa pun, jika terlampau besar, tentu mengakibatkan otoritarianisme. Sifat kekuasaan, selalu sama, yakni akan memperluas tentakelnya jika tanpa kontrol.

Bercermin kepada Pemerintahan Orde Baru, Orba terlampau meyakini sebuah wacana, sebuah saja: bahwa kehidupan kebudayaan dapat berjalan dinamis apabila keamanan tenang dan tentram. Karenanya, wacana demokrasi harus diversikan oleh negara, dengan mengatasnamakan “Demokrasi Pancasila”, yang secara yuridis kenegaraan memang sah. Namun, sebab pemaknaan itu tidak pernah diapresiasi secara bersama sebagai sebuah bangsa yang heterogen dan “membayangkan” secara bersama sebagai sebuah bangsa yang bernama Indonesia sehingga esensi dari demokrasi itu sendiri menjadi terabaikan, bahkan sengaja dilibas.

Saya teringat pada pemikiran Kuntowijoyo dalam *Identitas Politik Umat Islam* bahwa kaidah demokrasi itu haruslah memberi tempat kepada tiga hal, yaitu (1) hak berpolitik, (2) hak sipil, (3) hak aktualisasi diri.

Setiap penguasa di mana pun selalu berbicara mengatasnamakan “rakyat”, “bangsa”, dan “negara”, hal ini memang menjadi bagian dari retorika politik. Namun, rakyat haruslah awas, dan waspada, bahwa setiap penguasa untuk memutar roda pemerintahan ia harus melakukan konsolidasi kekuatan politik agar ada jaminan kekuatan bahwa pemerintah itu *legitimate*. Namun, jika hal ini tidak diwaspadai, maka akan muncul Machiavelli baru, Soeharto baru.

Karenanya, oposisi dalam kehidupan berkebudayaan menjadi urgen. Namun, tentu saja, yang memerankan oposisi bukan hanya bersifat resmi dari kalangan politisi melalui partai politik saja. Oposisi perlu juga muncul dari kalangan tidak resmi dalam percaturan politik, yakni dari kalangan sastrawan atau seniman, cendekiawan, dan para intelektual lainnya, terlebih dari itu juga dari kalangan rakyat dan mahasiswa. Karenanya, substansi demokrasi itu bisa eksplisit tersuarakan jika pilar demokrasi seperti halnya media massa tidak disetir oleh pemerintah, tidak ditekan oleh Departemen Penerangan (seperti di masa Orde Baru), misalnya, yang selalu mengancam dengan pencabutan SIT dan SIUPP.

Oposisi, dengan mengingat gagasan Ignas Kleden, itu sebagai *devil's advocate*, setan penjaga. Kita tidak dapat membayangkan, jika kehidupan di dunia ini tidak ada setan yang selalu mengganggu dan menguji keimanan manusia kepada Kebenaran Universal dengan bersumber kepada Tuhan Yang Maha Esa, Allah. Jika itu tidak terjadi, pastilah kehidupan kita tidak sedang di dunia.

Janganlah oposisi dianggap sebagai *devil* (setan) saja, tanpa pernah mengakuinya sebagai *advocate* atau “pembela”, yang selalu menjadikan manusia untuk “ingat” kepada “Jalan Lurus”-nya.

Dengan ada yang mengontrol, oposisi, karenanya pertanggungjawaban dari sebuah rezim itu menjadi terbuka, dan dapat dipertanggungjawabkan di hadapan rakyat banyak.

Perlu atau tidaknya suatu oposisi, jelas berhubungan dengan kesepakatan rakyat banyak itu, apakah suatu kekuasaan

itu dianggap berhubungan dengan dunia supranatural atau tidak? Jika hal itu “iya”, maka kritik, atau perdebatan, sudah tidak diperlukan lagi. Logika tertutup serupa itu, saya pikir pada konteks kehidupan pasca Nabi dan Rasul sudah tidak relevan lagi.

Selanjutnya, langkah apa yang mesti dilakukan dalam hidup berkebudayaan yang menghargai peran oposisi?

(1) Desakralisasi kekuasaan

Bukankah kekuasaan berasal dari rakyat, dan rakyat mengamanahkan kekuasaan itu kepada pemerintah, karenanya kewajiban penguasa dan perpanjangan tangannya adalah membuktikan bahwa ia menjalankan amanah itu secara terbuka.

Untuk menjalankan secara terbuka, perlu adanya pembagian kekuasaan berdasarkan kepada trias politika, di mana kekuasaan eksekutif menghargai wewenang legislatif, kekuasaan yudikatif, dan selalu mengevaluasi terhadap kekuasaan dirinya sendiri.

Ketidakseimbangan hal itu jelas akan melahirkan kemacetan proses berbudaya demokratis. Misalkan, jika legislatif terlampau dominan dan bernafsu menekan seperti kondisi pada saat kepresidenan K.H. Abdurrahman Wahid (Gus Dur), bagaimana mungkin eksekutif akan menjalankan program-programnya? Demikian sebaliknya,

seperti di masa rezim Orde Baru, di mana eksekutif terlampau mendekte semua bagian dari kekuasaan.

(2) Memperlakukan kekuasaan secara demokratis

Penguasa jangan dianggap sebagai “Dewa”, “Bapak Bangsa”, “Guru Bangsa”, dan sebagainya. Dengan begitu, setiap potensi dari oposisi dapat melakukan kritiknya. Tentu saja, kritik adalah kritik, tanpa embel-embel misalnya “kritik yang membangun” sebab hakikat kritik adalah berbeda pendapat. Nah, pemerintah harus melakukan manajerial berbeda pendapat itu sehingga menjadi: saling mengenal; musyawarah; kerja sama; menguntungkan rakyat banyak; dan berkeadilan.

Namun, membela munculnya oposisi di mana-mana, bukan berarti menghargai kekerasan, anarki, dan *waton* beda. Itulah sebabnya menjadi penting untuk membiasakan kritik agar membudaya di semua kalangan, terlebih di kalangan masyarakat kampus. Ada posisi yang sama antara kekuasaan eksekutif, legislatif, dan yudikatif. Di samping itu, kebijakan-kebijakan yang dilahirkan dari masing-masing pihak tersebut mestilah aspiratif terhadap kehidupan rakyat banyak. Demikian pula dalam kehidupan kampus, antara rektor seperangkatnya dan mahasiswa, antara dosen dan birokrat kampus, antara dosen dan mahasiswa: aturan main yang disepakati, baik secara kelembagaan departemen maupun dari kesepakatan lokal terhadap mahasiswa, juga mesti terbuka, egaliter, sehat, dan berkeadilan.

Yang jelas, mahasiswa merupakan oposan penting yang diharapkan selalu mengkritisi jalannya kebudayaan Indonesia. Tentu saja, mahasiswa sebagai oposan juga harus siap dikritisi agar menjadi oposisi yang bermutu.

Yogyakarta, 20 Mei 1999

Kampus Basis Kreatif Berkesusastraan!

Kampus² dijadikan basis kreatif berkesusastraan oleh para sastrawan di Indonesia sudah sejak lama berlangsung. Hal ini sebab sastrawan dan karya sastranya merupakan produk budaya yang memiliki kepekaan terhadap realitas sosial di sekelilingnya. Hal itu mustahil bisa terwujud tanpa dikerjakan oleh kaum intelektual. Sementara itu, kaum intelektual pada umumnya berbasis di kampus. Apalagi jika kesadaran berkesusastraan diposisikan sejajar dengan kesadaran berilmu pengetahuan sebab karya sastra tidak dapat dilepaskan dari kesadaran lain, berfilsafat, berperasaan keagamaan, bahkan beragama secara formal. Di situlah berkesusastraan memiliki relasi dengan berekspresi terhadap unsur kebudayaan lain yang dilakukan oleh kaum intelektual, seperti berideologi, berpolitik, berekonomi, bersosial, dan lainnya. Karenanya, berkesusastraan ditempatkan sebagai bagian penting dari berekspresi kebudayaan, di sinilah kampus menjadi kawah candradimuka bagi kaum kreator dalam berbagai bidang, tak terkecuali kesusastraan.

Hal di atas sebab apa? Menurut Sutan Syahrir, apa yang disebut sebagai kaum intelektual tidak lain dan tidak bukan ialah mereka yang memiliki perhatian besar terhadap hal ihwal kebudayaan. M. Dawam Raharjo dalam bukunya, *Intelektual, Intelegensia, dan Perilaku Politik Bangsa* (1996) juga membedakan antara intelektual dan intelegensia. Orang pandai di kalangan perguruan tinggi, tetapi dengan ilmu yang dimilikinya belum mampu memberi pencerahan terhadap masyarakatnya, termasuk sekadar sebagai kaum intelegensia. Sementara itu, mereka yang mampu melakukan pencerahan dengan keilmuannya untuk masyarakatnya, itulah kaum intelektual. Jadi, kaum intelektual, dengan meminjam istilah Kuntowijoyo, memiliki peran “kenabian”, yaitu mampu dan mau menyebarkan ilmu walaupun hanya satu ayat. Di situlah kaum intelektual melakukan keterlibatan (emansipasi) terhadap fenomena sosial sekaligus mampu menghubungkan antara yang bumi dan yang langit secara terus-menerus (transendensi), sebab dengan begitu, akan terjadilah pembebasan dari sekadar pemberhalaan duniawi (liberasi).

Kampus, memang kawah candradimuka. Oleh sebab itu, ia tak pernah sepi dari deru kreativitas siapa pun di dalamnya yang ingin mencari kesejatan diri. Ada seminar, diskusi, dialog, atau sekadar monolog sunyi di perpustakaan. Kampus bukanlah kuburan, yang segala kehidupan berhenti hanya pada angka atau huruf nilai bagaikan nisan. Peran kampus semestinya memiliki perluasan dari peran masjid, yaitu tempat untuk melakukan hubungan sosial antarmanusia (kesalehan sosial), yang hal itu sekaligus melaksanakan nilai-nilai dalam hubungannya dengan Tuhan (kesalehan ritual).

Kita bisa melihat fenomena itu dalam hal proses kreatif kesusastraan, sebagaimana di beberapa kampus di Yogyakarta.

Di Universitas Gadjah Mada, banyak bertumbuhan forum diskusi seperti jamur di musim penghujan. Misalnya, Forum Pecinta Sastra Bulaksumur di Fakultas Ilmu Budaya, yang membidani novelis Ngarto Februana dan cerpenis Kiswondo. Juga, Jamaah Shalahuddin, dari segi kesusastraan membidani novelis-cerpenis R. Toto Sugiharto, kritikus sastra Aprinus Salam, dan banyak lainnya.

Di Universitas Sanata Dharma membidani sastrawan sekaligus kritikus Dorothea Rosa Herliany dan Joko Pinurbo.

Di Universitas Sarjanawiyata, melalui Kelompok Studi Sastra Pendopo, melahirkan sastrawan-esais Indra Tranggono, jurnalis Jayadi K. Kastari, dan banyak lainnya.

Di Universitas Negeri Yogyakarta, melalui UNSTRAD melahirkan budayawan Prof. Dr. Suminto A. Sayuti, sastrawan-jurnalis Ahmadun Yosi Herfanda, penyair-cerpenis Endang Susanti Rustamadji, sampai generasi termuda seperti penyair-cerpenis Hasta Indriyana.

Apalagi di Universitas Islam Negeri (UIN) Sunan Kalijaga, melalui Studi Apresiasi Sastra (SAS) dan Teater Eska, banyak melahirkan sastrawan seperti Ahmad Syubbanuddin Alwy, Hamdy Salad, Abidah el-Khalieqy, Ulfatin Ch., Mathori A. Elwa, Otto Soekatno CR., Kuswaedi Syafi'ie, Edi A.H. Eyubenu, Zaenal Arifin Thoha, dan lainnya.

Tentu saja, kita bisa memperpanjang contoh tersebut. Namun, yang lebih penting bahwa kampus dalam konstelasi

berkebudayaan di situ menjadi benar-benar hidup. Mengapa hal itu bisa terjadi?

Hidupnya kampus disebabkan oleh tegur sapa budaya yang mempersepsi dan memposisikan kampus sebagai pilar penyangga nalar ilmiah dan perilaku demokrasi secara terus-menerus. Duduk sama rendah, berdiri sama tinggi. Ada sinergisitas yang saling memerlukan sebagai sarana berekspresi antara administrator-birokrat kampus, dosen, dan mahasiswa. Dengan begitu, kampus dijadikan tempat untuk berekspresi secara total dari setiap sisi kebudayaan, kampus menjadi miniaturnya berkebudayaan.

Saya mengamati, memang banyak Unit Kegiatan Mahasiswa yang terus dihidupi di dalam kampus itu, namun seberapa jauh wacana yang dilontarkan darinya bisa menjadi suatu wacana yang meng-Indonesia? Tentu hal ini memerlukan proses. Kesadaran serupa tentu tidak dapat terlepas kaitannya dengan hidupnya *civil society*, yang ditopang oleh pilar utamanya yakni pers, demokratisasi, dan masyarakat egaliter yang senang belajar. Sekalipun kita akan selalu berdalih dengan jawaban “proses” itu, namun hal ini wajib dimulai dengan langkah pertama untuk sampai kepada tujuan, sembari terus-menerus berproses “menjadi” itu. Tidak perlu kita saling melemahkan untuk merealisasikan kerja kebudayaan ini, yang penting selalu memperbaiki niatan, dan memulai dengan langkah pertama. *Bismillaah*.

Malam, Purwokerto, 8 April 2003

1 Hidup-Matinya Sastra Indonesia di Tangan Redaktur

Matinya kritik sastra, yang pasti disebabkan oleh tidak adanya karya sastra yang layak untuk dijadikan pembicaraan kritik sastra. Banyak faktor lain sebagai penyebabnya, antara lain (1) minat baca sastra dari masyarakat yang rendah, (2) persepsi yang salah bahwa karya sastra hanyalah produk khayalan, *klangkanan*, dan karenanya tidak layak sebagai bagian dari sumber untuk keilmuan interdisipliner. Tidak seperti halnya di negara-negara yang sudah pesat perkembangan keilmuannya, yang memosisikan karya sastra sebagai bagian dari inspirasi keilmuan interdisipliner.

Memang, kita melihat realitas, setiap Minggu berbagai koran menyediakan rubrik sastra, yang memuat cerpen, puisi, dan esai pemikiran kebudayaan secara umum, namun tidak untuk kritik sastra. Hal ini merupakan fakta bahwa penerimaan masyarakat pembaca terhadap karya sastra yang tiap Minggu dimuat di media massa, khususnya pembaca yang memiliki daya kritis, masih memosisikannya seperti fungsi kertas koran:

setelah dibaca *headline*-nya, lalu dijadikan kertas bungkus semata.

Apakah salah sikap penerimaan masyarakat terhadap karya sastra di koran seperti itu? Sebagai produsen yang baik, tentu tidak akan *gampang* menyalahkan bahwa kebanyakan konsumennya bodoh karena tidak mau mengonsumsi produk yang ditawarkannya. Kenyataan bahwa masyarakat tidak melakukan respons terhadap karya sastra, tidak berarti masyarakat itu bodoh atau belum melek sastra. Hal itu benar jika kita melihatnya dari sudut pandang sastrawan.

Tetapi, dari sudut pandang masyarakat, bagaimana? Karya sastra merupakan hasil refleksi sastrawan terhadap realitas sosialnya, karenanya bentuk-bentuk kebudayaan, pikiran zamannya baik yang pro maupun yang kontra terefleksi di dalamnya. Karenanya, bentuk dan pikiran karya sastra semestinya dapat dimaknai keterkaitannya dengan kebudayaan yang mengonstruksinya secara luas. Jika sekarang ada fenomena bahwa masyarakat cuek terhadap karya sastra, itu artinya karya sastra yang ditulis belum mampu menjadi bagian dari perkembangan budaya yang sedang terjadi di dalam masyarakatnya. Karya sastra yang demikian tidak diapresiasi oleh masyarakatnya, karenanya tidak menjadi perhatian kritikus sastra yang juga sebagai bagian dari masyarakat itu.

Mengapa karya sastra yang ditulis sastrawan tidak mendapat sambutan kritik? Tahapan kritik itu berangkat dari apresiasi (*apresiasi*) secara umum, kemudian oleh pembaca ahli berdasarkan wawasan keilmuan tertentu dilakukan penilaian-penilaian (*values*), di situlah kritikus melakukan penghakiman

(*judgment*) tentang baik-buruknya karya sastra itu berdasarkan argumentasi yang kuat. Jadi, bukan penilaian yang bersifat samar-samar (*impresif*), subjektif, dan tanpa argumentasi yang memadai. Jika demikian, idealnya karya sastra yang memiliki mutu, secara bentuk ia berdiri di antara konvensi agar masih dapat dirunut jejak pemaknaannya oleh pembaca, dan memiliki inovasi agar segar sehingga tidak dicap sebagai pembebek dari karya sastra sebelumnya. Bila ada sesuatu yang baru, pastilah masyarakat memberi perhatian, boleh jadi dicaci seperti fenomena Inul Daratista, atau langsung dipuji, atau dicaci dulu kemudian dipuji. Secara “isi” juga demikian, sepanjang sejarah karya sastra yang baik selalu menawarkan sudut pandang yang berbeda dari karya sastra sebelumnya.

Persoalannya, jika karya sastra tidak direspons oleh masyarakat pembaca umum apalagi pembaca ahli, berarti memang karya sastra yang dimuat di koran tiap Minggu itu tidak ada sesuatu yang baru alias biasa-biasa saja. Bahkan, banyak penulis yang bertarget asal dimuat dan mendapatkan honor, yakni dengan cara melakukan reproduksi “bentuk” maupun “isi” terhadap kecenderungan karya sastra yang sering dimuat di suatu koran. Puisi memang tetap ditulis dan dimuat, tetapi dengan cara menulis “puisi yang baik dan benar”, begitu pula dengan “cerpen yang baku”, juga “novel yang sesuai dengan kaidah-kaidah”. Segala itu serba lewat begitu saja menyempang dengan datangnya koran besok pagi, maka koran kemarin tidak dibaca lagi sebab tidak ada sesuatu yang baru yang ditawarkan di dalam karya sastra. Padahal, masyarakat dan pers hanya akan memperhitungkan hal-hal yang baru, yang luar biasa, dan hal

semacam itu tidak dapat disalahkan sebab jadi imbang hal yang rutin keseharian, yang biasa-biasa saja.

Namun, kita tidak perlu pesimis, regenerasi sastrawan dan karya sastranya memang tetaplah perlu, dalam hal ini peran koran amatlah menentukan bagi proses “menjadi”-nya perkembangan sastra itu. Meskipun demikian, koran perlu memerankan fungsi kritik sastra, yaitu dengan memilih karya sastra yang benar-benar mempertimbangkan aspek kesastraan, aspek pemikiran, dan aspek inovasinya. Tanpa pertimbangan eksistensi karya sastra tersebut, justru koran tidak akan memperoleh keuntungan apa pun sebab dibukanya rubrik sastra dengan begitu akan menambah biaya cetak saja.

Tidak masalah dengan memunculkan karya dari sastrawan yang baru muncul, asal mutu sastra tetap jadi pertimbangan utama. Sebab jika tidak demikian, justru koran turut memperpuruk matinya dialektika antara munculnya karya sastra yang cerdas, yang mencerdaskan masyarakat pembaca, dan melahirkan kritik sastra yang cerdas pula. Bahkan, memunculkan nama-nama lama dan baru dengan karya sastranya secara bergantian menjadi penting sebagai studi banding perkembangan sastra, dan hal itu tetap dengan mengutamakan tolok ukur mutu sastra. Dilihat dari sudut-pandang ini saja, betapa besar peran kritik sastra yang diperankan oleh redaktur sastra untuk menyeleksi karya sastra yang bermutu.

Sesungguhnya antara karya sastra yang bermutu dan kritik sastra yang bermutu seperti antara telur dan ayam. Karya sastra yang bermutu akan mendorong lahirnya kritik sastra yang cerdas. Demikian sebaliknya, kritik sastra yang cerdas

kemudian merangsang lahirnya karya sastra yang berbobot. Tiadanya karya sastra yang bermutu, tidak berarti kritik sastra harus turut macet sebab kerja kritik sastra tatkala memberi penilaian berarti ada yang dibandingkan dengan tolok ukur karya sastra yang telah ada. Sebab itu, semestinya kritik sastra tetap ditulis berdasarkan perbandingan dengan karya sastra yang ada sebelumnya yang dipandang memiliki mutu sastra. Dari itu, memberi rangsangan akan munculnya karya sastra yang lebih bermutu di kemudian hari.

Tetapi, apakah kritik sastra kini juga turut tidak bermutu? Di luar lingkup kajian akademik yang mengelap-ngelap karya sastra dari sastrawan “tempo dulu”, mengumpul-ngumpulkan serpihan pendapat yang itu-itu saja tentang karya sastra yang itu-itu juga, memang kritik sastra kini tidak bermutu. Di samping persilangan pemikiran seni secara teoritik, semestinya koran menyadari perlunya perdebatan wacana yang bersumber dari karya sastra. Mengapa objek kesusastraan itu justru tidak pernah disentuh? Sekalipun koran bukanlah satu-satunya faktor penentu perkembangan sastra Indonesia, namun koran mempunyai potensi besar untuk memerankan hal tersebut.

Jadi, jika dirunut urutannya perjalanan sastra di koran sebagai berikut. Taksonomi kesusastraan ialah antara karya sastra dan kritik sastra. Kritik sastra dapat melahirkan teori sastra, dan menyumbangkan perannya kepada sejarah sastra untuk melakukan kualifikasi-kualifikasi. Kritik sastra itu hasil dari studi terhadap karya sastra. Sementara itu, karya sastra di Indonesia penyebarannya yang terpenting melalui koran (dan majalah) sekalipun kemudian dijadikan buku. Padahal, karya sastra di koran dan majalah kemunculan pertamanya di

tentukan oleh redaktur sastra, yang menyeleksi naskah-naskah karya sastra kiriman itu. Dengan begitu, betapa bahwa hidup matinya sastra Indonesia berada di tangan redaktur sastra. Tentu, hal ini tampaknya naif, namun inilah kenyataannya.

Jadi, “Redaktur Sastra yang terhormat. Jika kerinduan terhadap munculnya karya sastra yang bermutu, gelisahya terhadap stagnasi kritik sastra, dan tidak sehatnya ekologi sastra Indonesia, maka Andalah sesungguhnya yang paling bertanggung jawab! Terima kasih.”

Yogyakarta, 10 Juni 2003

Balasan untuk Anton Suparyanto, Najib Ahyani, dan Mathori A. Elwa:

Silang Wacana yang Bersinggungan Karya Sastra untuk Kreativitas Bangsa

Saya tidak menyangka, dua esai saya di *Minggu Pagi (MP)*, (“Kampus Basis Kreatif Berkesusastraan!”, *MP.*, No. 12 Minggu IV Juni 2003; “Hidup Matinya Sastra Indonesia di Tangan Redaktur”, *MP.*, No. 14 Minggu I Juli 2003), mendapat sambutan yang gegap gempita. Karenanya, setidaknya ada tanggapan dari Anton Suparyanto (dosen PBSID Universitas Widya Dharma, Klaten), “Era Gagap Sastra bagi Akademisi”, *MP.*, No. 16 Minggu III Juli 2003; di samping itu tanggapan dari Najib Ahyani (penyair), “Hembuskan Nafasmu, agar Sastra Indonesia Bernyawa”, *MP.*, No.17 Minggu IV Juli 2003.

Persoalan stagnasi kritik sastra Indonesia bukanlah persoalan baru, bahkan sejak 1984 sudah dilontarkan oleh penyair Leon Agusta di Padang pada Simposium Kritik Sastra Indonesia, dan oleh Budi Darma pada Simposium Kritik Sastra Indonesia di Yogyakarta, 1988. Kemudian beberapa waktu lalu diungkit

lagi oleh Binhad Nurrohmat (di *Kompas*), yang mendapat serangkaian tanggapan dari Satmoko Budi Santoso, dan dengan rendah hati juga ditanggapi oleh Budi Darma.

Tetapi, sesungguhnya persoalan stagnasi kritik sastra ini adalah persoalan klasik. Di setiap dekade tatkala tidak adanya keseimbangan antarunsur ekologi kesusastraan, maka hal serupa terhujat kembali, apalagi di suatu negeri yang menarik antara budaya tulis dan budaya lisan saling menghidupi seperti di Indonesia ini. Maknanya, di dalam masyarakat lisan apresiasi bahkan kritik sering kali berlangsung spontan secara lisan pula. Hal inilah yang menjadikan kritik sastra oleh masyarakat umum berlangsung tanbahasa, jika karya sastra dinilai tidak bermutu, maka langsung saja dianggap angin lalu. Hal itu memberi resonansi terhadap pembaca ahli sastra yang sesungguhnya juga bagian penting dari masyarakat umum itu untuk tidak memberi respons. Untuk ini, saya teringat prinsip Rendra yang meyakini bahwa kritikus sastra bagi karyanya yang paling dapat dipercaya ialah masyarakatnya sebab jumlahnya lebih banyak dan memakai kaidah nurani dan kebutuhan sehingga bukanlah sekadar lipstik (*Mempertimbangkan Tradisi*, 1984). Di segi lain, pembaca ahli itu bukannya selalu memakai tolok ukur selera masyarakat umum untuk memberi apresiasi ataupun kritik, melainkan mempertimbangkan seluas mana suatu karya sastra menjadi gaung bagi suara-suara yang berasal dari masyarakatnya. Tentu saja, hal ini mempertimbangkan aspek “di antara” konvensi-inovasi, baik itu sehubungan dengan “bentuk” maupun “isi” seni. Jika hal itu ternyata *suwung* di

dalam suatu karya sastra, maka masyarakat pembaca ahli juga akan bungkam.

Sementara itu, baik karya sastra maupun kritik sastra di Indonesia memulai ruang publiknya dari media massa, khususnya koran dan majalah. Di situlah kemudian peran koran jadi amat menentukan; *menguntungkan* sebab luas jumlah pembacanya; *membatasi* sebab ada prinsip-prinsip koran yang menggiring wacana bagi sastra, yang hal itu menyangkut aktualitas, bahasa, dan jumlah ruang. Dari situ pula nuansa karya sastra maupun kritik sastra sangat dipengaruhi oleh koran. Oleh sebab itu, sampai-sampai saya menulis *sindiran* bahwa “Hidup-matinya Sastra Indonesia di Tangan Redaktur”. Naif, tetapi itulah kenyataannya. Anton Suparyanto pun mengakuinya bahwa sepintas-lalunya kritik sastra Indonesia disebabkan oleh hal tersebut sekalipun ada ruang publik lain, namun terlampau eksklusif, yakni jurnal-jurnal di lingkungan akademik sastra. Terutama pada paragraf kedua dari akhir esainya, ia menegaskan, “Akan tetapi, bagi penulis di luar akademisi, media massa umum (koran, khususnya) tidak mungkin memuat analisis tentang karya sastra secara mendetail dan tajam.”

Saya tidak semata menghakimi bahwa sekarang ini semua karya sastra adalah buruk (rupa cermin dibelah). Saya juga masih menulis karya sastra, yang adalah hak pembaca sepenuhnya untuk melakukan penilaian terhadap karya saya, baik ataupun buruknya, sebagaimana yang sudah dilontarkan oleh Najib Ahyani yang menyatakan bahwa “...Achid sendiri

sebelum menghapus guratan celurit D. Zawawi Imron pada karya cintanya..." Dengan ungkapan lain, boleh saja pengamat seperti Najib Ahyani berseloroh, "Alaaah, Achid ngomong kayak gitu kan sebab pengen diulas karyanya!"

Yang penting dalam catatan saya bahwa pada dekade 1980-an sampai sekarang (2000-an), ternyata karya sastra terus ditulis sekaligus tanpa pembaca yang benar-benar memaknai karya sastra tersebut. Saya memakai tolok ukur koran untuk menandai hal itu bahwa minimnya resensi, apresiasi, kritik, terhadap karya sastra oleh masyarakat pembaca umum maupun ahli bisa dijadikan ukuran dicuekinnya karya sastra kita oleh pembacanya dengan cara tidak melakukan pemaknaan. Karenanya, saya menyerukan bahwa tidak perlu buruk muka cermin dibelah, bukan? Misalnya, dengan mengatakan bahwa masyarakat masih buta sastra, bar-bar, atau semacamnya. Dicuekinnya karya sastra kita oleh pembacanya itu tidak cuma kepada sastra karya sastrawan pinggirannya semacam saya, melainkan juga terhadap karya sastra yang dimuat di koran pusat-pusat berkebudayaan seperti *Bali Pos-Denpasar*, *Jawa Pos-Surabaya*, *Minggu Pagi* dan *Kedaulatan Rakyat-Yogyakarta*, *Suara Merdeka-Semarang*, *Pikiran Rakyat-Bandung*, *Lampung Pos-Tanjungkarang*, tentu juga koran di Jakarta.

Kalaulah saya menurutkan ungkapan Najib Ahyani dengan menghibur diri bahwa hal itu biarlah jadi "proses-menjadi", sampai suatu saat kelak kritik sastra akan disandingkan terhadap karya sastra, maka pertanyaannya sampai kapan? Hal itu sebab fenomena stagnasi kritik ini paling *santer* justru

merebak sejak 1980-an di saat suburnya industri penerbitan, koran, majalah, buku, media di mana karya sastra dituliskan dan disosialisasikan. Juga, kalaulah memakai ukuran Satmoko Budi Santoso (di *Kompas*) bahwa biarlah karya sastra tanpa kritik-sastra-verbal tidak menjadi persoalan sebab ia pun telah subur diterbitkan oleh banyak penerbit. Benar, memang diterbitkan, tetapi apakah masyarakat membaca dan memaknainya? Dengan disepikannya karya sastra oleh masyarakat dengan tiada dibelinya, tiada dimaknainya di media massa, berarti bahwa karya sastra yang demikian memang karya sastra sepintas lalu, yang bahkan tidak mendorong dituliskannya kritik sastra sepintas lalu sekalipun.

Sementara itu, saya berromantisme bahwa kaum akademisi, Fakultas Ilmu Budaya, Fakultas Bahasa dan Seni, sudah semestinya membuka ruang publiknya untuk melakukan pemaknaan dan penilaian terhadap karya sastra yang hidup di media massa, atau yang telah dibukukan, dan semua itu pasca-karya sastra yang telah dimitoskan! Hal itu sebab merekalah yang memiliki ruang publik alternatif dari determinisme koran terhadap sastra Indonesia, yakni melalui skripsi, tesis, disertasi, dan jurnal penelitian.

Namun, hal itu mestinya dibarengi oleh kesadaran dari media massa seperti koran dan majalah, untuk membuat ruang bagi silang wacana yang bersinggungan secara langsung maupun tidak langsung terhadap karya sastra yang dimuatnya setiap Minggu itu. Kalau sekalian beridealisme mempertahankan rubrik budaya janganlah kepalang tanggung sebab ekologi

seni (sastra) yang sehat ialah seimbang antara karya seni (sastra) dan kritik seni (sastra). Dari situlah, maka percepatan kreativitas bangsa yang diidam-idamkan oleh Matori A. Elwa sebagaimana ia tulis dalam “Surat Budaya kepada Abdul Wachid B.S.: Sastrawan dan Runtuhnya Kreativitas Bangsa” di *Pikiran Rakyat*, Sabtu, 19 Juli 2003), akan kita mulai.

Budaya Kritik Tak Tumbuh di Komunitas Banyumas?

Sepanjang tahun 1990-an itu saya merasakan suasana hidup berkesusastraan di Banyumas. Saya mengenal nama-nama: Dharmadi, Ahita Teguh Susilo, Badruddin Emce, Bambang Set, Mas'ut, Herman Affandi, Edi Romadhon, Nanang Anna Noor, Ansar Basuki Balasikh, dan Haryono Soekiran. Saya juga akrab dengan nama-nama yang muncul belakangan seperti: Kiki Turki, Slamet Riyadi Sami, Surtini, Najib Ahyani, Tesalonika Lies Indrayanti, Heru Kurniawan, Nazar Budhi Laksmono, Sigit Emwe, dan Teguh Trianton. Tidak hanya itu, saya membaca puisi dan cerpen karya mereka. Saya bersentuhan dengan nyala kreativitas sastra mereka. Ada Kancah Budaya Merdeka Banyumas, yang hampir tiap Minggu tidak pernah senyap di rumah penyair Dharmadi di Jalan Martadireja II/279. Ada juga diskusi bulanan membahas berbagai persoalan seni di Teater Didik - Sekolah Tinggi Agama Islam Negeri (STAIN) Purwokerto. Ada diskusi bulanan “Lentera” di Universitas Muhammadiyah Purwokerto, yang dimotori oleh penyair Heru Kurniawan. Ada

perdebatan soal teater di Fakultas Fisipol Universitas Jendral Soedirman, juga di Fakultas Hukum, di Fakultas Ekonomi...

Memang, hanya puisi yang ditulis oleh Dharmadi, Edi Romadhon, dan belakangan Najib Ahyani dan Slamet Riyadi Sami saja yang diperhitungkan oleh koran di Yogyakarta, Semarang, dan Jakarta (sekalipun barulah sedikit). Memang, hanya puisi karya Dharmadi yang telah dibukukan ke dalam dua buku yaitu *Kembali ke Akar* dan *Dalam Kemarau*; di samping juga puisi karya Bambang Set dalam *Kata di Padang Tanya*. Namun demikian, karya sastra dan berkesusastraan mereka hampir dapat dikata tidak tersentuh oleh kritik sastra Indonesia. Betapa jauhnya “Indonesia” itu bagi perbincangan sastra di “daerah” Banyumas. Sebaliknya, betapa “Banyumas” hanyalah milik Ahmad Tohari sehubungan dengan sastra Indonesia, dan selebihnya hanyalah senyap. Mengapa demikian?

Sesungguhnya, pernah juga ada upaya mengibarkan “Banyumas” sebagai bagian penting dari “Indonesia”, di antaranya dengan mengadakan lomba cipta cerpen yang bertemakan “kebanyumasan” oleh kawan mahasiswa Fisipol Universitas Jendral Soedirman. Namun, hal itu pun kandas sebab alasan teknis, yakni *tiadanya keberanian* untuk mengontekskan dan melihat “Banyumas” dari “Indonesia”, dan sebaliknya melihat “Indonesia” dari “Banyumas”. Hal itu secara teknis, misalnya dengan membuka diri bagi peserta penulis dari mana pun bagian dari Indonesia, selagi masih menulis berkenaan dengan kata kunci “ke-Banyumas-an”. Lomba-lomba semacam lomba cipta cerpen itu, dengan membatasi hanya boleh diikuti oleh “orang yang berdomisili di Banyumas”, dan karenanya kian memperpuruk primordialisme bahwa “Banyumas” menjadi

bukan bagian penting dari “Indonesia”. Padahal, bukankah untuk membaca dan menilai “wajah” sendiri justru harus dihadapkan pada “cermin”?

Mengapa tiba-tiba terlintas dalam pikiran saya bahwa Banyumas menjadi penting dalam konteks sastra Indonesia? Barangkali saya tergolong orang yang senang berromantisme. Pada hemat saya, Ahmad Tohari dapat menggali tema warna lokal kebanyumasannya sebab ia transenden dari Banyumas secara fisik, seperti halnya tokoh Rasmus dalam trilogi *Ronggeng Dukuh Paruk* bahwa Rasmus melakukan “hijrah” dari “kejahiliahian” Dukuh Paruk, dan ketika suatu saat ia datang, maka Rasmus sudah berubah sebagai manusia baru. Rasmus melakukan fase-fase transendensi (dengan hijrah), kemudian melakukan emansipasi (dengan “pulang”-nya ia kembali ke Dukuh Paruk) sebab hal itu demi melakukan liberasi (pembebasan spiritual dari kenafian kulturnya).

Saya pernah mendengar romantisme dalam suatu seminar di Purwokerto, yang melontarkan bahwa “Para Jendral di Indonesia, 72 orang di antaranya berasal dari Banyumas!” Lalu, saya lebih jauh memasuki sejarah, yakni di saat zaman Mataram Islam. Syahdan, orang Banyumas mempatronkan Yogyakarta, menjadikan lumbung bahan makanan di Banyumas bagi Mataram, dan sebagian besar pasukan Mataram adalah orang dari Banyumas, semua itu untuk persiapan penyerangan terhadap kompeni Belanda di Batavia. Dengan membaca sejarah itu, dapat dimaklumi bahwa nilai patriotisme bersanding dengan kesetiaan, hal ini menjadi kata-kunci dari sejarah (sebagian orang) Banyumas. (Tentu saja, hal ini tidak ada

hubungannya dengan menangnya Golkar secara terus-menerus di Banyumas semasa rezim Soeharto!).

Namun, jika saya berromantisme dengan sejarah itu pula, saya menjadi bertanya-tanya, mungkinkah ada hubungannya antara patriotisme dan budaya “*blakasuta*”? “*Blakasuta*” (apa adanya, keterusterangan) kemudian menjadi penting tatkala orang akan membaca dan menilai perilaku kultur Banyumas.

Memang, iklim kreativitas memerlukan sikap apa adanya, kejujuran, keterusterangan, kesederajatan sehingga memunculkan daya kritis, membaca dan menilai keadaan. Namun, ke-*blakasuta*-an ini ditujukan kepada siapa? Hanya kepada sesama posisi, atau kepada posisi di bawahnya, ataukah ditujukan kepada posisi di atasnya, atau bahkan kepada semua posisi?

Jika pada konteks budaya masyarakat sipil yang demokratis, hal itu seyogianya bermakna kesederajatan kepada semua posisi sehingga dari situ patriotisme akan memunculkan daya kritis terhadap semua posisi dari masyarakat, tak terkecuali masyarakat seni, lebih khusus masyarakat sastranya. Namun, jika patriotisme itu kemudian makna kejiwaannya masih bersikap patron-klien seperti halnya orang Banyumas semasa kekuasaan Mataram yang dengan senang hati atau terpaksa menerima “wajib militer” untuk penyerangan kompeni di Batavia, karenanya patriotisme serupa itu menjadi tidak relevan untuk konteks kekinian sebab patriotisme demikian hanyalah patriotisme semu yang *sendika dhawuh* kepada patronnya. Akibat dari sikap budaya demikian justru memunculkan sikap inferioritas budaya, tidak percaya diri, dan hal itu memandulkan integritas dan kreativitas. Tentu saja, ini saya kemukakan

terutama sekali tatkala kita mencermati sikap budaya di dalam kehidupan seni dan bersastra di Banyumas.

Karenanya, ramai-ramai bersikap budaya, dan lebih khusus bersastra di Banyumas perlu dilanjutkan dengan menumbuhkan budaya kritik sastra. Lebih luas, sikap budaya *blakasuta* itu pun seyogianya menumbuhkan budaya kritik sebab dengan begitu akan menyuburkan kesederajatan. Dari sikap kesederajatan ini akan mencairkan “sikap pemusatan” yang cenderung tidak demokratis, main kekuasaan, *adigang-adigung mumpung kuasa*. Metamorfosis dari mentalitas pemusatan menjadi membudidayakan kritik itu menjadi penting untuk atmosfer seni di Banyumas agar tumbuh sikap budaya dan bersastra yang intelektual, yang kreatif sekaligus tetap objektif-ilmiah. Dengan begitu, para pelaku budaya akan tidak merasa “besar”, tetapi bagaikan katak dalam tempurung, atau justru sebaliknya seperti katak yang gagap tatkala merenangi lautan (sastra) Indonesia raya.

Saya menjadi teringat pada obsesi tulisan Sugeng Priyadi berkenaan dengan “kebanyumasan”. Apa itu? “Banyumas Bagian Penting dari Indonesia: Kilas Balik Indonesia ke Banyumas”.

Sebagai “orang luar” namun termasuk orang yang kilas balik Indonesia-Banyumas, maka siapa pun yang merefleksi menjadi sah bukan sekadar *gendu-gendu rasa* terhadap atmosfer berbudaya dan bersastra di Banyumas. Hal itu sebab bukankah *gendu-gendu rasa* hanya sekadar *ngudarasa* (mengeluarkan unek-unek tanpa visi)? Namun, setelah saya menulis esai ini pun saya perlu menyambut, “Selamat datang budaya kritik di ranah budaya Banyumas.” Dengan begitu, kehidupan sastra Indonesia

tidak hanya akan diisi dengan sekadar *klangenan* belaka dan pelipur lara oleh pelakunya sebab sudah memiliki kemewahan hidup keseharian. Atau justru sebaliknya, lantaran menghibur diri dari mencekiknya harga-harga, maka “seniman” melarikan diri dari kekalahan hidup dengan bermimpi menjalani “laku” seni-sastra: lumayan dengan menyebut pekerjaannya sebagai “seniman”, daripada tidak punya predikat apa pun dalam hidup berkeluarga maupun bermasyarakat.

Menumbuhkan budaya kritik ini, tentu saja bukan bermaksud untuk menambah kerasnya kekerasan politisasi di masyarakat akibat politikus yang lupa Diri kepada rakyatnya, melainkan untuk bercermin kepada Diri sendiri, mengkritisi hasil laku budaya seni bersastra kita. Dengan demikian, ada apresiasi sebagai langkah awal dari budaya kritik di situ sebab bagaimanapun untuk mengetahui ke mana arah langkah masa depan budaya, maka membudayakan kritik itu pun memerlukan kecerdasan sekaligus kearifan. Memang, hal ini mudah untuk dikatakan dengan lidah, tetapi jangan sampai buruk muka cermin dipecah.

Yogyakarta, 7 Oktober 2004

Tanggapan untuk Heru Kurniawan Ranggasnya Intelektualitas dalam (Ber)–Kesusastraan

1.

Apa yang diungkapkan oleh Heru Kurniawan tentang “Regenerasi Ke-sastrawan-an Muda Banyumas” di *Kedaulatan Rakyat*, Minggu, 6 Februari 2005, merupakan romantisme yang tidak produktif sebab justru meninabobokan beberapa “sastrawan” yang oleh Heru Kurniawan disebutkan bahwa “mereka adalah identitas kesastrawanan Banyumas”. Apa yang ditulis oleh Heru Kurniawan tampaknya di satu sisi berupaya mengkritisi iklim berkesusastraan di Banyumas dengan mengatakan bahwa “paradigma bersastra yang hanya mengutamakan budaya retorika belaka, perlu diganti dengan pengadaan kegiatan bersastra yang bisa menumbuhkan kreativitas menulis sastra”.

Namun, di segi lain, dengan Heru Kurniawan mengelulukan nama-nama yang olehnya didewakan sebagai “identitas kesastrawanan Banyumas”, justru memunculkan pertanyaan, mutu atau tidaknya kesastrawanan itu ukurannya apa? Pernah pertanyaan serupa dijawab oleh penyair Dharmadi, “ukurannya ya karya sastra yang diciptakannya.” Jika demikian, “Karya sastra itu keagungannya diukur dengan menilai aspek pemikiran yang dikandungnya, dan nilai sastranya akan diukur dari seluruh aspek kesastraannya,” demikian ungkap sastrawan asal Inggris, T.S. Eliot. Di samping itu, di Indonesia karya sastra dipublikasikan melalui koran dan majalah, yang keduanya menjadi faktor penentu bagi sosialisasi karya sastra, yang baik atau buruknya akan ditimbang oleh pembaca sastra. Persoalannya, apakah nama-nama yang oleh Heru Kurniawan didewakan sebagai “identitas kesastrawanan Banyumas” itu cukup publikatif karya sastranya di media massa? Dengan begitu, apakah karya mereka sudah dipertimbangkan sebagai *karya sastra*, (1) oleh redaktur sebagai kritikus-pasif, atau (2) oleh kritikus sastra? Setidaknya, apakah karya mereka sudah dihargai oleh penerbit sebagai *buku sastra*?

Jika semua pertanyaan yang dapat dijadikan ukuran bermutu atau tidaknya karya sastra itu jawabannya adalah “belum” bahkan “tidak”, maka artikel yang ditulis oleh Heru Kurniawan (juga Teguh Trianton) di *Kedaulatan Rakyat* itu benar-benar hanyalah jadi sebuah seremonial saling memuji. Hal itu justru bukanlah terapi yang diperlukan untuk memacu kreativitas anak bangsa, khususnya di Banyumas.

Apakah dengan maraknya “Regenerasi Ke-sastrawan-an Muda Banyumas”, yang dibayangkan oleh Heru Kurniawan adalah banyaknya berseliweran si Rambut Gondrong dan berperilaku aneh agar disebut sebagai “seniman” di kampus Universitas Muhammadiyah Purwokerto (UMP) dan di Universitas Jendral Soedirman (Unsoed) yang memiliki Fakultas Sastra, bahkan di gedung kesenian? ²⁶ Sementara itu, mereka tidak menjadikan kreativitas dengan mengukur kepada *pertaruhan karya sastra dan pemikiran sastra*, terlebih lagi tidak menjadikan intelektualitas sebagai roh bagi kreativitas bersastra dan kesusastraan mereka.

Sementara itu, perbedaan pendapat terhadap penilaian karya seni masih dianggap tabu; jika ada lontaran penilaian yang bernada mengkritisi di suatu forum, maka serta-merta tidak datang lagi dalam forum itu, bahkan tidak bertegur sapa; fenomena ini pernah diungkapkan oleh Ahmad Tohari tatkala saya bertandang ke rumahnya.

Fenomena di Banyumas itu sebenarnya tidak cuma terjadi di Banyumas, melainkan itulah cermin *ranggasnya kemarau intelektualitas* dalam kehidupan berkesenian di Indonesia. Dengan begitu, berkesusastraan bahkan berkebudayaan hanyalah jadi ekspresi dari *masyarakat-pesta*, ramai sejenak lantas senyap tanpa hikmah, tidak ada katarsis: seperti halnya pencatatan rekor-rekor “ter-“ dengan tidak didasarkan kepada pertimbangan kualitatif.

2.

Bahkan, Plato ingin membersihkan republiknya dari para penyair. Ungkapan tersebut memang *debatable*. Namun, itulah yang terbayang tatkala melawanbalikkan cita-cita Heru Kuniawan atas keprihatinannya terhadap “Regenerasi Kesastrawan-an Muda Banyumas” bahwa di setiap kelokan jalan akan ada seorang penyair sedang membacakan puisi.

Bahkan, Heru Kurniawan mendata potensi-potensi yang dimiliki oleh Banyumas.

Menurut Heru Kurniawan, “para sastrawan besar” yakni “... Dharmadi, Ahita Teguh Susilo, Badruddin Emce, Bambang Set, Mas’ud, Herman Affandi, Edi Romadhon, Nanang Anna Noor, Ansar Basuki Balasikh, dan Haryono Soekiran”, “hampir tidak dapat diikuti jejaknya oleh para generasi mudanya”. Boleh jadi sebab *saking* besarnya. Menurut saya, justru yang dibutuhkan oleh kesastrawanan dan karyanya di Banyumas adalah membaca dan menilainya di mana letak kebesaran dari “para sastrawan besar” tersebut? Inilah duduk persoalannya. Sejauh pengamatan saya, sedari 1970-an sampai hari ini belumlah ada seorang pun yang melakukan penilaian baik atau buruknya terhadap apa yang ditulis oleh “para sastrawan besar” tersebut, kecuali... Padahal, di situlah ukuran dibaca atau tidaknya karya mereka oleh masyarakat, dinilai atau tidaknya oleh kritikus sastra sebab di situlah letak kebesaran nilai estetik maupun pemikiran dari karya mereka.

Jika pun ada *ewuh-pekwuh* sesama sastrawan dalam penilaian terhadap karya di antara mereka, di Banyumas ada

dua kampus yang memiliki Fakultas Sastra yaitu UMP dan Unsoed, yang semestinya dapat memerankan diri menjadi “Kawah Candradimuka” bagi kesastrawanan dan pengkajian sastra. Bahkan, menurut penyair Dharmadi di suatu forum, juga budayawan Mas’ud, S.H. di lain kesempatan, pernah melontarkan bahwa “Peran kerja-kebudayaan itu justru dilakokan oleh Sekolah Tinggi Agama Islam Negeri (STAIN) Purwokerto, yang selama ini cukup aktif menyelenggarakan pengkajian, workshop Teater Didik, seminar kebudayaan, Lomba Cipta Puisi Religius Tingkat Mahasiswa Nasional, Jurnal Studi Islam dan Budaya *Ibda'*, sekalipun barulah sebatas sebagai penyelenggara, dan bukan aktor pentingnya.” Sekalipun begitu, semua itu dapat dijadikan langkah awal pencitraan adanya upaya mentradisikan intelektualitas dalam kehidupan budaya (di Banyumas).

Sementara itu, kaum akademisi di Fakultas Sastra masih asyik mengelap-ngelap karya sastra dari sastrawan “tempo doeloe”, mengumpul-ngumpulkan serpihan pendapat yang itu-itu saja tentang karya sastra yang itu-itu juga. Bagaimana akan memaknai karya sastra, jika tidak cukup memiliki pengetahuan yang memungkinkan karya sastra itu dimaknai sebagai paradigma dari realitas kehidupan? Apakah cukup mahasiswa hanya diperkenalkan kepada aspek-aspek intrastetik dengan teori dan metode yang sudah usang tatkala memaknai karya sastra? Apalagi tidak tersedianya perpustakaan yang menyediakan perkembangan terkini dari kesusastraan Indonesia? Bahkan boleh jadi, para dosennya pun malas membaca perkembangan terkini dari kesusastraan Indonesia?

Jurusan Pendidikan Bahasa dan Sastra Indonesia banyak yang apriori terhadap perkembangan teori kesusastraan,

dengan alasan “Persetan dengan teori kesusastraan! Kita *kan* Jurusan Pendidikan Bahasa dan Sastra Indonesia? Kalau teori kesusastraan, itu *kan* kepentingan ilmu sastra murni dari Fakultas Sastra! Jadi, yang terpenting, pada setiap skripsi kalian wajiblah judulnya ada kata ‘pendidikan’, atau ‘pengajaran’! *Oke?!*” begitulah ungkapan seorang dosen tatkala menghadapi seorang mahasiswanya yang lumayan cerdas.

Bagaimana memaknai dimensi pengajaran dan pendidikan dalam karya sastra, jika peneliti tidak bersandar kepada pengertian-pengertian yang menjadi mosaik dari karya sastra tersebut. Karena itu, pembaca ahli mau tidak mau harus melakukan pengkajian secara intertekstual terhadap teks-teks yang melingkupi karya sastra tersebut, karenanya memerlukan kritik sastra; sedangkan kritik sastra di satu segi berpegang kepada teori kesusastraan secara konvensional, di segi lain peneliti harus mampu kreatif memaknai nilai-nilai kebaruan dari karya sastra tersebut. Karena itu, seorang pembaca ahli memerlukan banyak pengertian, baik teoritik maupun temuan-temuan dia, demi pemaknaan yang utuh terhadap karya sastra. Karena itu, kita memerlukan intelektualitas dalam berkesusastraan maupun mengapresiasi karya sastra tatkala memersepsikan dan memosisikan kesusastraan di tengah kebudayaan secara luas. Hal inilah yang urgen dipertimbangkan oleh komunitas sastra, baik yang informal kaum kreatif (sastrawan), maupun yang formal kaum akademisi. Jika kesadaran tersebut tidak ditumbuhkan, jangan harap ranggasnya kemarau intelektualitas akan berakhir di tengah kegalauan berkesusastraan dan karya sastranya. Derasnya sastra yang ditulis pun menjadi tidak cukup

memiliki mutu “bentuk” maupun “isi” sehingga hanya akan disapu oleh gelombang Tsunami-Waktu.

Memang, belakangan ini penilaian tersebut belum pernah dilakukan kepada karya sastra yang ditulis, baik yang hadir via koran, majalah, maupun buku yang diterbitkan. Dalam konteks kesastrawanan dan kesusastraan di Banyumas, bahkan di sepanjang umurnya pun belum pernah disentuh oleh pembacaan dan penilaian yang didasarkan kepada intelektualitas; ataukah hal itu disebabkan karya yang mereka tulis tidak disertai oleh pertimbangan intelektualitas sehingga tidak dapat dihargai secara intelektualitas pula?

Adakah Fakultas Sastra (demikian pula yang di UMP dan di Unsoed) sebagai komunitas yang paling memiliki kompetensi terhadap apresiasi maupun kritik terhadap karya sastra yang ditulis oleh sastrawan (juga yang di Banyumas), adakah Fakultas Sastra sebagai komunitas ilmiah bertanggung jawab terhadap persoalan ranggasnya kemarau intelektualitas (ber-) kesusastraan ini? Mengapa harus Fakultas Sastra yang paling bertanggung jawab? Hal itu sebab merekalah yang paling memiliki kompetensi keilmuan kesusastraan, merekalah pembaca ahli terhadap kesusastraan, karenanya merekalah mestinya yang pertama kali tergugah nurani keilmuannya. Sementara itu, pembaca umum menunggu-nunggu peran pembaca ahli tersebut sehingga dapat memaknai dan menilai karya sastra yang ditulis oleh “para sastrawan besar” dari Banyumas yang disebutkan oleh Heru Kurniawan itu.

Jika karya sastra yang ditulis sastrawan, dan kritik sastra yang ditulis pembaca ahli (terutama yang di Fakultas Sastra

tersebut), dan media massa (dalam konteks Banyumas, *Radar Banyumas*), ketiganya berjalan bersama dalam situasi intelektualitas yang tidak gersang-ranggas, di saat itulah mata-rantai kehidupan kesusastraan menjadi sehat, dan karenanya kita sampai kepada makna berkebudayaan.

Seluruh berondongan pertanyaan ini sesungguhnya menjadi boomerang bagi saya sebab ternyata saya berada di dalam (dua) Fakultas Sastra tersebut.

Yogyakarta, 7 Februari 2005

“Sastra Pemulung, Berhentilah Membodohi Masyarakat !”

Ada beberapa hal penyebab hidup bersastra dan karya sastra di Yogyakarta terasa tidak sehat. Hal ini jika dibandingkan berdasar romantisme sejarah, Yogya barometer sastra Indonesia. Penyebabnya dalam dua pemaknaan, *pertama*, memaknainya dari aspek lingkungan yang menghidupi karya sastra, tempat sastrawan hidup bersentuhan dengan komunitas dan masyarakatnya, lalu menuliskannya dalam sastra; *kedua*, memaknainya dari aspek karya sastra itu sendiri.

Dari aspek pertama, Yogyakarta sebagai “pusat” kebudayaan Jawa Mataram sampai hari ini terus hidup bersamaan beranak-pinaknya “*wong Yogya*”, dengan begitu akan terus dapat dimaknai sebagai inspirasi budaya oleh siapa pun yang memiliki sensibilitas, via wujud hasil budaya apa pun, juga sastra. Bukan jalan buntu memberi makna terhadap kebudayaan Jawa-Mataram itu sekalipun sudah ditulis Linus Suryadi AG. dalam *Pengakuan Pariyem*, Umar Kayam (*Para Priyayi*), Kuntowijoyo (*Suluk Awang-Uwung*), Suminto A. Sayuti (*Malam Tamansari*);

dan lainnya dengan variannya. Selagi suatu kebudayaan dihidupi masyarakatnya, maka akan terus hidup pula di alam pikir manusianya, karenanya hasil budaya pun akan terus merefleksikannya, juga sastra.

Dalam konteks Yogyakarta sebagai “rahim” kebudayaan, memang ada gugatan keras kepadanya. Mengapa tegur sapa budaya di Yogya kini tak lagi melahirkan maestro sastra seperti tempo dulu? (Esai “Gus” Zaenal Arifin Thoha, *Kedaulatan Rakyat*, 2 Maret 2003; juga, “Dialog Sastrawan Indonesia-Yogya” dimotori penerbit Gama Media, 2 Maret 2003, dilontarkan “Mas” Prof. Dr. Suminto A. Sayuti).

Saya mengambil contoh dekade 1980-1990-an. Dekade itu, Yogyakarta diramaikan berbagai “forum” sastra, di kampus, IAIN Sunan Kalijaga, UGM, IKIP Negeri (UNY), Sarjanawiyata (UST), dan lainnya; juga di luar kampus dengan sanggar teater, lukis, dan sebagainya. Dari kehidupan bersastra, yang dominan ialah “Forum Pengadilan Penyair”. Secara bergilir dari rumah ke rumah seniman dan kampus, diadakan pembacaan puisi, mendiskusikannya hingga larut malam. Berkumpullah yang tua dan muda dalam forum itu, Ragil Suwarna Pragolapati, Iman Budhi Santosa, Fauzi Absal, Emha Ainun Nadjib, Faruk, Suminto A. Sayuti, dan lainnya; yang muda Hamdy Salad, Abidah el Khalieqy, Ahmad Syubbanuddin Alwy, Mathori A. Elwa, Ulfatin Ch., Adi Wicaksono, Ismet N.M. Haris, M. Haryadi Hadipranoto, Otto Sukatno C.R., Joko Pinurbo, Dorothea Rosa Herliany, dan banyak lainnya.

Yang saya maknai dari forum serupa itu, belajar secara langsung menulis puisi, dan memaknai puisi kaitannya dengan

dimensi kehidupan yang melangsungkannya. Juga, belajar beretorika. Sebab saat itu masih dominannya “orang tua” Persada Studi Klub (PSK), wajarlah pola PSK dalam transformasi sastra menjadi *style*-nya. Pola itu saya pahami sebagai varian budaya lisan agraris di ambang budaya tulis. Karenanya, pertemuan komunitas dalam proses kreatif memperoleh efektivitasnya sebab menjadi muara informasi. Informasi menjadi determinis dari komunikasi sastra maupun bersastra. Tanpa terlibat dalam forum, kita kehilangan informasi, karenanya tak merangsang perdebatan di koran (budaya tulis). Pada konteks itu, koran-majalah sebagai media lanjut dari silang informasi.

Hal lain bisa dimaknai dari tipikal proses kreatif semacam itu, bahwa proses kreatif sastra *berkutat pada bagaimana cara bersastra; belum lagi sampai kepada eksplorasi wacana hubungan karya sastra dengan berbagai perilaku budaya yang mengonstruksinya*. Karenanya, tipikalitas PSK hanya cocok untuk atmosfer dekadanya saja. Tatkala zaman berubah, pelaku sastra yang dulu muda, kini menuai hasil karyanya, tiba-tiba merasa ada yang hilang dengan “ke-Yogya-an” ini. Mereka sudah menuai “karya besarnya”, Ahmad Syubbanuddin Alwy dengan *Bentangan Sunyi*, Hamdy Salad (*Sebuah Kampung di Pedalaman Waktu*), Abidah el-Khalieqy (*Perempuan Berkalung Sorban*), Ulfatin Ch. (*Selembur Daun Jati*), Mathori A. Elwa (*Yang Maha Sahwat*), Joni Ariadinata (*Kali Mati*), Agus Noor (*Selingkuh Itu Indah*), Kuswaedi Syafi’ie (*Pohon Sidrah*), beberapa contoh saja. Mereka muncul dan dibesarkan bukan semata oleh tradisi berseni PSK, di satu sisi merasai atmosfer PSK, tetapi secara media massa mereka dibendung oleh “dewa” yang menguasai media massa Yogya. Tetapi justru sebab itu mereka berhadapan

langsung dengan dewa sastra semacam Linus Suryadi AG., karenanya mental juaranya yang mendorong mencari lahan ekspresi koran dan majalah di Jakarta. Forum Puisi 1987 merupakan ajang pertama yang membuat mereka diterima secara nasional, baru kemudian koran Yogya membukakan pintunya.

Tetapi, tatkala sastrawan kini merindukan kembali "*mangan ora mangan nek kumpul*" gaya 1970-1980-an, mengeklaim Yogya kini miskin ide cemerlang, sastrawan hidup sendiri-sendiri, tak ada tegur sapa budaya; timbul pertanyaan, senada dengan Ismet N.M. Haris, pentingkah "*kumpul-kumpul*" semacam itu di tengah informasi mudah didapat via internet? Yogya kini berubah, mengalami kapitalisasi dengan tolok ukur seberapa pentingkah sastra bagi kehidupan riil di tengah mencekiknya harga makan dan kontrakan rumah melambung sehingga "penduduk" Yogya tak lagi kongko-kongko berlama di Yogya, harus cepat lulus, lalu pulang kampung atau ke Jakarta mencari kerja! Ada pragmatisme di situ sehingga bersastra pun mengalami pragmatisme.

Jika cara bertegur sapa budaya antarpersonal masyarakat mengalami perubahan, maka seharusnya bersastra dan karya sastra juga mencari strategi baru untuk meresponsnya sehingga tidak terombang-ambing oleh perubahan. Bersastra selalu memerlukan cara baru, jika tidak justru mengalami keputusan di saat merespons berkembangnya lingkungan; sastrawan akan gagap terhadap perkembangan masyarakatnya. Kemudian, apa yang akan ditulisnya?

Dari sini muncul problem aspek kedua, yakni "isi" karya sastra sebab perkembangan masyarakat tidak bisa disikapi oleh sastrawan, tidak mampu melakukan transendensi terhadap sosialnya, karenanya bagaimana akan melakukan emansipasi atau liberasi terhadap belenggu perilaku budayanya?

Kegagalan merefleksi sosial-kulturalnya itu juga akan melahirkan pragmatisme bentuk seni. Kita membaca cerpen dan puisi di koran ada fenomena bahwa "asal dimuat" dinilai memiliki mutu sastra oleh sastrawannya. Memang, perkembangan sastra juga ditentukan oleh eksistensi media massa, tetapi jika mentalitas sastrawan berpijak pada "asal dimuat", maka inilah awal pemulungan sastra. Sebenarnya Redaktur Budaya kerap mengeluh tentang hal ini, karya sastra yang mereka terima tidak ada inovasi mutu sastra.

Zaman sudah berubah, tetapi mengapa banyak penyair masih menulis dengan berpijak kepada adagium pembocoran fakta "Ketika Jurnalisme Dibungkam Sastra Harus Bicara" ala Seno Gumira Ajidarma? Dengan begitu, ada blunder sebab sastrawan kalah cepat memperoleh informasi dibanding jurnalis sehingga tatkala kita membaca karya sastra hanya merupakan reproduksi dari berita, tanpa memiliki strategi estetika memadai. Padahal, baik-buruknya karya sastra sangat ditentukan seberapa jauh memiliki independensi dan inovasi estetika. Fenomena itu, tidak saja di Yogya, bahkan di media massa Jakarta, sastrawan hanya merasa beruntung karya sastranya sebagai pemulung informasi dari jurnalis, dengan estetika penulisan yang juga pemulung. Dengan begitu, karya sastra hanya menjadi "sastra koran bekas".

Tak ada yang salah dengan media massa sebab berposisi sebagai kritikus pasif, menerima sastra yang dikirim sastrawan. Sebab seminggu sekali harus ada karya sastra yang dimuat, maka yang dikirim itulah yang diseleksi lalu dimuat.

Berjalan di tempatnya sastra kita hari ini, ada keterkaitan erat dengan tiadanya kritik sastra, lantas sastrawan menuduh kritikus atau akademisi sebagai mandul. Bagaimana mungkin memberi apresiasi, kritik, terhadap “sastra koran bekas”? Tiadanya kritik sebab utamanya justru pada tiadanya karya sastra yang layak untuk diperhitungkan oleh kritik. Memang, karya sastra tiap minggu selalu dimuat di koran, tetapi tidak menarik kritikus, apalagi berharap dipresiasi masyarakat luas. Jadi, jangan salahkan sebagai “koran bar-bar” jika kemudian mereka menutup rubrik sastranya sebab memang tidak layak diperhitungkan masyarakat luas.

Sudah waktunya sastrawan menghentikan kesombongannya agar tidak merasa pintar sendiri, supaya tidak terus-terusan mengklaim bahwa masyarakat bodoh sebab tidak mau membaca karya sastranya!

Minggu III Mei 2003

Sastra Koran Bekas

Pengantar

Syahdan, sejarah mengatakan bahwa perkembangan sastra di dunia jurnalistik seperti perkembangan dunia percetakan. Tatkala mesin cetak dibuat tahun 1450 di Eropa, yang dicetak pertama kali justru buku, bukan jurnalistik. Para jurnalis saat itu justru menerbitkannya dalam bentuk tulisan tangan. Persuratkabaran dicetak barulah 150 tahun setelah mesin cetak ada.

Demikian pula sastra Indonesia di awal pertumbuhannya. Tatkala awal abad ke-20, Komisi Bacaan Rakyat didirikan oleh pemerintahan kolonial Belanda sebagai bagian dari strategi politik etis Belanda, yang banyak diterbitkan justru buku bacaan sastra. Itulah permulaan munculnya karya sastra Indonesia modern. Di saat yang sama terjadi euforia tumbuhnya kaum intelektual, dan formulasi-formulasi nasionalisme yang diembuskan oleh kelas menengah atas. Mereka merasa urgen untuk menyosialisasikan ide-ide nasionalisme melalui bentuk sastra, dan memanfaatkan penerbitan Komisi Bacaan Rakyat yang pada perkembangannya menjadi Balai Pustaka di sekitar tahun 1917.

Namun, karya sastra yang diluluskan dan diterbitkan oleh Balai Pustaka pada saat itu pun yang dinilai tidak membahayakan bagi kepentingan kolonialisme, “isi”-nya diseleksi agar tidak meracuni pikiran “kaum Inlander” (sebutan Belanda kepada Bumiputera). Karenanya, pada masa 1920-an-1930-an, yang kemudian kita kenal sebagai Angkatan Balai Pustaka, karya sastra “resmi” yang direstui penerbitannya melalui Balai Pustaka senapas dengan *Azab dan Sengsara karya Merari Siregar, Siti Nurbaya karya Marah Rusli, Salah Asuhan, Salah Pilih, Sengsara Membawa Nikmat*, dan semacamnya. Di dalamnya, perihal penolakan atau tidaknya tradisi kawin-paksa sekalipun nadanya masih berat sebelah yakni berakhir kepada keputusan nilai dari kaum tua (tradisionalisme). Namun, itu pun sesungguhnya dapat dibaca sebagai penebaran virus nasionalisme sekalipun baru sebatas pencarian bentuk, menerima, atau menolak, bahkan menyintesis antara Barat dan Timur. Sayangnya, editor Balai Pustaka (di pihak Belanda) tidak menyadari hal itu. Penentuan nasib sendiri terhadap dunia perkawinan pun dapat menjadi spirit penentuan nasib bangsa sendiri sehingga terbitlah fajar nasionalisme melalui Sumpah Pemuda 1928.

Pencarian Nasionalisme

Konon, Armijn Pane menulis novel sebagai suatu upaya menjawab pencarian formulasi nasionalisme Indonesia tersebut, melalui roman *Belenggu*. Di dalam *Belenggu*, dengan kalimat ending “Pintu ke manakah itu” ingin memberikan kebebasan bahwa formulasi kebudayaan bukan semata hitam-putih, Barat atau Timur, dan bukan tergantung kepada kaum elite, atau cen-

dikiawan belaka. Tentu saja, antara kedua hal tersebut ada baik dan buruknya sekalipun tidak dieksplisitkan, melainkan suatu pilihan untuk memasuki “Pintu” itu semakin dapat dibayangkan.

Dari ilustrasi itu, tentu kesadaran budaya manusia Indonesia umumnya tatkala membaca novel-novel tersebut, di saat itu apresiasi mereka pada umumnya belum memadai. Tetapi, bagi sebagian elite Belanda, diembuskannya nasionalisme dalam sastra itu dapat menjadi ancaman. Karenanya, ada penolakan terhadap sastra yang tidak segaris dengan “estetisme” versi Balai Pustaka, seperti kepada *Student Hidjo* karya Mas Marco Kartodikromo, yang dinilai terlampaui menghasut, dan “kiri”.

Di samping itu, persoalan teknis bahwa teknologi cetak masih langka untuk persuratkabaran, karenanya menjadikan penyebaran sastra tidak melaluinya di awal abad ke-20, bahkan justru melalui buku (“sastra buku”). Hal itu sebab persuratkabaran menjadikan kian cemasnya kolonial Belanda akan kian cepatnya kemelekhurufan bangsa di Nusantara ini. Bukankah harga koran lebih murah karena dicetak dengan kertas merang itu, karenanya akan lebih dapat dicetak secara meluas jika berbagai informasi dicetak melalui persuratkabaran? Karena rakyat belum melek huruf, maka pilihan sosialisasi sastra justru melalui jalur buku, hal yang perlu dimanfaatkan mumpung ada kebijakan pengembangan bacaan rakyat oleh pemerintah Hindia Belanda. Dengan begitu, sekalipun rakyat baru paham di permukaan soal penolakan kawin paksa, namun setidaknya spirit nasionalisme itu dapat diembuskan lewat seruan kemandirian di saat menyikapi kawin paksa melalui novel-novel atau roman.

Sastra Majalah

Kita membuka lembaran sejarah sastra, pada masa bersamaan dengan Angkatan Balai Pustaka, bukankah cerita bersambung yang berkembang di kalangan sejumlah majalah, justru dicap sebagai bacaan liar? Sebagaimana hal itu terjadi kepada beberapa penulis roman dari Medan, demikian ungkap Subagio Sastrowardoyo dalam bukunya *Sosok Pengarang Modern sebagai Manusia Perbatasan*.

Barulah kemudian, tradisi memublikasikan sastra melalui majalah (“sastra majalah”) itu berlangsung pada masa (majalah) *Pujangga Baru*, bersamaan terjadinya dengan polemik kebudayaan secara berkepanjangan (1932-1939), antara kubu Sutan Takdir Alisjahbana yang menolak jahiliah Indonesia, dan kubu Sanusi Pane yang merasa perlu berkiblat kepada India sebagai induk kebudayaan Timur. Pada masa *Pujangga Baru* ini ekspresi sastra lebih didominasi oleh sajak-sajak, dan dimuat di majalah *Pujangga Baru*.

Sejak masa (majalah) *Pujangga Baru* itulah, sastra beranjak dari “sastra buku” kepada “sastra majalah”.

Demikian pula dengan munculnya Surat Kepercayaan Gelanggang sebagai manifesto dari Angkatan ‘45 oleh Chairil Anwar bersama dengan “Tiga Menguak Takdir” (Rifai Apin dan Asrul Sani) di majalah *Gelanggang*. Di tahun 1940-1950-an ini majalah umum yang membuka rubrik budaya secara populer mulai merebak, seperti majalah *Pancaraya* yang banyak memuat sajak Chairil Anwar.

Hal tersebut memungkinkan sebab kemerdekaan Indonesia sehingga kiblat sastra Indonesia tidak hanya ke Belanda,

melainkan ke banyak negara Eropa lain, dan Amerika. Simak saja pengaruh perpuisian Chairil Anwar di antaranya dari T.S. Eliot (Inggris), Hsu Chih Mo (China), dan seterusnya. Di samping itu, informasi juga kian transparan, seiring “politik mercusuar” Soekarno.

Pada dekade 1960-an, tatkala terjadi penajaman polemik ideologi antara kubu LEKRA (Lembaga Kebudayaan Rakyat) dan Manikebuis, majalah Sastra yang direktori H.B. Jassin, itu telah mati, dan berganti dengan munculnya majalah *Horison*. Pada edisi perdana *Horison* itulah kaum Manikebuis melakukan pernyataan sikap politik kebudayaan melalui Manifes Kebudayaan-nya sehingga menjadikan ketersinggungan kelompok LEKRA yang dipayungi oleh Partai Komunis Indonesia (PKI). Pada masa itu “sastra majalah” justru dominan, sampai-sampai Subagio Sastrowardoyo menahbiskan lahirnya Generasi *Horison*.

Tentu saja, ada beberapa kesamaan antara “sastra majalah” dan “sastra buku”. Secara teknis, buku dan majalah hampir sama, yakni menyediakan ruang yang lumayan lapang. Dampak dari media ini, pada masa “sastra buku” maupun masa “sastra majalah” dalam hal ekspresi memungkinkan penulisan berpanjang-panjang. Tidak mengherankan jika pada dekade Balai Pustaka maupun *Pujangga Baru*, sastra yang merebak ialah roman atau novel.

Pada saat munculnya tradisi majalah, kita juga dapat menjumpai berkembangnya satu genre sastra yaitu cerita pendek. Simak saja prosa yang dominan dan monumental pada masa Angkatan ‘45, seperti “Corat-Coret di Bawah Tanah” yang dikumpulkan dalam *Dari Ave Maria sampai Jalan Lain ke Roma* karya Idrus, bentuk cerpen itu justru banyak dipakai.

Majalah, setidaknya mempunyai keterbatasan halaman, tidak seperti halnya buku. Di samping itu, sifat majalah yang informatif, serius, namun dengan penyampaian ringan, sifatnya “news”, setidaknya terbit satu kali dalam seminggu. Hal itu berpengaruh kepada sastra yang hidup di dalamnya, sifat-sifat dari majalah itu berpengaruh kepada karakter teknis maupun “isi” dari sastra. Karenanya, kita melihat bahwa cerpen-cerpen Idrus berbicara soal penderitaan hidup yang diakibatkan oleh romusa Jepang, terombang-ambingnya hidup oleh nasionalisme semu, dan aktualitas serupa pada saat itu.

Ada fenomena sehubungan dengan “sastra majalah” ini, kita menjumpai eksplorasi estetika sastra, dan sastra yang demikian banyak dimuat di majalah sastra *Horison*. Tetapi, hal serupa tidak kita jumpai pada majalah umum. Karya eksperimen, seperti puisi mantra Sutardji Calzoum Bachri, cerpen puitis Danarto, cerpen surealisme Iwan Simatupang, puisi multilingual Darmanto Jatman, puisi imajisme Sapardi Djoko Damono, dan eksperimen lainnya, dimuat di majalah sastra *Horison*. Hal ini disebabkan oleh pembaca *Horison* memang pembaca yang sudah siap dengan sastra, namun tidak demikian dengan pembaca majalah umum.

Tetapi, di surat kabar harian Rakyat yang menjadi corong PKI, melalui rubrik “Lentera” juga sibuk dengan tangkisan, ejekan, bahkan provokasi LEKRA. Di samping itu, mereka menahbiskan aliran sastra baru yang menurutnya sejalan dengan “revolusi Bung Karno” yaitu sastra realisme sosial, sebagai tandingan terhadap Manikebuis lawan politiknya. Sejak saat itulah bahasa sastra menjadi “saling menyelinap” di antara bahasa jurnalistik. Dari sinilah, kita boleh menandai bahwa koran menyediakan diri bagi wacana sastra.

Realitas dan Hegemoni

Apakah dengan koran menyediakan diri bagi wacana sastra, dengan demikian timbal baliknya bahwa sifat-sifat koran akan memengaruhi “bentuk” dan “isi” wacana sastra?

Ada perbedaan sekaligus kesamaan antara sastra dan jurnalistik. Dari segi objek, boleh jadi sama, yakni realitas, manusia, maupun realitas alam semesta, yang pada pokoknya ialah kehidupan. Hanya saja, pada saat memosisikan dan memersepsikan realitas itulah yang kemudian di antara keduanya memiliki sudut pandang yang berbeda.

Tidak setiap realitas bagi seorang jurnalis dapat dituliskan, misalkan melihat sekadar wanita semok lantas membuat tulisan jurnalistik. Pernah diungkapkan oleh jurnalis Soendoro (1915-1981), “Wanita cantik an *sich* tidaklah *newsworthy*.” Namun, seorang sastrawan melihat objek yang sama, boleh jadi, terinspirasi kepada kenyataan dunia tentang nilai-nilai wanita. Masalahnya, sastra tidak sekadar menghadirkan realitas secara telanjang, melainkan memerlukan imajinasi. Imajinasi memiliki karakteristik, itulah pasalnya yang kemudian menghubungkan dengan gaya personal kebahasaan seseorang sehingga kita menjadi mafhum, “*Oh, ini style* puisi Goenawan Mohamad. *Oh, ini gaya novel* Ayu Utami...”

Sekalipun pada seorang jurnalis, yang disebut hinggapnya inspirasi juga mirip dengan yang terjadi pada sastrawan. Tetapi, inspirasi bagi seorang jurnalis ialah hasrat untuk mengusut persoalan sesuai dengan fakta. Sementara itu, inspirasi bagi

sastrawan mendorong untuk mencipta, inspirasi itu boleh jadi hanya berposisi sebagai rangsangan belaka. Karenanya, Teguh Winarsho A.S., cerpenis dan novelis asal Kulon Progo, tatkala akan menyelesaikan novelnya, *Orang-orang Bertopeng*, saya bertanya, “Ini nanti bagaimana *ending*-nya?” “Nggak tahu...,” jawabnya sembari tersenyum.

Berhubungan dengan realitas itu, ada hasrat sastrawan untuk “mengabadikan” sesuatu ke dalam bahasa sastra, bukan sekadar dokumentatif layaknya klipingan koran, melainkan karya sastra itu setiap saat memiliki makna yang berdimensi baru, sesuai perkembangan wawasan pembaca. Kita membaca *The Prophet* karya Kahlil Gibran, tidak bosan-bosan, selalu ada makna baru yang terengkuh. Sementara itu, hasil pekerjaan jurnalistik sangat dipengaruhi oleh *news*, dan faliditas berita. Surat-kabar merupakan hasrat mengetahui berita dalam 24 jam. Bahkan, di London, setiap sehari untuk koran yang sama dapat terbit 4 sampai 5 kali.

Sebab berhubungan dengan news, karenanya tidak salah jika selera publik memengaruhi jurnalistik, “Give the news the public wants” sebab jika kalah cepat, maka kalah tepat penyampaian beritanya, jauh dari aktualitas yang diminati publik, atau berubahnya bidikan segmen realitas, dan akan ditinggalkan pembacanya. Karenanya, tatkala suatu surat kabar mingguan (*Minggu Pagi*), yang berjargon “Enteng Berisi”, mencoba-coba memetamorfosis diri sebagai mingguan berita politik, maka kontan saja oplahnya turun drastis.

Sementara itu, sastrawan memiliki kemerdekaan dari sekadar pemenuhan selera publik, seperti halnya jargon “*lart pour l’art*”.

Gaya Hidup dan Mikrofon

Namun, tatkala industrialisasi kebudayaan kian merebak, dan kapitalisme mulai dipoles dan diterapkan oleh rezim Orde Baru, ekonomi dan pembangunan adalah panglima, menyempang dengan hal itu karena proses alamiah industrialisasi maka jurnalistik tambah hidup. Bersamaan itu, adanya kebutuhan gaya hidup modernis akan informasi oleh kelas menengah atas, karenanya koran kian menjamur. Harian, aktual, bermacam berita, warna-warni, iklan, abrakadabra berita selebritis, yang semua itu dibentuk oleh kapitalisme-semu. Di samping itu, tentu saja harga kertas merang memang lebih murah sehingga koran menjangkau seluruh strata ekonomi masyarakat.

“Dunia modern adalah dunia citra,” demikianlah yang diyakini oleh Amir Yasraf Piliang dalam *Sebuah Dunia yang Dilipat*, dan koranlah yang mewadahi dunia tersebut. Karenanya, sastra, film, musik, teater, dunia seni juga ditempatkan sebagai bagian dari gaya hidup. Karenanya pula, mau tidak mau, sastra menjadi bagian dari gaya hidup, ekspresi budaya dari “orang ramai” (terima kasih Afrizal Malna atas istilah ini) sekaligus mengikuti pola-pola aktualitas, *news*, dunia 24 jam; di samping itu juga terbatasnya ruang budaya.

Media massa secara luas pun bagian dari gaya hidup, karenanya rezim Orde Baru perlu membangun keberhasilan

citra pembangunannya ke dalam berbagai elemen pendukung gaya hidup. Dibuatlah saluran Televisi Republik Indonesia (TVRI) sebab dijadikan bagian mikrofon dari gaya-hidup. Sarana-sarana informasi sebisa mungkin menjadi corong dari keberhasilan pemerintah untuk membentuk gaya hidup manusia Indonesia yang modern. Sarana informasi bukan untuk informasi itu sendiri, bukan demi pemaparan fakta-fakta. Setiap terjadi laporan yang menjelaskan fakta, pengungkapan borok Busang, Freeport, tragedi Dilli, Aceh, Ambon, Papua, justru dilakukan pembredelan oleh pemerintah Orde Baru. Hal itulah yang terjadi pada majalah Jakarta-Jakarta (JJ) melalui laporannya tentang “Insiden Dilli” 12 November 1991; juga kepada Tempo, Editor, Detik, dan banyak lagi lainnya.

Departemen Penerangan menjadi tentakel untuk menyebarkan berita versi pemerintah, dan melakukan kontrol secara ketat kepada siapa pun yang dinilai berseberangan versi beritanya atas realitas, hal ini dengan mengalamatkan tuduhan sebagai provokasi komunisme.

Sastra Jurnalistik

Pengaruh jurnalistik, semula hanya sebatas pada aktualitas dan terbatasnya ruang sastra di koran sehingga memengaruhi panjang-pendeknya cerpen, puisi, dan kritik sastra. Tetapi, tersebut hegemoni negara ke setiap lini, tak terkecuali pers, kemudian sastra memosisikan diri terlibat dalam persoalan sosialnya, karenanya Ariel Heryanto dan Arief Budiman menahbiskan “sastra kontekstual”. Hal itu sebab jurnalistik

telah dimusnahkan hakikat ke-pers-annya oleh rezim Orde Baru. Sampai-sampai Seno Gumira Ajidarma menulis cerpen dalam buku *Saksi Mata* sebab merasa bahwa fakta insiden Dilli 1991 itu tidak mungkin dia tulis di majalah *Jakarta-Jakarta*. Majalah yang dia kelola itu dipermasalahkan oleh pemerintah Orde Baru sebab memuat berita foto-foto peristiwa Dilli itu.

Dengan begitu, pers melakukan eufemisasi atas realitas sedemikian rupa sehingga tidak terancam oleh Departemen Penerangan, dengan pencabutan SIUPP dan SIT-nya. Sementara itu, sastra menggantikan posisi pers, untuk melakukan pembocoran fakta. Hal itu terjadi di sepanjang tahun 1974-1998, dari peristiwa Malari, sampai runtuhnya rezim Jendral Besar Soeharto.

Sastrawan hidup di dalam realitas yang sama dirasakan oleh manusia Indonesia pada saat itu, di bawah penindasan struktural sampai kultural oleh negara, karenanya realitas menjadi sedemikian dekat bagi sastrawan. Peran jurnalistik yang tak sepenuhnya dapat mengungkap fakta itu, kemudian diperankan oleh sastra. Hal ini dapat berhasil sebab antara jurnalis dan sastrawan sama-sama menyentuh realitas yang sama. Peran tersebut dapat selamat sebab sentimen negara terhadap sastra hanya sebatas kepada perilaku ideologi sastrawan, misalnya Pramoedya Ananta Toer dibredel karyanya lebih disebabkan bahwa dia seorang LEKRA-is. Jadi, negara sebenarnya tidak cukup cerdas membaca fenomena di dalam sastra.

Simaklah karya sastra di sepanjang tahun itu, tema-tema pelecehan Hak Asasi Manusia sedemikian merebak. Tentu saja, fenomena tersebut bukan pada karya sastra yang dicipta

dalam situasi 1960-an atau sebelumnya, yang kemudian baru diterbitkan di tahun 1970-an. Namun, sastra yang ditulis dalam situasi peristiwa di sepanjang tahun 1970-1990-an, dan diterbitkan di tahun 1980 sampai tahun 2000. Kita akan merasakan suasana represif itu tatkala membaca karya sastra berikut, dari buku puisi *Bulan Tertusuk Lalang* (1982) karya D. Zawawi Imron, *Abad yang Berlari* (1984) karya Afrizal Malna, *Para Peziarah* (1985) karya Soni Farid Maulana, *Nikah Ilalang* (1995) karya Dorothea Rosa Herliany, *Celana* (1999) karya Joko Pinurbo, *Sumpah WTS* karya F. Rahardi, *Yang Maha Syahwat* (1997) karya Mathori A. Elwa; juga pada puisi Eka Budianta, puisi Kriapur, dan banyak lagi lainnya. Dari sisi cerpen, kita menjumpai hal yang sama pada *Kali Mati* (1999), *Kastil Angin Menderu* (2000), dan *Air Kaldera* (2000) karya Joni Ariadinata, *Penembak Misterius* karya Seno Gumira Ajidarma, *Bapak Presiden yang Terhormat* karya Agus Noor, dan banyak lagi lainnya. Dari sisi novel, ada *Saman* karya Ayu Utami, dan banyak lagi lainnya. Karya sastra yang disebutkan ini, tentu hanya sedikit contoh saja.

Pada konteks itu, sastra mempunyai andil dalam memotret fakta yang tak tersentuh oleh pers. Hal itu dapat terjadi sebab sastrawan di masa rezim Soeharto ikut merasakan realitas yang represif sehingga sentuhan sastrawan terhadap realitas tidak terkesan klise. Ada senasib sependenderitaan antareleman yang hidup dalam masyarakat di bawah rezim Orde Baru pada saat itu.

Dengan begitu, jurnalistik menjadi formula bentuk maupun pikiran dari ekspresi sastra. Realitas memang mengalami sublimasi, tetapi idiom yang diangkut dari realitas itu masih

dapat dikenali sehingga membaca sastra merupakan alternatif cara menyadap fakta yang dicecerkan oleh “Dunia dalam Berita” (siaran berita resmi versi pemerintah rezim Orde Baru). Tentu saja, setiap sastra yang baik tidak lepas dari nilai universalitas, seperti religiositas, humanisme universal, dan semacamnya, dan hal itu di dalam sastra yang dipengaruhi oleh jurnalistik sekali lagi tidak hadir telanjang bulat.

Penutup: Sastra Koran Bekas

Tetapi, tatkala rezim Orde Baru telah runtuh, maka nilai kemanusiaan, dan hak-hak sipil untuk mengaktualisasikan diri, berpolitik, yang semula dipasung, menjadi terbuka. Sementara itu, sastrawan tidak lagi dapat sepenuhnya melakukan kontak langsung dengan pembantaian di Aceh, Maluku, Papua, Sampit, Madura, hiruk-pikuk partai politik dan parlemen, Bruneigate, Buloggate, dan semacamnya. Sastrawan kalah dalam hal kecepatan memperoleh informasi dibanding dengan jurnalis. Padahal, realitas yang maunya digarap juga sama.

Karenanya, sastrawan kini terkesan lamban, formula-formulanya klise sebab menyontek informasi dari jurnalistik, yang kemudian dibahasakan di dalam sastra juga dengan perspektif sama, perspektif jurnalistik. Karenanya pula, nilai-nilai yang dibangun sastrawan terkesan abstrak sebab memang tidak bersentuhan langsung terhadap kehidupan di sekelilingnya. Rasakan saja, jika kita membaca sajak-sajak “Peduli Bangsa” yang belakangan ini merebak di banyak koran; sebab peran pembocoran fakta itu kini dengan lebih baik

diperankan oleh pers, karenanya jika sastra memilih formula yang masih sama dengan pers yaitu formula jurnalistik, maka sastra hanya akan jadi “sastra koran bekas”.

Pada hemat saya, jurnalistik tetap penting bagi perkembangan sastra di Indonesia, tetapi formula jurnalistik telah waktunya ditawar oleh sastra. Dengan begitu, sastra akan menarik “orang ramai”, dengan kembali melakukan sublimasi, dengan jalan (antara lain) mentransendensikan persoalan-persoalan manusia dari pandangan “orang ramai”, kepada Jati Diri Manusia.

Purwokerto, 2001

SASTRA, SASTRAWAN RITUS, RELIGI

Situasi Penciptaan Sastra yang (Ber)-Pribadi

Seorang kawan saya, yang bercita-cita jadi penyair yang betul-betul penyair, bukan penyair penggembira, sering datang ke rumah saya. Tiap kali datang, tiap kali pula mengeluh sebab sajak-sajaknya selalu ditolak redaktur. Untunglah dia tidak berputus asa. Mirip Sisipus yang menggelindingkan batu-batu sebab dikutuk dewa, dia pun menggelindingkan sajak-sajaknya ke koran. Sampailah suatu hari dia datang sembari berjingkrak-jingkrak, "Satu sajak saya dimuat! Sayalah penyair!"

Apakah saya bahagia melihat kebahagiaannya? Saya tahu persis, sepanjang setahun penuh dia telah berkirim sajak-sajaknya, setiap Minggunya dengan satu amplop tebal, dan kini baru dimuat satu sajak? Baiklah, mengenai dimuatnya itu, saya pun turut bersyukur. Tetapi, saya penasaran dan bertanya, "Bagaimana sajak yang itu dapat dimuat, sedangkan yang lain tidak?" Jawab dia, "Saya juga heran, yang dimuat itu justru yang asal saya tulis begitu saja, bahkan bukan sajak yang saya unggulkan."

Memang, "asal tulis begitu saja" tidaklah sama dengan "menulis asal-asalan". Pada yang pertama justru mengandung keseruan dan kesewaktuan, yang berupa ledakan kreativitas secara serentak antara kekayaan batin dan kekayaan cara mengungkap melalui bahasa.

Memang, sepiintas lalunya penyair yang betul-betul penyair dalam menulis sajak yang betul-betul sajak, kelihatannya tidak memerlukan persiapan apa-apa. Tetapi, sesungguhnya tidaklah gampang kelihatannya. Saat-saat kreativitas dalam menulis sebuah sajak boleh jadi singkat, tetapi proses yang dapat melahirkan kreativitas itulah yang panjang. Dalam proses itu, penyair yang betul-betul penyair tidaklah tinggal diam, dengan sendirinya dia memperkaya batin, memperkaya kemampuan bahasa, kemampuan imajinasi dan kepekaannya.

Subagio Sastrowardoyo pernah berpendapat bahwa kemampuan tersebut tergantung kepada bakat alam. Saya pun sependapat. Namun, pendapat Thomas Alfa Edison juga benar bahwa untuk mencapai sesuatu orang hanya memerlukan 1 % inspirasi, tetapi selebihnya 99% perspirasi alias kerja keras. Kita tahu di Yogyakarta, jumlah penyair seperti banyaknya pejalan kaki di trotoar Malioboro, dan boleh jadi sajak yang mereka tulis sama dengan bilangan bebatuan di Sungai Progo. Tetapi, kuantitas itu belumlah melahirkan kualitas. Hanya beberapa penyair yang betul-betul penyair, yang menulis sajak yang betul-betul sajak. Hal demikian sebab tidak adanya keseimbangan antara cita-cita dan kerja keras untuk mewujudkannya.

Tidaklah mengherankan jika sebagian besar di antara mereka hanya terdengar sebentar, lalu menghilang begitu saja. Atau, walaupun bertahan hidup kepenyairannya, tetapi perpuisiannya cumalah *megap-megap*, dan hanya berkubang sebagai penyair penggembira.

Kuantitas yang tidak melahirkan kualitas itu memperlihatkan perpuisian demikian tidak memiliki pribadi yang kokoh, yang mandiri. Pribadi adalah pribadi, dan kolektif adalah kolektif. Tentu saja, pribadi yang mandiri tidak gampang hanyut di dalam kolektivitas. Karenanya, perpuisian dari penyair yang berpribadi mandiri menegakkan otentisitas, dan hasil sastranya pun tidak sekadar hasil peniruan cara ungkap maupun pemikiran dari penyair lain. Penyair yang kerjanya hanya meniru-niru sebenarnya telah mengkhianati kemampuannya sendiri. Dengan begitu, dia telah bertindak tidak jujur sekalipun kepada dirinya sendiri.

Seorang penyair tidak lain adalah seorang pejalan sunyi di tengah keramaian. Dia sendirian dalam upaya menegakkan pribadi di dalam diri dan sajak-sajaknya, meskipun sentuhan sosial senantiasa ada sebab dia toh tidak hidup sebagai pertapa di hutan. Karena itu, perpuisian yang berpribadi dari tangan penyair yang berpribadi tidaklah direkayasa secara kolektif, apalagi oleh ideologi semacam "politik adalah panglima". Pada tataran estetika boleh jadi masih dimungkinkan, namun hal itu pun mempolitisir estetika namanya.

Dalam kesendirian menegakkan pribadi itu terbukti bahwa tidak ada sekolah resmi bagi kepenyairan, dan tidak ada legitimator yang normatif. Tetapi, hal ini justru keadaan yang mencerminkan adanya kesungguhan dari pribadi tersebut sehingga kepenyairan lebih berada dalam wilayah eksistensial:

.....

Setelah terasing dan terusir dari kotamu
 Aku lalu kembali. Memelukmu manusiaku
 Bersemayam dalam kehijauan lembah hatiku

Begitulah penyair Santosa Warna Atmaja mengungkap dalam sajaknya. Ungkapan itu boleh jadi maknanya tidak sama antara pembaca satu dan lainnya, seperti menerima rumusan matematika bahwa $4 \times 4 = 16$, dan karenanya bersifat eksistensial. Kepenyairan dan perpuisian dengan demikian menjadi autentik, bahkan pencerahannya dapat merangsang perubahan dari "Mitos-Mitos Kecemasan" menjelma menjadi "Lautan Jilbab", atau dari "Celurit Nipah" menjelma menjadi "Celurit Emas".

Tetapi, jika perpuisian direkayasa secara kolektif, tentu kita tidak lagi menemukan pribadi di dalamnya, yang tinggal hanyalah pengulangan-pengulangan terhadap apa yang pernah dilakukan oleh sastrawan mapan yang berpengaruh, dan tanpa ada penilaian secara kreatif. Ketegangan antara inovasi dan konvensi yang semestinya menjadi jalan bagi kokohnya perpuisian yang berpribadi, pada konteks ini telah menghilang.

Akibatnya tidaklah mengherankan jika ramai-ramai Forum Puisi Indonesia yang diprakarsai oleh Dewan Kesenian Jakarta, dengan mengundang dua ratusan "penulis sajak", gaungnya hanya sekejap. Hal itu disebabkan sikap mereka sendiri, yang menyerahkan kreativitasnya kepada sebuah iklim yang direkayasa oleh "Dewa Kesenian" sehingga sebagian besar mereka terperosok ke dalam epigonisme.

Memang, untuk menegakkan orisinalitas yang membawa pribadi mandiri itu, orang memerlukan kejujuran, sekalipun pengaruh-memengaruhi adalah hal yang tak terelakkan. Di samping itu, alasan klasik bahwa setiap hasil sastra bukankah penciptaan pertama sebagaimana Allah mencipta yang mempunyai kemutlakan. Tetapi, pengaruh itu pun hendaknya diletakkan dalam konteks kejujuran sehingga menjadi tidak sekadar keterpengaruhan pasif, melainkan keterpengaruhan kreatif.

Baik dalam kejujuran maupun keterpengaruhan kreatif itu orang harus mencari, yang tidak lain dan tidak bukan adalah mencari dirinya sendiri. Cerminan dari sikap demikian sudah sering kita ketahui, sebagaimana dilakukan oleh Rendra dalam *Ballada Orang-Orang Tercinta* yang berusaha keras melepaskan bayang-bayang perpuisian F.G. Lorca. Atau, *Duka-Mu Abadi* Sapardi Djoko Damono yang berusaha menolak dominasi *Pariksit* Goenawan Mohamad. Pengalaman yang sama terjadi pada Sutardji Calzoum Bachri, di awal kepenyairannya dia merencanakan penerbitan kumpulan sajak *Kalung Kenang Buat*

Surtini Bachri (1969), tetapi dengan alasan yang masuk akal dia mengurungkan niatnya, bahkan membakar sajak-sajaknya itu. Alasan Sutardji:

“Kau harus melakukan pencarian-pencarian, kau harus mencari dan menemukan bahasa. Yang tidak menemukan bahasa takkan pernah disebut penyair!”

Memang, kita maklum bahwa dalam sajak-sajak awal karya mereka tersebut ada keterpengaruhan. Demikian pula dengan perpuisian Sutadji yang bersinggungan dengan perpuisian E.E. Cumming. Tetapi, kita harus menilainya dengan jujur. Dengan begitu, kita akan tahu bahwa sajak awal mereka itu tidak rendah mutunya hanya karena keterpengaruhan. Hal itu sebab mereka tidak menelan mentah keterpengaruhan, mereka menyikapi keterpengaruhan itu secara kreatif. Karena itu, pada hakikatnya mereka pun telah melakukan kejujuran sebab keterpengaruhan hanya diposisikannya sebagai pemicu bagi melesatnya kreativitas selanjutnya. Kesadaran akan kejujuran ini pula yang membawa D. Zawawi Imron tegas mengatakan:

“Sebuah sajak yang saya tulis tanpa kejujuran hati nurani tak akan pernah mengarungi perjalanan waktu sehingga tak akan punya nilai abadi.”

Tentu saja, nilai abadi itulah yang hendak direngkuh penyair dalam kerja kepenyairannya sebab apa yang diharap dari sepotong puisi dari segi materi atau kebendaan, "selain separoh ilusi?/ Sesuatu yang kelak retak/ dan kita membikinnya abadi" (terima kasih Goenawan Mohamad atas puisi ini).

Pribadi adalah pribadi, yang apabila dibuka bajunya, di dadanya menyembul kejujuran. Dalam merealisasikan kejujuran itu orang memerlukan kesungguhan; kesungguhan dalam mendayahidupkan kekurangmampuannya, dan melebihihidupkan kemampuannya, baik hal itu menyangkut "bentuk seni" maupun "isi seni". Perihal kesungguhan ini diidealkan dalam dua modus, yakni perimbangan antara kesungguhan estetis, dan kesungguhan pemikiran dalam hasil sastra.

Pada konteks itu, saya jadi teringat seorang sahabat, penyair Mathori A. Elwa. Pernah saya bertanya, "Bagaimana *Sampeyan* menuliskan citraan-citraan sebagus dalam sajak yang pernah dimuat sekotak dengan sajak Sitor Situmorang itu?" Jawabnya, "Ketika saya mengatakan 'laut' dalam sajak, sebelumnya saya sudah pernah bengong di pantai Parangtritis; ketika saya sebut "Tertimbun Buku", saya pun sering menyaksikan seorang sarjana yang tidak dapat berpikir dan bertindak sebagaimana sarjana, lalu menganggur!" Kawan saya lain, cerpenis Shoim Anwar punya pengalaman berbeda sekalipun hakikatnya

tidak berbeda. Cerpennya "Brundy Drummond" menceritakan kesingkatan tingkah tokoh utamanya Brundy Drummond, yang hidup di tepian muara sungai Hudson, di teluk New York. Dia menjelaskan bahwa dia dapat menggambarkan *setting* Amerika dalam cerpen sebab banyak membaca mengenai tempat dan kebiasaan sinting pengarang negeri itu.

Saya sependapat dengan pendapat mereka. Tentu kesungguhan estetis semacam itu tidak akan meruang-mewaktu dalam karya sastra jika sastrawan tidak sedang membahasakan "kejujurannya" bahwa dia pernah "bersentuhan" dengan objek, atau mempunyai pengetahuan dengan baik tentang objek yang digarap dalam karya sastranya sekalipun melalui bacaan. Tentu hal demikian tak dapat diperoleh hanya dengan sepiantas lalu dan bermalas-malasan. Bagaimana mungkin Ramadhan K.H. bisa menceritakan kehidupan koruptor dalam novelnya *Ladang Perminus*, jika dia tidak pernah suntuk mempelajari kasus korupsi di Pertamina tahun 1970-an?

Demikian pula dengan kesungguhan pemikiran yang ditampilkan sastrawan dalam karya sastranya. Sastrawan yang baik tentu tidak akan mempunyai pemikiran yang acak-acakan, karenanya dia tidak bermoral bejat. Korelasi demikian tidaklah sama dengan pengertian bahwa jika sastrawan menuliskan kehidupan tokoh wanita, maka terlebih dulu dia mengubah "anunya" sebagaimana Dorce.

Memang, dalam teori dan kritik sastra sekarang ada kecenderungan untuk memisahkan karya sastra dengan pengarangnya, bermaksud ingin objektif, netral dalam penilaian, dan

bersih dari unsur pribadi pengarangnya. Tingkah laku Chairil Anwar yang acak-acakan itu toh tidak terucap dalam sajak-sajaknya. Sebaliknya, niatan Sutan Takdir Alisjahbana untuk mencipta sastra yang bertanggung jawab tidaklah sepenuhnya terealisasi dalam novel terakhirnya (*Kalah dan Menang*). Saya pun sependapat.

Tetapi, tidak berhakkah kita mengukur relasi antara "kebenaran nilai" dalam sastra dan kebenaran nilai yang diyakini dan disikapi oleh sastrawan? Tak bolehkah kita menuntut kebersihan moral seorang sastrawan yang dalam karya sastranya selalu mengajarkan kebersihan moral? Salahkah jika dunia Islam menuntut kebenaran nilai yang ditampilkan dan dinyatakan di dalam *Ayat-Ayat Setan* kepada Salman Rushdie?

Dengan tiadanya tanggung jawab sastrawan terhadap kesungguhan pemikiran dalam karya sastranya memperlihatkan bahwa apa yang ditulis hanyalah pura-pura alias omong kosong. Tiadanya kesungguhan estetis juga menjadikan karya sastranya tidak memiliki logika sastra. Oleh sebab itu, sekarang tidak terlalu salah jika masyarakat umum cenderung menyepelekan sastra. Padahal dalam masyarakat lama kita, kesusastraan pernah menjadi perhatian umum, pernah menjadi simbol budaya disebabkan oleh kesungguhan nilai estetis maupun nilai pemikiran di dalamnya. Kesungguhan itu mewujud sebab terhayatinya hubungan antara sastrawan sebagai manusia dengan sesamanya, alam, dan Tuhan; antara nilai yang diyakini dan yang ditampilkan di dalam karya sastranya dengan nilai yang disikapi sastrawan. Tentu saja, pada saat ini pun hasil sastra yang tidak disepelekan oleh masyarakat umum sudah

muncul, meskipun belum bermunculan secara banyak. Memang, hukum piramida berlaku, semakin ke atas semakin meruncing, dan sejarah telah membuktikan bahwa Amir Hamzah-Amir Hamzah tiruan lebih banyak dibandingkan dengan Amir Hamzah yang betul-betul Amir Hamzah.

Yogyakarta, 1993

Dari “Dalam” tentang *Rumah Cahaya*:
**Menegakkan Pengharapan,
Merobohkan Keputusan**

Setiap selesai menulis sajak, lalu membaca ulang, saya menjadi yakin, sajak merupakan harapan di antara tampilan citraan, dan pernyataan, yang ditegakkan untuk merobohkan keputusan dalam realitas hidup keseharian. Boleh jadi, kita akan kalah atau menang. Namun, itu adalah kewajaran dalam hidup nyata, setelah kerja keras, cemas, gamang, luka, strategi, dan seterusnya, yang diakibatkan oleh aktualitas. Berhasil atau tidaknya bukan lagi hal penting sebab setidaknya harapan telah ditegakkan dalam hidup dan sajak: “semakin aku kehilangan mimpi bunga/ semakin rumah hati kosong/ dari keharuman yang terjaga// maka, o cintaku/ pasanglah beberapa vas di sana/ seperti harapan-harapan bunga yang/ setiap kali meledak sebelum luruh yang/ mungkin bersama belulangku/ atau tinggal

diam saja/ bersila di tanah/ dengan wajah menengadah/ seperti patung Budha?//.....” (sajak “Kehilangan Mimpi”).

Dalam hal ini, lebih baik saya menggunakan istilah religi, yakni doa. Pengharapan merupakan unsur dari doa. Pada pelaksanaannya, doa bukan cuma meminta-minta, melainkan bisa merupakan pencitraan dari realitas sosial yang telah tergeser nilai otentisitas manusiawinya; atau, keterpukauan kepada realitas alam yang bisa membuka getar hati terhadap Penciptanya. Namun, yang saya maksud ini pengharapan otentik, yang tidak dipolitisasi seperti “doa politik”. Hal ini tetap “bermuka-muka” dengan Yang Maha Dekat lagi Maha Tinggi. Pengharapan (doa) juga tidak sekadar akibat kekalahan dalam menghadapi hidup nyata, tetapi lebih merupakan kesadaran diri sebagai Manusia (dengan M besar), yang memiliki pembayangan Sifat Penciptanya sekaligus terbatas oleh hukum kepastian alam (*sunatullah*): “aku ingin pulang/ bersama kehidupan/ bersama bidadari surgawi berparas segar/ lalu menyaksikan lagi burung-burung/ dengan guraunya merangkai/ sarang bagi rumah//..... //aku ingin pulang rumah/ dengan sinar-sinar gemetar itu/ karena kemenangan yang melelahkan/ dan jemu sebagai sebutan/ si pendosa/ pulang, pulanglah//.....” (sajak “Pulang”).

Pada konteks ini, apa yang kemudian bermunculan dari pengharapan memang berhubungan dengan aktualitas, sekalipun saya tidak hanya mengurus “Bagaimana harus hidup”, tetapi merenungi pula “Apa hidup”. Dengan begitu,

terjadi dialektika antara dunia empiris dengan idealis. Aktualitas tidak hanya diterima agar disebut sebagai orang modern, tetapi perlu ditimbang agar sejalan dengan hati nurani. Dalam sajak, pencitraan demikian sering muncul dalam dua dunia yang kontras, ditandai dengan kata hubung berlawanan seperti: “//kini lihatlah/ bukan hanya perahu/ kapal hidup kita pun mau karam/ kehilangan kompas//.....” (Sajak “Harmoni”). Atau, “//tapi/sebab waktu senantiasa berputar/ menarilah, anak, menarilah//.../dengan gerak inti-Nya” (sajak “Romansa Sebutir Rambutan”).

Pengontrasan dua dunia tersebut tentu tidak bermaksud menghitamputihkan persoalan, tetapi lebih sebagai penawaran cara berpikir dalam menghadapi aktualitas yang ukuran nilai manusiawinya sudah kabur. Tidak menutup kenyataan, dunia hitam memang ada, dan keberadaannya justru lebih mengukuhkan eksistensi dunia putih. Tetapi, manusia toh harus memilih dan mengukuh salah satunya sebab secara kodrati, manusia mempunyai keterbatasan, di samping kelengkapan batin, pikir dan dinamika perilaku yang dapat mengatasi keterbatasan itu. Karenanya, pengharapan (doa) merupakan bagian dari usaha manusia dalam mengatasi keterbatasannya. Hal itu menemukan maknanya dalam kerja kreativitas (termasuk kesusastraan) agar tidak hanya jadi objek pengharapan khayali, melainkan justru menjadi subjek pelaku pengharapan itu. Dengan begitu, pengharapan (doa) menjadi energi baru berupa keyakinan, yang pencitraannya

merobohkan berhala di dalam ataupun di luar diri manusia: “..... /Pengorbanan adalah gunung adalah matahari/ Adalah angin yang/ meruntuhkan berhala manusia kita” (sajak “Kasidah Ibrahim untuk Ismail”); atau, “...../senantiasa kuterima pengorbanan ini/ menjadi kasidah kepasrahan yang / kerja!” (sajak “Kasidah Ismail untuk Ibrahim”).

Namun, karena berhala akibat perubahan aktualitas yang pabrik, *deodorant*, dan mesin, begitu mengepung, bahkan tidak lagi sekadar sebagai sarana, melainkan telah jadi tujuan, maka kita pun perlu membikin “dinding”, “atap”, dan “pintu” yang membentuk nuansa “rumah”. Bukan rumah kegelapan, melainkan “Rumah Cahaya”. Hal ini tidak dalam pengertian kekukuhan batu batanya, kemegahan citra fisiknya, melainkan untuk “Pulang”; untuk melestarikan nyala Cahaya langit dan bumi di dalam hati melalui sujud di mana pun, bahkan di dua dunia yang tampak kontras sekaligus saling melengkapi, yaitu pasar dan masjid (sajak “Rumah Cahaya”). Memang, “... /Kita akan menjadi pengantin untuk segala/ yang bernama rumah/ Lantaran rumah, Tuhan menegakkan tangga surga/ pada hari ini/ ... (sajak “Kasidah Adib Izetbegovic untuk Madihah Hazanotsdji”).

Dengan menegakkan rumah-makna ini, seseorang —dalam relasi dirinya dengan aktualitas sosialnya— menemukan ruang yang menyelamatkannya dari kecewa, cemas, putus asa sekalipun ia sudah memaparkan hal tersebut. Ia tidak akan ikutan *ngedan* (berbuat gila), apalagi *edan* di zaman *edan* (gila) ini, sekalipun dengan risiko *ora keduman* (tidak kebagian), tidak apa-apa.

Memang, ada suara menimbang, mengapa tidak yang mencipta dan mengondisikan berhala itu saja yang dirobohkan? Namun, bukankah tidak salah apalagi dosa jika seseorang cukup mengadukan diri ke alamat yang memang tidak salah, yaitu Tuhan, setelah usahanya di titik akhir mengatasi “Bagaimana harus hidup” sehingga kebingungan “Apakah hidup”. Lagi pula, pemberontakan terhadap nasib dan di luar nasib tidak hanya dalam arti empiris, tetapi berkepentingan juga dengan yang idealis —romantisme yang tidak selamanya palsu— yakni doa. Lebih-lebih, yang memberhala itu telah berada di dalam kamar kita, lebih besar dari berhalanya Raja Namrud dan lebih halus dari berhalanya Qabil, tetapi kesaktiannya sama dengan setan yang menggoda Adam-Hawa. Karenanya, jika kita kehilangan kapak Ibrahim AS —sekalipun seharusnya dicari dan merobohkannya dengan kapak itu— tetapi tak perlu “bunuh diri”. Masih ada cara lain, di antaranya mendirikan benteng bernama *rumah-cahaya-dalam-diri*, sekalipun hal ini juga akan berdarah-darah (sajak “Mendirikan Masjid”). Apakah ini bukan suatu kekalahan?

Saya meyakini, kuatnya pengharapan pada nyala cahaya ruh, maka religi akan menemukan apresiasinya (baca: pelaku religius) yang kreatif, bukan penganut yang membabi buta tanpa berpijak pada kesadaran manusia. Hal ini menemukan apresiasinya di dunia sastra sebab pada pengembaraannya melalui karya sastra, kita dapat mengenali pribadi manusia, ataupun pribadi “*lelaku*” hidup kreatornya. Jika tidak, maka hasil kesusastraannya cuma berupa epigonisme. Suara sajak

(sastra) telah semestinya suara yang ditangkap secara kreatif dari penyerahan pribadi kita kepada kemanusiaan, alam semesta, dan Tuhan. Dari situ, kita akan menemukan ... / *dari mana? / bagaimana? / ke mana? / ...* (sajak “Nyanyian Cinta”) penciptaan kita sebagai manusia dengan tujuan akhirnya.

Dalam menemukan hakikat kebenaran, saya tidak ingin sombong dengan berkata “tidak butuh acuan”. Memang, saat-saat kreativitas merupakan saat pribadi. Namun, bukankah pengalaman hidup (dan dari pembacaan), sejarah, religiositas, juga dogma religi, telah mengental dalam diri kreator dan secara transformatif dari bawah sadarnya menuang di dalam karya sastranya. Di samping itu, saya percaya bahwa manusia memiliki sifat kreatif sebab terdorong oleh Sifat Kreatif Penciptanya. Karenanya, jika seseorang mendayagunakan sifat kreatifnya, maka apresiasi terhadap dogma religi tidak akan sekadar pembeoan. Kebenaran isi dan keindahan bahasa Alquran misalnya, justru merangsang apresiannya untuk meneruskan tafsir puitik ke dalam kehidupan kesusastraan.

Memang, adakalanya simbol yang berasal dari realitas budaya bermunculan. Tetapi, jika hal itu kehilangan proporsinya, idiom demikian akan terlalu individual, sajak menjadi “gelap” sehingga pembaca akan sulit memaknakannya. Pada hemat saya, hanya pikiran yang bersandar kepada eksistensialisme-empirisme saja yang mendewakan simbol-simbol realitas budaya itu. Karenanya, apa yang di balik realitas alam semesta ini (?) jadi luput dari renung pikirannya.

Chairil Anwar melihat manusia sebagai darah daging yang mau mencecap hidup sampai ke intinya seperti sinar *rongent* menembus ke putih tulang. Subagio Sastrowardoyo melihat manusia dari alam pikirnya, nyawanya. Tetapi, bukankah manusia merupakan kesatuan antara badan dan ruh? Jadi, setiap yang nyata mengandung yang tidak nyata, setiap zat memiliki makna seperti setiap kata. Yang ingin ditegaskan, kita merespons sesuatu tidak dari bentuk lahiriahnya saja, tetapi sekaligus maknanya. Bila diperpanjang, relasi ini akan sampai kepada relasi antara yang dicipta dan Yang Mencipta. Karenanya, dalam sajak saya, sering muncul pencitraan antara realitas sebagai bentuk lahiriah dan sebagai makna. Pencitraan demikian lebih mengukuhkan lagi adanya kesatuan antara yang nyata dengan yang tidak nyata, yang banyak dengan Yang Satu, hamba dengan Khaliqnya.

Sebab setiap ciptaan memiliki makna dan setiap manusia (termasuk Anda) ingin hidup lebih bermakna, maka izinkan saya menghentikan pembicaraan tentang *Rumah Cahaya* ini, lalu mempersilakan Anda untuk mengadakan pemaknaan sendiri. Hal ini sebab kesusastraan memang merupakan “*laku*” budaya yang dikonstruksi dari makna-makna pula.

Apakah maksud megah dari kreator sebelum mencipta karyanya selalu membuat tinggi mutu sastranya? Saya pun meyakini, tidak selalu demikian. Semua penilaian berpulang kepada karya sastranya. Sekali lagi, izinkan saya untuk diam sebab diam pun mempunyai makna, seperti halnya rakyat

yang diam, pastilah ada sebabnya. Yang diam, mungkin seperti mawar, dan yang mendekat dengan emosional akan tertusuk oleh duri-Nya. Bagaimana jika kita mendekatinya dengan sepenuh Cinta? “dan siang berdentang dan pergi/ dan malam meredam dan pergi/ dan jam-jam tak kembali/ dan ruang-ruang dikosongkan/ di kening dan dadaku/ mawar bersujud/ *‘biarlah aku tinggal diam/ diutuhkan cinta-Mu*” (sajak “Diam Mawar”).

Yogyakarta, 1 Juli 1995

Sastra, Sastrawan, Ritus, Religi

Ada ungkapan dalam bahasa Inggris demikian, “*work is almost a religion with him,*” baginya kerja hampir sama dengan agama.

Jika begitu, agama itu apa? Sebab kerja itu suatu perilaku manusia, dan setiap perilaku manusia dalam perspektif Kuntjaraningrat maupun C.A. van Peursen adalah kebudayaan, lantas samakah agama dengan kebudayaan?

Saya sepakat dengan Faisal Ismail bahwa agama tidak sama dengan kebudayaan. Agama, di dalamnya peran keilahiah melalui ajaran yang disampaikan para Rasul-Nya demikian dominan, ada penataan yang dimulai dari “mencipta”, dari tiada menjadi ada, yang hal itu demi acuan untuk menata kehidupan manusia.

Sementara itu, kebudayaan oleh manusia, secara evolusi maupun revolusi, diciptakan dari bahan-bahan yang telah ada, manusia merancang, membentuknya, demi memenuhi kebutuhan hidupnya. Dalam hal itu, sinaran agama memberi inspirasi kepada manusia untuk menghasilkan produk kebudayaan.

Jika begitu, apa maksud “baginya kerja hampir sama dengan agama”? Ya, itu sebuah ungkapan, yang tentu membawa

makna. Sama kiranya dengan bahwa kerja itu ibadah jika untuk kebaikan. Jadi, ada peran yang mirip sekalipun tidak sama antara agama dan kebudayaan, dalam hal tata cara (*rite*) untuk menata kehidupan. Hanya saja, agama mengandung nilai keimanan terhadap kehidupan hari ini sebagai bagian tak terpisahkan dengan kehidupan setelah kematian (akhirat). Sementara itu, kebudayaan dalam perspektif materialisme, dicipta oleh manusia demi kemakmuran hidupnya di kesninan dan kekinian, tanpa mengaitkannya dengan kehidupan akhirat.

Kesusastraan (sastra) merupakan salah satu unsur dari kebudayaan itu. Sastra diciptakan oleh sastrawan yang tak lepas dari ideologi yang diyakini sastrawan, entah itu mendapat inspirasi dari agama-langit, agama-bumi (agama-budaya), maupun isme semacam kapitalisme, komunisme, atau sekadar spiritualisme personal sastrawan (yang dalam budaya Jawa disebut sebagai "*lelaku*"). Saya terkesan dengan Iman Budhi Santosa, sebelum menulis sajak tentang buruh, dia selama beberapa bulan setiap pagi atau sore mengamati orang berangkat kerja dengan bersepeda dari Bantul ke Yogya, demikian sore harinya pulang kerja dari Yogya ke Bantul. Fantastis. Ini jelas sebuah ritus tersendiri yang dijalani oleh seorang Iman untuk sampai kepada "pertemuan" estetik antara dia dengan kosmos dan sajak.

Sastra merepresentasikan kehidupan, yang direpresentasikan oleh sastrawan atas pembacaan yang dilakukannya terhadap kehidupan. Pembacaan itu sendiri, bukanlah sebuah "pembacaan yang bersih" dari pengaruh ibu, bapak, tetangga,

sekolahan, dan masyarakat-bangsa. Sastrawan membaca sekaligus dibaca oleh lingkungannya. Ia melakukan perlawanan, koreksi, atau sekadar melakukan internalisasi terhadap lingkungannya. Sastrawan melakukan transendensi, emansipasi, bahkan liberasi terhadap lingkungannya.

Lepas dari perdebatan Plato yang berprinsip bahwa hasil seni hanyalah tiruan alam, sebagai hasil tiruan tentu hanya jatuh sebagai produk kedua, lebih buruk dan tidak bermanfaat; namun, sastra memang miniatur dari kehidupan, melalui tokoh dan penokohnya membawa "berita" tentang manusia. Pembaca sastra dapat bercermin terhadapnya, dalam hidup kesementaraannya ia belajar banyak dari peristiwa orang sebelumnya (sejarah) sehingga mempunyai visi terhadap masa depan. "Kemarin dan esok adalah/ hari ini/ Bencana dan keberuntungan/ sama saja/ Langit di luar/ langit di badan/ Bersatu dalam jiwa," begitulah ungkap Rendra dalam sajaknya. Dan, itulah sebabnya Horace sampai pada kesimpulan tentang fungsi sastra sebagai sesuatu yang indah dan bermanfaat (*dulce et utile*).

Tentang fungsi sastra itu, saya teringat kepada kisah "Seribu Satu Malam", dan berkisah merupakan esensi dari sastra: syahdan sang Raja berkali berniat membunuh selirnya di awal malam, namun selir selalu dengan kisah-kisahnyanya menggulirkan malam sampai ke tepi pagi. Di ujung malam ke seribu satu, sang Raja sadar dan mengurungkan niat jahatnya itu sehingga berakhir hidup bahagia.

Tetapi, bagaimana sastra ditulis oleh sastrawan? Saya pun teringat kepada Ludwig Wittgenstein tentang bahasa religius. Menurutnyanya, hanya sebagian dari pengalaman religius yang *me-wadag* ke dalam bahasa, selebihnya hanya tinggal sebagai pengalaman itu sendiri yang tanbahasa.

Apa yang disebut pengalaman religius itu ada dua pendekatan: pertama, melalui pengetahuan tanpa harus jadi pelaku serius dari pengalaman itu; kedua, sebagai pelaku. Sehubungan pendekatan pertama, pada dekade 1980-an Abdul Hadi W.M. melalui rubrik budaya di *Berita Buana* yang diasuhnyanya, mengibarkan sastra sufistik. Fenomena tersebut dapat sambutan tak hanya dari pelaku sufisme yang menulis sastra, melainkan dari siapa pun mereka yang ingin sajaknya dimuat di koran itu. Karenanya, mereka memainkan idiom yang biasa dipakai oleh sufi-penyair seperti Rumi, Hafiz, Attar, dan semacamnya. Sampai-sampai Emha Ainun Nadjib merasa gerah dengan idiom sufistik yang sekadar main-main itu, dan tegas mengatakan bahwa tidak ada sastra sufistik di Indonesia, apalagi sastra sufi. Tetapi, setidaknya masa itu gairah kepada literatur agama menjadi hidup, ini hikmah yang lain sehingga hari ini kita memiliki penyair seperti Isbedy Stiawan Z.S., Acep Zamzam Noor, Mathori A. Elwa, untuk menyebut beberapa nama.

Namun, bukankah religiositas tidak selalu dihubungkan dengan agama (*religi/religion*)? Ada religiositas yang tumbuh sebab *religi*, dan ada yang tidak sebab religiositas itu perasaan keagamaan (menurut William James), atau penghayatan terhadap hidup (menurut Romo Y.B. Mangunwijaya). Banyak pelaku *religi* yang tidak religius, sebaliknya banyak orang tidak

beragama secara formal namun perilakunya cocok dengan anjuran agama. Hal itu sebab religiositas merupakan bawaan manusia (menurut Murtadha Muthahari), yang kemudian menghasilkan budi baik.

Sastra yang punya keindahan dan kemanfaatan itu selalu lahir dari penghayatan terhadap hidup, dengan tidak perlu memperdebatkan apakah hal itu dari "*lelaku*" empiris, ataukah sekadar pengetahuan terhadap pengalaman religius. Jika sastra memiliki pengetahuan yang dapat dimaknai pembaca, setidaknya sastra demikian merupakan buah dari hal yang diyakini sastrawan. Pesan itu tidak harus transparan didaktik seperti bahasa agama, tetapi bisa mengambil posisi sebaliknya, seperti ungkapan "si Kali Mati" Joni Ariadinata, "Cahaya itu ada sebab ada kegelapan, tanpa eksistensi gelap, cahaya tak mungkin ada, dalam cerpen saya bercerita, gelap itu ada."

Disebabkan penghayatan terhadap hidup ini sehingga sastrawan menjadi obsesif, dan menjadikan ia mencenderungi suatu secara terus-menerus. Rendra selalu menyuarakan pembelaan terhadap "Ballada Orang-Orang Tercinta" yang tertindas secara struktural ataupun kultural, terutama kepada kaum wanita, seperti dalam sajak yang kisahnya bersambung ini yaitu sajak "Aminah", Maria Zaitun dalam sajak "Nyanyian Angsa", dan "Perjalanan Bu Aminah".

Sebelum sastrawan menulis ada upacara bersih diri (*rite/ritus*) tertentu yang dijalani oleh sastrawan. Tentu saja, pengertian ritus dalam agama dan di luarnya mempunyai kesamaan dan perbedaannya.

Ritus Bahasa

Syahdan, penyair Dylon Thomas tatkala akan menulis sajak, diajarkan-jajarkannya sajak Charles Boudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, John Donne, sajak-sajak yang ia gandrungi. Ia membaca berulang kali sajak-sajak di hadapannya itu. Ia tiru-tiru kata-kata tertentu untuk memulai penemuannya, seakan ia seorang ahli kimia kata-kata, campur ini, campur itu. Begitulah upacara penemuan bahasa (ritus bahasa) yang ia jalani, sampai suatu sajak ia hasilkan. Apakah ia melakukan pencontekan? Mulanya iya, tetapi ritus itu menjadi proses. Dalam menjalani ritus bahasa itu kediriannya leka, dan tatkala sajak jadi, ia tersentak, "dalam sajak, aku ada". Lalu, sejarah pun mencatat bahwa Dylon Thomas seorang sastrawan penerima Nobel dari Inggris, tanpa kritikus harus menilainya sebagai seorang plagiat.

Boleh jadi, Dylon Thomas miskin bahasa, ada keraguan untuk menemukan bahasa, dan hal itu ia siasati dengan cara "pembacaan" terhadap karya sastra yang dikaguminya. Namun, ia kaya pengalaman hidup sehingga hal itulah yang membedakan antara karya sastranya dan karya sastra yang dikaguminya, dan itulah buah dari ritus penemuan bahasa.

Ritus Pengalaman

Carl Sanburg barangkali seorang penyair Amerika yang paling gigih. Ia beristri seorang doktor antropologi yang menjadi dosen di sebuah perguruan tinggi di Chicago. Istrinya amat memaklumi pekerjaan suaminya, seorang penyair. Tiap hari

Sanburg keluyuran mencari ide sebab ia punya target bahwa satu hari minimum menghasilkan satu puisi, dan payahnya ia tidak dapat menulis satu sajak pun jika tanpa keluyuran terlebih dulu. Namun begitu pulang, Sanburg langsung masuk kamar kerjanya, lalu *tik-tik-tik...* jadilah sajak, terkadang bahkan banyak sajak.

Konon, 20 tahun Carl Sanburg berobsesi karyanya dimuat di jurnal sastra yang paling bergengsi, *Chicago Poem*. Tiap ada karya baru, pastilah ia kirim ke jurnal itu. 20 tahun, dan hasilnya nol! Namun, setelah masa-masa melelahkan itu, tatkala beberapa sajaknya dimuat di jurnal itu, Sanburg langsung dikenal secara luas di negeri Paman Sam. Akhirnya, Carl Sanburg mendapat Pulitzer, penghargaan tertinggi di Amerika untuk bidang kepenulisan.

Carl Sanburg miskin pengalaman, tetapi kaya ekspresi kebahasaan. Karenanya, ketika pengalaman telah didapatnya, maka ia tidak mengalami kesulitan mengekspresikan pengalaman itu ke dalam bahasa sajak. Ia butuh upacara untuk menemukan pengalaman itu, ritus pengalaman itu.

Begitulah kisah semacam itu menjadi ritus sastra, dan banyak kita jumpai melekat pada kehidupan kesastrawanan Chairil Anwar, Rendra, Emha Ainun Nadjib, K.H. A. Mustofa Bisri, D. Zawawi Imron, dan lainnya, bahkan kerap jadi mitos seseorang. Seperti halnya mitos kepenyairan Umbu Landu Paranggi, sampai-sampai antara mitosnya dibandingkan dengan karya sastranya, lebih dikenal mitos kepenyairannya.

Ritus sastra pada akhirnya jadi bagian dari keyakinan-budaya seorang penyair sekalipun hal itu tak juga bersih dari pengaruh keyakinan-agama. Hal itu sebab sering kali agama

lebih dominan menampakkan dirinya melalui “baju-baju” budaya setempat, tetapi tidak untuk hal-hal yang berkait dengan konsep ketuhanannya seperti rukun Islam dan rukun iman. Dalam menjalankan ritus sastra, sastrawan yang memiliki religiositas-religi, tentu ada rambu-rambu untuk tidak menerjang nyala cahaya religinya. Nyala cahaya religi itu tentu saja tidak dapat lepas dari ritus religi. Ritus itu merupakan kekhususan tata cara untuk menjalankan keyakinan-keyakinan, budaya, bahkan agama. Karenanya, ritus suatu religi tidak dapat ditumpangtindihkan sekalipun semangatnya, nilai-nilai yang melatarinya, boleh jadi memberi pengaruh kepada ritus-ritus budaya. Seperti halnya ritus sastra yang dilakukan oleh seorang sastrawan akan dipengaruhi oleh ritus-ritus dari religinya.

Agama tidak saja mengandung nilai etik, melainkan juga estetik. Diungkap oleh Ludwig Wittgenstein bahwa *pengalaman religius* hanya dapat mewujudkan sebagiannya melalui *bahasa religius* yang bersifat *analogis*. Karena bersifat analogis, maka bahasa religius menjadi bahasa sastra.

Sekalipun pernyataan tersebut masih bisa diperdebatkan sebab kualitas agama tidaklah sama. Ada agama yang terbatas oleh kontekstualitas zamannya, hal ini terutama pada agama-budaya yang lahir dari respons manusia terhadap kehidupannya sendiri. Pada umumnya, agama-budaya tidak memiliki kitab suci yang abadi dalam perjalanan sejarahnya, selalu berubah menyesuaikan pikiran zamannya sehingga ekspresi risalahnya yang mungkin semula sastrawi, kemudian mengalami keretakan, bahkan kehancuran.

Pada agama-wahyu tidak demikian halnya, yang dalam ungkapan Muhammad Iqbal, "sikapnya terhadap kebenaran tertinggi berlawanan dengan batas manusia, ia menambah haknya dan tak ada gambaran yang dipertahankan selain pandangan langsung tentang kebenaran itu sendiri." Oleh sebab itu, agama-wahyu tahan terhadap perubahan budaya manusia, bahkan menarik perubahan budaya yang melenceng kembali kepada "...jalan yang benar, jalan yang Engkau beri nikmat, bukan jalan mereka yang Engkau murkai, dan bukan pula jalan mereka yang sesat" (QS. al-Fatihah, ayat 6-7). Karenanya, ekspresi kebahasaan dari risalah agama-wahyu tidak mengalami perubahan sehuruf pun sehingga aspek kesastraan bahasanya pun asli dan utuh, dan Alquran adalah contoh satu-satunya.

Pada pemeluk Islam yang mendalam, pengalaman religius yang etis sekaligus estetis itu sering mendorongnya untuk mengekspresikannya ke dalam bahasa sastra sebab begitu kuatnya pukau dari bahasa sastra Alquran. Dengan begitu, hidup berkebudayaan menjadi menemukan arahnya yang benderang sebab cahaya ketuhanan (Alquran) selalu menuntunnya. Seperti diungkapkan oleh Dr. Aqil Siraj bahwa kandungan kitab ini yang dogmatis tidak lebih dari 10% sehingga ekspresi kebudayaannya dapat melakukan internalisasi dengan perilaku budaya lokal. Hal ini yang dilakukan oleh Wali Songo dengan memberi roh kepada ekspresi budaya setempat sehingga ada sinergi antara hidup individual-sosial dengan seni dan agama. Hal tersebut kita mendapatkannya tidak secara dogmatis. Ini yang di zaman kemudian, Ahmad Tohari tidak segan-segan menulis trilogi *Ronggeng Dukuh Paruk*, padahal Ahmad Tohari adalah orang yang lahir dan hidup di lingkungan keluarga santri sampai hari ini.

Sementara itu, religiositas juga ada pada pelaku agama-budaya, yang hal itu juga memberi pengaruh dari wacana sampai praksis kehidupan seorang sastrawan.

Penghayatan masing-masing pelaku agama ini menjadi pengaruh yang besar kepada ritus sastra yang dijalannya sebagai sastrawan. Baik ritus di luar maupun ritus di dalam agama berhubungan erat dengan karya sastra seseorang. Hal itu sebab ritus pun menuntut totalitas penghayatan seseorang kepada kehidupan, yang hal ini menjadikan karya sastra yang ditulisnya tidak cuma berbadan, melainkan juga memiliki ruh sehingga bermakna dan dapat dimaknai bagi kehidupan manusia.

Karya sastra dengan latar konseptual demikian tidak akan lapuk oleh perubahan zaman sebab dapat menjadi cermin bagi kehidupan manusia dari waktu ke waktu. Begitulah dengan karya sastra yang ditulis oleh Dante, ataupun Goethe di belahan bumi Barat. Padahal, hasil karya lain yang diciptakan oleh manusia pada zaman yang sama, pastilah telah musnah, sedangkan di belahan bumi Timur:

Dari Sanai sampai Iqbal
Lagu penyair adalah cinta
Di mana pun kelopak kembang ini mekar
Dari kasihsayang-Nya semua berasal

Yogyakarta, Desember 1999

Religiositas Islam dalam Sastra

1. Religiositas dalam Sastra

Dalam *The World Book Dictionary*, kata *religiosity* berarti *religious feeling or sentiment* atau perasaan keagamaan. Akar kata tersebut adalah *religion* atau sering disebut *religi*. Konon, kata religi berasal dari kata *religo* yang berarti “menambatkan kembali”. Atau, dalam pengertian N. Drijarkara ialah “ikatan” atau “pengikatan diri”. Dalam pengertian ini lebih kelihatan personalitasnya sehingga lebih kelihatan dinamis sebab lebih menonjolkan eksistensi kemanusiaan.

Jika begitu, berreligi berarti menyerahkan diri, taat, tetapi dalam pengertian positif, yakni berkaitan dengan kebahagiaan seseorang yang seakan memasuki dunia baru yang penuh kemuliaan. Sementara itu, perasaan keagamaan adalah segala perasaan batin yang ada hubungannya dengan Tuhan, seperti

perasaan takut kepada Tuhan (*fear to bad*), perasaan dosa (*guilt feeling*), kebesaran Tuhan (*God's glory*), dan semacamnya.

Religiositas ini oleh filosof profetik, Paul Tillich, disebutnya sebagai “dimensi kedalaman”. Menurutny, manusia dapat menjadi religius sebab menanyakan dengan penuh kerinduan pertanyaan tentang eksistensinya dan sangat menginginkan mendapat jawaban, sekalipun mungkin jawabannya akan “menyakitkan”.²⁸⁾ Seorang religius adalah mereka yang mencoba mengerti hidup dan kehidupan secara lebih dalam daripada batas lahiriah semata; yang bergerak dengan dimensi vertikal dari kehidupan ini; dan mentransendensikan hidup. Orang demikian menurut Paul Tillich, dapat memeluk agama tertentu, tapi tidak sebagai keharusan.²⁹⁾ Dalam konteks itu, ia rupanya memahami dari dua pendekatan, religiositas yang agamis, dan yang non-agamis. Demikian pula Y.B. Mangunwijaya, di satu segi agama dipandangnya hanya lebih menunjukkan kelembagaan kebaktian kepada Tuhan dalam aspeknya yang resmi dan yuridis; di segi lain religiositas dipandangnya lebih melihat aspek yang “di dalam lubuk hati”, sikap personal yang sedikit misteri bagi orang lain.³⁰⁾

Namun demikian, Y.B. Mangunwijaya masih berharap bahwa paling tidak seorang agamawan memang sepentasnya sekaligus *homo religius*.³¹⁾ Sebagaimana ungkapan William James, manusia religius selalu sadar dalam melaksanakan institusional *religion*, menghayatinya dengan sepenuh jiwanya sehingga ia pun kerap tenggelam dalam pengalaman religius yang merupakan puncak pengalaman estetis.³²⁾ Dari sini tampak betapa dekatnya hubungan seni dengan religi.

Memang, ada religiositas yang bangkit dari pribadi non-agama, tapi tiap kebangkitan religiositas selalu dilandasi oleh keinginan baik untuk berbuat suatu kebaikan kepada sesama makhluk. Pada konteks *kebaikan* ini pula orang memasuki lembaga Ilahi (agama), yang menurut Syekh Muhammad Abduh, tidak demi pemisahan, tapi demi penuntunan ke arah makna yang baik.³³⁾ Jelas, saya sependapat dengan Syekh Muhammad Abduh, religi dan religiositas adalah satu kesatuan. Memang ini lebih Islamis, di dalamnya “demi penuntunan ke arah makna yang baik” merupakan salah satu ciri khas religiositas yang otentik.

Dengan demikian kesusastraan menjadi religius jika di dalamnya mempersoalkan dimensi kemanusiaan dalam kaitannya dengan dimensi transendental. Kesusastraan religius selalu membicarakan persoalan kemanusiaan yang bersifat profan dengan ditopang nilai kerohanian, yang berpuncak kepada Tuhan melalui lubuk hati terdalam kemanusiaannya. Demi “melihat” Tuhan itu pula penyair Amir Hamzah melalui jendela hatinya merasa berdekat-dekat dengan Tuhan, seperti yang ditulis dalam “Padamu Jua”³⁴⁾:

Kaulah kandil kemerlap
Pelita jendela di malam gelap
Melambai pulang perlahan
Sabar, setia, selalu.

Dalam sajak tersebut Amir Hamzah menyampaikan dimensi religiositas yang penting, yakni manusia tidak mungkin menemukan dirinya, tanpa terlebih dahulu menemukan Tuhannya, Pencipta yang menjadi sumber keberadaannya.

Segi lain religiositas ialah tolok ukurnya yang hakiki, sebagaimana pernah diungkap Roger Garaudy, yakni untuk menyampaikan makna dari realitas yang tidak tampak, yang berada di balik gejala yang tampak.³⁵⁾

Para penyair dan sastrawan lain yang mempunyai semangat religius menyadari bahwa gejala-gejala yang tampak oleh mata dan pikiran ini (realitas alam dan realitas budaya) hanyalah ungkapan lahir atau simbol dari suatu kenyataan yang lebih hakiki. Gejala lahiriah ini adalah alamat (ayat) Tuhan, yang harus dibaca dan dihayati secara mendalam, sebab tidak ada suatu realitas pun jika ia tidak Ilahiah. Hal ini adalah penjabaran dari "*Laa ilaaha illallah*". Untuk itulah penyair Sutardji Calzoum Bachri menulis dalam sajaknya "Walau"³⁶⁾ :

WALAU

walau penyair besar
takkan sampai sebatas allah

dulu pernah kuminta tuhan
dalam diri
sekarang tak

kalau mati
mungkin matiku bagai batu tamat bagai pasir tamat
jiwa membumbung dalam baris sajak

tujuh puncak membilang bilang
nyeri hari mengucap ucap
di butir pasir kutulis rindu rindu

walau huruf habislah sudah
alifbataku belum sebatas allah

2. Religiositas Islam dalam Sastra

Karya sastra dapat dikatakan religius sebab di dalamnya mengandung moralitas. Menghadapi karya demikian sering pembaca sastra mengasumsikan bahwa moralitas di dalamnya selaras dengan moralitas pengarang. Tuntutan pembaca demikian amatlah wajar sebab sebagai pembaca yang baik tentu akan menilai nilai-nilai kesungguhan dalam karya itu, di samping kesungguhan moralitas yang sedang ditawarkan pengarang.

Perihal *kesungguhan* ini memang penting, baik itu kesungguhan estetis, maupun kesungguhan moralitas. Kesungguhan estetis berhubungan dengan ekspresi kebahasaan karya sastra. Misalnya seorang penyair akan menulis sajak tentang laut, tentu terlebih dahulu ia mesti mempunyai pengalaman tentang laut, setidaknya lewat bacaan, dan lebih baik lagi jika ia pernah hadir dalam situasi objek. Dengan demikian ia akan dapat memadukan nuansa objek (laut) dengan nuansa subjektivitasnya (pikir),

sehingga dari perpaduan itu diharapkan dapat memunculkan citraan sajak secara baik.

Demikian pula dengan kesungguhan moralitas. Pembaca yang kritis tentu menuntut keharmonisan antara moralitas-baik dalam karya sastra dengan kebaikan moralitas pengarang. Jika seorang pengarang tidak meyakini dan tidak pernah hadir dalam situasi nilai moral yang sedang ia citrakan dalam karyanya, tentu saja karya semacam ini perlu dipertanyakan “kebenarannya” (sekalipun pada konteks ini tidak identik dengan $2 \times 2 = 4$). Dalam pandangan Islam, kesungguhan teramat penting sebagaimana dikemukakan Alquran: ³⁷⁾

Dan penyair-penyair itu diikuti oleh orang-orang yang sesat. Tidakkah kamu melihat bahwasanya mereka mengembara di tiap-tiap lembah, dan bahwasanya mereka suka mengatakan apa yang mereka sendiri tidak mengerjakan(nya), kecuali orang-orang (penyair) yang beriman dan beramal saleh dan banyak menyebut Allah dan mendapat kemenangan sesudah menderita kezaliman. Dan orang-orang yang zalim itu kelak akan mengetahui ke tempat mana mereka akan kembali.

Kutipan ayat Alquran itu justru lebih mengukuhkan bahwa moralitas baik karya sastra mestilah diikuti moralitas baik penciptanya. Hal ini menjadikan sastrawan muslim lebih berhati-hati dalam mencipta karyanya. Tidak setiap bawah sadar

kemanusiaan boleh ditulis, tapi bawah sadar kemanusiaan yang menjadikan hidup lebih bermakna saja yang layak disampaikan kepada pembaca. Jika Sigmund Freud memercayai bahwa energi terbesar manusia terletak pada *Id* melalui libido seksual, maka religioitas Islam lebih menekankan pembentukan ego ke arah penyerapan *Ego Tak Terbatas* (Allah). ³⁸⁾

Pengaruh Alquran akan kesungguhan ini menjadi pijakan bagi pengucapan moral dalam karya sastra religius Islam. ³⁹⁾ Disebabkan pengaruh etik dan estetik Alquran pula, banyak kepustakaan sufi diungkapkan dalam bentuk puisi sebab kenyataan Alquran sendiri diungkap dalam bentuk puisi yang maha indah, kaya dengan simbol, imajinasi, dan sangat merangsang penciptaannya untuk menulis puisi dan melakukan berbagai tafsir puitik. Misalnya, dapat dilihat dalam kesungguhan estetis dan etik karya Jalaluddin Rumi dan Hafiz. Tidak hanya karya sufi, tapi juga di Indonesia seperti karya Amir Hamzah, Sutardji Calzoum Bachri, Abdul Hadi W.M., Taufiq Ismail, Emha Ainun Nadjib, K.H. A. Mustofa Bisri, dan beberapa lainnya. Karya mereka bukan hanya berhenti pada estetika, tapi melalui realitas yang dibangun dalam karyanya menjadi simbol yang menyampaikan makna transendental.

Realitas dalam karya mereka dipahami sebagai alamat (ayat) Tuhan. Konsep demikian pernah disimpulkan oleh seorang peneliti dari Rusia, V.I. Braginsky, tatkala meneliti konsep kesusastraan Melayu Klasik, termasuk di dalamnya karya Hamzah Fansuri dan Amir Hamzah. Ia menyimpulkan

tiga aspek konsep keindahan sebagai begini: *aspek ontologis*-nya, yaitu keindahan puisi sebagai pembayangan kekayaan Tuhan, yang disebabkan daya cipta-Nya keindahan mutlak dari Tuhan (Yang Mahaelok = *al-jamal*) dikesankan pada dunia gejala (indah = *husn*); *aspek imanen* dari yang indah, yang terungkap melalui kata dalam wujud teratur, baik dalam alam maupun dalam ciptaan manusia; *aspek psikologis atau pragmatik*, yang efeknya terhadap pembaca menjadi mabuk atau dimabukkan oleh alam.⁴⁰⁾

Saya sependapat dengan V.I. Braginsky. Ada korelasi antara yang indah pada dunia gejala dengan Yang Mahaindah (*Eros*,⁴¹⁾ istilah Muhammad Iqbal). Kesadaran terhadap keindahan ini digerakkan oleh keimanan kepada Yang Mahaindah.

Menjadi jelas bahwa konsep kesungguhan estetis maupun kesungguhan moralitas dalam karya sastra religius Islam berpangkal pada Alquran, tapi tidak didasari penafsiran yang sempit. Contohnya, karya sastra Muhammad Iqbal, di dalamnya justru ia dapat mengkritik tajam terhadap filsafat Barat. FC. Happold pun mengakui bahwa di antara gerakan mistik di dunia, gerakan tasawufiah yang banyak melahirkan sastrawan besar.⁴²⁾ Karya religius semacam itu dapat dijadikan sarana pengungkapan hasil penghayatan kehidupan yang merujuk pada Alquran dan Hadis. Di antara ayat yang mengilhami banyak karya sastra religius seperti Surah An-Nuur ayat 35-42, Surah Al-Baqarah ayat 115, Surah Al-Ankabut ayat 20, dan masih banyak lagi. Misalnya baris sajak "2" karya Emha Ainun Nadjib ini :⁴³⁾

Tuhanku
Engkaulah cahaya langit dan bumi
pasti, sebab siapa yang lain lagi?

Baris sajak tersebut berintertekstualitas dengan Surah An-Nuur ayat 35 ini:⁴⁴⁾

Allah adalah cahaya langit dan bumi, cahaya-Nya bagai misykat, yang di dalamnya ada pelita... dst.

Tapi, meski karya sastra religius Islam bermuatan pesan moral, sastrawan tetap mempunyai kebebasan kreatif dalam pencarian bentuk seni, yang sejalan dengan hakikat serta sistem kesusastraan, yakni indah dan bermanfaat (*dulce et utile*). Jauh hari Nabi Muhammad SAW menegaskan bahwa keindahan dan kemanfaatan mestilah dicapai dalam karya sastra:

Sejumlah puisi mengandung hikmah; Hikmah adalah onta orang beriman yang hilang, apabila ia menemukan kembali, ia memiliki kebenaran terbaiknya.⁴⁵⁾

Pada titik temu antara kesungguhan estetis dan kesungguhan etik atau moralitas, keindahan, dan kemanfaatan inilah yang dapat menggeser anggapan bahwa kesusastraan hanyalah

aktivitas lamunan belaka. Pada posisi demikian, kesusastraan religius dapat menjadi bagian penting gerakan Postmodern sebab mengaitkan kembali sastra dengan kehidupan yang lebih luas.

Puisi yang Tak Akan Memperindah Kata-Kata

Jika ahli sastra Indonesia dari Jerman Berthold Damshauser mempertanyakan, puisi Indonesia kehilangan sajak? dan karenanya, puisi Indonesia miskin estetika sebagai sajak yang memperhitungkan irama bunyi di dalam berbahasa (*Jurnal Sajak*, No. 2, Tahun 2011); jawabannya, boleh jadi iya, ataukah justru tidak.

Di Hall Universitas Ahmad Dahlan, Jalan Pramuka 42 Yogyakarta, Rabu malam 12-12-2012, didiskusikan buku puisi saya yang berjudul *Kepayang*. Boleh jadi, kritik dari sastrawan Joni Ariadinata juga dilandasi oleh spirit yang sama, bahwa "puisi ziarah" dan "puisi silaturahmi" karya saya justru terjebak kepada persoalan "Kata-kata yang oleh Sapardi Djoko Damono harus dihindari jika karya itu akan layak disebut sebagai puisi".

Saya berterima kasih kepada saudara saya, Joni Ariadinata, atas masukan-masukan tersebut, yang boleh jadi benar adanya.

Menyikapi Puisi dan Sajak

Puisi dan sajak dalam pemakaiannya pada akhirnya memang harus dibedakan. Jika kata "puisi" dan "sajak" diberi awalan dan akhiran "per" dan "an", maka menjadi "perpuisian" dan "persajakan". "Perpuisian" dapat dikatakan sebagai keseluruhan dari hal ihwal yang disampaikan oleh seorang penyair di dalam puisinya melalui kekhasan poetika yang dibangunnya. Sementara itu, "persajakan" merupakan irama bunyi di dalam puisi.

Memang, "persajakan" merupakan hal yang niscaya ada di dalam tiap perpuisian, yang membedakannya dengan "prosa". Akan tetapi, di suatu bangsa bila dibandingkan dengan bangsa lain di dalam menyikapi "persajakan" tentu berbeda-beda antara satu dengan lainnya. Unikstas "persajakan" dari sama-sama puisi klasik misalnya, "gurindam" dengan "pantun" saja, adalah dua hal yang berbeda, apalagi jika hal itu sudah menyangkut tentang selera irama bunyi suatu bangsa di dalam menyikapi poetika suatu puisi.

Memang, "persajakan" dan estetika yang dibangun melalui bahasa itu adalah hal yang penting di dalam puisi. Akan tetapi, setiap penyair memiliki bangunan sendiri-sendiri, yang hal itu pada akhirnya disebut sebagai masing-masing poetika keseorangan dari penyair tersebut. Hal itu menjadi penting, yang disebut sebagai karakter perpuisian dari seorang penyair. Sebab jika tidak demikian, maka perpuisian yang dibangun oleh seorang penyair itu menjadi tidak memiliki wajah yang khas.

Persoalannya adalah? menjadi runyam bila poetika itu saling ditabrakkan. Poetika Sapardi Djoko Damono apakah bisa untuk mengukur poetika yang dibangun oleh Rendra? Bila perpuisian yang baik dan menarik dan tidaklah menjadi epigon itu seharusnya diposisikan di suatu tempat, oleh A. Teeuw disebutnya sebagai "Berdiri di antara dua tegangan yang tarik-menarik di antara konvensi dan inovasi", di antara hal-hal yang sudah disepakati sebagai "puisi", dan hal-hal baru yang seharusnya dibangun dan ditawarkan sebagai poetika baru yang ditegakkannya.

Pada posisi inilah, "puisi" bagi saya adalah untuk menemukan wajah khas puisi masing-masing penyair, untuk menemukan wajah masing-masing persajakan seorang penyair. Bagi saya, puisi dan persajakan itu haruslah wajah yang berbeda dengan siapa pun yang pernah menuliskannya, sekalipun konvensi atau tradisi itu tetaplah menjadi pola yang harus dilipat-lipat dan disimpan baik-baik.

Pada sudut pandang inilah, "persajakan" itu bisa muncul dari "keindahan batin" bahasa, bergantung kepada cara pandang yang melatarinya, kepada cara-cara mengucapnya, seumpama kata "matamu", antara diucapkan dengan nada marah dan nada sopan, tentu mengandung efek kepada orang yang diajak berkomunikasi menjadi berbeda penerimaannya. Keindahan batin dalam sudut pandang seperti itu di dunia "Timur", karenanya memiliki ideologi khas ketika menyikapi "persajakan" dan "perpuisian".

Hal itu, secara umum menjadi berbeda pula ketika memandang panorama yang sama, tetapi cara mengungkapkannya,

dan cara berpandangan hidup terhadap panorama yang sama itu, menjadi berbeda, menjadi khas.

Puisi yang Tak Akan Memperindah Kata-Kata

Memang, persajakan dan sajak adalah dua hal yang berbeda. Persajakan lebih dimaksudkan sebagai irama bunyi, yang bisa saja muncul bukan di dalam sajak, melainkan irama bunyi dari ungkapan-ungkapan puitis. Ungkapan puitis, tentu saja, bukanlah puisi, karena puisi dan puitis adalah dua hal yang berbeda. Puitis hanyalah ungkapan-ungkapan yang indah karena adanya rima atau persajakan, sebagaimana ada di dalam lirik lagu pop. Ungkapan-ungkapan verbal, terlebih lagi berbeda dengan ungkapan puitis yang masih ada keindahan persamaan bunyi. Akan tetapi, puisi itu tidak selalu harus menghindari "kata-kata verbal", dan puisi juga tidak harus menghindari "kata-kata busuk" (meminjam istilah Sapardi Djoko Damono, untuk memberi sebutan terhadap "ungkapan-ungkapan yang sudah usang"). Sebagaimana halnya pada "pamphlet puisi" yang oleh Rendra sendiri dikatakannya sebagai "Potret Pembangunan dalam Puisi". Rendra tidak menghindari kata-kata verbal dan kata-kata busuk, dan saya merasakannya bahwa yang ditulis oleh Rendra itu sebagai puisi yang mendayagunakan persajakan. Sebagaimana ungkapan verbal Jalaluddin Rumi ini: "Aku di sebuah taman/ Orang lalulalang/ Mereka mendekatiku/ Dan memintaku untuk berdoa/ Sampai-sampai seluruh diriku menjadi doa itu sendiri". Ungkapan Rumi bisa saja dianggap sebagai sebuah ungkapan yang bersifat metaforik, tetapi jika

kita mempunyai rujukan atas realitas pengalaman spiritual di dalam kehidupan seorang yang selalu dekat dan mendekatkan diri kepada Allah, maka ungkapan Rumi itu "hanyalah" ungkapan yang seada-adanya dan bukan metafora, jadi itu adalah ungkapan denotatif, untuk tidak mengatakan sebagai ungkapan verbal. Akan tetapi, mengapa ungkapan Rumi itu oleh pembaca tasawuf dikatakannya sebagai "puisi"? Hal itu karena, setiap pengalaman yang "benar" itu mengandung "keindahan", dan pengalaman "keindahan" itu mengandung "kebenaran" (sebagaimana sajak K.H. A. Mustofa Bisri, berikut ini):

Aku Tak Akan Memperindah Kata-Kata

Aku tak akan memperindah kata-kata
 Karena aku hanya ingin menyatakan
 Cinta dan kebenaran

Adakah yang lebih indah dari
 Cinta dan kebenaran
 Maka memerlukan kata-kata indah?"

1997

(dari Sajak-Sajak Cinta, Gandrung, 2000:21)

Sebetulnya apa yang mendasari hal itu semua? Saya hanya ingin mengatakan bahwa puisi itu "merupa" keindahan bahasa dan keindahan batin dari "isi" puisi itu sendiri. Dan, "keindahan" bisa saja dipancarkan dari kesederhanaan ungkapan, bahkan verbalitas ungkapan. Namun, puisi tetaplah "puisi" yang

memiliki keunikan-keunikan, baik dari segi bahasa sebagai badannya, maupun dari segi "isi"-nya sebagai jiwanya, dan kedua hal itu tetaplah dimaksudkan sebagai "keindahan".

Sementara itu, yang dimaksudkan sebagai "keindahan" sangat tergantung kepada sudut pandang berbudaya dan berohani seseorang. Inilah pasalnya, yang disebut sebagai "cantik" di Jawa sangat dipengaruhi oleh kosmologi Jawa: *alise nanggal sepisan, pipine mbawang sebungkul, matane ndamar kanginan, rambute ngandan-andan, janggute omah tawon*, dst, dst, dst. Apakah hal yang sama juga bisa disebut "cantik" oleh Saudara kita di Papua, misalnya? Dalam penelitian Dian Sastrowardoyo "ada pergeseran nilai kecantikan", ungkapanya. Demikian pula di dalam menyikapi mana yang verbal dan tidak verbal, mana yang kata-kata busuk dan mana yang tidak kata-kata busuk. Mana yang denotatif dan mana yang konotatif. Mana yang puisi dan mana yang tidak puisi. Semuanya "*Bagai embun di daun talas*" (dulu ungkapan ini pun konotatif, namun ketika hal itu digunakan menjadi rutinitas, maka bergeser menjadi **metafora usang** yang sudah bukan konotatif lagi).

Ketika Gus Mus (K.H. A. Mustofa Bisri) memberi "Kata Pengantar" kepada buku sajak saya yang pertama, *Rumah Cahaya* (1995), beliau menulis bahwa sajak yang rumit itulah yang bagus, dan sajak-sajak Abdul Wachid B.S. itu rumit, dan karenanya bagus, penuh lambang-lambang... dan seterusnya.

Tetapi, saya menerima "Kata Pengantar" itu sebagai *tarbiyah* untuk saya (pribadi), dengan sebaliknya, bahwa sajak yang bagus itu sesungguhnya yang sederhana, yang tidak rumit dan

memusingkan kepala pembaca. Untuk apa menulis sajak (karya sastra) jika cuma membuat pening kepala pembaca?

Pada hakikatnya menulis karya tulis, apa pun, adalah upaya untuk berkomunikasi dengan pembaca, dengan cara indah dan bermakna sehingga makna itu tersampaikan kepada pembaca. Sementara itu, keindahan itu ada yang wujud, dan ada yang di sebalik wujud. Wujud komunikasi, tentu, melalui ungkapan bahasa sebab medium komunikasi pada umumnya ialah melalui bahasa. Oleh sebab itu, dalam hal ini, wujud keindahan komunikasi dapat dilihat dari keindahan bahasanya, keunikan bahasanya, tidak meniru-niru dari ungkapan bahasa yang sudah lazim digunakan oleh orang lain atau oleh penyair lain jika hal itu terjadi di dalam puisi.

Memang, ada juga keindahan itu "yang rumit", tidak terkecuali ketika disampaikan melalui bahasa. Namun, serumit apa pun keindahan itu disampaikan melalui bahasa, tetap saja bahwa si penulis masih ingin berkomunikasi kepada pembacanya. Di khazanah sastra Indonesia, ada sajak-sajak yang indah namun rumit itu, seperti perpuisian Afrizal Malna (dalam buku puisi *Abad Yang Berlari*, 1984), sebagaimana contoh ungkapan ini.

DADA

sehari, waktu sama sekali tak ada, dada. bumi terbaring dalam tangan yang tidur, dada. sehari. ingin jadi manusia terbakar dalam mimpi, dada. semua terbaring dalam waktu tak ada, dada. membaca, dada. membaca. orang-orang yang terbaring dalam tubuhnya sendiri, dada. tak ada yang berjalan. anjing terbaring dalam lolongannya sendiri. kota juga terbaring dalam dinding

dinding beton yang dingin, dada. keinginan jadi manusia terkubur dalam daging sendiri. mengaji, dada. mengaji. keganasan yang aku tanam di ujung-ujung jemariku sendiri, begitu inginkan manusia.

Tetapi, keindahan yang wujud melalui bahasa itu bisa dimunculkan tidak harus dari kerumitan-kerumitan ungkapan yang penuh lambang, yang terjalin menjadi metafora abstrak, sebagaimana sajak tersebut. Ibarat memandang seorang gadis sajalah. Sajak karya Afrizal Malna itu bagaikan gadis metropolis yang penuh *make-up*: cantik, memang. Ada lelaki yang suka dengan gadis yang penuh *make-up* seperti itu.

Tetapi, ada keindahan gadis dusun, yang kita memandangnya dia sedang berjalan menuju musala, akan salat asar lalu mengaji kepada kiainya. Wajah gadis dusun itu tanpa polesan *make-up*. Tetapi, dari dirinya terpancar keindahan, dari kepribadiannya, dari tutur katanya yang penuh makna. Di kemudian hari kita mengenal nama gadis dusun itu sebagai "Hanien" (Sajak K.H. A. Mustofa Bisri, dalam buku puisi *Gandrung*, 2000).

HANIEN

mestinya malam ini
bisa sangat istimewa
seperti dalam mimpi-mimpiku
selama ini

kekasih, jemputlah aku
kekasih, sambutlah aku

aku akan menceritakan kerinduanku
dengan kata-kata biasa
dan kau cukup tersenyum memahami deritaku
lalu kuletakkan kepalaku yang penat
di haribaanmu yang hangat

kekasih, tetaplah di sisiku
kekasih, tataplah matakmu

tapi seperti biasa
sekian banyak yang ingin kukatakan tak terkatakan
sekian banyak yang ingin kuadukan
diambilalih oleh airmataku

kekasih, dengarlah dadaku
kekasih, bacalah airmataku

malam ini belum juga
seperti mimpi-mimpiku
selama ini
malam ini
lagi-lagi kau biarkan sepi
mewakilimu

Rembang, 1999

Anda pilih yang mana? Keduanya bernama keindahan. Keduanya adalah "gadis" yang indah, keduanya adalah "puisi yang indah".

Yogyakarta, 2012

Proses Kreatif Puisi: “Jalan Spiritual”, “Jalan Bahasa”

Setiap penyair, tentu saja, mempunyai pengertian sendiri tentang puisi yang ditulisnya. Dengan demikian, dfinisi puisi akan sebanyak jumlah penyair? Memang begitulah. Sama halnya dengan dfinisi kebudayaan, dfinisi puisi sebanyak orang yang mencoba merumuskannya.

Puisi, ada yang menuliskannya didahului dengan memaknai pengalaman spiritualitas, barulah kemudian mewadahnya melalui bahasa. Namun, adakalanya, penyair memulainya dengan bermain-main bahasa, mengakrabi bahasa, dan dari permainan bahasa itu kemudian dia menemukan makna.

Jalan Spiritual

Pada strategi yang pertama, penyair sepertinya didikte oleh suara roh, penyair hanya bertugas sebagai pelaksana dari suara roh. Sementara itu, roh memerlukan badan yakni bahasa, dan karenanya suara roh itu meminta bahasa agar dapat meruang

dan mewartu. Dalam keadaan itu, penyair seperti mabuk kata-kata sehingga seringkali puisi secara makna telah utuh *jadi*: kata-kata mengalir deras di luar perhitungan kesadaran yang coba dibangun oleh penyair. Dalam situasi hanyut begini, puisi telah meng-*ada*.

Puisi yang dilahirkan dalam situasi demikian, suara roh, dari pengalaman spiritual penyair, maka bahasa yang terbatas itu tidak cukup untuk mewadahnya, karena itu yang terepresentasi ke dalam bahasa hanya sebagian besar saja. Akan tetapi, selalu ada yang tercecceh dari keseluruhan pengalaman spiritual itu. Untuk itu, bahasa puisi *menjadi* di dalam relasi-relasi *analogi*, melalui *metafora*.

Yang tidak kalah menarik dari sudut penciptaan demikian bahwa bahasa puisi justru menjadi formula yang jernih, tidak ruwet dalam permainan metafora, tidak digelap-gelapkan sebab tujuan utamanya adalah makna. Di samping itu, yang disebut puisi tidak semata dari sisi eksotisme bahasa, melainkan pengalaman rohani, peristiwa, suatu pesan yang digambarkan, yang semuanya itu menarik bagi pembaca sebab bertemunya antara suara roh yang disampaikan oleh penyair dan suara roh pembaca.

Puisi yang demikian, tidak akan hancur sebagai puisi hanya sebab perpindahan bahasa. Diterjemahkan ke dalam bahasa apa pun, puisi yang demikian akan tidak kehilangan nilai "puisi"-nya. Hal demikian dapat kita jumpai dalam karya sastra sebagaimana yang ditulis oleh Kahlil Gibran dalam buku puisi triloginya *The Prophet*; *Javid Nammah* oleh Muhammad Iqbal; *La Commedia Devine* oleh Dante. Atau ke Nusantara, "Syair Perahu"

karya Hamzah Fanshuri; "*Hikayat Prang Sabil*" karya Teungku Pante Kulu; "Suluk Wujil" karya Sunan Bonang. Atau lebih ke Indonesia, buku puisi *Nyanyi Sunyi* karya Amir Hamzah; sajak "Doa" karya Chairil Anwar; sajak "Nyanyian Angsa" atau sajak "Khotbah" karya Rendra; buku puisi *99 Untuk Tuhanku* atau buku puisi *Syair-syair Asmaul Husna* karya Emha Ainun Nadjib; buku puisi *Makrifat Daun, Daun Makrifat* karya Kuntowijoyo; buku puisi *Rubayat Angin dan Rumput* karya K.H. A. Mustofa Bisri; sajak "Ibu" karya D. Zawawi Imron; dan banyak lagi contoh lainnya. Di antara contoh puisi di "jalan" ini sebagaimana karya Emha Ainun Nadjib berikut.

Kekasih Tak Bisa Menanti

Akhirnya akan sampai di sini
Di amanat Ilahi Rabbi
Orang-orang tak lagi bisa menanti
Zaman harus segera berganti pagi

Aku tangiskan teririsnya hati
Para kekasih di dusun-dusun sunyi
Terlalu lama mereka didustai
Sampai hanya Tuhan yang menemani

Ya Allah
Sudah tak bisa diperpanjang lagi
Kesabaran mereka, ketabahan mereka
Sesudah diremehkan dan dicampakkan

Akhirnya akan sampai di sini
 Di arus gelombang yang sejati
 Kalau perahu itu adalah tangan-Mu sendiri
 Tak akan ada yang bisa menghalangi

Tentu saja, kita boleh berdebat mengenai aspek kesastraan dari karya yang dicontohkan di atas. Namun, sejarah telah memihak bahwa karya sastra yang dapat melampaui zamannya adalah yang menyuarakan suara kemanusiaan dalam dimensinya yang partikular sekaligus universal. Partikularitasnya disebabkan oleh kekhasan visi subjektif sastrawan, atau berpihakannya dia kepada hati nurani. Sementara itu, universalitasnya sebab dia mengaitkan kepada dimensi kemanusiaan yang lebih luas.

Doa

Kepada pemeluk teguh

Tuhanku
 Dalam termangu
 Aku masih menyebut namaMu

Biar susah sungguh
 mengingat Kau penuh seluruh

cayaMu panas suci
 tinggal kerdip lilin di kelam sunyi

Tuhanku

aku hilang bentuk
 remuk

Tuhanku

aku mengembara di negeri asing

Tuhanku
 di pintuMu aku mengetuk
 aku tidak bisa berpaling

13 November 1943

Ungkapan Chairil Anwar dalam sajak "Doa" tersebut, memang subjektif, tetapi siapa pun manusianya tatkala mengalami pencerahan rohani setelah hidup dalam penderitaan, akan bergetar hatinya membaca ungkapan tersebut.

Dalam proses melahirkan puisi dengan cara demikian, saya juga pernah sekalipun tidak sering. Bersama sahabat saya, penyair Santosa Warna Atmadja, waktu itu (1994) sering bepergian bersama, naik sepeda motor, berkunjung ke masjid-masjid tua di sekitar wilayah Yogyakarta. Ada kenikmatan tersendiri sembahyang di dalamnya. Dari Masjid Agung, sebelah barat Alun-alun Utara Yogyakarta, kami usai salat, ke arah selatan, Pasar Burung Ngasem. Tetapi, kemudian balik ke utara, dari pangkal Jalan Maliboro ke selatan, melewati Pasar Bringharjo (memang, saya kerap melewati pasar ini), mendadak di benak saya muncul narasi sajak saya ini:

Ode bagi Burung

Burung yang kau lepas itu
Mendadak melepas bulu-bulunya di udara
Matahari kota besar ini meranggasnya
Hingga ia jatuh ke tanah, dan debu

Apalagi yang kau harap dari bekas kepaknya
Di antara orang ramai yang tak pernah kembali
Di trotoar, ke pasar, ke ceruk kegelapan
Tak memanggili ayat-ayat yang dikicaunya dulu

Burung yang kau lepas itu
Kini bersimbah darah, dan mandi debu
Orang sunyi mengenali yakni hatimu
Yang tak lagi memanggili dirinya sendiri

Di trotoar sepi, jalanan waktu

1994

Narasi tersebut muncul dalam batin saya, lengkap, tanpa adanya rekayasa bahasa. Sejak dari Masjid Agung itu telah muncul ungkapan dengan idiom yang menggetarkan hati saya, “Burung yang kau lepas itu”. Lalu sambung menyambung dengan bayangan pasar, trotoar, orang-orang ramai, dan berakhir dengan kesunyian.

Pengalaman proses kelahiran puisi demikian juga dialami oleh penyair D. Zawawi Imron ketika menulis sajak “Ibu” yang legendaris itu. Hal yang sama juga dialami oleh penyair Kuswaidi Syafie’i dengan sajak yang kerap dibacakannya di mana-mana itu: ketika saya tanya, “Apa judul sajak *Sampeyan*? Bahkan dia menjawab, “Belum ada judulnya...” (Tetapi, Kuswaidi Syafie’i sudah begitu hafal dengan sajaknya itu).

Tujuan kekenesan estetisme dalam proses lahirnya puisi secara demikian itu agaknya jauh dari keinginan penyair. Dia hanya ingin berbagi pengalaman spiritual. Tujuan awalnya, barangkali bukan kepenyairan itu sendiri, melainkan kebutuhan untuk berkabar kepada sesama manusia.

Namun, sastra yang merupakan buah dari spiritualitas, yang mana suara roh menjadi penentu, sekalipun demikian, usaha-usaha yang bersifat kebudayaan bukannya tidak berperan. Ada sinergi bahwa sastra mempertemukan dua muara, antara perilaku budaya seorang penyair dan spiritualitasnya. Karenanya, nilai puisi pada konteks ini berkaitan langsung kepada makna, yang *merupa* sebagai bentuk dari totalitas puisi.

Membaca dan menilai puisi yang demikian, seorang kritikus sastra menjadi berlaku tidak adil jika dia cuma berkuat pada ranah bahasa dalam upaya pendekatannya kepada bentuk-bentuk ekspresi estesisnya. Kritikus seharusnya memasuki ruang-ruang makna: melihat perkembangan respons makna yang ditulis oleh penyair terhadap teks-teks sebelumnya, juga teks kehidupan yang mengepungnya.

Jalan Bahasa

Pada strategi yang kedua, tatkala ekspresi seni bukan lagi bagian langsung dari ekspresi keberagaman seseorang, maka karya seni tak terkecuali sastra dalam proses kelahiran dan eksistensi di dalamnya pun tidak lagi sakral. Siapa pun berhak menulis puisi, tentang apa pun, ditulis dengan cara bagaimanapun, dan untuk tujuan apa pun.

Pada hakikatnya, semua yang disebut sebagai karya sastra memerlukan bahasa sebagai upaya mewedahi respons intuisi, pikiran dan perasaan seorang sastrawan terhadap realitas, baik hal itu realitas alam, realitas budaya, maupun realitas transendensi.

Namun, fenomena kelahiran puisi yang menemukan “puisi” bukan bertujuan akhir kepada estetika bahasa semata, yaitu pada “jalan spiritual” inilah bahasa menjadi semacam seruling. Suara seruling yang menggetarkan sukma itu bukan disebabkan oleh megah mutunya seruling itu saja, melainkan disebabkan oleh getaran hati sang peniupnya. Sementara itu, bagi penyair yang memilih “jalan bahasa” meyakini bahwa jika ingin menghasilkan nyanyian seruling yang menggetarkan sukma, maka kita memulainya dari mutu seruling itu sendiri, mutu bahasa itu sendiri.

Penyair seperti Sapardi Djoko Damono meyakini hal tersebut, baginya menulis puisi merupakan permainan bahasa, yang penting bukan “apa” di dalam puisi itu dituliskan, melainkan “*bagaimana*” puisi itu dituliskan. Karenanya, pada

mulanya adalah bahasa, dan berakhir kepada bahasa sebagai penghitungan nilai dari sebuah puisi.

Perhitungan terhadap “jalan bahasa”, juga begitu disiplin tercermin pada sikap Chairil Anwar, “Kita mesti menimbang, memilih, mengupas dan kadang sama sekali membuang. Baru mengumpulsatukan.”

Namun, “jalan bahasa” itu kemudian mengalami pengestreman sehingga justru menjadi anti kilmaks, yakni penghancuran kepercayaan tunggal terhadap arti formalistik bahasa. Hal ini dapat dilihat pada puisi Sutardji Calzoum Bachri periode *O Amuk Kapak*, yang diikuti oleh penyair Ibrahim Sattah. Sutardji ingin membuktikan bahwa kata-kata (bahasa) bukanlah alat untuk menyampaikan pengertian: “...biarlah kursi mengandung kursi itu sendiri, tanpa dipaksa menjadi alat tempat duduk.” Demikianlah Sutardji, dan karenanya, dia sampai kepada perhitungan bahasa yang kronis, tidak saja pada independensi kata, melainkan sampai kepada partikel bahasa, semacam sajak ini:

Kalian

Pun

Kasus pada sajak Sutardji tersebut, memang berkesan seperti menghancurkan bahasa, tetapi yang demikian juga dilakukan oleh penyair Afrizal Malna. Dia berupaya menghargai bahasa sampai ke unsur-unsurnya, eksplorasi bahasa itu dikatakannya sebagai:

Berpikir dengan gambar tidak sama dengan memotret. Puisi-puisi saya bukan hasil sebuah pemotretan. Bagi saya puisi merupakan representasi dari kawasan teks yang kaya. Kawasan teks yang bergerak antara pengalaman empiris serta lingkungan teks dalam pergaulan literatur seorang penyair. Berbagai bentukan imajinasi sosial maupun personal bertarung di dalamnya. Kemudian diangkat lewat berbagai elemen dalam puisi: ide, latar puisi, metafor, pesan, dan bunyi.

Sebuah “jalan bahasa”, tentu saja, tidak mulus dilalui oleh Afrizal Malna. Dia melakukan perhitungan tektual terhadap teks-teks sebelumnya, dari lirisisme Chairil Anwar, imajisme dengan tipografi prosa Sapardi Djoko Damono, sampai kepada kubisme di mana benda-benda yang dipanggil melalui bahasa menggambarkan pikiran-pikiran :

“... orang-orang terbaring dalam tubuhnya sendiri, dada. tak ada yang berjalan. anjing terbaring dalam lolongannya sendiri. kota juga terbaring dalam dinding-dinding beton yang dingin, dada ...” (sajak “dada”).

Apa yang disebut “puisi” pada konteks sajak Afrizal Malna, juga sajak karya penyair lain yang mempunyai kesadaran bahasa seperti dia, sangat bergantung kepada ekspresi kebahasaan. Pada sajak serupa ini, boleh jadi, akan berisiko mengalami keterceceran estetika bahasa jika terjadi penerjemahan ke dalam bahasa lain. Masih *mending* jika penerjemahan itu dilakukan

terhadap sajak Sutardji, seperti sajak “Kalian” di atas. Hal itu disebabkan, pastilah pengalih bahasa tidak akan melakukan terjemahan apa pun, selain membiarkan isi sajak yang hanya berbunyi “pun” itu.

Hal itulah kendala yang akan dialami oleh puisi yang terlampau akut dalam memperhitungkan elemen bahasa. Dengan pecahnya ekspresi kebahasaannya tatkala dipindah ke bahasa lain, maka bersamaan dengan itu pecah pula puisi sebagai “puisi”. Kita banyak menjumpai proses kreatif kebahasaan puisi yang demikian, setidaknya sejak *Abad Yang Berlari* (1984) ditulis oleh Afrizal Malna, sampai pertengahan 1990-an. Akan tetapi, kita juga maklum bahwa eksperimentasi kebahasaan puisi Afrizal Malna bukannya tanpa keberhasilan. Sekalipun kita juga tahu bahwa itu bukan hal yang sama sekali baru sebab eksperimentasi kebahasaan puisi Afrizal Malna merupakan percampuran dan pengembangan dari tradisi lirisisme Chairil Anwar dan Sutardji Calzoum Bachri.

Badan dengan Rohnya

Strategi proses kreatif semacam itu tidaklah melulu dari satu sisi “jalan” saja, melainkan akan tergantung kepada tingkat kematangan pandangan hidup, pengalaman hidup, dan kecenderungan penyair dalam menyikapi sihir bahasa. Boleh jadi, ada yang mengideologikan “jalan bahasa”. Boleh jadi, ada yang lebih menguatkan kepada pengalaman rohani otentik, yang *ditampilkan* atau *dinyatakan* di dalam puisinya. Boleh jadi, ada yang memakai dua “jalan” itu sekaligus.

Sekalipun setiap “bahasa” memiliki pukaunya sendiri-sendiri, karya sastra besar pastilah memiliki komposisi yang harmoni antara “jalan spiritual” yang mengandung makna sehingga mampu menjelajahi “jalan bahasa”, sebagaimana harmoni antara badan dan rohnya. Yang jelas bahwa pembaca karya sastra dalam penilaiannya mesti bersikap adil. Akan sangat tidak adil jika menilai puisi karya Sutardji Calzoum Bachri dengan perspektif penilaian karya Sapardi Djoko Darmono, dan sebaliknya. Justru, otentisitas setiap karya sastrawan dibanding karya sastrawan lain, bahkan otentisitas tiap-tiap karya dari seorang sastrawan, di situlah akan terlihat mutu suatu penilaian. Pada saat itu, baik sang Penilai maupun karya yang dinilai sama-sama diuji, adakah karya sastra itu agung, dan adakah sang Penilai mampu menemukan keagungan dari karya sastra itu.

Yogyakarta, 2004

Puisi Menjadi Aksentuasi Kecerdasan Emosional dan Spiritual

Karya sastra merupakan miniatur kehidupan. Saya beranggapan demikian bukan hanya karena saya merupakan akademisi dan praktisi dalam ilmu kesastraan, tetapi ungkapan tersebut terlintas di dalam benak saya tersebut sastra mengandung nilai penghayatan atas fenomena-fenomena kehidupan manusia. Karya sastra, dalam hal ini adalah puisi, merupakan representasi pandangan hidup manusia (*worldview*) yang sedemikian kompleks sehingga apa-apa yang menjadi perenungan dan pengalaman manusia membutuhkan suatu medium agar bisa meruang dan mewaktu bersama zaman yang terus berkembang.

Berangkat dari Komunitas

Pertanyaan yang senantiasa muncul dalam pikiran saya adalah bagaimanakah agar kehidupan bersastra di Indonesia tetap tumbuh kembang? Menyuburkan komunitas-komunitas

yang bergerak dalam bidang kebudayaan dan kesenian mungkin salah satu jawabannya. Dahulu, pada kurun waktu 1989-1992, di Yogyakarta ada Forum Pengadilan Penyair Yogyakarta. Pada saat itu, terdapat iklim kebersamaan, yaitu ketertekanan secara sosial dan politik akibat represi dari rezim Soeharto sehingga orang-orang ingin berkumpul dan melakukan aktivitas sebagai bentuk “perlawanan” terhadap rezim Soeharto. Ada dorongan massa secara psikologis sehingga orang-orang mampu menyatukan visi dan misinya.

Berangkat dari forum itulah, muncul nama-nama seperti Hamdy Salad, Mathori A. Elwa, Otto Sukatno C.R., Ulfatin Ch., Ahmad Syubbanuddin Alwy, dan Abidah el-Khaliqiey. Kemudian di situ terdapat juga Suminto A. Sayuti (sekarang menjadi Guru Besar di Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Yogyakarta), lalu ada Labibah Yahya (sekarang dosen di Universitas Islam Negeri Sunan Kalijaga). Dari situlah muncul semangat kebersamaan, muncul pembelajaran, muncul situasi, serta memunculkan peristiwa-peristiwa berseni dan bersastra, kemudian tumbuhlah passion (kegairahan). Itulah yang menyebabkan Gabungan Apresiasi Sastra (GAS) di Bandung melahirkan orang seperti Nirwan Dewanto, Soni Farid Maulana, Acep Zamzam Noor, Acep Iwan Saidi, dan seterusnya. Dengan demikian, munculnya kantong-kantong kesenian dan kebudayaan menjadi penting dalam proses menjadi (*to be*) secara *personality* dari remaja menuju dewasa.

Pada kasus di IAIN Purwokerto, tempat di mana saya mengajar, muncul gerakan sastra yang cukup gencar karena kegairahan saya dalam berpuisi, meskipun di IAIN Purwokerto tidak memiliki Fakultas Sastra. Awalnya tidak melalui mata

kuliah, tetapi melalui sinergi dengan beberapa Unit Kegiatan Mahasiswa, seperti Komunitas Jurnalistik dan Komunitas Teater Didik. Dari kedua komunitas tersebut muncullah nama, yang sekarang sudah menjadi tokoh yang cukup berpengaruh seperti Kholid Mawardi, M.Hum. (Dekan Fakultas Tarbiyah IAIN Purwokerto), Ecep S.Yasa (Direktur Pemberitaan TV One), dan Dr. Sumiarti, M.Ag. (Dosen IAIN Purwokerto).

Pragmatisme Dunia Pendidikan

Sebagai guru, saya cukup prihatin dengan fenomena mahasiswa sekarang, yang sudah masuk dan terjerumus ke dalam budaya pop. Mahasiswa kehilangan identitasnya sebagai *agent of change and agent of social control*. Sebagai contoh, mahasiswa belajar di Fakultas Sastra dan Bahasa Indonesia, rata-rata bukan menjadi pilihan pertama, bisa jadi itu merupakan pilihan kedua, bahkan mungkin menjadi pilihan ketiga, atau memang diarahkan oleh orang lain untuk masuk ke fakultas tersebut. Artinya, jika sejak awal mahasiswa tidak memiliki keyakinan terhadap fakultas dan minat yang akan ditekuni, maka proses pembelajaran yang akan dilalui menjadi miskin kreativitas. Dalam kondisi semacam itu, hal tersebut menjadi problematika awal. Problematika yang lain, mahasiswa sekarang sudah memiliki banyak akses bagi mediasi informasi dan hiburannya. Sekarang marak sekali tempat-tempat yang menyediakan fasilitas *game on line*, bahkan anak kecil sudah mampu mengoperasikan mesin pencari *google*. Fenomena tersebut di satu sisi dapat memudahkan, tetapi di sisi yang lain keinginan untuk tertib dan urut dalam menimba ilmu itu tidak terwujud. Ilmu sebagai

nilai menjadi bias, yang muncul adalah orang sekolah menjadi pragmatis, untuk mendapatkan ijazah, tidak terkecuali imbas fenomena tersebut dialami di Fakultas Sastra dan Bahasa Indonesia. Hal tersebut menjadi permasalahan yang rumit. Mengapa demikian? Karena orientasi orang terjun ke dunia sastra adalah melestarikan budaya *reading and writing habit*, sedangkan yang *applied* (terapannya) dia akan menjadi seorang guru. Pertanyaannya, jika menjadi guru tidak memiliki keinginan untuk membaca, lalu apa yang akan terjadi?

Sebagai guru, jika saya langsung menyodori novel pada proses perkuliahan, apalagi novel *Siti Nurbaya*, pasti mahasiswa saya tidak mau membaca. Maka dari itu, kemudian terpikir mediasi yang bisa menjadikan seseorang “terpaksa” untuk membiasakan diri membaca dan menulis. Dan menulis itu harus berwujud, bukan hanya sekadar curahan hati belaka, menulis harus memiliki bentuk untuk menampung ekspresi pemikirannya. Karena setiap manusia adalah makhluk simbolik, *homo fabulan* (pemberi makna), manusia juga makhluk yang suka bermain (*homo ludens*), lalu manusia juga suka bersosial (*homo socius*), maka dari itu saya memilih puisi untuk menjadi medium bagi mahasiswa agar mampu mengenyam pengalaman berbahasa dan meluaskan daya imajinasinya.

Puisi sebagai Medium Pembelajaran Bahasa Indonesia Kreatif

Sebagai upaya untuk melestarikan budaya membaca dan menulis, puisi sedikit banyak mampu merangsang mahasiswa untuk tumbuh menjadi mahasiswa yang kreatif. Kreativitas

tersebut muncul karena beberapa faktor: *pertama*, mahasiswa dituntut untuk mengemukakan pemikiran dan gagasannya; *kedua*, mahasiswa “diajak” untuk masuk ke dalam pengalaman berbahasa dan peka terhadap fenomena; *ketiga*, mewujudkan iklim silaturahmi keilmuan. Di situlah terjadi transformasi pendewasaan mahasiswa. Karena ketiga faktor eksistensial tersebut, akhirnya saya terdorong untuk menjadikan proses kreatif penulisan puisi sebagai bagian dari tugas mata kuliah Bahasa Indonesia. Selain mahasiswa dianjurkan untuk menuliskan pemikirannya ke dalam medium bahasa, puisi yang mereka tuliskan juga harus dibaca oleh orang lain (asesor). Maka dari itu, populerlah di IAIN Purwokerto istilah “acc puisi”. Budaya keilmuan seperti itu mampu mereduksi tingkat pragmatisme yang terjadi di kalangan mahasiswa. Mereka diharuskan untuk giat melakukan kajian terhadap fenomena-fenomena yang sedang terjadi, lalu mampu memotretnya menjadi sebuah gagasan yang ter-representasi di dalam puisi yang mereka tulis.

Secara pribadi, menulis puisi saya posisikan seperti sebuah keluarga yang menguruskan anaknya seni lukis atau seni musik. Pertanyaannya adalah, apakah mereka pasti menjadi musisi atau pakar seni lukis? Tidak juga. Hal itu digunakan untuk mengasah kecerdasan emosional sehingga terbangunlah kecerdasan spiritualnya, tidak melulu persoalan kecerdasan intelektual. Pendidikan Bahasa dan Sastra Indonesia, puisi mampu untuk menjadi bagian dari aksentuasi kecerdasan emosional dan spiritual itu. Wacana ini tentu saja bukan hanya sekadar kata-kata.

Yogyakarta, 2016

Daftar Pustaka

- Al-Qur'an dan Terjemahannya*. Jakarta: Proyek Pengadaan Kitab Suci Al-Qur'an Departemen Agama RI., 1983/1984.
- An-Nadwi, Abul Hasan. 1986. *Jalaluddin Rumi Sufi Penyair Terbesar*. Terj. M. Adib Bisri. Jakarta: Pustaka Firdaus.
- Anwar, Chairil. 1986. *Aku Ini Binatang Jalang*. Ed. Pamusuk Eneste. Jakarta: Gramedia.
- Bachri, Sutardji Calzoum. 1981. *O, Amuk, Kapak*. Jakarta: Sinar Harapan.
- Barthes, Roland. 1967. *Element of Semiology*. London: Jonathan Cape.
- Dewan Kesenian Jakarta. 1984. *Dua Puluh Sastrawan Bicara*. Jakarta: Sinar Harapan.
- Drijarkara, N. 1966. *Percikan Filsafat*. Jakarta.
- Eneste, Pamusuk. (Ed.). 1983. *Proses Kreatif*. Jakarta: Gramedia.
- _____. 1984. *Proses Kreatif II*. Jakarta: Gramedia.
- Ensiklopedi Nasional Indonesia, 16 TA-Tz*. Jakarta: Cipta Adi Pustaka, 1991.
- _____. 1988. *IA-AMY*. Jakarta: Cipta Adi Pusaka.
- Garaudy, Roger. 1984. *Janji-janji Islam*. Terj. H.M. Rajidi. Jakarta: Bulan Bintang.

- Hadi W.M., Abdul. (Ed.). 1985. *Sastra Sufi*. Jakarta: Pustaka Firdaus.
- _____. (Ed.). 1985. *Rumi Sufi dan Penyair*. Bandung: Penerbit Pustaka.
- Hamzah, Amir. 1985. *Nyanyi Sunyi*. Jakarta: Dian Rakyat.
- Hartoko, Dick dan B. Rahmanto. 1986. *Pemandu di Dunia Sastra*. Yogyakarta: Kanisius.
- Hoerip, Satyagraha. (Ed.). 1983. *Sejumlah Masalah Sastra*. Jakarta: Sinar Harapan.
- Imron, D. Zawawi. 1982. *Bulan Tertusuk Lalang*. Jakarta: Balai Pustaka.
- _____. 1985. *Nenekmoyangku Airmata*. Jakarta: Balai Pustaka.
- _____. 1986. *Celurit Emas*. Surabaya: Bintang.
- Iqbal, Muhammad. 1982. *Membangun Kembali Pikiran Agama dalam Islam*. Terj. Ali Audah, dkk. Jakarta: Tintamas.
- James, William. 1984. *The Varieties of Religious Experience*. New York: Collier Macmillan Publishers.
- Jassin, H.B. 1956. *Chairil Anwar Pelopor Angkatan '45*. Jakarta: Gunung Agung.
- Junus, Umar. 1981. *Mitos dan Komunikasi*. Jakarta: Sinar Harapan.
- Kamus Latin – Indonesia*. Susunan K. Prent C.M., J. Adisubrata, W.J.S. Poerwadarminta. Yogyakarta: Kanisius, 1969.
- Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan RI., 1988.

- Kardjo, Wing. 1975. *Sajak-sajak Modern Perancis dalam Dua Bahasa*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Kartamihardja, Achdiat. 1977. *Polemik Kebudayaan*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Kuntowijoyo. 1991. *Paradigma Islam*. Bandung: Mizan.
- Luxemburg, Jan van, dkk. 1984. *Pengantar Ilmu Sastra*. Terj. Dick Hartoko. Jakarta: Gramedia.
- Maarif, Syafii dan Said Tuhuleley. (Ed.). 1993. *Al-Qur'an dan Tantangan Modernitas*. Yogyakarta: Sypress.
- Mangunwijaya, Y.B. 1988. *Sastra dan Religiositas*. Yogyakarta: Kanisius.
- Maulana, Soni Farid. 1989. *Matahari Berkabut*. Bandung: Penerbit Pustaka.
- Milner, Max. 1992. *Freud dan Interpretasi Sastra*. Jakarta: Intermedia.
- Mohamad, Goenawan. 1981. *Seks, Sastra, Kita*. Jakarta: Sinar Harapan.
- _____. 1972. *Potret Penyair Muda Sebagai Si Malin Kundang*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Nadjib, Emha Ainun. 1983. *99 untuk Tuhanku*. Bandung: Penerbit Pustaka.
- Nasr, Seyyed Hossein. 1994. *Menjelajah Dunia Modern*. Terj. Hasti Tarekat. Bandung: Mizan.
- Pradopo, Rachmat Djoko. 1988. *Beberapa Gagasan dalam Bidang Kritik Sastra Indonesia Modern*. Yogyakarta: Lukman.
- Purbotjaroko. 1957. *Kepustakaan Jawa*. Jakarta: Djambatan.
- Rahman, Fazlur. 1993. *Metode dan Alternatif Neomodernisme Islam*. Peny. Taufik Adnan Amal. Bandung: Mizan.
- Rendra. 1984. *Mempertimbangkan Tradisi*. Jakarta: Gramedia.
- Riffaterre, Michael. 1978. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.
- Sastrowardoyo, Subagio. 1980. *Sosok Pribadi dalam Sajak*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- _____. 1989. *Pengarang Modern Sebagai Manusia Perbatasan*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Situmorang, Sitor. 1989. *Bunga di Atas Batu*. Ed. Pamusuk Eneste. Jakarta: Gramedia.
- Sumardjo, Yakob. 1982. *Masyarakat dan Sastra Indonesia*. Yogyakarta: Nurcahyo.
- Teeuw, A. 1983. *Tergantung pada Kata*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- _____. 1983. *Membaca dan Menilai Sastra*. Jakarta: Gramedia.
- _____. 1984. *Sastra dan Ilmu Sastra*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- _____. 1989. *Sastra Indonesia Modern II*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- The World Book Dictionary*. Chicago: Tanpa nama penerbit, 1980.
- Toda, Dami N. 1981. *Hamba-hamba Kebudayaan*. Jakarta: Sinar Harapan.
- Wellek, Rene dan Austin Warren. 1990. *Teori Kesusasteraan*. Terj. Melani Budianta. Jakarta: Gramedia.

Media Massa

- Dewanto, Nirwan. "Puisi Indonesia Modern, Strategi Menguasai Kecemasan". Dalam *Matra*, Maret 1992.
- Faruk. "Sisi Lain Perpuisian Indonesia Mutakhir". Dalam *Kedaulatan Rakyat*, 25 Juni 1989.
- Heryanto, Ariel. "Masihkah Politik Jadi Panglima?". Dalam *Prisma*, LP3ES, 1988.
- Pradopo, Rachmat Djoko. "Puisi Indonesia Modern Periode 1970-1990". Makalah disampaikan pada *Simposium Nasional Kritik Sastra Indonesia Modern*. Yogyakarta. Di Auditorium RRI Yogyakarta. 1990.
- Rachman, Budhy Munawar. "Pengalaman Religius dan Logika Bahasa". Dalam *Ulumul Qur'an*, No. 6, Juli-September 1990.
- Rahman, Jamal D. "Pergeseran Budaya dalam Puisi Indonesia dari Romantisme Agraris ke Alienasi Industrial". Dalam *Jawa Pos*, 29 Agustus 1993.
- Rozak, Abdul. "Sastra dan Agama dalam Tiga Kategori Hubungan". Dalam *Horison*, No. 5, Th. XX.
- Tillich, Paul. "Dimensi Kedalaman yang Hilang dalam Agama", Terj. Soe Hok Djin. Dalam *Horison*, No. 2, Juli 1966.

MEMBACA MAKNA (DARI CHAIRIL ANWAR KE A. MUSTOFA BISRI)

PENGANTAR “MEMBACA MAKNA”

Puisi terus ditulis dan dipublikasikan oleh penyair melalui media massa, bahkan banyak yang sudah diterbitkan dalam bentuk buku. Tetapi, produktivitas perpuisian modern Indonesia itu tidak diimbangi oleh apresiasi apalagi kritik sastra yang memadai. Melalui buku ini, saya mengapresiasi, menilai, dan mengkritik beberapa perpuisian modern Indonesia.

Esai analisis ini saya tulis tanpa maksud untuk menstrukturkan apalagi memetakan kesastraan dan pemikiran dari perpuisian modern Indonesia. Saya membaca puisi karya beberapa penyair, yang saya tertarik untuk membacanya. Saya tertarik “Membaca Makna” perpuisian mereka sebab ada yang menarik. Ketertarikan itu disebabkan oleh hal-hal yang menurut pertimbangan saya, tidak saja memunculkan kritik-positif, melainkan juga kritik-negatif.

Setidaknya, dengan “Membaca Makna” beberapa perpuisian modern Indonesia di dalam buku ini, dapat diposisikan sebagai “ancang-ancang” bagi pembaca untuk “Membaca Makna” perpuisian modern Indonesia lain yang belum disentuh oleh kritik sastra.

Abstraksi “Membaca Makna”

Setiap kita melakukan aktivitas “membaca”, sesungguhnya melakukan pembacaan terhadap “makna” yang dimunculkan dari objek yang kita baca. Setiap “arti” juga mengandung “makna”, namun “makna” yang melekat langsung dengan objek: ada hubungan sebab-akibat yang dapat dicari hubungannya secara gamblang.

Sementara itu, “makna” dari suatu objek ada yang menabirinya, yang tiada lain justru ditabiri oleh “arti” itu sendiri. “Makna” selalu didahului oleh “arti”. Melalui “arti”-lah “makna” dapat ditafsirkan. “Kursi” dalam perspektif “arti” ialah suatu benda yang dijadikan tempat untuk duduk. Dalam perspektif “makna”, “kursi” menjadi lambang yang dilambangkan lagi, misalnya bermakna “kekuasaan” sebab “penguasa” berarti menduduki suatu tempat, yaitu jabatannya; dan “menduduki” berarti menempati “kursi”. Demikianlah, maka “kursi” sebagai teks dapat dicarikan “makna”-nya dengan memberi tafsir, yang variabel-variabel dari penafsirannya berhubungan dengan konteks-nya, dan kontekstualisasi pemaknaan terhadap “kursi” sebagai teks berhubungan dengan teks-teks lain yang hidup dalam masyarakat-budayanya.

Bahasa yang digunakan penyair dalam puisinya, sebelum dijadikan medium puisi telah memiliki “arti” yang disepakati oleh masyarakat pemakainya. Bahasa yang telah memiliki “arti” itu digunakan untuk mengungkapkan “sesuatu” oleh penyair di dalam puisinya. Namun, “makna” yang dimaksudkan penyair dalam puisinya dibandingkan dengan yang dimaksudkan

pembaca bisa saja terjadi perbedaan sebab adanya subjektivitas masing-masing penafsir dalam memaknakan “sesuatu” yang sama.

Misalnya, dalam sebuah sajak disebutkan kata “matahari”. Di dalam perspektif “arti”, kata “matahari” diartikan oleh masyarakat pembaca sebagai “benda yang amat besar di langit dan berpijar sehingga cahayanya menerangi dunia”. Dalam perspektif “makna”, kata “matahari” dimaknakan oleh masyarakat pembaca sebagai “harapan”, “petunjuk”, atau pada pokoknya hal-hal yang baik dan mencerahkan. Tetapi, dalam konteks perpuisian D. Zawawi Imron, terutama buku *Bulan Tertusuk Lalang, Nenekmoyangku Airmata, dan Celurit Emas*, kata “matahari” dipersepsi dan diposisikan oleh penyair sebagai hal yang menjadikan musim kemarau, merenggaskan tanah dan dedaunan, mendahagakan manusia dan segala yang hidup, memutuskan, bahkan membakar lingkungan. Mengapa pemaknaannya menjadi spesifik? Tentu pemaknaan D. Zawawi Imron terhadap “matahari” memiliki hubungan dengan subjektivitas pengalaman dia sebagai pribadi, sebagai orang Madura, sebagai orang Indonesia, yang membentuknya menjadi sebuah kepribadian D. Zawawi Imron.

Oleh sebab itu, membaca puisi sesungguhnya “Membaca Makna” terhadap “pemaknaan yang dilakukan penyair kepada ‘sesuatu’ yang dia jadikan bahan puisinya”. Penyair menyebut “sesuatu” (“melati” misalnya) akan didasarkan pemaknaan dari sudut-pandang penyair, yang pemaknaannya dia tampilkan menjadi fragmen-fragmen di dalam puisinya. Dengan begitu, apakah bahasa puisi menjadi subjektif? Iya, tetapi justru dengan

subjektivitas itulah bahasa puisi seorang penyair menjadi unik, spesifik, sekaligus indah. Nilai keindahan puisi justru dinilai dari ekspresi bahasa dan pemikirannya yang memiliki subjektivitas, dan oleh sebab itu menjadi khas.

Karena “membaca puisi adalah memaknai hasil pemaknaan penyair terhadap sesuatu”, maka pemaknaan puisi yang dilakukan pembaca pun menjadi subjektif. Sekalipun pembaca sudah berupaya untuk objektif dalam menyikapi teks puisi: tetapi, tatkala pembaca mencari hubungan teks puisi dengan teks lain (konteksnya) yang menghidupinya; apalagi tatkala melakukan kontekstualisasi antara teks puisi dengan teks lain saat ini dan di sini yang melingkunginya, yang memungkinkan teks puisi itu lebih dapat dimaknai pembaca; dalam posisi demikian, pastilah pembaca tidak dapat objektif sebab dia sendiri adalah sebuah teks yang dihidupi (sekaligus menghidupi) teks lain dalam lingkungan masyarakat budayanya, yang boleh jadi berbeda dengan latar kultur dari teks puisi yang dihadapinya.

Di dalam situasi dan posisi demikian, puisi sebagai teks yang hidup sehingga menjadi berinterpretasi-banyak (*poly interpretable*). Oleh sebab itu, validitas suatu interpretasi terhadap puisi sebagai teks akan sangat tergantung kepada validitas argumentasinya. Dari interpretasi yang banyak itu, pembaca melakukan pemaknaan-versi dirinya.

Apakah begitu subjektifnya bahasa yang dipakai penyair dalam puisinya sehingga pemaknaan yang dilakukan oleh pembaca juga menjadi amat subjektif? Tentu saja tidak, sebab:

- (1) Pembaca adalah sebuah teks yang dihidupi (sekaligus menghidupi) teks lain dalam lingkungan masyarakat budayanya; pembaca menjadi pribadi yang memiliki (sekaligus dimiliki) masyarakat-budayanya. Wacana dan sikap budaya itu ada yang memiliki sifat universal sekaligus khusus sehingga dalam kekhasannya masih dapat dimaknai oleh manusia dari masyarakat-budaya lain, dan ada yang memiliki sifat khusus saja sehingga khas dan tertutup.
- (2) Begitu pula dengan teks puisi yang ditulis oleh penyair, tatkala penyair menyebut “sesuatu” dengan makna tertentu pun sesungguhnya tidak melepas diri dari makna umum yang disepakati masyarakat-budayanya, karenanya teks puisinya khas sekaligus universal sehingga dalam kekhasannya masih dapat dimaknai bahkan oleh pembaca dari masyarakat-budaya lain.

Relasi pemaknaan menjadi kompleks antarteks. Di satu sisi, teks puisi ditulis oleh penyair dengan memperhitungkan konteksnya. Di sisi lain, pemaknaan puisi oleh pembaca merupakan pemaknaan-versi dirinya, dengan memperhitungkan hubungan antarteks, yaitu: teks yang menghidupi teks puisi, dan teks lain yang hidup pada saat ini dan di sini tempat pembaca hidup bermasyarakat-budaya. Pembaca dalam hal ini melakukan kontekstualisasi.

Dengan demikian, “Membaca Makna” sangat tergantung kepada *wawasan pembaca* terhadap sesuatu yang dihadapinya (teks), dan teks-teks yang berhubungan dengan teks yang

dihadapinya (konteks), serta mengaitkannya dengan teks-teks yang menghidupi dirinya selaku pembaca (kontekstualisasi).

Melalui pemahaman "Membaca Makna" yang demikianlah kita akan mempersepsi dan memposisikan perpuisian dan kepenyairan Indonesia. Beberapa di antaranya saya apresiasi, bahkan saya nilai baik dan buruknya dari aspek kesastraannya ataupun dari aspek pemikirannya di dalam buku ini.

Yogyakarta, 17 Maret 2005 - AWBS

Kerancuan Pemikiran dalam Puisi Chairil Anwar

Chairil Anwar boleh disebut sebagai penyair yang dimenangkan oleh sejarah, di mana keberadaannya dalam dunia kesusastraan ditopang oleh faktor kebetulan. Di masa itu, kebetulan sejarah Indonesia sedang bergolak, dan menyongsong fajar kemerdekaan. Kebetulan Chairil Anwar hidup di masa itu, dan kebetulan iklim sastra saat itu belum subur sekarang. Kebetulan juga Chairil Anwar fasih berbahasa Belanda, seperti kebanyakan orang pada masa itu. Tetapi, bukan suatu kebetulan bahwa dengan kefasihan berbahasa Belanda itu Chairil Anwar menjadi tahu banyak tentang kesusastraan dunia, dan "mencuri" beberapa sajak karya penyair yang dipujanya seperti Marsman, Slauerhoff, William Elsschot, Archibald Mac-Leish, E. Du Perron, Multatuli, R.M. Rilke, John Cornford, Hsu Chih-Mo, Conrad Aiken, dan W.H. Auden.

Doa Poyangku

Poyangku rata meminta sama
Semoga sekali aku diberi
Memetik kecapi, kecapi firdausi
Menampar rebana, rebana swarga

Poyangku rata semua semata
Penabuh bunyian turun-temurun
Leka mereka karena suara
Suara sunyi suling keramat

Kini rebana di celah jariku
Tari tamparku membangkit rindu
Kucoba serentak genta genderang
Memuji kekasihku di mercu lagu

Aduh, kasihan hatiku sayang
Alahai hatiku tiada bahagia
Jari menari doa semata
Tapi hatiku bercabang dua.

Memang, ada benarnya ketika Chairil Anwar mengatakan bahwa sajak Amir Hamzah “*destructive* terhadap bahasa lama, tetapi suatu sinar cemerlang untuk gerakan bahasa baru.” Selebihnya Chairil Anwar mencoba membuat jarak dengan

menyatakan "Hoppla!" terhadap puisi Amir Hamzah. Apakah dengan koar Chairil Anwar itu ia benar telah menemukan kepribadian sajak yang lepas sama sekali dari puisi Amir Hamzah?

Memang, ada perbedaan tajam di antara larik kedua sajak itu. Larik Chairil Anwar mencitrakan kegelisahan, tidak teratur, dan penuh enjabemen. Sementara itu, larik Amir Hamzah lebih teratur dalam kuartin-kuartir. Barangkali saja pembedaan larik demikian suatu kesengajaan Chairil Anwar untuk mencoba menegaskan dirinya terhadap Amir Hamzah sebagai simbol dari masa lalu.

Tetapi, marilah kita lebih lagi memasuki "ruang-ruang" antara keduanya. Jangan kaget! Kita menjumpai ide dari baris ke baris dan tema sentral yang sama, yakni sorga. Gagasan Chairil Anwar yang berpokok pada "sorga" itu dengan mudah kita temui jejaknya dari sajak "Doa Poyangku" Amir Hamzah.

Kesamaan itu terlihat sampai kepada penggunaan diksi antara keduanya: 'Poyangku' (Amir Hamzah) = 'nenekku' (Chairil Anwar); 'Semoga sekali aku diberi' = 'aku minta pula supaya sampai'; 'Tapi hatiku bercabang dua' = 'Tapi ada suara menimbang dalam diriku'.

Memang, bahasa Amir Hamzah lebih terlihat menyatakan ide-idenya, dengan baris yang runtut-tertib, dan pengungkapan gagasannya santun sampai bait terakhir.

Pada Chairil Anwar, jika boleh disebut keunggulannya tatkala ia mengembangkan imaji-imajinya yang dibangun dari diksi 'sorga' itu, ia menampilkan gagasan 'sorga' sebagai hal yang kemudian ia pertanyakan.

Barangkali kelemahan Amir Hamzah pada pemilihan gaya menyatakan ide itu. Tetapi, hal itu bukanlah tanpa pertimbangan sebab dalam puisi yang bermuatan mistisisme, simbol bukanlah hal yang menggelapkan ide, melainkan justru memberi formula-formula pembersih yang menjernihkan ide. Dalam hal ini ada relevansinya ungkapan Kuntowijoyo dengan tesis sastra transendentalnya, "bahwa di dalam sastra transendental simbol-simbol hanya berlaku sebagai formula, tujuan akhirnya adalah makna dari pesan manusia itu sendiri, bukan semata estetika". Karenanya, untuk mengetahui perpuisian Amir Hamzah secara utuh adalah mustahil tanpa didahului pemahaman yang mendalam terhadap latar belakang konsep pemikirannya.

Benar bahwa kedua sajak tersebut mempunyai kesamaan, yakni berpokok kepada surga, tetapi keduanya memiliki perbedaan yang justru sangat mendasar, sehubungan dengan sikap hidup dan pandangan hidup (*weltanschauung*) di dalam sajak.

Sajak Chairil Anwar dengan mengembangkan pencitraan 'sorga' berupaya mempertanyakan data empiris keberadaan surga, yang dibandingkannya dengan pengalaman indrawi di dunia nyata. Di samping itu, isi pemikirannya mengidentifikasi diri sebagai seorang eksistensialis sejati, empirisme dan sekulerisme. Bait terakhir dengan gencar pertanyaannya menghendaki jawaban empiris, bukti ruang dan waktu atas surga itu. Karenanya, bagi Chairil Anwar, sorga adalah nonsens.

Dalam sajak Amir Hamzah, 'hatiku bercabang dua' bukan sebab persoalan surga itu apa atau di mana. Bagi Amir Hamzah,

surga merupakan realitas transendensi, yang tentu saja tidak indrawi, melainkan imani. Yang dipertanyakan Amir Hamzah justru kesungguhan hati, sebab "Sesungguhnya suatu perbuatan itu tergantung kepada niatnya, ..." (al-Hadis). Karenanya, secara implisit Amir Hamzah mempertanyakan kesungguhan itu: 'Jari menari doa semata/ Tapi hatiku bercabang dua', yang seharusnya antara perilaku dan percaya ada relasi.

Sekalipun begitu, telah dicitrakan oleh Amir Hamzah, ada kesungguhan (*sincerity*) antara apa yang diyakini dan apa yang disikapi aku-lirik (periksa bait II-III). Dengan mengaitkan demikian tidak berarti antara fakta dalam fiksi harus sama dengan fakta dalam realitas keseharian. Hanya saja, sebuah sajak yang pemikirannya tidak menunjukkan konsekuensi moral penyair, tentu akan goyah pilar pandangan dunianya, yang mengakibatkan goyah juga dinding estetikanya.

Fakta dalam Fiksi

Karya sastra memang bukanlah sekumpulan fakta telanjang, melainkan *menampilkan* atau *menyatakan* fakta yang telah diolah dengan subjektivitas sastrawan, atau sebutlah hal itu sebagai fakta-yang-terindahkan. Karenanya, hasil sastra merupakan representasi dari seorang sastrawan terhadap realitas budaya maupun realitas alam. Sekalipun ada subjektivitas, justru dengan subjektivitas itu kreativitas sastrawan menjadi dimungkinkan, dan bukan jadi burung beo bagi kepentingan yang mendiktekan dari luar dirinya. Tersebab subjektivitaslah, sastrawan memiliki pribadi dalam menyikapi ide dan bahasa

yang hidup di tengah masyarakatnya, dan subjektivitas itu berkait erat dengan pandangan hidupnya. Itulah pasalnya Subagio Sastrowardoyo pernah mengungkapkan, "rupanya sudah menjadi hakikat puisi bahwa terkandung kecenderungan untuk berfilsafat." Itu pula sebabnya banyak filsuf menuangkan gagasan filsafatnya dalam bentuk puisi, seperti Muhammad Iqbal dan Dante.

Dengan begitu, karya sastra bukanlah tanpa logika, yang dimaksudkan ialah logika sastra. Jika logika sastra itu tidak ada, maka perlu dipertanyakan aspek kesastraan dan pemikirannya. Demikian halnya terjadi dalam sajak "Sorga" Chairil Anwar sebab bagaimana mungkin Masyumi dan Muhammadiyah memiliki pandangan "mitologis" sebagaimana dinyatakan dalam sajaknya: '/aku minta pula supaya sampai di sorga/ yang kata Masyumi + Muhammadiyah bersungai susu/ dan bertabur bidari beribu//'.

Justru bahwa Masyumi dan Muhammadiyah dikenal sebagai partai politik dan organisasi sosial yang keduanya berbasis keagamaan Islam, dan modernis. Keduanya melakukan pemurnian terhadap cara pandang dan sikap keagamaan yang dinilainya telah bercampur dengan hal-hal yang taqlid, bid'ah, khurofat. Karenanya, mustahil bagi keduanya mempunyai pola pandang mitologis yang termasuk dalam kategori *taqlid*, *bid'ah*, *khurofat*, seperti halnya menggambarkan 'sorga' (realitas imani) secara mitis '...bersungai susu/ dan bertabur bidari beribu//'.

Jika demikian, boleh jadi, Chairil Anwar tidak mengetahui konsep keagamaan kedua organisasi tersebut sehingga terjadi

kerancuan pemikiran dengan pengutipan yang dilakukannya. Itulah sebabnya "validitas" pemikiran sering jadi ukuran keagungan karya sastra, baik pemikiran yang *ditampilkan* ataupun yang *dinyatakan* di dalam karya sastra. Sekalipun begitu, tidak lantas karya sastra jatuh nilainya hanya sebagai slogan, risalah moral ataupun risalah filsafat.

Untuk itu, perlu dikaji lebih lanjut sajak Chairil Anwar yang lain sebab banyaknya berintertekstualitas dengan sajak Amir Hamzah semakin menunjukkan bahwa rambahan estetik maupun etik Chairil Anwar bukan hal yang sama sekali baru atau hanya hasil tengokan kepada sastra Barat saja. Obsesi sebagai seorang Timur yang modernis itu lebih dulu dirambah oleh puisi Amir Hamzah, dan Chairil Anwar mengembangkan obsesi tersebut dengan menghadap sepenuhnya kepada Barat.

Amir Hamzah menulis sajak "Doa Poyangku" yang diumumkan mendahului sajak "Sorga" karya Chairil Anwar. Kata-kata dalam sajak "Sorga" Chairil Anwar dapat dengan mudah kita kembalikan rujukannya kepada sajak "Doa Poyangku" Amir Hamzah. Hal ini jelas bukan suatu kebetulan sekalipun sejarah terlanjur mendewakan Chairil Anwar dengan berbagai kebetulan itu.

Tetapi memang sejarah terlanjur bertemu Chairil Anwar di jalan, dan mencatat namanya ke dalam buku besar kesusastraan Indonesia dengan tinta emas, dan mendaulatnya sebagai Pelopor Angkatan '45.

Tatkala orang membicarakan kurun sejarah Indonesia 1940-an, di mana zaman tengah bergolak, dari ranah sastra

Chairil Anwar-lah yang disebut oleh orang paling dahulu. Orang-orang pun merasa perlu mengenang hari kematiannya sebagai "Hari Chairil Anwar". Bahkan, ada yang mengusulkan agar hari kematiannya itu dijadikan "Hari Sastra Indonesia", seakan pada hari itu karya sastra di Indonesia bertumbuhan bagai jamur di musim penghujan. Pada hari itu juga orang-orang sibuk kembali membicarakan kehidupan Chairil Anwar sebagai tokoh kita, tipikal seniman Indonesia, sebagai "legislator of the world", sampai yang paling sipilis sekalipun.

Bahasa Sajak di Antara Subjektivitas

Ada perbedaan tertentu antara bahasa di dalam sajak dengan bahasa di luar sajak. Secara sederhana boleh disebut bahwa bahasa pada umumnya adalah alat komunikasi bagi segala sesuatu yang berhubungan dengan hal-hal yang berlangsung di dalam jiwa manusia. Sementara itu, yang membedakan bahasa di dalam sajak dengan bahasa di luar sajak adalah adanya kenyataan lain yang tersembunyi di balik kenyataan bahasa sajak yang merupakan tujuan awal penyair, ungkapan hati, perasaan, daya khayal, dan wilayah kenyataan baru yang sedang dijelajahi penyair. Di samping itu, bahasa di dalam sajak mencerminkan ketegangan kreativitas penyair karena keinginan kuat penyair untuk membentuk karakteristik bahasa di dalam sajaknya. Hal tersebut justru *destructive* terhadap bahasa lama, sebagaimana pernah diungkap oleh Chairil Anwar ketika mengomentari sajak Amir Hamzah.

Dengan begitu, bahasa di dalam sajak memang menjadi terkesan subjektif dalam memandang dan mengungkap objek (realitas). Namun, justru subjektivitas itulah yang dipentingkan dalam pengucapan bahasa sajak sebab subjektivitas ini yang membuat—pada proses perkembangannya—bahasa di dalam sajak berbeda dengan bahasa di luar sajak. Proses perkem-

bangun suatu bahasa itu dapat didukung oleh banyak hal seiring dengan perkembangan masyarakat pemakai bahasa, baik dari segi sosiologi, sains, teknologi, maupun lainnya, dan secara rekayasa seperti yang dilakukan oleh Balai Bahasa, ataupun masyarakat pemakainya secara bersama.

Aristoteles pernah melontarkan pendapat bahwa seni adalah katarsis atau penyucian jiwa, bahasa menjadi semacam ritual estetis, upacara bersih diri dari nafsu rendah. Hal itu justru berbeda dengan prinsip Plato, yaitu bahwa seni cenderung mengimbuai yang bukan rasio, melainkan nafsu dan emosi yang justru harus ditekan.

Lepas dari perdebatan klasik itu, dari semula proses “penciptaan” bahasa itu sendiri telah dipenuhi oleh kreativitas sebuah komunitas bahasa. Hal ini sama kreatifnya dengan proses penciptaan sajak oleh seorang penyair. Bedanya, penyair selalu bekerja keras agar bahasa di dalam sajaknya lebih hidup dan mempunyai warna pribadi pengucapan sajak. Jalan yang ditempuh penyair agar bahasa di dalam sajaknya hidup, antara lain dengan menggandakan makna melalui berbagai unsur sajak. Oleh karena itu, bahasa sajak bermakna *polyinterpretable* dan sangat konotatif. Hal ini yang menjadikan bahasa di dalam sajak tak terikat pada perjanjian bahwa kata “udara” harus mengandung O₂. Atau, kata “rambut” dalam sajak berjudul “Rambut” karya D. Zawawi Imron tidaklah harus semakna dengan yang ada dalam “Sajak Putih” karya Chairil Anwar.

Perbedaan makna itu lebih disebabkan oleh subjektivitas pemikiran semula antara penyair satu dengan penyair lainnya tatkala memahami sebuah objek (“rambut”). Perbedaan pemikiran itu pun dipengaruhi oleh subjektivitas-subjektivitas

lain yang berhubungan dengan konsep tertentu yang dimiliki masing-masing penyair. Jadi, subjektivitas itu menuntun seorang penyair mempunyai independensi bahasa, yang hal itu justru penting bagi kekhasan perpuisian seorang penyair. Dunia faktual disentuh oleh subjektivitas penyair, lalu menjelma sebuah dunia baru.

Benar bahwa seorang penyair mencari ide baru, tema baru, bahkan bahan pokok baru bagi penciptaan sajaknya, tetapi hal demikian berlangsung tanpa adanya tekanan dari pihak luar dirinya. Untuk ini, Abdul Hadi W.M. pernah memberi ilustrasi: Kata dan kombinasi kata-kata yang digunakan penyair menjadi berubah sama sekali bila dibandingkan dengan kata dan kombinasi kata-kata keseharian di luar sajak.

Pengakuan Subagio Sastrowardoyo pun memperjelas hal ini:

Ketika saya mendapatkan ilham, kata-kata dengan sendirinya menetes dari batin saya dan menyusun sendiri menjadi sajak. Kerap kali saya merasa seperti mabuk kata-kata.

Dari segi lain, subjektivitas penyair dalam menyikapi bahasa di dalam sajaknya juga dipengaruhi latar belakang sosial budaya penyair itu sendiri. Menurut Umar Kayam, pada konteks ini, adakalanya pengucapan sajak menjadi multilingual, seperti pada prosa lirik *Pengakuan Pariyem* karya Linus Suryadi AG., atau *Golf untuk Rakyat* karya Darmanto Jatman. Hanya saja perlu diwaspadai bahwa multilingualisme yang berlebihan akan berakibat ketidakindonesiaan bahasa Indonesia.

Begitulah ketegangan yang terjadi dalam menyikapi bahasa sajak, juga sastra umumnya, sehingga sastrawan menjadi kritis dan idealis terhadap bahasa. Hal ini sebagaimana ungkapan Chairil Anwar:

Kita musti menimbang, memilih, mengupas dan kadang sama sekali membuang. Baru mengumpulsatukan.

Atau, dalam ungkapan Sapardi Djoko Damono:

Kata-kata tidak sekadar berperan sebagai alat yang menghubungkan pembaca dengan dunia intuisi penyair. Meskipun peranannya sebagai penghubung tak bisa dilenyapkan, namun yang utama ialah sebagai obyek pendukung imaji.

Juga, dalam pengertian Sitor Situmorang bahwa sajak:

Dikembangkan dari suatu ide, dalam pengertian filsafat demikian; dikembangkan oleh si penyair dengan bahasanya sendiri. Ide, betapapun sifat universalnya, agar dapat diungkapkan, dikomunikasikan, harus tertuang dalam bahasa.

Dalam situasi seperti diungkapkan para penyair itu, peran sastrawan pun menjadi lebih dipertanggungjawabkan agar bahasa sastra menjadi kaya. Hal ini seperti yang diakui Goenawan Mohamad:

Di dalam puisi bahasa menjadi kaya, menuju pengembaraan yang komprehensif dan menampilkan kenyataan-kenyataan yang tidak sepenuhnya bisa dibikin jelas oleh analisis. Artikulasi puisi berbicara soal detail, segi demi segi, tapi tetap bisa berkomunikasi.

Namun, timbul pertanyaan, mengapa realitas bahasa di dalam sajak seorang penyair berbeda dengan penyair lain, padahal secara fisik bahasa tetaplah sama, yaitu bahasa yang itu-itu juga? Mengapa pula orang mudah mengenali bahwa sajak Amir Hamzah berbeda dengan sajak Chairil Anwar?

Pada mulanya adalah bentuk pengungkapan di dalam sajak. Bentuk pengungkapan ini membawa gaya ungkap yang khas, yang membedakan sajak masing-masing penyair. Di depan telah disebut bahwa ketidaksamaan dalam menampilkan bahasa di dalam sajak disebabkan oleh subjektivitas pemahaman atau pemikiran tatkala memaknai objek. Subjektivitas pula yang menyebabkan ide seorang penyair berbeda dengan penyair lainnya meskipun objeknya sama. Subjektivitas juga menyebabkan sikap, ekspresi, emosi serta keputusan spontan seorang penyair terhadap pengalaman, alam dan kehidupan menjadi mempribadi dan berkembang. Tentu saja, perkembangan tersebut juga dipengaruhi oleh perkembangan situasi sosial, psikologis, dan pengalaman rohani masing-masing penyair. Misalnya, makna kata “sorga” yang terdapat dalam sajak “Doa Poyangku” karya Amir Hamzah, berbeda dengan kata “sorga” dalam sajak “Sorga” karya Chairil Anwar.

Doa Poyangku

Poyangku rata meminta sama
Semoga sekali aku diberi
Memetik kecapi, kecapi firdausi
Menampar rebana, rebana swarga

Poyangku rata semua semata
Penabuh bunyian turun-temurun
Leka mereka karena suara
Suara sunyi suling keramat

Kini rebana di celah jariku
Tari tamparku membangkit rindu
Kucoba serentak genta genderang
Memuji kekasihku di mercu lagu

Aduh, kasihan hatiku sayang
Alahai hatiku tiada bahagia
Jari menari doa semata
Tapi hatiku bercabang dua.

Sorga

Seperti ibu + nenekku juga
tambah tujuh keturunan yang lalu
aku minta pula supaya sampai di sorga
yang kata Masyumi + Muhammadiyah bersungai
susu
dan bertabur bidari beribu

Tapi ada suara menimbang dalam diriku,
nekat mencemooh : Bisakah kiranya
berkering dari kuyup laut biru,
gamitan dari tiap pelabuhan gimana?
Lagi siapa bisa mengatakan pasti
di situ memang ada bidari
suaranya berat menelan seperti Nina, punya
kerlingnya Jati?

Perbedaan kedua sajak tersebut disebabkan oleh subjektivitas penyair dalam memahami objek sehingga hasil sastranya pun berbeda. Amir Hamzah menempatkan kata "sorga" sebagai citraan dari realitas transendensi dan ditampilkan dengan bahasa yang tertib santun, sedangkan Chairil Anwar mempertanyakan "sorga" secara pemahaman empirisme dan menuntut keberadaan sorga secara indrawi serta ditampilkan dengan bahasa yang gelisah. Perubahan dan perbedaan antara kedua penyair yang berlainan angkatan sastra ini memperlihatkan adanya perkembangan, baik bentuk maupun isi, sekalipun objek pembicaraannya sama, yaitu surga.

Oleh karena itu, boleh jadi dari abad ke abad tema kesusasraan secara universal membicarakan cinta, maut, kesedihan, dan semacamnya, tetapi senantiasa ada jarak yang membawa perbedaan masing-masing penyair. Perbedaan ini pula yang memungkinkan perkembangan. Perkembangan itu terjadi sebab dalam memandang objek yang sama mengalami perbedaan pemikiran sehingga cara penyampaian, gaya ungkap, bentuk, dan segala yang berurusan dengan kata juga mengalami perbedaan yang membawa pada perkembangan.

Dalam sajak, hidupnya suatu bahasa lebih ditentukan oleh *bagaimana*-nya seorang penyair mengungkapkan kata-kata di dalam sajak. Hal ini berhubungan erat dengan gaya ungkap penyair dalam menyikapi bahasa. Gaya, itulah yang menjadi personalitas seorang penyair. Gaya bersifat subjektif dan mempribadi serta begitu akrab dengan si pemakai bahasa. Gaya, meminjam Roland Barthes, "dalam beberapa hal jasmaniah, sebagai ragam ekspresi yang melewati perakitan-perakitan psikopisik dalam diri seseorang." Gaya, meskipun tidak terlalu luar biasa, adalah unik karena selain dekat dengan watak dan jiwa penyair, juga membuat bahasa yang digunakannya berbeda dalam makna dan kemesraannya.

Begitulah bahasa sebagai alat pengucapan di dalam sajak. Di samping ide terus berkembang, meskipun objeknya boleh jadi sama, maka gayalah yang mengekalkan pengalaman rohani dan penglihatan batin seorang penyair sehingga membedakan karya seorang penyair dengan penyair lainnya. Hal ini merupakan suatu upaya bagaimana seorang penyair menyiasati keterbatasan bahasa, suatu pergulatan dengan kata-kata.

Sampai di sini terlihat beratnya tanggung jawab seorang penyair dalam menyikapi bahasa sebab masalah bahasa memang pelik di dalam sajak. Namun, kepelikannya itu sekaligus menandakan bahwa penyair begitu cermat memperhitungkan bahasa.

Yogyakarta, 1992

Membaca "Permainan Makna" Sapardi Djoko Damono

Karya sastra ditulis oleh sastrawan, sedangkan sastrawan hidup di tengah realitas sosialnya. Oleh karenanya hampir tidak ada karya sastra yang ditulis steril dari sifat-sifat formatif dari masyarakatnya.

Dalam hal ini, Gramsci menganggap dunia gagasan, kebudayaan, super struktur, bukan hanya refleksi struktur kelas ekonomi atau infrastruktur yang bersifat material, melainkan sebagai salah satu kekuatan material itu sendiri. Hubungan yang ideal dan material berlangsung tidak searah, melainkan saling bergantung dan interaktif. Kekuatan material merupakan isi, dan ideologi bentuknya. Kekuatan material akan tak terpahami secara historis tanpa bentuk, dan ideologi akan menjadi khayalan tanpa material. Sementara itu, gagasan dan opini tidak lahir begitu saja dari otak individual, melainkan mempunyai pusat formasi, penyebaran dan persuasi. Kemampuan gagasan yang menguasai lapisan masyarakat (tak terkecuali sastra) itulah yang disebut sebagai hegemoni.

Karenanya, tulisan ini akan mencermati, bagaimana formasi ideologis dan formasi estetik sastrawan Sapardi Djoko Damono, dengan pertanyaan-pertanyaan, *pertama*, bagaimana sastrawan diproduksi dan direproduksi? *Kedua*, bagaimana sastrawan merekonstruksi atau mempersepsi dirinya? Dua pokok permasalahan itu kita cermati secara simultan.

Sejak dekade 1970-an, kepenyairan Sapardi menjadi bagian dari *mainstream* perpuisian Indonesia. Bagaimana Sapardi menjadi bagian dari hegemoni itu?

1. Peristiwa Menjadi Kunci Permainan Kata dan Makna

Di bagian akhir proses kreatifnya, Sapardi mengungkapkan:

“Saya ternyata suka *bermain kata-kata*. Bagi saya *peristiwa kecil* yang tersusun dari kata-kata itu sama pentingnya dengan *makna* yang mungkin terkandung di dalamnya. Ternyata saya tetap bersikeras untuk *menolak kecenderungan menjadi nabi*, di samping *memadamkan kehendak untuk tetap menjadi anak kecil*. Saya harus tetap mempertahankan *kesadaran kritis* yang bisa dimiliki seorang *penyair yang baik* (cetak *italic* dari penulis).

Kita mencermati kata-kata kunci seperti “*menolak kecenderungan menjadi nabi*”, di samping “*memadamkan kehendak untuk tetap menjadi anak kecil*”, mengapa Sapardi bersikap demikian?

Dari proses kreatifnya itu, digiringnya kita kepada dunia masa kecil. Betapa dunia masa kanak memukau Sapardi, sekali-

pun ia juga menyatakan di masa kecilnya bukan seorang anak jagoan, gemar main layang-layang, *gobak sodor*, *gundu*, adu cengkerik, *benthik*, cari belut, dan berbagai permainan yang *biasa* dimainkan anak seusianya. Keluarga yang menurunkannya juga *biasa saja*, tidak ada bakat seni yang dipersiapkan, kecuali mendapat peninggalan wayang kulit yang gemar ia mainkan, *hal yang juga biasa* dimainkan anak seusianya di lingkungannya. Tetapi, Sapardi mengaku bahwa ia bukan seorang anak yang bodoh.

Sapardi termasuk anak yang suka berpikir, tepatnya berimajinasi. Dari kegemaran membaca sejak Sekolah Rakyat, membaca *Old Shatterhand* sampai kisah Maria dan Yusuf, itu membawanya di usia 13 tahun menulis sebuah cerita pendek yang diangkat dari peristiwa kesehariannya: saya dan adik dilepas ibu untuk ikut ayah menginap barang beberapa hari di rumah ibu tiri kami. Ayah mengajak kami, ibu melepas kami, dan kami pun siap pergi, semuanya terjadi biasa saja. Tetapi, ungkap Sapardi, cerita itu ternyata dinyatakan tidak masuk akal oleh redaktur. Dari sinilah Sapardi mempertanyakan antara yang masuk akal dan yang tidak masuk akal. Dari benak Sapardi, dunia nyata bisa tidak masuk akal setelah dituliskan dalam cerita, artinya, dunia rekaan butuh kemasukakalan, harus diedit untuk masuk ke dalam dunia rekaan agar masuk akal. Ada proses penggungtingan, pemolesan, penghapusan, pemilihan, dan penyusunan kembali agar bisa diterima sebagai cerita (hlm.126).

Saya menjadi teringat dengan ungkapan Chairil Anwar dalam pidatonya yang menjadi pijakan sakralisasi puisi: “*menimbang, memilih...baru mengumpulsatukan.*” Ada kesamaan

ungkapan Sapardi dan Chairil tersebut. Betapa wacana Chairil terus membias dalam proses kreatif kesastrawanan, juga pada Sapardi. Penolakan pada istilah bakat alam, ilham, oleh Chairil di satu sisi diganti dengan disiplin pencarian kata-kata, yang menurut Chairil sampai “ke inti kata” (“Pidato 1943”), pada hakikatnya sama, sebab di situ ada eksklusivitas bahwa “Yang bukan penyair, tidak ambil bagian” (Chairil dari Conrad Aiken, “Fragmen”). Hegemoni Chairil dalam hal proses kreatif ternyata dikentalkan oleh Sapardi.

Hanya saja, Chairil menariknya ke dataran yang lebih eksklusif bahwa tidak sembarang bisa menjadi inspirasi puisi; pada Sapardi menariknya ke dunia keseharian, dunia masa kecil.

Oleh karena itu, pada mulanya peristiwa masa kecil menjadi inspirasi sekaligus pencarian makna bagi puisinya. Sebab bagi Sapardi, peristiwa masa kecil itu ternyata bukan sekadar susunan peristiwa, melainkan lambang-lambang, yang terkadang tak terpahami oleh orang dewasa, namun sesungguhnya kaya makna (hlm.130). Dengan begitu, Sapardi juga melakukan pengentalan hegemoni, secara tersirat ia sebenarnya mengakui pentingnya bakat, sejak kecil.

Namun, ia melakukan negosiasi terhadap sakralisasi dunia yang dibangun Chairil “tidak sembarang hal menjadi puisi”. Bagi Sapardi, dunia masa kecil pun bisa masuk menjadi puisi sebab dunia masa kecil penuh lambang, dan puisi merupakan ruang yang tepat bagi hal yang tak masuk akal dalam dunia keseharian (hlm.128). Di situlah, dalam pemunculan dunia masa kecil itu, Sapardi merasa asyik bermain kata-kata, sampai ia merasa bahwa peristiwa yang pernah teralami di masa kecil itu muncul

dan kini ternyata mengandung makna, sampai muncul *sesuatu* dari peristiwa tersebut (hlm.128), dan pada saat itulah ia akan menghentikan proses penulisan puisi (hlm.132).

Karenanya, *peristiwa*, menjadi penting di dalam puisi Sapardi, *menampilkan peristiwa*, hal yang sebelumnya tak pernah begitu dipentingkan dalam dominasi perpuisian Chairil Anwar, namun hal yang digarap secara serius oleh Goenawan Mohamad (bandingkan dengan istilah “sajak suasana, sajak ide”, esai Goenawan Mohamad, juga sajak-sajaknya). Akan tetapi, dalam sajak “Senja di Pelabuhan Kecil” dan “Derai-Derai Cemara” karya Chairil Anwar, peristiwa itu pun muncul dominan. Agaknya, baik sajak Goenawan Mohamad maupun Sapardi dapat dicarikan hipogramnya kepada kedua sajak Chairil Anwar itu. Dengan begitu, sesungguhnya formasi estetika Sapardi juga meneruskan hegemoni tersebut sekalipun dengan negosiasi mengangkat peristiwa masa kecil sebagai pijakan, sebagai alegori.

Karenanya pula, Sapardi memosisikan persepsi kepenyairannya di antara “...*menolak kecenderungan menjadi nabi*, di samping *memadamkan kehendak untuk tetap menjadi anak kecil*. Saya harus tetap mempertahankan *kesadaran kritis* yang bisa dimiliki seorang *penyair yang baik*.”

“*Kesadaran kritis*” tersebut penting sebab dengan begitu Sapardi berhasil membangun hegemoni baru dalam kepenyairan sekaligus meneruskan tradisi liris kepenyairan sebelumnya yaitu Amir Hamzah (Goenawan pernah mengatakan bahwa puisi Sapardi adalah “*Nyanyi Sunyi ke-2*”), Chairil Anwar (setidaknya dalam proses kreatifnya Sapardi mengakui secara

intens membaca sajak Chairil, dan apa yang gagal ditulisnya membayang di sana, hlm. 126), dan Goenawan Mohamad (bandingkan buku puisi *Duka-Mu Abadi* dengan *Pariksit* karya Goenawan).

2. Formasi Ideologis: Wacana Penolakan terhadap Kenabian Penyair

Bagi Sapardi, upaya menghindari kecenderungan menjadi nabi dan anak kecil demikian menguat di dalam dirinya. Hal itu dapat termaklumkan sebab ia banyak berkuat pada peristiwa masa kecil sebagai basis peristiwa yang dibangun di dalam puisinya. Hal itu ia kukuhkan dengan berdalih bahwa sajak Eliot, Dickinson, Pasternak, Seferis, Jimenez, umumnya menawarkan serangkaian peristiwa kecil (hlm.132). Namun, apakah hal itu Sapardi berhasil? Ia pun mencari negosiasi dengan mengangkat *common sense* bahwa ajaran penyair pun dapat diterima masyarakat, buktinya banyak kata mutiara yang dijadikan falsafah oleh masyarakat. Karenanya, pada beberapa sajak Sapardi muncul pula pandangan tertentu, *yang mengajarkan sesuatu, seperti nabi* (periksa sajaknya berjudul "Sonet: Hei! Jangan Kau Patahkan"). Sekalipun demikian, kecenderungan berperan profetis itu di dalam sajak Sapardi tetap mencitrakan peristiwa-peristiwa kecil yang menjadi pilihan negosiasinya terhadap hegemoni Chairil ataupun Rendra yang lebih memilih narasi-narasi besar.

Jadi, obsesi penolakan terhadap kecenderungan menjadi nabi, dalam hal ini hanya sebatas wacana sebab akhirnya Sapardi pun melakukannya, dan mengakuinya, terlebih jika kita mencermati buku puisinya, *Ayat-ayat Api*.

3. Menjadi Penyair yang Baik, Suatu Proses

Namun, justru karena Sapardi berobsesi melakukan penolakan sebagai nabi dalam puisinya sekalipun di satu sisi ia tidak selalu berhasil dalam penolakannya itu; dan di sisi lain ia melakukan penolakan tetap menjadi anak kecil namun justru ia berbasis kepada peristiwa masa kecil pula; karenanya, posisi yang mendua semacam itu membuatnya di ambang kepenyairan ideal yang terus-menerus ia citakan. Justru sebab itu, Sapardi terus produktif menulis dengan pola-pola peristiwa kecil, sudut pandang personal, yang ia embuskan, sekalipun tak sepenuhnya baru, namun menjadi negosiasi terhadap hegemoni perpuisian sebelumnya.

Jika saja Sapardi tidak memosisikan dan memersepsikan kepenyairannya di tengah dua arus kecenderungan itu, sebagai nabi, dan anak kecil, mungkin ia tidak akan bisa bermain-main dengan kata-kata untuk menemukan makna, hal yang jadi penting di dalam perpuisian Sapardi.

Saya menjadi teringat kepada kata-kata Gramsci bahwa hubungan antara yang ideal dan yang material tidak berlangsung searah, melainkan saling tergantung, dan interaktif. Hal itu disebabkan karena di situlah "pertempuran" terus-menerus terjadi antara formasi estetis juga formasi ideologis yang menguat, yang menghegemoni, dan yang mencoba terus-menerus melakukan *counter*, menawar, atau justru mengentalkan, sebagaimana ketiga lapis tersebut dilakukan oleh kepenyairan Sapardi. Akhirnya, "...tetap mempertahankan kesadaran kritis

yang bisa dimiliki seorang *penyair yang baik*” yang dilakukan Sapardi adalah upaya terus-menerus untuk melakukan negosiasi terhadap hegemoni; dan atau menjaga otoritas hegemoni yang sedang berlangsung, yang di dalamnya adalah juga perpuisian Sapardi di tengah perpuisian Indonesia.

2001

Menilai Pembelaan Bakdi Sumanto terhadap *Pengakuan Pariyem*

1. Pengantar

Karya sastra yang baik pastilah mendorong lahirnya kritik sastra. Demikian sebaliknya, kritik sastra yang baik dapat mendorong lahirnya karya sastra yang baik dalam kurun masa selanjutnya. Setidaknya pernyataan tersebut pernah diyakini oleh Budi Darma.

Demikian halnya dengan prosa lirik *Pengakuan Pariyem* (PP) karya Linus Suryadi AG, yang ditulis dalam kurun masa tiga tahun (1977-1980), dan terbit pertama kali oleh penerbit *Sinar Harapan* tahun 1981. Prosa lirik karya Linus Suryadi ini sejak kemunculan pertamanya dengan jalan pembacaan oleh penyairnya telah mengundang polemik, terlebih tatkala prosa lirik ini dibukukan, dan mengalami cetak ulang di tahun 1984.

Dalam pengamatan Bakdi Soemanto di saat melakukan penelitian terhadap PP, tidak kurang dari 16 karangan tentang PP. Dari 16 karangan itu, oleh Bakdi Soemanto yang dianggap

penting lima karangan, di antaranya: “Multilingualisme dalam Kesusastraan Indonesia Kontemporer” oleh Umar Kayam; “*Pengakuan Pariyem*: Sebuah Tinjauan Singkat dari Segi Sosiolinguistik” oleh Stephanus Djawanai; “Puitika Jawa dalam Kancah Sastra Indonesia” oleh I. Kuntara Wiryamartana; “Multilingualisme dalam *Burung-burung Manyar* dan *Pengakuan Pariyem*” tesis Pasca Sarjana oleh Sudaryono (1985); dan “Tinjauan Sosiologis Prosa Lirik *Pengakuan Pariyem* karya Linus Suryadi AG” merupakan laporan penelitian Penataran Sastra Angkatan I tahap II Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa Depdikbud Jakarta yang disusun oleh Sutarto (1984).

Dari lima karangan itu yang bernada negatif ialah tulisan dari Sutarto, dengan mendaftar kata-kata jorok dari *PP*, dan menarik suatu kesimpulan bahwa *Pariyem* penuh pelukisan figur yang kotor, dan karenanya layak disayangkan. Hal itu sejalan dengan ungkapan Suripan Sadihutomo (“Menghadapi *Pengakuan Pariyem*” di majalah *Horison*) bahwa penokohan *Pariyem* adalah penokohan seorang pelacur!

2. Strategi-strategi Bakdi Soemanto

Membaca uraian Bakdi Soemanto, menurut hemat saya tesis Bakdi Soemanto ini berawal dari keinginan untuk menanggapi komentar berbagai tulisan yang ada, baik aspek positifnya, dan terutama aspek negatifnya. Dengan begitu, tesis Bakdi Soemanto sejak awal ada tendensi kritik atas kritik yang telah dilontarkan kepada *PP*. Boleh jadi, yang menyakitkan dari seluruh komentar yang dialamatkan kepada *PP* bagi Bakdi Soemanto sebagai sahabat Linus Suryadi AG dan sebagai orang

yang banyak mengetahui budaya Jawa Solo-Mataram bahwa prototipe budaya Jawa yang *dilakoni* para tokoh *PP* merupakan budaya *saru*, terlebih *Pariyem*. Karenanya, di awal tesisnya ia menyatakan bahwa, “Seperti halnya penelitian yang datang dari inisiatif peneliti lainnya, ide penelitian ini muncul setelah dilakukannya pembacaan karangan-karangan di atas.”

Namun, setidaknya penelitian Bakdi Soemanto ini tidak serta-merta sebuah pleidoi yang membabi buta. Bakdi Soemanto berangkat dari keheranan terhadap rata-rata keterpelesetan komentator miring terhadap *PP*, bahwa *PP* hanya ditempatkan sebagai teks yang memiliki kandungan mimetik atas budaya Jawa-Mataram berkenaan dengan stratifikasi sosial sehingga tiap defamiliar yang dilakukan tokohnya dinilai sebagai kejanggalan, bahkan tabu. Karena pemosisian *salah kaprah* atas hubungan mimetik teks *PP* dengan stratifikasi sosial yang terjadi di Jawa-Mataram itu sehingga ketidaklogisan atau ketidakrelevanan peristiwa yang terjadi dalam *PP* terhadap kehidupan masyarakat Jawa dalam konteks keindonesiaan kini menjadi digugat.

Bagi Bakdi Soemanto, mengapa stratifikasi sosial dalam teks *PP* tidak diposisikan sebagai landasan strategis, kemudian dibangun struktur pikiran atas dasar kenyataan dualistik *PP*: yang memiliki potensi asosiasi mimetik-realistik di satu sisi, dan potensi lirik-meditatif di sisi lain; di satu sisi pelukisan kenyataan sosial Jawa-Mataram, di pihak lain adalah karya imajiner; di satu sisi menerangkan secara prosaistik, di pihak lain ekspresif-lirik?

Berdasar pertimbangan itu Bakdi Soemanto memilih langkah: strategi wacana saja dipandang tidak cukup sebab dengan sepintas lalu saja *PP* menerangkan secara prosais jati diri Jawa. Di dalam hal ini harus diperhitungkan aspek ekspresif. Namun, bagi Bakdi Soemanto berkenaan dengan Linus Suryadi AG adalah masalah besar sebab hubungan personal yang terlampau dekat. Bakdi Soemanto tak ingin terjebak sebagai juru bicara bagi karya Linus Suryadi AG. Untuk menghindari hal itu, Bakdi Soemanto mengeksplorasi aspek ekspresif yang dimiliki oleh *PP* sendiri, *jagad* Jawa yang dihadirkan, dan pembaca yang menyambut *PP*.

Guna menepis pemaknaan dan penilaian yang semena-mena terhadap *PP* menurut Bakdi Soemanto haruslah dijelajahi:

1. *Pengakuan Pariyem* sendiri diposisikan sebagai objek utama;
2. komponen ekspresifnya;
3. *jagad* Jawa-Mataram yang membatasi pandangan jati diri komponen ekspresifnya;
4. komponen reseptif yang memberikan makna terhadap *PP*.

Keempat hal itu untuk merealisasikannya, bagi Bakdi Soemanto, tidak dapat hanya disediakan data sinkronik, melainkan juga dimensi diakronik yang menunjuk kepada perspektif kesejarahan. Hal ini didorong kenyataan bahwa *PP* memiliki tegangan yang bersifat dualistik seperti dikemukakan tadi. Tegangan dualistik itu akan menuntut pembaca, hal-hal yang tampak *defamiliar* di dalam *PP* agar dijadikan *familiar*.

Karenanya, langkah dan pemosisian pemaknaan terhadap *PP* hanya dapat dilakukan jika seluruh unsur di dalamnya diposisikan sebagai sistem tanda dari tingkat pertama (*penanda, petanda, dan tanda*) kepada tingkat kedua (*PENANDA, PETANDA, dan TANDA*). Di dalam hal ini Bakdi Soemanto meminjam penampang semiotik Roland Barthes.

3. Memosisikan *Pengakuan Pariyem* sebagai Karya Imajiner

Demi mengeksplorasi tegangan dualistik *PP*, yang *defamiliar* itu difamiliarisasikan. Berkenaan dengan itu, apa yang dilakukan Bakdi Soemanto tidaklah main-main, ia merunut jejak tradisi puisi lirik di Indonesia lantaran di sampul *PP* sendiri dinyatakan sebagai “prosa-lirik bagi Umar Kayam”.

Hal tersebut ia telusuri dari persoalan filologik *PP* terbitan cetakan pertama 1981 ke cetakan kedua 1984, yang mengalami perubahan mendasar menyangkut gambar kover. Sesuai pandangan semiotik, perwujudan ikonik dengan segera dapat menimbulkan asosiasi mimetik. Kover 1984 yang menjadi pedoman Bakdi Soemanto dalam penelitian tesisnya, tokoh Sinta dilukiskan bagai di bawah naungan *Gunungan Gapuran*. Sementara itu, pada kover 1981 pelukisan lebih realistik, seorang wanita berpakaian Jawa di bawah naungan *Gunungan Blumbangan*. Gambar *Gunungan* itu membangun cakrawala harapan pembaca *PP* akan melukiskan gayutannya dengan dunia pewayangan.

Di samping itu, Bakdi Soemanto melakukan penolakan terhadap istilah *bait* untuk menandai pemenggalan rangkaian pembarisan dalam *PP*, dengan memperkenalkan istilah *pupuh*.

Kemudian ia menyejajarkan fenomena defamiliar pembaitan *PP* itu dengan tembang *pangkur*, *pocung*, dan semacamnya dari buku *Wedhatama* karya Mangkunegara IV (1979: 9-18). Ada *sasmita* atau saran dalam *pupuh*, demikian pula dalam *PP* dengan penandaan seperti dikutip di atas. Dengan mengutip I. Kuntara Wiryamartana (1984), fenomena *PP* semacam itu dapat dijelaskan via jagad *pakeliran*, juga suluk.

Dengan begitu, Bakdi Soemanto ingin mengunggulkan bahwa *PP* membawa konvensi baru dalam perpuisian Indonesia, yakni dengan melakukan atavisasi perangkat perpuisian Jawa klasik. Dasar ini dirasa penting sebab dengan begitu Bakdi Soemanto dapat melakukan pengesahan terhadap defamiliarisasi struktur kepuitisian *PP* kepada struktur kepuitisian karya sastra yang pernah menjadi *mainstream* dalam kesusastraan Jawa klasik, sekaligus mencari rujukan akar budaya yang melatarinya. Hal ini juga dijadikannya *ancang-ancang* untuk melakukan pengesahan terhadap penggunaan kata dan istilah Jawa yang mencapai 2000 kata atau 6,6% dari keseluruhan kata yang digunakan dalam *PP*, 30.000 kata.

Namun, berkenaan struktur yang membangun *jagad PP*, Bakdi Soemanto menawarkan pendekatan baru. Baginya, dunia penyair (Linus Suryadi AG) dalam wilayah intensi kepenuyairannya harus dihindari sebab faktor kedekatan. Sebagai penggantinya, yang dimaksud *pengarang* dan *pembaca* itu dapat ditemukan dari teks *PP* sendiri. Mengingat judul *Pengakuan Pariyem*, dari seluruh rangkaian narasi tokoh “saya” (aku-lirik) tidak lain dan tidak bukan adalah pengakuan dari seorang Pariyem, kepada orang kedua yaitu tokoh Mas Paiman (engkau-lirik) yang berlaku sebagai model pembaca. Sementara itu,

Cokro Sentono, Wiwit Setyawati, Endang Setyaningsih, Pairin, Painem, Karso Suwito, Sokidi Kliwon, Bagus Ario Atmaja adalah dia atau mereka-lirik.

Dengan posisi Pariyem demikian dalam struktur cerita memiliki kemiripan dengan penokohan Pak Besut, tokoh ciptaan Pancratius Suradi Wardoyo (waktu itu, wartawan *Kedaulatan Rakyat*) dalam acara “Obrolan Pak Besut”, acara khas RRI Nusantara II Yogyakarta. Wardoyo menciptakan tokoh Pak Besut yang mengulas berbagai peristiwa sosial, dan dalam ulasannya Pak Besut berhadapan dengan tokoh lain, Mbakyu Santinet, Dik Asmonah, Man Jamina, dan Mbok Besut.

Sebuah pengakuan berarti peristiwa yang telah terjadi pada kehidupan Pariyem. Dan sebab “pengakuan”, maka semua hal yang “diakukan” menjadi sah adanya seperti seorang pendosa yang sedang mengaku dosa kepada seorang Bapa Pastur. Jadi, pengakuan Pariyem kepada Mas Sokidi itu diposisikannya Mas Sokidi sebagai Bapa spiritualisnya. Berbagai komentar Pariyem atas peristiwa yang dialaminya memiliki kandungan mimetik, hal itu adalah kehidupan di Yogyakarta-Wonosari; dari *kelon*-nya sebagai *wong cilik* dengan *wong cilik* (Sokidi Kliwon), dengan *wong agung* (Bagus Ario Atmojo); dan berbagai hal yang merupakan kosmologi Jawa, tentu dapat dicari referensialnya pada dunia keseharian sebagai penanda. Namun, berbagai hal yang tarik-menarik secara dualistik, Yogya-Wonosari, *wong cilik-wong agung*, tradisional-modern, *kelon* tanpa pernikahan, dimensi ekspresi yang saling bertentangan itu menuntut didudukkannya *PP* sebagai oposisi biner, dalam arti, yang satu menegaskan yang lain dalam kerangka pemikiran *PP* sebagai karya sastra, karya imajiner.

4. Mengukuhkan Pengakuan *Pariyem* di Antara Tradisi Perpuisian

A. Teeuw pernah menyatakan bahwa karya sastra yang baik berdiri di antara konvensi dan inovasi. Karenanya, menilai baik-buruknya suatu karya sastra tak dapat dilepas dari aspek kesejarahannya, baik itu kesastraannya, maupun pemikirannya.

Karenanya pula, Bakdi Soemanto merasa perlu merunut jejak tradisi lirik puisi Indonesia, kaitannya dengan tradisi lirik yang mendasari buku puisi *Langit Kelabu* (1980) kumpulan puisi awal kepenyairan Linus Suryadi. Kenapa hal itu perlu? Bagi Bakdi Soemanto, untuk melihat seberapa jauh *PP* masih merupakan bagian dari perkembangan puisi lirik Indonesia, yang diuraikan secara diakronik, lebih menekankan aspek kesejarahannya.

Tradisi puisi lirik modern di Indonesia terinspirasi oleh gerakan romantik di negeri Belanda dengan munculnya perpuisian Perk, Kloos van Deysel, van Eeden, yang hal itu disambut penyair Indonesia seperti J.E. Tatengkeng. Sajak “Bukan Beta Bijak Berperi” karya Rustam Effendi dari buku puisi *Percikan Permenungan* (1953: 28), merupakan pergulatan situasi kolektif ke arah individual sebagai ciri tradisi lirik. Romantisme tidak hanya melahirkan konsep seni untuk seni, melainkan juga pandangan asketisisme yang setibanya di Indonesia melahirkan puisi meditatif-hinduistik-buddhistik seperti puisi Sanusi Pane.

Tradisi lirik di Indonesia itu kemudian dikukuhkan oleh perbedaan pandangan tentang seni untuk seni, dan seni yang dapat dipertanggungjawabkan. Dengan mengutip Rollo May, Bakdi Soemanto kemudian mengistilahkan dua fenomena itu dengan istilah, seni yang memiliki daya sergap sebab suasana

yang terbangun, yakni puisi suasana (*dionysiac aspect*), contohnya sajak “Berdiri Aku” Amir Hamzah, sajak “senja di Pelabuhan Kecil” karya Chairil Anwar, sajak “Di Beranda Angin Tak Kedengaran Lagi” karya Goenawan Mohamad, dan seterusnya. Di samping itu, seni yang dapat dipertanggungjawabkan, yakni puisi ide (*apolloniatic aspect*), contohnya puisi Rustam Effendi, J.E. Tatengkeng, Sutan Takdir Alisjahbana, dan semacamnya.

Sajak Linus Suryadi AG dalam *Langit Kelabu* dominan diwarnai kategori sajak suasana tersebut, masih terlihat Linus Suryadi AG mencari-cari bentuk pengucapan yang pas dan khas bagi kepenyairannya. Di dalam situasi tegangan itu, perpuisian Linus Suryadi AG dalam bingkai tradisi lirik dapat dicarikan rujukannya kepada perpuisian pendahulunya seperti Chairil Anwar, Toto Sudarto Bachtiar, Sitor Situmorang, Goenawan Mohamad, Sapardi Djoko Damono, Abdul Hadi W.M., Subagio Sastrowardoyo, Kirdjomuljo, Rendra, Kuntowijoyo, Toeti Heraty, di samping perpuisian yang segenerasi dan generasi sesudahnya.

Namun, kemunculan *PP* yang membuka babak baru perpuisian Indonesia, yang wujudnya defamiliar itu menjadi familiar tatkala orang mengingat perpuisian Darmanto Jatman, di antaranya sajak “Istri”. Puisi ini menunjukkan kesejajaran dengan munculnya kosa kata Jawa, dan susana pemakaian bahasa secara santai.

Kesantiaan pemakaian bahasa itu juga pengaruh dari munculnya fenomena perpuisian *mbeling* yang muncul tahun 1974 di Bandung, juga pengaruh munculnya perpuisian Sutardji Calzoum Bachri yang mengeksplorasi tradisi mantra: ada atavisme kembali ke sumber tradisi.

Sebagai puisi naratif, *PP* berbeda dengan tradisi balada di Indonesia yang ditulis Rendra. Hal itu bukan saja sebab balada tidak memiliki akar dalam hal bentuknya, melainkan juga gejala yang tampak pada kosakata, narasinya, dan sudut pandang yang menunjukkan kesantiaian dalam *PP*.

Dari uraian panjang lebar itu (perlu satu bab tersendiri!) diposisikan oleh Bakdi Soemanto bahwa *PP* bertegangan tidak hanya dengan tradisi lirik, melainkan juga dengan balada Rendra, puisi *mbeling*, bahkan dengan perpuisian Sutardji Calzoum Bachri. Tradisi lirik memang jadi *mainstream* perpuisian Indonesia, namun kemunculan *PP* justru bertegangan dengan bentuk sastra ini, munculnya di saat yang sama muncul pemberontakan puisi *mbeling* dan perpuisian Sutardji Calzoum Bachri.

Terasa sekali bahwa dengan memberi latar perpuisian Indonesia dengan berbagai tradisi lirik dan baladanya itu, diupayakan oleh Bakdi Soemanto, demi mengukuhkan posisi *PP* di antara sandaran konvensi sekaligus upaya keluar dari *mainstream* perpuisian Indonesia, yang menurutnya yaitu dengan memodifikasi estetika tembang Jawa klasik. Hal itu cukup meyakinkan dilakukan oleh Bakdi Soemanto, dengan metode diakronik sekalipun tidak ada ketentuan dasar yang ia berlakukan, kecuali sekadar memberi ilustrasi diakronik kedudukan *PP* dalam lanskap perpuisian Indonesia mutakhir.

5. Membangun Kesatuan Makna Logik

Dalam Bab IV, Bakdi Soemanto ingin membangun kesatuan makna logika *Pengakuan Pariyem*. Dari bab sebelumnya, Bab II

telah diuraikan bahwa *PP* dapat dilihat sebagai kesatuan *jagad* yang utuh, yang dari dalamnya dapat digali komponen karya, kenyataan mimetik, pengarang, dan pembaca yang memberi makna. Namun, dalam Bab III, citraan yang dipaparkan *PP* tampak cair sebab menerangkan secara prosais sehingga asosiasi mimetik yang kuat tak dapat dihindari. Pada sudut pandang ini tokoh Pariyem tampak historis-sosiologis. Tetapi, dalam tegangan dengan puisi lirik *PP*, Bakdi Soemanto mengajak kepada pembaca untuk memosisikan *PP* bukan sebagai laporan penelitian tentang *jagad babu*, melainkan sebagai karya sastra yang imajiner. Untuk itu, Bakdi Soemanto bersandar kepada pembacaan *PP* sebagai sistem semiotik tingkat kedua sebab pada tingkat pertama *PP* memberi peluang orang untuk memberi tafsir sekadar mimetik, yang hal itu menggelincirkan pembaca untuk memandang Pariyem sebagai potret kenyataan realistik.

Memandang *PP* sebagai sistem semiotik tingkat kedua akan berhasil, jika akal sehat yang menyertainya akal sehat sastra, yang sadar bahwa sastra itu dalam tegangan antara ciptaan dan hasil tiruan kenyataan, dengan begitu sastra terkandung beberapa tataran makna.

Yang dimaksud Bakdi Soemanto dengan “kesatuan makna logis” (*logicomeaningful intergration*, Sorokin), untuk menyebut kesatuan gaya, dogma, musik, nilai, teori umum dari keadaan relatif. Hal itu membedakan dengan *causal functional intergration* yang merupakan kesatuan khas sistem sosial, yang dalam tinjauan struktural orang menemukan satu sistem yang utuh.

Di dalam teori mimetik, Erich Aurbach menyarankan, sastra harus dapat dilihat sebagai tafsir kenyataan, dan bukan

sebaliknya. Berangkat dari pandangan itu, Bakdi Sumanto menempatkan setiap adegan sebagai unsur yang membentuk kesatuan logis, yang hubungan antarunsurnya bukan hubungan kausal seperti yang dikemukakan E.M. Foster tentang konsep alur. Hal itu disebabkan, *PP* bukanlah organisme dalam masyarakat yang hidup, melainkan sistem nilai estetik yang hubungan antarunsurnya relatif tergantung kepada konsistensi metodologik.

Karenanya, Bakdi Soemanto memosisikan adegan seksual sebagai *alur* di dalam *PP*, yakni rentang peristiwa yang unsur-nya membentuk struktur pemahaman logik. Berangkat dari peristiwa Parjinah dan Suwito di gubuk reot di Bantul itu, hubungan seksual antara Pariyem dan Sokidi Kliwon di gubuk reot juga tampak merupakan pengulangan peristiwa yang dikerjakan oleh orang tuanya, yang kemudian melahirkan Pariyem. Demikian pula halnya tatkala hubungan seksual antara Pariyem dengan Bagus Ario Atmojo, yang kemudian melahirkan Endang Sri Setianingsih. Hubungan seks itu diposisikan oleh sang Pengaku cerita (Pariyem), sebagai bagian dari peristiwa alam belaka, mengalir seperti Kali Code.

Bagi Pariyem, hubungan seks yang tidak alamiah, seperti yang dilakukan Sokidi Kliwon dengannya sepulang Kliwon dari Jakarta, dinilainya mekanis, tidak alamiah, karenanya dalam pengakuannya kepada Mas Paiman, Pariyem mengkritik Sokidi Kliwon. Puncak pemaknaan hubungan seksual itu, bagi Pariyem justru merupakan benang merah sejarah hidup manusia yang mencoba merekam kebahagiaan surgawi, yang setiap kali lenyap kembali dalam kecenderungan badani. Melalui pandangan pengalaman seksual sebagai benang merah, perjalanan batin

Pariyem dapat diungkap. Ini sesuai dengan subjudul buku, "Dunia batin seorang wanita Jawa".

Sebagai hasil olah pikir, *PP* hanya tepat jika kita lihat sebagai suatu kesatuan sistem tanda tataran kedua sebab jika *PP* dihubungkan langsung dengan sistem nilai di luar *jagad PP*, maka kesatuan *PP* menjadi goyah. Kerangka berpikir demikian akan terlihat dua aspek sentral, aspek keserasian dan aspek stratifikasi sosial, *wong cilik-priyayi*, yakni apa yang disebut oleh Pariyem sebagai *loro-loroning atunggal*: Yogyakarta-Wonosari, jagad *lanang-wadon*, malam-siang, prosa-lirik, yang bersumber kepada nilai budaya Jawa-Mataram. Hal ini artinya berbagai unsur yang dualistik itu di dalam *PP* harus diserasikan.

Upaya mencari keserasian itu digiring oleh Bakdi Soemanto dengan cara bersandar kepada diagram Roland Barthes tentang hubungan sistem semiotik tingkat pertama (1) penanda, (2) petanda, (3) tanda (A); dan sistem semiotik tingkat kedua (I) *PENANDA*, (II) *PETANDA*, (III) *TANDA*.

Semua peristiwa, waktu, tempat, yang terdapat dalam *PP* memang memiliki acuan referensial; kata Wonosari, Gunungkidul, Ngayogyakarta, Malioboro, Kanjeng, Raden Ayu, dan seterusnya, membawa pembaca ke luar *jagad PP*. Pada konteks ini berlaku konsep mimesis Plato, yaitu sebagai tiruan realitas, maka kekurangtepatan peniruan *PP* akan dinilai rendah.

Akan tetapi, jika pada tataran A itu diubah menjadi unsur yang membentuk jagad *PP* dan menjadi *PENANDA*, untuk memberikan pengenalan kepada yang *DITANDA*i dalam rangka menciptakan *TANDA*, maka mimetik itu dimaknakan sebagai *creatio* dalam konsep Aristoteles, dan karenanya menjadi

katarsis jiwa. Dengan begitu, *jagad PP* bukanlah tiruan *jagad* kejawen secara penuh, melainkan *jagad Kejawen yang diidealkan oleh sang Pencerita* atau sang Pengaku (Pariyem) terhadap “Bapa Pengakuan” (Mas Paiman) sebagai model pembaca. Dengan begitu pula, apa pun gejala batin wanita Jawa dalam *Pengakuan Pariyem* ini akan diterima sebagai keserasian, familiar. Beginilah taktik strategis pembacaan yang diidealkan oleh Bakdi Soemanto terhadap *PP*. Dengan posisi ini, Bakdi Soemanto berleluasa melakukan pembelaan terhadap *PP* melalui berbagai data literernya, seperti tidak dinikahnya Pariyem oleh Bagus Ario Atmojo yang semestinya menimbulkan kegemparan, tetapi dalam hal ini dinilainya justru sebagai suatu *pilihan* hidup.

5. Penutup

Dari keseluruhan uraian Bakdi Soemanto, memang telah menggunakan tiga alat pokok penelitian sastra yang menjadi kerangka dasar utama, yaitu refleksi teoritik, tinjauan kritik, dan perspektif historik. Pendekatan semiotik dengan meminjam diagram Roland Barthes dan M.H. Abrams pada dasarnya adalah perkembangan sejarah berpikir sastrawi di Barat, dan telah mencakup ketiga hal tersebut. Namun, dalam hal ini Bakdi Soemanto menyikapi tiga alat pokok penelitian itu sesuai dengan kebutuhannya sebagai upaya membela *Pengakuan Pariyem* sehingga tidak terkesan cuma sekadar aplikasi kaku dari suatu teori.

2002

Surealisme dan Puisi Indonesia

Berbicara tentang surealisme dalam puisi Indonesia, sebenarnya unsur-unsur surealisme itu telah digunakan sejak puisi Chairil Anwar meskipun kecenderungan itu belum lah dominan. Ungkapan sajak Chairil Anwar semacam ‘di hitam matamu kembang mawar dan melati’ (“Sajak Putih”), atau ‘ini badan yang selama berjaga/ Habis hangus di api matamu’ (sajak “Lagu Siul”), dan seterusnya, telah mengarah kepada pemakaian bentuk estetika surealisme (surealisme-estetis), yakni mempertemukan antara pencitraan alam nyata dan alam angan dalam keseruangan dan kesewaktuan. Meskipun demikian, yang sebenarnya dalam puisi Chairil Anwar lebih didasari pada estetika ekspresionisme, dan menyuarkan vitalisme-eksistensialisme ala Marsman.

Penyerapan ideologi (etik maupun estetik) dalam ke-sastraan Indonesia modern tidak mempunyai perbendaharaan sejarah yang linier. Artinya, transformasi yang terjadi hanya pengambilalihan begitu saja, tanpa dialektika kesejarahan yang

menopang. Ada contoh yang baik sekalipun tak bermaksud menggeneralisir, sebagaimana diakui Goenawan Mohamad tatkala memberi gambaran tradisi kepenyairannya yang tanpa kesejarahan sastra di belakangnya. Demikian halnya dengan ekspresionisme Chairil Anwar, yang suntuk belajar pada puisi Marsman. Padahal, tempat berpijak Chairil Anwar dan Marsman berjauhan dan berlainan. Tetapi, ekspresi dan visi pemberontakan Chairil Anwar begitu saja meniru Marsman, kemudian transformasi berlangsung, sekali lagi, tanpa dialektika sejarah. Begitu pula halnya transformasi surealisme.

Setelah Angkatan '45 melegitimasi dirinya sendiri sebagai "ahli waris yang sah dari kebudayaan dunia", penyair setelahnya ingin menjelajah lebih jauh lagi. Pada dekade 1950-an terbitlah puisi-puisi "gelap" (*duistere poezie*), yang antara lain ditulis Piet Sengodjo, Iwan Simatupang (yang di kemudian hari dikumpulkan Dami N. Toda dalam *Ziarah Malam*), dan sedikitnya juga pada Sitor Situmorang. Para penyair tersebut bertemu dengan eksistensialisme-absurdisme (dalam hal "isi" seni) dan simbolisme-surealisme (sebagai "bentuk" ekspresinya).

Meskipun begitu, surealisme dalam puisi Indonesia jika dibandingkan surealisme Perancis, tempat asal berkembangnya aliran ini, banyak perbedaan yang mendasarinya. Surealisme Perancis dikembangkan secara estetis maupun etik dengan latar filsafat yang bersumber pada psikoanalisis Sigmund Freud, sedangkan surealisme dalam puisi Indonesia mengalami rentang waktu dan kesejarahan yang meloncat-loncat. Memang, hampir dapat dikatakan bahwa tidak ada paham atau aliran seni

di Indonesia yang dapat disebut punya pijakan yang membumi. Transformasi mengalami pencampuradukan dengan potensi lokal, yang menghasilkan penyimpangan dari induknya. Hal ini boleh jadi masih merupakan imbas dari sikap mendua cara pandang kebudayaan tatkala menyikapi pengaruh luar. Namun, sikap mendua ini lebih baik dibaca bukan sebagai suatu kebimbangan, sebagaimana pernah diungkap Goenawan Mohamad (lihat, "Kesusastraan Indonesia dan Kebimbangan").

Menyimak kesejarahan surealisme Perancis, ia merupakan aliran dan paham seni yang berupaya memberontak terhadap paham seni sebelumnya yang rasionalis. Surealisme ingin membebaskan diri dari belenggu intelektualis dan utilitaris. Pada konteks ini saja dapat kita pahami, di balik kelahiran surealisme Perancis ada sebab-sebab yang mendesakkan eksistensinya. Karenanya, sejarah dalam perkembangannya pun dialektis. Tetapi, bagaimana dengan apa yang disebut sebagai surealisme di Indonesia?

Puisi yang dikategorikan oleh kritikus sebagai puisi surealisme, jika kita cermati dengan perbandingan pada surealisme Perancis, sesungguhnya tidak dapat digolongkan sebagai puisi surealisme. Sebab, jika kita menyebutnya surealisme, haruslah ada kesatuan antara estetika surealisme (surealisme-estetis) dan ideologi surealisme (surealisme-ideologis): alam bawah-sadar digali dan dimanfaatkan; memberontaki belenggu rasionalisme; ungkapan batin irasional seperti impian, intuisi, asosiasi bebas dipelihara dengan bertaklid pada psikoanalisis Sigmund Freud; teknik "arus bawah sadar" tidak saja berhenti sebagai estetika, tetapi juga

ideologi. Benih pandangan tersebut, setidaknya ada dalam puisi Charles Boudelaire, yang muncul sebelum Manifesto Surealisme I dicanangkan oleh penyair Andre Breton.

Sajak Sitor Situmorang yang berjudul "Berita Perjalanan" oleh H.B. Jassin dikatakan sebagai sajak surealisme. Namun, ungkapan H.B. Jassin ini hanya boleh diterima jika dipandang dari aspek estetika sajak saja. Secara ideologi aku-lirik sajak Sitor Situmorang itu bukanlah surealisme, melainkan eksistensialisme-absurdisme. Di sini tercermin, dalam sajak Sitor Situmorang pun ada sikap mendua kebudayaan. Surealisme "Berita Perjalanan" sebatas estetika, gaya kepuhitan, bukan sebagai ideologi. Pikiran sajak tersebut jauh dari ide kaum surealis, jauh dari anti intelektualitas dan religioisitas. Untuk lebih jelasnya, dikutip sajak "Berita Perjalanan" selengkapnya di bawah ini.

Berita Perjalanan

Buat H.B. Jassin

Kujelajah bumi dan alis kekasih
Kuketok dinding segala kota
Semua menyisih

Keragaman nikmat bebas
Serta kerdilnya ikatan bebas
Tersisa di tangkapan hanya hampa

Saat memuncak
Detik menolak
Terbanting diri pada kebuntuan

Hati berontak
Batas mengelak
Meruah angin dalam kekosongan

Jakarta, A'dam, Paris, Genova satu nama
Salju Alpina di Jibuti gurun Afrika

Sejak itu sepakat kebuntuan
Jadi teman seperjalanan kekosongan
Dalam sajak mencari kepenuhan
Perang antara kesetiaan dan pengembaraan

Unsur-unsur surealisme memang terdapat di dalam sajak di atas. Citraan 'Kujelajah bumi dan alis kekasih' merupakan dua realitas yang dipertemukan, yakni realitas empiris dengan realitas imajiner. Kata 'Kujelajah bumi' masih dalam perspektif biasa, masih dapat ditangkap pemaknaannya dengan logika kewajaran. Tetapi, kata '... dan alis kekasih' kaitannya dengan kata sebelumnya bukanlah realitas empiris, melainkan realitas superior yang dimunculkan dari produk angan penyair.

Sajak Sitor Situmorang itu mencerminkan totalitas pengembaran rohani seorang yang menyandang "gelar" eksistensialis sejati. "Pengembaraan" senantiasa bertolak-belakang dengan

"kesetiaan". Eksistensialis sejati selalu mengadakan "pengembaraan" dan pencarian diri yang tiada habisnya, seperti Sisyphus yang dihukum para Dewa Yunani, menggelindingkan batu dari lembah ke puncak gunung dan dijatuhkan lagi, istirahat hanyalah sekedar memandang batu yang telah menggelinding kembali ke lembah. Karenanya, "Sejak itu sepatat kebuntuan/ Jadi teman seperjalanan kekosongan/ Dalam sajak mencari kepenuhan/". Tetapi, "kepenuhan" itu sendiri sesuatu yang hampir mustahil ada, ia identik dengan "kekosongan" itu sendiri sehingga menempatkan posisi Sisyphus. Oleh Albert Camus, tokoh Sisyphus ini dijadikan simbol kegelisahan eksistensial.

Begitulah pengaruh surealisme pada fase awal terhadap puisi Indonesia. Pada dekade 1950-an, pengaruh ini kemudian dicap sebagai "kegelapan puisi-gelap". Pernah Nirwan Dewanto melukiskan keadaan puisi dekade 1950-an itu sebagai berikut:

"Kenyataan dianggap mustahil untuk dimengerti atau dinyatakan, semua gerak dan pandangan bersifat iseng. Tetapi kata-kata masih dianggap cukup rasional untuk diperalat, betapa pun ruwet bangunan puisi yang terjadi nantinya. Atau, inti kata justru terkubur oleh kesadaran yang terlalu besar untuk mengorekannya."

Jika ungkapan Nirwan Dewanto itu kita terima, justru hal itu lebih menguatkan lagi tesis bahwa puisi dekade 1950-an tersebut berkuat pada eksperimen kata sebagai "puisi gelap". Dan, kandungan surealismenya hanya diposisikan sebagai gaya kepuhitan, bukan sebagai ideologi seni. Dominasi surealisme-

estetis ini pada dekade berikutnya dieksplorasi dalam perpuisian Sutardji Calzoum Bachri, yang kemudian dibukukan dalam *O Amuk Kapak* (1981).

Banyak kritikus menyimpulkan perpuisian Sutardji Calzoum Bachri merupakan surealisme, seperti kupasan Sapardi Djoko Damono, dan Faruk H.T. Ada pula yang mengatakannya hanya sebatas surealisme-estetis, seperti ungkapan Rachmat Djoko Pradopo. Sementara itu, Subagio Sastrowardoyo menegaskan bahwa perpuisian Sutardji Calzoum Bachri merupakan kompleks surealisme.

Pandangan Rachmat Djoko Pradopo yang dilontarkan pada Simposium Nasional Kritik Sastra Indonesia Modern (1990) itu juga menyatakan bahwa dalam sajak penyair dekade 1980-an tampak adanya perkembangan gaya surealisme, yang sesungguhnya kecenderungan itu telah tampak dalam sajak Sutardji Calzoum Bachri.

Namun, di segi lain ada konklusi bahwa puisi Sutardji Calzoum Bachri yang berspirit bahasa mantra itu perkembangannya ke arah puisi mistik, yang di Indonesia dikenal sebagai puisi sufistik, yakni puisi bernapaskan mistik Islam dengan mengikut pandangan ketuhanan para tokoh sufi. Pandangan ini dilontarkan Abdul Hadi W.M., dan Rachmat Djoko Pradopo.

Dari dua fenomena itu, bagaimana hal itu "menjadi" dalam perpuisian Sutardji Calzoum Bachri. Sementara itu, antara surealisme dan mistisisme adalah dua hal yang berbeda, bahkan mungkin bertolak belakang. Hal ini penting diketahui

mengingat perpuisian Sutardji Calzoum Bachri kemudian banyak memberi spirit terhadap puisi penyair setelahnya.

Jika surealisme dipahami sebagai estetika maupun ideologi dalam seni dan kesastraan, maka cara pandang dunianya sejalan dengan ide psikoanalisis Sigmund Freud, yang berprinsip bahwa aktivitas kehidupan manusia secara psikis didorong tenaga yang ditimbulkan oleh libido seksual semata.

Pandangan tersebut bertolak-belakang dengan pandangan dunia mistik (Islam) yang berangkat dari Alquran dan hadis. Di dalam pandang Islam, libido seksual bukanlah tenaga pendorong utama kehidupan manusia. Libido seksual hanya bagian dari kehidupan manusia yang wajib diarahkan secara proporsional dan legal, sesuai ketentuan hukum yang ditentukan Allah.

Sementara itu, sastra mistik atau sufistik itu dilandasi wawasan holistik (menyeluruh), dan ingin memberi fungsi sosial yang lain pada sastra modern (Indonesia). Wawasan holistik ini sejalan dengan ajaran Islam bahwa kehidupan material merupakan bagian dari kehidupan kerohanian, kehidupan sosial tidak bisa dipisahkan dari kehidupan keagamaan.

Tetapi, kembali pada pertanyaan awal, bagaimana dua fenomena yakni surealisme sebagai gaya kepuhitan dan mistisisme sebagai "isi" bertemu di dalam sajak Sutardji Calzoum Bachri, juga pada perpuisian penyair dekade 1980-an? Bolehlah pertanyaan itu dijawab sekaligus menyimpulkan uraian di depan, sebagai berikut.

Pertama, dua fenomena itu dapat dimaknakan dari belum beranjaknya sikap mendua dalam pandang kebudayaan, termasuk dalam kesusastraan. Sikap mendua itu berangkat dari latar *mestizo-culture*, yakni budaya campuran Indonesia-Eropa, yang memberi warna alam pikir Indonesia. Kota demikian kental mencerminkan sikap kemenduaan itu, cermin masyarakat transisi, tempat sastra Indonesia tumbuh, yakni berdiri di ambang kegelisahan antara modernis dan tradisi.

Kedua, sikap mendua itu berakibat tidak adanya dialektika sejarah yang menopang di belakang kesusastraan Indonesia. Dengan begitu, setiap transformasi bukanlah suatu totalitas, justru mengalami ketegangan yang melahirkan dualisme, antara mempertimbangkan atau menerima unsur tradisi dan menolaknya sebagian; antara mempertimbangkan atau menerima unsur luar dan menolaknya sebagian.

Tentu saja, di samping faktor kebudayaan yang melatari sikap dualisme dalam kesusastraan, faktor politik juga cukup berpengaruh bagi perkembangan kesusastraan Indonesia. Seperti pernah disinyalir Ariel Heryanto tentang kesusastraan Indonesia "hari ini" yang apolitis sebab lahir dari masyarakat yang didepolitisasikan.

Begitulah sikap mendua. Barangkali polemik kebudayaan Indonesia belumlah selesai, sebagai risiko tak tertahankan dari bangsa yang menempatkan diri pada posisi transisi. Namun, perlu digarisbawahi bahwa sikap mendua pun adalah sebuah sikap, yang punya sisi-sisi keuntungannya sendiri, setidaknya menghasilkan suatu yang berbeda dari referensinya, di situ

masih dimungkinkan kreativitas seni. Sikap mendua itu tercermin dalam perpuisian Sutardji Calzoum Bachri, di satu hal bergaya keputisan surealistis, di segi lain merepresentasikan religiositas:

Amuk

kucing meronta dalam darahku meraung merambah
barah darahku dia lapar o alangkah lapar ngiau berapa
juta hari dia tak makan berapa ribu waktu dia tak
kenyang berapa juta lapar lapar kucingku berapa abad
dia mencari mencakar menunggu

'Kucing meronta dalam darahku' adalah pencitraan dua realitas yang dibaurkan, yaitu realitas empiris dan realitas transendensi. Karenanya, jarak antara "yang nyata" dan "yang tidak nyata", yang wadag dan yang spiritual, manusia dan Tuhannya menjadi relatif sebab realitas dimaknakan secara berganda, sebagai tempat tinggal sehari-hari sekaligus sebagai simbol yang mengandung makna transendental. Pada titik ini wajarlah jika puisi religius sering pembahasaannya ke arah citraan irasional, tetapi beda dengan pencitraan irasionalitasnya surealisme. Irasionalitas dalam sastra religius justru membahasakan dimensi kedalaman yang sarat makna.

'Kucing' dalam sajak tersebut merupakan simbol pencarian jati diri sebagai "Manusia". Kegelisahan eksistensi kemanusiaan merambah kepada dimensi religiositas. 'Kucing' meronta, meraung, merambah, mencari, Tuhannya, yang dikenali melalui ayat-Nya (ayat *kauniyah*). Pencarian terhadap Tuhan

di situ merupakan pencarian eksistensi manusia, baik berupa hubungan antarmanusia (*hablum minnannaas*), atau hubungan manusia dengan Tuhan (*hablum minnallaah*). Apabila hakikat kedua hubungan itu bertemu, yang terjadi seperti kata akhir puisi panjang Sutardji Calzoum Bachri itu, "huss/ puss/ diam/ makanlah/ se/ Ada/ mmmmMu!" "Diam", itulah inti pencarian Tuhan. Ungkapan "diam" ini menurut Abdul Hadi W.M., merupakan ungkapan yang paling disukai kaum mistik, tak terkecuali para sufi seperti Jalaluddin Rumi.

Ungkapan "diam" merujuk pada misteri terdalam diri manusia, yaitu cinta Illahi, yang tak bisa diungkapkan dengan kata. Di dalam suasana mistis itu, batas antara manusia dan Pencipta (*al-Khaliq*) begitu dekat sebab di dalam diri manusia ada "jendela" hati (*qalibun*) yang bisa untuk "melihat" Tuhan. Seperti pernah diungkap Amir Hamzah, 'Kaulah kandil kemerlap/ Pelita jendela di malam gelap/ Melambai, pulang perlahan/ Sabar setia selalu/'. Jarak yang hampir tidak ada antara manusia dan alam, manusia dan Tuhannya itu sebab "aku" masuk ke wilayah religiositas, yang mengimani adanya realitas lain, selain realitas empiris, yakni realitas transendensi. Karenanya, wajar jika sajak yang bernapaskan mistis penampakan imajinya menjadi surealistis, realitas yang di atas realitas, seperti halnya pencitraan dalam seni surealisme.

Fenomena puisi Sutardji Calzoum Bachri itu menyarankan kepada kita bahwa surealitas tidak saja monopoli surealisme yang bersumber dari fantasi, mimpi, dan transferensi Sigmund Freud. Surealitas juga terbangun dari pengalaman religius. Sufi

penyair terbesar, Jalaluddin Rumi, pernah mengatakan bahwa di dalam tubuh manusia yang kecil ini ada alam yang lebih luas dari alam materi, yakni alam Hati yang imani. Tentu, dengan menyebut alam Hati itu pemaknaannya menjadi transenden, dan karenanya, pembahasaannya mirip (bukan sama) dengan ekspresi surealisme. Jadi, bolehlah disebut bahwa fenomena puisi Sutardji Calzoum Bachri hanya bersifat surealistis, suatu pemakaian gaya surealisme-estetis, bukan surealisme-ideologis.

Pertemuan gaya surealistis dan pencitraan pemikiran religiositas ini merupakan titik temu lain sehubungan dengan fenomena puisi Sutardji Calzoum Bachri, bahkan puisi Indonesia mutakhir, yang memperkaya perbincangan wacana latar budaya campuran dan kesejarahan yang tidak linier.

Dua fenomena Sutardji Calzoum Bachri ini berpengaruh pada perpuisian dekade setelahnya, tentu dengan varian-varianya. Fenomena gaya surealistis dan tema sosioreligius ini menonjol pada puisi penyair dekade awal 1980-an, seperti karya D. Zawawi Imron, Afrizal Malna, Beni Setia, Ahmadun Yosi Herfanda, Eka Budianta, dan Kriapur. Juga pada puisi penyair yang baru menonjol pada pertengahan 1980-an, seperti Wahyu Prasetya, Soni Farid Maulana, Mathori A. Elwa, Acep Zamzam Noor, Abidah el-Khaliegy, Ahmad Syubbanuddin Alwy, Dorothea Rosa Herliany, Santosa Warna Atmaja, dan terutama puisi Hamdy Salad. Tampak pada karya penyair tersebut tema sosial, persoalan keseharian, dengan penyelesaian yang religius. Contoh di antaranya ialah sajak "Dada" karya Afrizal Malna.

Dada

sehari, waktu sama sekali tak ada, dada. bumi terbaring dalam tangan yang tidur, dada. sehari. ingin jadi manusia terbakar dalam mimpi, dada. semua terbaring dalam waktu tak ada dada. membaca, dada. membaca. orang-orang yang terbaring dalam tubuhnya sendiri, dada. tak ada yang berjalan. anjing terbaring dalam lolongannya sendiri. kota juga terbaring dalam dinding dinding beton yang dingin, dada. keinginan jadi manusia terkubur dalam daging sendiri. mengaji, dada. mengaji. keganasan yang aku tanam di ujung-ujung jemariku sendiri, begitu inginkan manusia.

Ciri-ciri yang terdapat dalam sajak Sutardji Calzoum Bachri juga terdapat dalam sajak "Dada", sekalipun ada kekhasan masing-masing. Di antaranya, pemakaian bentukan imaji yang abstrak. Keabstrakannya itu disengajakan sebagai gaya kepuitisan surealistis, pada sajak Sutardji Calzoum Bachri, 'kucing meronta dalam darahku', yang berintertekstual dengan baris Afrizal Malna, 'anjing terbaring dalam lolongannya sendiri'. Intertekstual ini tentu disadari oleh Afrizal Malna sebagai penyair yang datang belakangan, untuk perkembangan gaya kepuitisan surealistis.

Hanya saja, jika puisi Sutardji Calzoum Bachri berupaya membebaskan kata dari jajahan pengertian kamus dengan estetika mantra yang surealistis sebab baginya kata merupakan pengertian itu sendiri. Sementara itu, penyair setelahnya tak hanya mengambil nilai rasa dari kata-kata yang berkonotasi

surrealistis, yang disebabkan oleh bentukan imaji abstrak, perpaduan realitas alam yang "dilukai" oleh manusia dan realitas budaya yang mekanis. Juga, tak sekadar menggali pengalaman religius dengan pertanyaan-pertanyaan eksistensial. Pada perpuisian dekade 1980-1990-an ada yang terasa berat, menghimpit dan menyesakkan napas kehidupan. Karenanya, imaji yang berhamburan dalam puisi pun dengan mengeksploitasi simbol realitas budaya "yang terluka" sehingga pencitraan menjadi subjektif, abstrak, kemudian bermunculanlah "puisi gelap".

1992

"Sajak Gelap" Ekspresi Estetik dan Etik Masyarakat

Sutardji Calzoum Bachri pernah melemparkan pendapat yang mengundang pro dan kontra. Ia menyimpulkan bahwa "trend sajak sekarang diwarnai sajak abstrak, sajak-sajak gelap" (*Republika*, Minggu, 2 Januari 1994).

Ungkapan demikian dapat diterima jika "gelap" di situ diartikan adanya penggunaan imaji surrealistis: citraan dunia aku-lirik yang dibangun dengan mempertemukan dua analogi, atau citraan yang sesungguhnya berjauhan sifat dan hakikatnya, di mana yang satu bereferensi kepada realitas empiris dan yang lain kepada realitas transendensi, keduanya dipertemukan dalam konteks keseruan dan kesewaktuan.

Di samping itu, bahwa "kegelapan" merupakan bahasa puisi yang mencerminkan kondisi masyarakat sebab bagaimanapun puisi ditulis sastrawan yang hidup di tengah masyarakatnya. Di satu sisi, sastrawan memahami realitas sosial itu sebagai peristiwa individu, di segi lain sebagai peristiwa sosial.

Kesadaran tersebut, menjadikan sastrawan berpikir bagaimana hubungan antarmanusia, politik, bahkan kebudayaan. Karenanya, sastrawan menjadi makhluk yang kritis sekaligus "luka" disebabkan sistem sosial yang dikooptasi oleh negara, demi langgengnya kekuasaan untuk kelompok orang tertentu. Karenanya, di tiap dekade, sastrawan dan cendekiawan selalu dielukan kehadirannya untuk mencairkan kemampatan. Pada masa revolusi fisik muncullah sosok Chairil Anwar yang mempresentasikan "Aku" sebagai bangsa yang menyongsong fajar kemerdekaan. Di masa 1960-an ditulis *sajak-yang-menyatakan* protes oleh Rendra dan Taufiq Ismail, di samping *sajak-yang-menampilkan* ditulis oleh Goenawan Mohamad. Pada dekade 1970-an ekspresi puisi menjadi beragam, dari lirisisme-mantra Sutardji Calzoum Bachri, lirisisme-imajis Goenawan Mohamad, lirisisme-sufistik Abdul Hadi W.M., puisi multilingual Darmanto Jt. dan Linus Suryadi AG, puisi *mbeling* Yudhistira A.N.M. Massardi, puisi sosial-religius Taufiq Ismail dan Emha Ainun Nadjib, dan sebagian meneruskan tradisi lirisisme Chairil Anwar.

Sementara itu, dekade 1980-an sampai 1990-an dilatari realitas sosial yang tercabik akibat gempuran modernisme dengan slogan "Pembangunan adalah panglima", kita banyak menjumpai diksi 'luka', 'darah', 'mengerang', dan semacamnya mewarnai puisi kita, yang semuanya berujung kepada "kegelapan". Simak saja sajak dalam media massa, antologi, maupun buletin, yang hal itu kian mengukuhkan tesis, ada yang terasa gelap pada puisi mereka, estetika maupun pesannya.

Surealisme dan Suralistis

Dalam buku *Tifa Penyair dan Daerahnya*, H.B. Jassin mengatakan bahwa psikoanalisis Sigmund Freud memberi pengaruh besar terhadap perkembangan seni surealisme.

Seorang anak muda melukis corat-coret; meja, di atasnya buku-buku, bangku, kamar, tiba-tiba kepala gadis yang manis di sudut kamar.

H.B. Jassin bertanya, apakah ini realisme? Atau, rumpun realisme, impresionisme? Dijawab oleh H.B. Jassin sendiri bahwa buku, meja, kursi dalam lukisan itu masih perspektif biasa, tetapi kepala gadis yang tiba-tiba muncul itu? Inilah surealisme, kata H.B. Jassin. Dalam seni surealisme, realitas empiris dan realitas imajiner dipertemukan dalam konteks keseruangan sekaligus kesewaktuan (simultanitas) sehingga hasil sastra surealisme sukar diturutkan logika biasa.

Kesusastraan surealisme dikembangkan dari Perancis setelah sastrawan Andre Breton mencanangkan Manifest Surealisme I (1924). Alam bawah sadar digali dan dimanfaatkannya; memberontaki belenggu rasionalisme; ungkapan batin irasional seperti impian, intuisi, asosiasi bebas dipelihara dengan bertaklid kepada psikoanalisis Sigmund Freud. Teknik "arus bawah sadar" tidak saja berhenti sebagai estetika, melainkan juga jadi ideologi.

Sementara itu, surealisme di Indonesia sejauh ini pengaruhnya sebatas estetika, hanya bersifat surealisme-estetis, yang ditandai pemakaian kata-kata bentukan abstrak, pencitraan realitas berganda, yakni membaurkan realitas empiris dan realitas imajiner.

Mata, Kucing, dan Dada

Unsur surealistis dalam perpuisian Indonesia telah ada dalam sajak Chairil Anwar seperti ungkapan 'Di hitam matamu kembang mawar dan melati' ("Sajak Putih"). Juga, dalam sajak Sitor Situmorang 'Kujelajah bumi dan alis kekasih' ("Berita Perjalanan").

Pada dekade 1950-an, gaya pencitraan demikian terlalu parah sehingga diolok-olok sebagai "kegelapan puisi gelap", contohnya puisi Piet Sengodjo, dan puisi Iwan Simatupang (dalam bukunya *Ziarah Malam*).

Selanjutnya, gaya pencitraan surealistis digali oleh Sutardji Calzoum Bachri dalam *O Amuk Kapak* (1981). Realitas menjadi surealitas di dalam puisinya, dan dihubungkannya dengan tradisi mantra yang juga menggali bawah sadar sebagai simbol pencarian jati diri manusia: "kucing meronta dalam darahku meraung merambah barah darahku dia lapar o alangkah lapar ngiau berapa juta hari dia tak makan berapa ribu waktu dia tak kenyang berapa juta lapar lapar kucingku berapa abad dia mencari mencakar menunggu' (sajak "Amuk").

Sutardji Calzoum Bachri membangun cintra-simbolik 'kucing', yang 'merambah' realitas empiris maupun realitas transendensi sehingga menjadi sah sekalipun seekor 'kucing meronta dalam darahku'. Wilayah rasionalitas ditembus oleh irasionalitas transendental sehingga hal ini mempengaruhi pencitraan bahasa menjadi surealistis. Kata-kata kamus yang terjajah oleh rasionalisme pun dibebaskan, dan bagi Sutardji Calzoum Bachri setiap kata (dan segala sesuatu) adalah makna itu sendiri.

Setelah Sutardji Calzoum Bachri, Afrizal Malna melakukan pencanggihan-pencanggihan. Afrizal Malna melakukan sintesa antara bangunan perpuisian Chairil Anwar dan perpuisian Sutardji Calzoum Bachri, dari itu terlahirlah buku puisi *Abad yang Berlari* (1984) sebagai muara dua sungai besar perpuisian Indonesia. Pencanggihan tersebut sampai kepada tema, lebih keseharian, dan mewakili problem masyarakat kota: '...orang-orang yang terbaring dalam tubuhnya sendiri, dada. tak ada yang berjalan. anjing terbaring dalam lolongannya sendiri. kota juga terbaring dalam dinding dinding beton yang dingin, dada...' ("Dada").

Ungkapan sajak Afrizal Malna 'anjing terbaring dalam lolongannya sendiri' mengingatkan kita kepada pencitraan sajak Sutardji Calzoum Bachri, 'kucing meronta dalam darahku'. Ada respons yang disengaja oleh Afrizal Malna sebagai usaha menciptakan ketegangan antara konvensi dan inovasi. Jika pun pemberontakan Afrizal Malna tidak frontal, hal itu disebabkan pertimbangan terhadap *horizon-harapan* pembaca, apalagi

pembaruan yang terlampau frontal mengakibatkan pembaca kehilangan tradisi pemaknaan.

Realitas dalam perpuisian Afrizal Malna pun diposisikan secara berganda, sebagai tempat tinggal sehari-hari sekaligus sebagai tempat berefleksi, karenanya pencitraan dari dua dunia itu dipertemukan. Jika pembaca memaknakan hal itu memakai perspektif logika biasa, tentu akan kehilangan makna, lalu mengklaim bahwa sajak semacam itu sebagai "sajak gelap".

Dengan begitu, yang membedakan antara puisi Afrizal Malna dan puisi Sutardji Calzoum Bachri bahwa puisi Sutardji Calzoum Bachri lebih mengarah kepada pemikiran mistisisme Islam, sedangkan puisi Afrizal Malna lebih mencerminkan eksistensialisme seorang manusia kota besar.

Selanjutnya Afrizal Malna kian melakukan pencanggihan tatkala ia meracik antara perpuisian Chairil Anwar, Sutardji Calzoum Bachri, dan Sapardi Djoko Damono yang lirisisme-imajis dan bertipografi prosa. Pencampuran itu mengukuhkan perpuisian Afrizal Malna sehingga membentuk corak khas sekaligus secara samar meneruskan konvensi sebelumnya, hasilnya adalah buku puisi *Yang Berdiam dalam Mikrofon* (1990). Buku puisi tersebut menjadi fenomena gaya dan tema puisi mutakhir yang relatif berhasil.

Di samping Afrizal Malna, pencarian dan pencanggihan yang berhasil dilakukan terlihat dalam perpuisian Dorothea Rosa Herliany (*Kepompong Sunyi*), Abidah el-Khalieqy (*Ibuku Laut Berkobar*), Gus TF (*Sangkar Daging*), Acep Zamzam Noor (*Di*

Atas Umbria), Ulfatin Ch. (*Selemba Daun Jati*), untuk menyebut beberapa perpuisian saja yang menjadi fenomena.

Meskipun begitu, tema kegelisahan dan keterasingan dari lingkungan sosialnya, yang diwarnai gaya keputisan surealistis, yang dengan perspektif religiositas, tetaplah dominan menjadi nada dasar perpuisian dekade 1980-1990-an. Hal ini tidak lepas dari realitas sosial yang melatari kelahirannya mengingat bahwa karya sastra merupakan representasi kehidupan sastrawan sebagai individu maupun sebagai anggota masyarakat. Karenanya, apa yang diejek sebagai "sajak gelap" justru menjadi imbalan kehidupan kita yang "terang-terangan" mendapat tekanan dari berbagai hegemoni yang dilakukan dengan mengatasnamakan negara.

Jika Sutardji Calzoum Bachri mengkritik bahwa "sajak gelap" membuat pembaca susah mengerti, menimbulkan alienasi pada dunia di sekitarnya, namun bukan berarti "sajak gelap" ditolak kehadirannya. "Gelap" itu sebab perbedaan pengalaman antara sastrawan dan pembaca dalam menyikapi realitas di luar maupun di dalam karya sastra.

Dengan begitu, fungsi puisi jangan dilihat dari "gelap" atau "terangnya" bahasa saja sekalipun bukan berarti hal itu tidak penting. Tetapi, juga perlu dikaitkan dengan fenomena sosial di sekitar kita, mengingat bahwa bahasa tak terkecuali dalam sastra merupakan bagian vital dari ekspresi kehidupan masyarakat. Karenanya, sastrawan yang dengan sadar memainkan bahasa dengan jalan menggelapkan pencitraan realitasnya, justru bukan sebab miskinnya teknik menulis puisi.

"Sajak gelap" itu dapat dipersepsi dan diposisikan sebagai pilihan penyair dalam membahasakan realitas diri dan masyarakatnya sebab "berterang-terang" dapat dinilai mengusik kenyamanan dan keamanan hidup berbudaya, dan karenanya berdampak pengekangan.

Yogyakarta, 1994

Citraan Surrealistis, Supralogis Pemikiran, dan Religiositas Sajak D. Zawawi Imron

Menarik sekali saat Subagio Sastrowardoyo di satu tulisan panjangnya menyimpulkan pendapat bahwa "Dunia angan-angan Zawawi Imron bergerak di dalam alam surealisme, yang hendak mengatasi dan juga menolak kenyataan." Surealisme yang bagaimana, surealisme-estetis, ataukah surealisme yang sungguh surealisme, yang mencakup estetika sekaligus ideologi sajak?

Memang, sering di sekitar kita masih rancu dalam penggunaan istilah. Puisi yang oleh sementara kritikus disebut sebagai puisi surealisme, jika diteliti mendalam tidaklah dapat dikatakan sepenuhnya surealisme sebab manakala orang menyebut "isme", maka tak dapat lepas dari pembicaraan ideologi. Yang disebut seni surealisme sesungguhnya selalu berhubungan dengan

pandangan dunia (*wold vision*) pengarang, yang terwujud dalam karyanya dan erat hubungannya dengan bawah sadar, ungkapan batin irasional, impian, intuisi, asosiasi bebas, dan semacamnya, semua itu berpedoman pada psikoanalisis ala Sigmund Freud.

Adakah puisi D. Zawawi Imron demikian? Apa bukan justru berhubungan dengan pengalaman religius, mengingat pengarangnya (sumber teks) bukanlah seorang yang tidak religius? Aku-lirik puisinya memang banyak mempertanyakan apakah yang dimaksud dengan realitas itu. Apakah yang dapat dilihat mata-indrawi dan dipahami akal saja yang dapat disebut sebagai “yang nyata”? Bagaimana kedudukan antara “yang nyata” dan “yang tidak nyata”, badan dan roh; lebih jauh lagi, bagaimana kedudukan antara manusia dan Tuhan?

Persoalan tersebut menjadi nada dasar eksistensial perpuisian D. Zawawi Imron, dan sudah meresap dalam ke-susastraan Indonesia: *Bulan Tertusuk Lalang* (BTL., 1982), *Nenekmoyangku Air Mata* (NAM., 1985), *Celurit Emas* (CE., 1986), tiga buku tersebut menjadi kajian tulisan ini. Adapun buku kumpulan puisinya yang lain ialah *Semerbak Mayang* (1976), *Madura, Akulah Darahmu* (1978), *Derap-Derap Tasbih* (1991), *Berlayar di Pamor Badik* (1992), *Lautmu Tak Habis Gelombang* (1996), *Bantalku Ombak Selimutku Angin* (1996), dan *Madura, Akulah Darahmu* (1999). Salah satu pesona yang mencerminkan persoalan tersebut terungkap dalam sajak menarik berjudul “Pesona Itu Melompat” berikut ini.

Pesona Itu Melompat

pesona itu melompat
dari pematang ke pematang
(seperti kupu-kupu yang ditangkap
anak di taman
menabur serbuk-serbuk sanubari)
laut melambai
ketenteraman

—siapa engkau?—
tanya roh kepada badan
badan pun lalu menari
sedang roh memukul gendang
sekaligus melagukan nyanyian

pesona itu melompat
dan terus melompat
melumat-lumat kenyataan

Tidak ada kesulitan dalam pembacaan *heuristik* terhadap sajak “Pesona Itu Melompat” sebab satuan linguistik yang digunakan tak ada yang asing. Citraan yang dibangun ialah di tengah sawah. Pada bait I, keseluruhan citraan yang dibangun menegaskan baris ‘ketenteraman’. Selanjutnya, dalam ketenteraman itu muncul “dialog” antara badan dan roh di tengah alam (bait II): ‘badan pun lalu menari/ sedang roh memukul gendang’ sambil menyanyi. Dialog yang secara mata-indrawi sesungguhnya langka itu menjadi sumber pesona sebab ‘pesona

itu melompat/ dan terus melompat', yang akhirnya 'melumat-lumat kenyataan'.

Pembacaan secara *hermeneutik*, menimbulkan pertanyaan, apa makna bangunan pencitraan seperti itu? Dalam sajak tersebut, 'pesona' lebih disebabkan oleh irasionalitas pemandangan, yakni berdialognya 'badan' dengan 'roh'. Tentu saja, ini bukan dialog empiris, melainkan monolog aku-lirik kepada diri di tengah realitas alam sembari mempertanyakan — meminjam ungkapan Paul Tillich — "Apa arti kehidupan? Dari mana kita datang? Ke mana kita akan pergi?"

Bolehlah disebut bahwa sajak tersebut didasari pemikiran semacam "Barangsiapa mengenal diri/ Maka telah mengenal Tuhan yang bahri". Relevansi "Gurindam I" Raja Ali Haji ini bahwa berdialognya aku-lirik dengan diri membawa konsekuensi berdialognya aku-lirik dengan alam, yang berujung kepada dialog dengan Pencipta alam. 'Pesona' demikian akhirnya berkembang menjadi pola pemikiran yang membentuk pribadi aku-lirik, yang berprinsip bahwa alam tak sekadar suatu yang cuma dapat disentuh indrawi dan akal saja, tetapi keberadaannya justru lebih ditentukan hubungannya dengan yang transenden ("yang berada jauh di sana"). Jadi, refleksi pemikiran semacam 'siapa engkau?/ tanya roh kepada badan/ badan pun lalu menari/ sedang roh memukul gendang/ sekaligus melagukan nyanyian' merupakan simbolitas bahwa "yang nyata" eksistensinya selalu mengandung "yang tidak nyata" (roh).

Ungkapan serupa dalam sajak D. Zawawi Imron lainnya diperluas lagi maknanya sampai dasar pandangan hidup (*weltanschauung*) dari religi Islam, yakni tiada suatu realitas

pun jika ia tidak Ilahiah, suatu pengukuhan terhadap "Tidak ada Tuhan kecuali Allah" (*laa ilaaha illallaah*). Misalnya baris sajak ini: 'alifmu yang Satu/ tegak di mana-mana' (sajak "Zikir", CE). Dengan begitu, "yang nyata" dimaknakan *berganda* sebab adanya supralogis pemikiran dalam kesadaran religiositas, yang berangkat dari suatu ayat, "Segala suatu memahasucikan Tuhan dengan memuji-Nya, tetapi kalian tidak mengerti tasbih mereka" (QS. al-Isra': 44). *Berganda*, dalam pengertian empiris sekaligus transendensi, waduk sekaligus spiritual, tempat tinggal sehari-hari sekaligus tempat berefleksi. Karenanya, realitas menjadi bermakna. Zat Yang Mutlak menampilkan diri-Nya melalui alam yang relatif, dalam wujud ayat atau simbol. Alam dan manusia, sebagaimana dikatakan Alquran, adalah manifestasi dari kesatuan Tuhan (*tauhid*).

Tentu saja, kerangka berpikir seperti itu sangat berbeda dengan pola pandang empirisme yang "terikat pada yang semata-mata konkret dan empiris, yang dapat ditangkap oleh indra" semata.

Pola pemikiran supralogis dalam kesadaran religiositas itu (disebut demikian sebab bersifat intuitif) tidak rasional sebagaimana struktur logis. Terbentuknya boleh jadi dimaksudkan sebagai imbalan terhadap struktur logis, yang timbul akibat pengalaman hidup sehari-hari dalam lingkungan sosial yang material. Ungkapan seperti: 'aku mencoba mendengar/ kokok ayam dalam telur' (sajak "Laut I", NAM) dan semacamnya memperlihatkan supralogis yang mengidealkan wilayah spiritual sebagai dasar memaknai realitas alam beserta segala persoalannya. Pada konteks ini, sajak diturunkan atas dasar supralogis pemikiran, di samping alam yang penuh simbol dari

makna-makna. Keduanya selalu dipertautkan dalam kerangka religiositas Islam.

Hubungan demikian saling menerima dan memberi antara yang memaknai (aku-lirik) dengan yang dimaknai (alam) sehingga aku-lirik menangkap segala sesuatu termasuk aturan agama secara langsung. Di satu segi, alam sebagai wacana pemikiran dan di segi lain, alam sebagai ayat (*kauniyah*) Tuhan. Misalnya, jika aku-lirik rohaninya sedang labil, maka alam menegaskan kembali kemanusiaannya: 'angin mengetuk jantung/ nilai-nilai pun bangkit/ setangkai mawar jatuh/ dari segumpal kesedihan' (sajak "Layang-Layang", BTL). Jika aku-lirik memahami Pencipta semesta, maka alam menampilkan dirinya sebagai wacana: 'Kunyalakan kandil dan kumatikan rasa: angin berhembus jauh men-/ cari pematang jiwa' (sajak "Jejak I", NAM). Jika aku-lirik berelasi sosial, alam pun memberi rupa relasi itu: 'nanti malam, apa jadi engkau ke rumah?/ di bawah bulan yang mulai sembuh dari gerhana/ berdua kita pecahkan/ bagaimana bisa kutebus/ sawah ladangku yang masih tergadai' (sajak "Percakapan di Satu Desa", BTL).

Karena itu, alam diidealkan sebagai sesuatu yang holistik. Namun, bagaimanapun perubahan akibat pembangunan terjadi di sekitarnya, alam dalam sajak D. Zawawi Imron tetaplah alam yang murni, tak tercemari oleh hiruk pikuk modernitas seperti umumnya sajak penyair mutakhir, misalnya Afrizal Malna, Soni Farid Maulana, atau Ahmad Syubbanuddin Alwy. Mari kita simak penggalan sajak "Gamelan Mati" karya Soni Farid Maulana ini.

Negeriku tempat matahari muncul dan terbenam
 Di mana kadal dan kerbau bermandikan lumpur sawah
 Ternoda darahku terpancong cangkul
 Dibanting traktor yang dendam. Gemuruh mesin pabrik
 Melindas alu dan lesung di gudangmu
 Membuat kau kehilangan jam kerja: sumber hidupmu.
 O, Negeriku tempat matahari muncul dan terbenam
 Mencat hutan tropis. Hutan yang habis terbakar
 Kebuasan kota yang menggerogoti ampela kehidupan
 ...

Diksi-diksi dalam sajak tersebut jelas mencitrakan alam yang dilukai oleh modernisme yang salah arah. Alam menuju penghancuran oleh pola industrialisasi yang tidak memperhitungkan efek negatif. Modernisasi dalam kerangka paradigmatis maupun kultural telah melahirkan pergeseran (simbol) kebudayaan, bergesernya romantisme agraris ke alienasi industrial. Citraan yang mengacu pada mekanisme masyarakat kota itu merebak dalam perpustakaan dekade 1980-1990-an (bandingkan dengan uraian Afrizal Malna di *Kompas*, 2 Desember 1990, hlm. 10, dan Jamal D. Rahman di *Jawa Pos*, 29 Agustus 1993, hlm. 8).

Sementara itu, aku-lirik dalam sajak D. Zawawi Imron hampir seluruhnya menampilkan diri, berintegrasi, dan berpartisipasi terhadap alam, "menghayati" tanpa "merumuskan". Puncak pendekatannya sesungguhnya adalah pengalaman religius semacam *manunggaling kawula gusti* dalam mistisisme

Jawa. Dengan spirit demikian, pola hubungan aku-lirik di dalam dan di luar dirinya berlangsung penuh kemesraan dan selalu mengadakan transendensi, yang secara idiomatik seperti ini: 'Sebatang lalang berbunga putih tumbuh di sudut ladang pada/ penghujung kemarau./ Aku coba menerka, sudah hinggapakah kawan lebah kemari mengang-/ kut cinta Tuhan yang tersembunyi?' (sajak "Perjalanan", NAM) ; atau, 'Di tengah laut namamu bermain cahaya, aku sangat ingin ke sana,/ tapi terasa dengan sampan seribu tahun aku tak sampai/ Dengan keharuan, mungkinkah cukup satu denyutan?' (sajak "Pemandangan", BTL); atau ini, 'di ketiak pantai/ kutemukan mata yang hilang' (sajak "Laut Menganga", CE). Memang, untuk melakukan pengalaman religius aku-lirik terhadap kemungkinan ini, legitimasi metafisik mewujudkan dalam bentuk "ekstase" terhadap alam.

Karenanya, aku-lirik dalam sajak sedang membahasakan pengalaman religiusnya. *Pengalaman* ini tidaklah diartikan secara indrawi seperti pengalaman empiris, melainkan pertemuan antara subjek (aku-lirik) dan objek (alam), yang membawa kebersamaan.

Pengalaman religius demikian — meminjam pengertian Ludwig Wittgenstein— dalam kenyataannya tak pernah bisa ditunjuk secara langsung sebab bukan pengalaman indrawi. Sementara itu, bahasa mempunyai keterbatasan, yakni hanya dapat mengungkap apa yang menjadi realitas indrawi. Jadi, ada realitas yang dapat disentuh dengan bahasa, dan ada yang tidak (*the unutterable*). Namun, ada yang disebut bahasa religius, yang punya logika tersendiri, seperti pernah diungkapkan Peter

L. Berger. Bahasa religius bersifat analogi, sebagian sama dan sebagian berbeda dengan bahasa dan situasi manusia sehari-hari.

Di samping itu, menurut Ludwig Wittgenstein, pengalaman religius bersifat *konatif*, yakni pengalaman yang dialami secara langsung antara subjek dan objek, berlangsung dalam taraf tak sadar sehingga berlangsung tanpa bahasa. Tetapi, saat subjek membahasakan pengalaman religiusnya, maka aspek konatif itu masuk ke aspek *reflektif*, yakni pengalaman religius yang telah terabstraksikan ke pola indrawi. Perpindahan ini dalam bahasa religius berlangsung dengan jalan analogi.

Demikian pula yang berlangsung dalam sajak D. Zawawi Imron, pengalaman religius secara reflektif terbahasakan dengan jalan analogi dalam dua modus. *Pertama*, analogi yang merujuk pada realitas empiris. *Kedua*, merujuk pada realitas transendensi. Kedua analogi itu secara dominan disejajarkan dalam keseruangan dan kesewaktuan (simultanitas) sebuah sajak.

Pertemuan dua analogi itu dalam konteks kebulatan sajak juga merupakan simbol dari makna bahwa pandangan dunia aku-lirik selalu mengaitkan realitas empiris dengan realitas transendensi. Pemaparan realitas berganda ini pada akhirnya oleh penyair direfleksikan ke dalam citraan (analogi) secara berganda pula. Hal ini berulang kali *dinyatakan* (tak hanya *ditampilkan*) dalam sajak, misalnya dalam sajak "Tonggak" berikut ini.

Tonggak

Tonggak batas khayal dan kenyataan itu belum juga
ditanapkan. Aku
menunggu. Tapi siapa yang harus ditunggu? Bintang-
bintang hanya
memainkan kedipan dan kembang-kembang hanya
memberi anjuran
agar kubuat jubah sutra buat patung lilinku yang
tersimpan dalam
kereta mayat yang tak terpakai.
Aku inginkan sunyi, maka berilah aku sunyi yang
letih! Topan yang
menggulung-gulung khayal dan kenyataan itu belum
terantuk
kebosanan. Aku inginkan roti, lalu kau beri roti
sisa sakramen dalam
mimpi para penganggur. Pada gelap yang utuh
kulihat sekilas senyum
hari esokku. Inikah bahagia?

‘Tonggak batas khayal dan kenyataan itu belum juga ditanapkan’ sehingga pertemuan subjek (manusia) dan objek (Tuhan) melalui pemaknaan terhadap alam menjadi dimungkinkan. Makna tersebut teraih sebab menyandarkan pola pikirnya pada kerangka supralogis dalam kesadaran religiusitasnya. Pembahasan pengalaman dan pola pikir tersebut pada akhirnya berpengaruh terhadap bahasa sajak, yakni mencitrakan “dua dunia”, realitas empiris dan realitas transendensi. Misalnya, kalimat ‘Pada gelap yang utuh’ mempresentasikan realitas empiris (sebagai lanskap maupun

simbol); sedangkan ‘kulihat sekilas senyum hari esokku’ kaitannya dengan kalimat sebelumnya lebih dimaksudkan sebagai citra-simbolik yang mempresentasikan realitas transendensi sehingga menyimpan makna.

Mempertemukan dua realitas itu berisiko koherensi citraan menjadi sulit dicari referensinya pada bahasa dan situasi manusia sehari-hari. Tetapi, hal itu justru didayagunakan penyair sebagai ciri khas, baik secara ideologis maupun estetika perpuisiaannya. Sekali lagi, mempertemukan dua realitas dengan supralogis kesadaran religiusitas aku-lirik merupakan wilayah alternatif, tempat aku-lirik mengimbangi struktur logis yang timbul akibat pengalaman sehari-hari dengan lingkungan sosial yang materialisme. Karena ancaman modernisme negatif terhadap rohani, aku-lirik mengukuhkan dirinya kepada: ‘tuhanku! beri aku setitik lagi air mata yang bening itu, untuk/ kujadikan penyedap minuman di pesta-pesta sehingga orang-/ orang itu pun sesekali ingat, bahwa di belakang cakrawala ada/ bayang-bayang yang menunggunya! amin!’ (sajak "Doa", BTL). Ungkapan semacam itu variatif dalam sajak D. Zawawi Imron, sebagai upaya mengukuhkan dunia ‘di belakang cakrawala’.

Dengan begitu, aku-lirik memandang setiap realitas sebagai keseluruhan dan kesatuannya, yang dalam Islam disebut sikap tauhid, yang dicitrakan sebagai ‘alifmu yang Satu/ tegak di mana-mana’ (sajak "Zikir", CE). Aku-lirik selalu membahasakan pengalaman religiusnya secara *reflektif*, tidak secara *konatif*. Pengalaman itu diabstraksikan ke dalam pola indrawi dalam bentuk analogi, yakni menyejajarkan dua analogi itu (antara yang empiris dan transendensi) dalam keseruangan dan kesewaktuan dunia sajak. Hal itu *ditampilkan* dan *dinyatakan*

dalam sajak pilihan kita di depan: 'badan pun lalu menari/ sedang roh memukul gendang/ sekaligus melagukan nyanyian'.

Sekarang menjadi jelas bahwa dunia angan dalam sajak D. Zawawi Imron tidaklah bergerak dalam alam surealisme yang hendak mengatasi atau menolak kenyataan. Tetapi, dunia angan itu lebih disebabkan pola pemikiran supralogis dalam kesadaran religiositas Islam aku-lirik, yang pemosisian realitas empiris eksistensinya selalu lebih ditentukan dalam kaitannya dengan transendensi. Hal demikian tak hanya berhenti sebagai ideologi sajak, tetapi sampai berpengaruh pada pembahasan pengalaman religius dalam sajak. Ada korelasi antara keduanya sebagaimana kata itu sendiri dengan maknanya, badan dengan roh; lebih jauh manusia dengan Tuhan.

1992

Perpuisian Yogyakarta di Era Transisi

1. Pengantar: Persada Studi Klub, Era Transisi, Perpuisian Yogya 1980-an

Pengertian "di era transisi" sangatlah sosiologis, yakni masa peralihan, pancaroba. Namun, peralihan dari apa ke apa, dan dalam konteks apa? Di dalam konteks kebudayaan pengertian "transisi" sangatlah kompleks. Di dalam konteks politik, boleh jadi, hal itu dikaitkan dengan pergantian rezim dari Soeharto ke B.J. Habibie, dan berakhir dengan Pemilu yang di sepanjang sejarah Indonesia paling demokratis yaitu dengan terpilihnya K.H. Abdurrahman Wahid sebagai Presiden RI ke-4.

"Transisi" dalam konteks kesusastraan dapat dibaca sebagai berikut:

- (1) Suatu masa di mana sastra "terus mencoba budaya tanding", baik melalui pengungkapan yang paling keras yaitu berposisi berhadapan langsung dengan negara, maupun menjelmakan "budaya tanding" itu melalui estetisme, dan semua ini berlangsung sebelum Reformasi Mei 1998. Yang

pertama, berakhir dengan pembredelan dan pencekalan; yang *kedua*, ada campur-tangan kekuasaan terhadap arah kesusastraan, dengan alasan agar tidak mengganggu “stabilitas nasional”, di antaranya mengontrol media massa sebagai publikasi kesusastraan di bawah Departemen Penerangan;

- (2) Sejak tanggal 21 Mei 1998 yang merupakan momen jatuhnya rezim Soeharto; dan setelahnya yaitu euforia sebab secara lahir batin terbebas dari cengkeraman rezim Soeharto, dan karenanya posisi sastra yang semula dimarginalkan menjadi mengalami kenduri keterbukaan. Kemudian, euforia yang berlebihan itu memunculkan realitas sosial yang kacau akibat “perang saudara” di Aceh, Maluku, Kalimantan Barat, Papua Barat, dan ternyata kekerasan tak kunjung usai.

Saya bukan sosiolog, juga bukan pengamat politik, dan karenanya mendeskripsikan tahun masa transisi itu akan menjadi terlampau spekulatif.

Problem lain, jika disebut sebagai “sastra Yogya”, maka akan memunculkan makna yang *polyinterpretable*. Hal itu antara lain dapat dimaknakan sebagai “sastra yang bernuansa ke-Yogya-an”. Sastra yang demikian telah surut ditulis oleh sastrawan dari komunitas Persada Studi Klub (PSK) sekalipun kita masih menjumpainya yang berhasil pada perpuisian Fauzi Absal dan Iman Budhi Santosa.

Baiklah, “sastra Yogya” itu kita maknakan sebagai “yang ditulis oleh sastrawan yang bertempat tinggal di Yogya, yang

sebab suatu hal masih punya hubungan dengan Yogya, dan dalam artikel ini pun masih ditawar pemaknaannya yakni yang berhubungan dengan “era transisi” tadi.

Kepenyairan Yogya yang muncul pada dekade 1980-an diuntungkan oleh keberadaan “rezim sastra” PSK itu, yang melahirkan dominasi kesastraan Iman Budhi Santosa, kesastraan Linus Suryadi AG., dan kesastraan Emha Ainun Nadjib.

Jalur kesastraan Iman Budhi Santosa menguat dalam perpuisian Fauzi Absal dan Bambang Widiatmoko yakni dengan mentradisikan lirisisme murni yang ketat, serupa disiplinnya diksi-diksi Chairil Anwar yang dikembangkan oleh perpuisian Toto Sudarto Bachtiar, lalu perpuisian Subagio Sastrowardoyo. Jalur tersebut dikembangkan oleh Iman Budhi Santosa dengan berhasil. Pada pengembangannya, Iman Budhi Santosa memasukkan pikiran hidup Jawa-Mataram di dalam perpuisiannya. Pada aspek kebahasaannya diwarnai oleh perhitungan kata-kata yang *njlimet*, namun setiap ungkapan lebih diposisikan sebagai wakil dari pikiran sekalipun menyebut latar (*set*), namun *set* hanyalah wakil dari pikiran. Fenomena perpuisian yang demikian, saya menyebutnya sebagai “sajak yang menyatakan”. Di samping itu, perpuisiannya diwarnai oleh permainan *enjabemen* kalimat untuk menggandakan makna. Saya sering kali baru mendapatkan makna puisi Iman Budhi Santosa secara utuh setelah saya mendengarkan dia membacakan sajaknya sebab dengan begitu dia melakukan satu pemaknaan saja terhadap sekian kemungkinan pemaknaan akibat dari *enjabemen* tersebut. Fenomena perpuisian Iman Budhi Santosa yang demikian dapat kita jumpai pada buku

puisinya *Dunia Semata Wayang* (1996), dan juga pada buku puisinya *Matahari-Matahari Kecil* (2004).

Pada perpuisian Linus Suryadi AG., yang menonjol ialah keketatan diksi itu dia baurkan dengan merevitalisasi *parikan* dan pantun ke dalam lirisisme puisinya, dengan latar (*set*) dan simbol dan pikiran yang diambil dari dunia pewayangan dan Nasrani. Membaca irama sajak Linus, sering kali saya teringat kepada irama sajak Sitor Situmorang, sajak "Lagu Gadis Itali", di samping sajak lain dalam buku *Dalam Sajak*. Tetapi, pikiran Jawa-Mataramlah yang menjadi uniknya perpuisian Linus Suryadi AG, terutama pada prosa-liris *Pengakuan Pariyem*, dan *Tirta Kamandanu* sehingga perpuisannya menjadi khas.

Sebenarnya antara perpuisian Umbu Landu Paranggi, Linus Suryadi AG, dan Iman Budhi Santosa, ada kekerabatan estetik sebagai penyair yang hidup dalam tradisi kesastraan PSK, terutama dalam menyikapi kata-kata secara ketat. Permainan irama sajak akibat keketatan itu sebagaimana yang kemudian dominan dalam perpuisian Linus Suryadi AG. yakni napas pantun atau *parikan*, namun hal demikian tidak terjadi pada perpuisian Iman Budhi Santosa dan Umbu Landu Paranggi.

Sebuah pengecualian pada perpuisian Emha Ainun Nadjib yang kemudian menggali tema-tema religius Islam, disertai oleh narasi-narasi religiusnya. Hal ini dilakukan setelah Emha melakukan eksperimentasi dari hasil kemuakannya terhadap tradisi lirisisme Goenawan Mohamad, Sapardi Djoko Damono, dan Abdul Hadi W.M. (sajak Emha di awal 1970-an di dalam antologi *Gendrang Kurukasetra* masih mirip perpuisian Goenawan Mohamad). Eksperimentasi Emha tersebut

mengarah kepada protes sosial, sebagaimana dalam buku puisi *M Frustasi*, dan sajaknya yang lain pada periode sebelum buku puisi *99 Untuk Tuhanku*.

Kepenyairan Yogya yang lahir pada dekade 1980-an diuntungkan oleh eksistensi mereka tersebut yang menjadi patron kepenyairan Yogya pada masa itu. Pada masa itu media massa (*Kedaulatan Rakyat, Masa Kini, Berita Nasional*) di setiap rubrik sastranya selalu memunculkan karya sang Patron tadi. Oleh karenanya, sosialisasi puisi penyair seperti Mustofa W. Hayim, Dorothea Rosa Herliany, Joko Pinurbo, Ahmad Syubbanuddin Alwy, Abidah el-Khalieqy, Mathori A. Elwa, Hamdy Salad, Otto Sukatno C.R., Ulfatin Ch., Santosa Warna Atmaja, Adi Wicaksono, dan beberapa penyair dekade itu, menjadi *cancel* dan sulit. Sekalipun hal demikian dapat dipandang wajar dalam arus informasi, bahwa yang terlanjur mempunyai nilai berita akan terus menjadi *head-line*. Sementara itu, di Jakarta, terutama di Koran *Berita Buana* yang diredakturi oleh Abdul Hadi W.M., pada saat itu lebih memberi peluang bagi pemuatan karya penyair muda tadi, di samping sebab Abdul Hadi W.M. sedang mengobarkan tren sufisme (lihat jejaknya dalam buku puisi *Forum Puisi Indonesia'87*, jilid 1-3). Namun, saat itu sebab standar kepenyairan diukur oleh "panggilan pusat" Jakarta, karenanya kepenyairan Yogya dekade 1980-an justru dimulai dari pusat Indonesia itu.

Sebab mereka memulai dari Jakarta, maka langsung maupun tidak, isu pemikiran dan gaya ungkap sajak kepenyairan Yogya dekade 1980-an justru dimulai dari *mainstream* pusat, seperti halnya penawaran wacana sufisme, wacana histeria akibat tekanan sosial disebabkan pemiskinan ekonomi, juga

surrealisme kebahasaan sajak yang menjadi strategi akibat represivitas negara. Jadi, kepenyairan Yogya dekade 1980-an justru menjadi lepas dari tradisi kesastraan PSK. Konklusi demikian sebab eksistensi PSK dapat diposisikan dan dipersepsikan sebagai tradisi estetika dan pemikiran yang khas.

Sekalipun banyak faktor yang mengakibatkan dominannya pemikiran dan gaya perpuisian seseorang atau kelompok diikuti oleh zamannya atau setelahnya, namun dalam sosialisasi sastra Indonesia bahwa peran koran dan majalah amatlah vital. Oleh karenanya, pemuatan karya sastra penyair Yogya yang menguat pada dekade 1980-an di media massa Jakarta pada saat itu, jelas mewarnai perkembangan perpuisian mereka selanjutnya.

2. *Yang Maha Syahwat, dan Dekonstruksi Formalisme Agama: (Refleksi atas Perpuisian Mathori A. Elwa)*

Di sepanjang 1980-an, militerisme rezim Soeharto melalui tentakelnya mengatasnamakan “stabilitas nasional” atau ancaman hantu komunisme, sampai juga di Yogya, seperti melakukan pencekalan pementasan drama (Rendra di tahun 1975), penahanan terhadap seorang siswa Madrasah Aliyah Negeri sebab membacakan sajak (M. Nasruddin Anshory Ch, di awal 1980-an), dan banyak lagi kasus serupa. Lucien Goldmann benar bahwa karya sastra bukanlah struktur statis, melainkan produk sejarah, strukturisasi dan destrukturisasi yang hidup dan dihayati oleh masyarakatnya. Apalagi dalam masyarakat yang bawah sadar budayanya belum kering dari budaya lisan seperti Indonesia, di mana romantisme memosisikan seni (sastra) memiliki peran penting lantaran diyakini memiliki daya tafsir

terhadap perilaku sosial, yakni dengan menawarkan keindahan spiritualitas. Keyakinan demikian tidak saja tersimpan dalam memori bawah sadar budaya masyarakat, melainkan pada diri sastrawan sebagai bagian dari masyarakat lisan.

Karena itu, tatkala hidup dalam masyarakat mengalami pergeseran nilai, dari keyakinan hidup yang bereferensi kepada pertimbangan religiositas, menuju kepada keyakinan baru yang ditumbuhkan oleh negara, misalnya peribadatan adalah perkara individual, atau bahwa kita dapat beribadah setelah problem ekonomi selesai; semua itu dapat dipulangkan kepada keyakinan yang ditumbuhkan oleh negara bahwa “pembangunan ekonomi adalah urgen”. Tentu saja, perlawanan terhadap ideologi demikian, tumbuh di kalangan terdidik-sadar seperti sastrawan. Karenanya, sastrawan merepresentasikan histeria kehidupan yang dinilainya telah kehilangan dimensi kemanusiaannya: “*semrawutnya*” jalan raya memunculkan histeria. Salah satu penyair yang banyak menuliskan histeria jalan raya itu ialah Mathori A. Elwa dalam buku puisinya, *Yang Maha Syahwat*, berikut ini.

Jalan Raya Pecah

jalan raya pecah
jalan raya pecah
tak ada lagi manusia di mataku
tak ada
hanya mayat yang kujumpai
kemanusiaan yang dibungkus tubuhmu
kemanusiaan yang terpendam

kemanusiaan yang terkubur di jalan-jalan

jalan raya pecah
 jalan raya pecah
 tak ada suara di hatiku tak ada
 hanya desing mobil yang kaulambaikan
 tafakur kegaduhan
 dzikir keterasingan

jalan raya pecah
 jalan raya pecah
 tak ada lagi manusia
 tak ada
 hanya binatang saling menelan
 kemanusiaan melata
 menjilat-jilat
 menganga

Sajak Mathori A. Elwa tersebut bukanlah sajaknya yang terbaik, setidaknya kita bisa merasakan denyutnya melakukan presentasi melawan arus hedonisme di tengah budaya masyarakat transisi, antara mempertahankan tradisi, dan menerima modernisme mentah-mentah.

Perlawanannya bukanlah *vis-à-vis* bahwa ada yang salah dalam strategi berkebudayaan yang dimainkan oleh negara sebagai lembaga yang memberi rasa aman lahir batin terhadap rakyatnya. Namun, sebab demi menggembosi peran agama dalam tata hidup bernegara, agama telah direduksi paradigma sosialnya, seperti adanya jargon “Islam Yes, Partai Islam No!”.

Sekulerisasi antara kesalehan ritual dan kesalehan sosial itu berefek kepada penanggalan “baju agama”, ditinggalkannya roh agama, seperti merebaknya “Bupati” (buka paha tinggi-tinggi) dan “Sekwilda” (sekitar wilayah dada), yang berkibar di mana-mana tanpa “BH” (ungkapan Faruk HT). Sebagai “Orang Laut” (judul sajak Elwa), yang menatap senjakala kebudayaan serupa itu, ia histeria, sampai pada klaim, ‘/ tak ada lagi manusia di mataku/tak ada/ hanya mayat yang kujumpai/ kemanusiaan yang dibungkus tubuhmu/’.

Pada sajak awal Elwa, aku-lirik memang mengalami histeria, dengan bereferensi kepada “ingatan teologis” (terima kasih Adi Wicaksono atas istilah ini) melakukan jarak hitam-putih, seolah “agamamu adalah agamamu, agamaku adalah agamaku.” Di dalam begitu, Elwa melakukan politik identitas yakni merekonstruksi wajah ke-Diri-an dengan berulang kali mencitrakan siapakah “Mathori A. Elwa” yang sebenarnya, ‘// bercermin lautan bening/ wajah buram dan pangling/ kukucil mata saja/ : membuat dunia baru’ (sajak “Mathori A. Elwa, 1) sebab mengakrabi “dunia-jalan-raya”, ia akan bias, dan karenanya, jalan yang aman ialah pulang kepada “Horizon” agar dapat ‘/kumaknai peta-peta/ : aku memanggil-manggil duniamu/’ (sajak “Horizon”).

Perkembangan pemikiran terhadap perubahan sosial dalam sajak Elwa bukanlah sebagaimana yang dicontohkan itu yang dominan. Elwa sekalipun banyak bertumpu kepada “ingatan teologis”, justru melaluinya ia mencairkan kebakuan pandangan kaum formalis agama di satu sisi, dan di sisi lain ia mengkritik kaum yang sok modernis yang mengikut saja kepada arus modernisme. Basis teologis Elwa justru diperlukan, dan ia

menguasai ihwal itu mulai dari tataran simbolik sampai praksis. Sebab dengan begitu, eksklusivitas pemaknaan yang dilakukan oleh pemeluk formalis terhadap agama, melalui strategi kebahasaan sajaknya yang parodis, ironis, humor, menjadi dapat dicairkan. Semuanya itu dapat dilakukannya di dalam sajak, secara aman, tanpa menyinggung kaum formalis agama maupun hedonis sebab cara pandang Elwa dilakukannya dengan cara melebur tirai itu. Ia memusatkan kritik terhadap perubahan sosial yang hedonisme, baik perilaku maupun sekadar wacana, sekali lagi di dalam sajaknya berpusat kepada aku-lirik (bisa dibaca: diri penyair). Fenomena inilah yang akhirnya dominan di dalam pemikiran perpuisian Elwa.

Tipikal hal tersebut ia tampilkan di dalam sajak “Yang Maha Syahwat”, yang menjadi judul buku puisinya. Sepanjang kepenyairannya, puisi dipilih dan dikumpulkan di dalam buku ini. Elwa tidak lagi mengambil jarak ontologis, ia justru “masuk” ke dalam dunia yang-maha-syahwat itu, dengan mengidentifikasi sebagai “pengembara abadi”, (setan), yang maha mengagumi dirinya sendiri:

1
aku seorang pengembara atau pertapa
kubiarkan dirimu menentukan jalan sendiri
dan tunggulah suatu saat
bahwa bulan bersinar karena aku
matahari terbenam karena aku
...

14
tangis dan doamu hanyalah musik dangdut
segala langkah dan rencana-rencana
adalah tarian hula-hoop para pelacur
...

19
wahai diriku yang berotak cemerlang
jangan hanya kekerasan
ciptakanlah pengangguran besar-besaran
di dalam filsafatku tak ada musuh atau sekutu
semua adalah musuh atau sekutu

20
karena kebaikan yang busuk inilah
dunia menjadi lain dan melesat jauh
semua naik pesawat-yang-akan-datang
atau sekarat sekalian
selebihnya tertinggal sebagai debu
dan gurem-gurem
sementara aku yang mengajari tepuk tangan
akan tetap sebagai psikopat yang maha
syahwat
di menara-menara
lembah-lembah
dan rawa-rawa
manusia

Dengan mengidentifikasi sebagai “yang maha syahwat”, ia berleluasa melakukan otokritik terhadap formalis agama sekaligus menampilkan efek dari berhala modernisme kepada Sisyphus sejati. Personifikasi akan nilai manusia agung sebagai skenario ideal dari Yang Maha Berkehendak, dihancurkannya sebab kehendak itu sendiri ditarik ke dalam “aku”. Di saat itulah arogansi apa saja menjadi sah, termasuk untuk menciptakan, ‘jangan hanya kekerasan/ ciptakanlah pengangguran besar-besaran/ di dalam filsafatku tak ada musuh atau sekutu/ semua adalah musuh atau sekutu.’

Hampir di setiap sajak Elwa menciptakan ironi dengan bahasa komunikatif serupa sajak “Yang Maha Syahwat” itu. Ironi sebab ia mencitra-dirikan kepada persona dunia yang secara ideal tidak diterima oleh masyarakatnya, namun dunia serupa itu hidup di sekeliling kita, bahkan melekat kepada kita: ego tahta, harta, juga wanita. Dari situlah justru ada tumbukan makna, karenanya bahasa puisi Elwa sekalipun cukup “terang” jika pembaca terbiasa dengan simbol dari referensi teologis, maka Elwa cuma sebatas mengusik acuan makna baku dari pandangan dunia itu. Bagaimanapun, pembaca yang mengenal referensi baik buruk akan tidak terima, karenanya memunculkan penawaran wacana, justru di situlah bahasa sajak Elwa menjadi “puisi”.

Adakah yang salah pada “puisi dengan ingatan teologis sebagai wacana, yang ditampilkan melalui citra sosial dan individual manusia yang hidup berdampingan di antara dunia simbol dan keseharian” serupa sajak Elwa?

Perpuisian Elwa menjadi fenomena langka dalam perpuisian Yogya, mungkin juga Indonesia sebab Elwa mengukuhkan barisan pengucapan puisi yang tidak punya pengikut. Saya pikir sulit menjadi pengikut Elwa dalam bersajak, sama sulitnya menjadi pengikut perpuisian Kuntowijoyo, atau Sutardji Calzoum Bachri (terutama pada *O Amuk Kapak*). Hal itu sebab pohon yang ditancapkan dalam perpuisannya terlampaui sulit dipanjat oleh orang lain, tentu jika tidak ingin terpeleset dan jatuh dicap sebagai epigon total. Lain halnya dengan “jalur besar” yang banyak diikuti perpuisian Indonesia, Chairil Anwar dalam lirisisme-ekspresionisme, atau Goenawan Mohamad dalam lirisisme-imajisme, dan balada atau sajak pamflet Rendra (juga Taufiq Ismail), atau fenomena mutakhir ialah surealisme-estetis (Afrizal Malna). Ibarat rumah, masih banyak pintu untuk memasuki perpuisian model jalur itu, lalu keluar dengan “mencuri” sesuatu, dan sebagai ahli kimia kata-kata mencampur ini dan itu menjadi zat lain, lalu berkata, “*Ini puisi inavatif lho! Puisi saya!*”

Tentu saja, tak ada yang kurang dengan penampilan bahasa Elwa yang demikian, “ingatan teologis” itu tergantung kepada bagaimana membahasakan di dalam puisi. Bukankah justru pengalaman religius yang sebenarnya tanbahasa itu menjadi terbahasakan lantaran refleksi analogis? (Ingat, tradisi ritus para sufi dengan bahasa sajak). Hal itu sebab formula bahasa yang membersihkan kompleksnya ide, emosi, bawah sadar, bukanlah menutup kemungkinan suatu pengalaman menjadi verbal. Banyak pengalaman yang terang, ternyata tetap menjadi suatu yang menggetarkan sukma, dan terus-menerus kita

menikmatinya dengan kesan dan makna yang selalu baru, seperti menyatunya suami dengan istri.

Dengan begitu, puisi Elwa berdiri di antara bahasa-yang-menampilkan dan bahasa-yang-menyatakan problem eksistensial dan sosialnya dengan caranya sendiri: bahasa puisi merespons gempita bahasa massa, metafora implisit yang dihiperbolikkan dengan mampertautkan antara dunia makna (yang bereferensi pada “ingatan teologis”) dan dunia keseharian. Memang, ada napas surealistiknya, tetapi bukan pencitraan dunia bawah sadar itu sendiri yang dipentingkan Elwa, melainkan hanya sebatas formula. Pikiran aku-lirik masuk kepada realitas maupun pikiran masyarakatnya yang dipersoalkan itu dengan strategi politik-peleburan. Dengan begitu, pikiran yang ditampilkan ke dalam bahasa sajak membuka ruang perdebatan makna. Manusia menemui surga dan nerakanya sendiri tanpa seretan tangan lain, tinggal posisi dan presisinya tatkala *nyemplung* ke dalam arus massa.

3. *Reportase yang Menakutkan Mustofa W. Hasyim*

Puisi Mustofa W. Hasyim, *Reportase yang Menakutkan*, terasa lain tatkala memosisikan identifikasi aku-lirik maupun aku-publik di dalam sajaknya sekalipun ada psikologis yang sama bila dibandingkan, misalnya, dengan puisi Mathori A. Elwa (*Yang Maha Syahwat*, 1997), yaitu psikologisnya orang kalah, psikologisnya rakyat banyak di sepanjang rezim Soeharto, terutama tatkala gerakan mahasiswa selalu berakhir dengan penjara. Kejiwaan tertindas itu mendorong pencarian pegangan

kepada spiritualisme-religi maupun non-religi. Mustofa W. Hasyim membangkitkan kisah tragis kemanusiaan sebagai “reportase-budaya”, dengan menyublimasi kekerasan sosial itu ke dalam *sajak-berkisah (memakai pencerita orang-pertama)*, ataupun *balada (memakai pencerita orang-ketiga)*.

Karena Mustofa W. Hasyim memilih berkisah, konsekuensinya bahasa yang dipilih komunikatif dengan fakta sosial yang terfiksikan, sebagaimana sajak yang amat mewakili perpuisian Mustofa W. Hasyim pada dekade menjelang jatuhnya rezim Soeharto, yang diambil dari buku *Reportase yang Menakutkan*, berikut ini.

Buruh yang Amat Sabar

Seorang buruh yang sabar selalu tersenyum
meski upahnya selalu dikurangi
tiap bulan. Ia bersyukur
bisa mengisi hari-harinya
dengan kerja.

Suatu hari upahnya menyusut
sampai ke angka nol
ia pun mengganggu pasrah
tanpa niat protes sedikit pun.

“Bulan depan ganti kau
yang membayar aku,”
kata majikannya garang.
“Baik. Insya Allah kubayar,” jawabnya.

Ia pulang dengan langkah segar
tapi istri dan mertuanya marah
"Masak kerja sebulan
tidak mendapat upah," hardik mereka.

Hari berikutnya ia tetap bekerja
lebih rajin dibanding temannya
ia pun menyukai lembur
menggantikan temannya yang sakit.

Di awal bulan ia tidak mendapat upah
justru ia yang membayar majikannya.
"Bagus. Dari mana kaudapat uang ini?"
"Dari berhutang tetangga."

Sampai rumah kembali
istri, mertua dan anak-anaknya
marah sambil menangis
"Tuhan, kenapa kauturunkan juga
lelaki tolol seperti ini," keluh istrinya.

Ia tersenyum, tapi kaget
waktu terdengar letusan
dan asap menggumpal
diikuti api yang berkobar.

"Pabrik tempatmu bekerja terbakar," kata orang-orang.
Ia termenung. Heran campur pedih
"Aku selalu mengampuni majikanku
dan mendoakan agar selamat. Tapi Tuhan
ternyata berkehendak lain," bisiknya.

Kapitalisme semu memosisikan pemilik modal yang menguasai alat produksi bebas menentukan aturan main proses produksi sebab hak-hak buruh tidak terlindungi oleh undang-undang secara manusiawi, hal ini terjadi di Indonesia. Bahkan, tidak hanya hubungan buruh dan pengusaha, juga hubungan guru dan lembaga pendidikannya, dosen dan universitasnya. Sebagai contoh, di Purwokerto di sebuah perguruan tinggi swasta, bahkan ada perjanjian kerja demikian:

"Masa kerja minimal 3 (tiga) tahun dan dapat diangkat kembali. Apabila mengundurkan diri sebelum masa kerja berakhir, maka bersedia mengembalikan seluruh jumlah gaji dan honor dosen yang telah diterimakan sejak diangkat sebagai dosen."

Hal tersebut jelas merampas Hak Asasi Manusia (dalam *Deklarasi HAM*, pasal 23); dan tidak sesuai dengan rincian jenis pekerjaan yang boleh dikontrakkan (guru/dosen, tidak dalam kategori itu); di samping itu, masa kontrak kerja semestinya maksimal 2 tahun (sesuai dengan Undang-undang Perburuhan, Peraturan Menteri Tenaga Kerja, 1986); apalagi ditinjau dari perspektif hadis, "Beri upah buruhmu sebelum kering keringatnya."

Dalam sajak tersebut, Mustofa W. Hasyim mengadakan protes terhadap ketidakadilan yang dilakukan majikan kepada buruh. Tetapi, protes Mustofa juga secara tidak langsung, ia tidak misalkan memprotes bahwa upah minimum regional di Yogya teramat rendah dibanding provinsi lain, atau tiadanya

undang-undang yang memberi perlindungan terhadap hak social politik buruh, atau mandulnya Serikat Pekerja yang selama rezim Orde Baru hanya dijadikan kendaraan politik oleh para elitnya di bawah Golongan Karya (Golkar).

Dengan gaya sajak berkisah sekalipun banyak juga sajak Mustofa yang kemudian lebih pendek-pendek, namun gaya pengisahan itu dominan, dan karena ia berkisah, maka sajaknya tidak hanya menampilkan problem sosial itu dalam solilokui aku-lirik atau persona lain. Persona lain dalam sajaknya dengan menampilkan peristiwa itu, di sana-sini juga menyatakan sikapnya. Sikap yang bagaimana? Persona yang dibangun ialah perlawanan orang kalah, yang sembunyi di balik jubah spiritualisme sebab bagaimanapun masih ada Tuhan Yang Maha Adil yang akan mengadili ketidakadilan itu (bait terakhir sajak tersebut mempresentasikan hal itu). Kekuatan semacam itu memang eksis, apalagi tatkala tangan dan mulut dibungkam, sebagaimana kisah yang menjadi pemeo perlawanan di Ethiopia di bawah cengkeraman tuan-tuan tanah Prancis: saat terjadi inspeksi terhadap perkebunan, orang berjajar di pinggir jalan. Si Tuan bule dengan cerutnya lewat. Orang-orang menunduk sembari memegang lututnya. Mereka marah atas kesewenangan itu. Namun, mereka tidak berdaya. Apa yang mereka lakukan? Di antara mereka ada yang sengaja kentut keras-keras... Gaya seperti itulah perlawanan Mustofa, dan hal itu sah-sah saja.

Sebagai penyair yang dibesarkan dalam kultur Jawa-Mataram, Mustofa tidak memilih perspektif untuk menjadi ruang dan waktu bagi *setting* puisinya, ia hanya menempatkan hal itu sebagai latar (*set*), selebihnya ideologi puisi mereferensikan diri kepada religiositas (Islam), semacam: ingatkan

dengan tanganmu, mulutmu, jika tak mampu, maka berdoalah. Namun, sebab atmosfer kultur yang ia hadirkan dunia *wong cilik* Jawa, karenanya, dalam menghadapi ketakberdayaan nasib, ia mendekati masalah itu dengan cara *wong cilik* Jawa pula, yaitu tertawa getir dalam kepahitan: 'Aku melihat mayat tersayat-sayat/ di sekujur tubuhnya/ menggigil. "Aku telah diperkosa/ dan telah membalas dendam," katanya/ lalu diam.' ("Reportase yang Menakutkan"); 'Benar. Kambing itu melahirkan bayi/ dan sejak itu kisah cinta Anisah/ tidak pernah dipercakapkan lagi.' ("Matarantai Cinta yang Ruwet"), dan banyak lagi contoh sikap serupa itu dalam sajak Mustofa, yang membuat kita membacanya "geli" sekaligus getir.

Namun, pascareformasi sajak Mustofa W. Hasyim menjadi singkat-singkat, pencitraan realitas dan problem sosial yang *kerap* juga "dinyatakan" menjadi sangat dihematkan sehingga "hanya" memberi sugesti-sugesti. Mustofa W. Hasyim sekalipun menulis sejak dekade 1970-an, namun menurut saya kurang berhasil sebab masih dibayang-bayangi oleh tradisi Persada Studi Klub yakni dengan berorientasi kepada hidup kejawaan, yang tidak sematang pemikiran Linus Suryadi AG. Kemudian, ia keluar dari *mainstream* itu, dan berhasil pada buku puisi *Reportase yang Menakutkan*, juga buku puisi *Zaman yang Beracun*.

4. *Celana* dalam Surealisinya Joko Pinurbo

Di dalam buku puisi *Celana* karya Joko Pinurbo, problem sosial masyarakat transisi disublimasi ke tingkat supralogis pemikiran sajak, maupun imaji, yang ia bangun dari peristiwa keseharian ke dunia simbolik, sebagaimana sajak berikut ini.

Kisah Seorang Nyumin

Demonstrasi telah bubar. Kata-kata telah bubar.
 Juga gerak, teriak, gegap, dan gejolak.
 Tak ada lagi karnaval.
 Bahkan pawai dan gelombang massa telah menggiring diri
 ke dataran lengang, tempat ilusi-ilusi ringan
 masih bisa bertahan dari serbuan beragam ancaman.

Siapa masih bicara? Bendera, spanduk, pamflet
 telah melucuti diri sebelum dilucuti para pengunjungnya.
 Tak ada lagi karnaval.
 Di pelataran yang mosak-masik yang tinggal hanya
 koran-koran bekas, berserakan, kedinginan
 diinjak-injak sepi.

Tapi di atas mimbar, di pusat arena unjuk rasa
 Nyumin masih setia bertahan, sendirian.
 Lima peleton pasukan mengepungnya.
 - Sebutkan nama partaimu.
 - Saya tak punya partai dan tak butuh partai.
 - Lalu apa yang masih ingin kau lakukan?
 Mengamuk, mengancam, menggebrak, melawan?
 - Diam itu yang saya inginkan.
 - Lakukan, lakukan dengan tertib dan sopan.
 Kami akan pulang, mengemasi senjata,
 mengemasi kata-kata. Pulang ke rumah
 yang teduh tenang.

Sayang Nyumin tak bisa diam. Nyumin terus bicara,
 Menghardik, menghentak, meronta, meninju-ninju
 udara.
 Dan para demonstran bersorak, "Hidup Nyumin!"
 Suasana serasa senyap sesungguhnya.

'Demonstrasi telah bubar. Kata-kata telah bubar,' demikian tulis Pinurbo, tetapi 'Nyumin terus bicara' sekalipun 'Suasana serasa senyap sesungguhnya'. Sepertinya paradoks, bagaimana mungkin demonstrasi kata-kata telah bubar, namun demonstran masih dapat bersorak? Tetapi tidak, sebab Pinurbo memanggil suprarrealitas itu sebagai jalan mengatasi realitas (sosial)-nya yang gagal dalam menyuarakan kata. Apakah dengan begitu dunia yang dibangun sajak Pinurbo merupakan dunia surealis? Saya sepakat dengan Sapardi Djoko Damono, dunia Pinurbo memang surealis. Ia merekonstruksi realitas sosialnya yang kalah kepada dataran kemenangan secara makna, sebagaimana demonstran di luar sajak yang sesungguhnya telah disenyapkan oleh senjata, namun dalam sajak demo itu terus berlangsung menjadi makna. Pertikaian untuk "memerdekakan kata" sekalipun demokrasi baru dalam wacana saat itu terus berlangsung.

Kata, memang vital bagi upaya "mengatasi": kebudayaan, dan surga. Tetapi, kata itulah yang menjadikan sebuah rezim jengah, dan perlu selalu waspada, karenanya setiap mereka yang punya kata mesti dicurigai, '//Selamat datang. Saya sudah menyiapkan semua yang akan/ Saudara rampas dan musnahkan: kata-kata suara-suara/ atau apa saja yang Saudara takuti tapi sebenarnya/ tidak saya miliki.' (Sajak "Malam

Pembredelan”). Peristiwa semacam ini menyeruak tatkala di tengah 1980-an gerakan mahasiswa menguatkan formulasinya kepada pemihakan nasib *wong cilik*, seperti kasus Kedung Ombo atau Nipah, dan rezim Soeharto buru-buru keras mengikisnya. Pinurbo dalam *Celana* sangat menyadari posisi dan fungsi kata-kata itu di tengah represivitas, *kerap* ia di tengah tampilan peristiwa yang ia bangun, menyatakan semacam ini: ‘Kata-kata adalah kupu-kupu yang/ berebut bunga, adalah bunga-bunga yang berebut warna,/ adalah warna-warna yang berebut cahaya, adalah cahaya yang/ berebut cakrawala, adalah cakrawala yang berebut saya.’

Yang menjadikan puisi Pinurbo punya nuansa bahasa dan pemikiran yang khas di tengah ‘Pasukan disiagakan dan/ diperintahkan untuk memblokadir setiap jalan. Semua mendadak/ panik. Kata-kata kocar-kacir dan tiarap seketika/ (sajak “Patroli”) sehingga memunculkan bangunan sajak *pasemon* atau lebih menyeruak lagi memunculkan bahasa surealis, menurut pengamatan saya, hal itu disebabkan oleh beberapa hal sebagai berikut.

(1) Puisi Pinurbo mempresentasikan komunikasi terhadap realitas sosialnya dengan memasuki secara langsung peristiwa sosial itu. Ia mengisahkannya tidak secara telanjang terhadap latar (*set*) dan peristiwa. Narator membangun suasana, *setting*, peristiwa itu kepada visi *person*-nya. Setidaknya ini dapat dicermati dalam sajak: “Poster Setengah Telanjang”, “Kisah Seorang Nyumin”, “Kisah Senja”, “Bayi dalam Kulkas”, “Malam Pembredelan”, “Kisah

Semalam”, “Gambar Porno di Tembok Kota”, “Boneka dalam Celana”, dan semacamnya.

(2) Dan, karena gaya pengisahan mendominasi visi narator, maka ungkapan-ungkapan liris itu tak terhindarkan dan cenderung disengaja, yang menjadikannya berbeda dengan sajak balada yang cenderung membiarkan peristiwa telanjang sebagaimana puisi Rendra. Kita menjumpai begitu banyak harmoninya persajakan dalam puisi Pinurbo, ungkapan serupa ini misalnya sajak “Kisah Semalam”:

Yang ditunggu belum juga datang. Tapi masih digenggamnya surat terakhir yang sudah dibaca berulang. Aku pasti pulang pada suatu akhir petang. Tentu dengan bunga plastik yang kau berikan saat kau mengusirku sambil menggebrak pintu,
“Mingat saja kau banjangan. Aku akan selamanya di sini, di rumah yang terpencl di sudut kenangan.”

...

(3) Setiap bangunan kata yang membawa makna bersebarangan dengan ideologi negara terhadap realitas, sejak peristiwa Malari, dimaknakan ancaman oleh dan terhadap negara. Karenanya, kata menjadi medan perebutan makna. Kesadaran semacam ini cukup kuat pada pemikiran puisi Pinurbo, dan ia tak ingin mengikut arus umumnya puisi dekade 1980-an yang membangun pecahan-pecahan imaji seperti ‘orang-orang terbaring dalam tubuhnya sendiri, dada. tak ada yang berjalan. anjing terbaring dalam lolongannya sendiri. kota juga terbaring dalam dinding-

dinding beton yang dingin, dada' (Sajak "Dada", *Abad yang Berlari*, 1984, Afrizal Malna).

Pinurbo justru membangun pecahan-pecahan "ideologi rakyat banyak" itu, dengan memfiksikan fakta sehingga sifat kefaktualannya sublim. Realitas (sosial)-nya itu ia tundukkan di dalam puisi menjadi kemenangan makna, keyakinan, dan spiritualisme. Tidak lagi dengan jalan mencitrakan pecahan-pecahan ideologis yang kalah itu sendiri sebagaimana yang dilakukan Afrizal Malna, juga Hamdy Salad, melainkan membiarkan kisah itu kembali hidup di dalam sajak. Tidak juga dengan mengambil jalan ironi sehingga getir sebagaimana puisi Mustofa W. Hasyim, melainkan menyiasati keterpurukan, ketertindasan itu dengan mencari basis lain yakni dunia makna dengan perlambang, yang sebagiannya dapat dicari referensinya kepada ingatan-teologis, sebagiannya kepada humanisme universal. Contoh yang paling asyik, tentang "kata" yang diperebutkan versi maknanya antara negara yang disimbolkan dengan 'Patroli' berhadapan dengan 'demonstran' yang dalam sajak berikut ini diposisikan sama dengan 'penyair'.

Patroli

Iringan-iringan panser mondar-mandir di jalur rawan di seantero sajakku. Di sebuah sudut yang agak gelap komandan melihat kelebat seorang demonstran yang gerak-geriknya dianggap mencurigakan. Pasukan disiagakan dan

diperintahkan untuk memblokir setiap jalan. Semua mendadak panik. Kata-kata kocar-kacir dan tiarap seketika. Komandan berteriak, "Kalian sembunyikan di mana penyair kurus yang tubuhnya seperti jerangkong itu? Pena yang baru diasahnya sangat tajam dan berbahaya." Seorang peronda memberanikan diri angkat bicara, "Dia sakit perut komandan, lantas terbirit-birit ke dalam kakus. Mungkin dia lagi bikin aksi di sana. " "Sialan!" umpat komandan geram sekali, lalu memerintahkan pasukan melanjutkan patroli. Di huruf terakhir sajakku si jerangkong itu tiba-tiba muncul dari dalam kakus sambil menepuk-nepuk perutnya. "Lega," katanya. Maka kata-kata yang tadi gemeteran serempak bersorak dan merapatkan diri ke posisi semula. Di kejauhan terdengar letusan, api sedang melalap dan menghanguskan mayat-mayat korban.

- (4) Dengan basis semacam itu, Pinurbo pun berleluasa melakukan eksperimentasi ungkapan, imaji yang liar, bahasa keseharian namun tak kehilangan kelirisannya. Dengan basis dunia makna melalui perlambang itu, ia juga melakukan penjungkirbalikan perlambang setelah diskripsi kisah yang dibangunnya, dan di sinilah letak kesurrealistisan puisi Pinurbo sehingga menimbulkan parodi-parodi, dan kita *ngakak* dibuatnya, contohnya dalam sajak "Celana (3)", tatkala seorang lelaki yang telah mendapatkan celana idaman yang lama didambakannya, asli buatan Amerika, dan memamerkan kepada perempuannya, tak disangka:

.....

Tapi perempuan itu lebih tertarik pada yang bertengger di dalam celana. Ia sewot juga.
"Buka dan buang celanamu!"

Pelan-pelan dibukanya celananya yang baru, yang gagah dan canggih modelnya, dan mendapatkan burung yang selama ini dikurungnya sudah kabur entah ke mana.

5. Memasuki *Nikah Ilalang* Dorothea Rosa Herliany

"Memasuki" Dorothea Rosa Herliany dalam buku *Nikah Ilalang* (1995), saya menemukan ceruk terdalam dari kata "nikah" itu sendiri, yakni nilai yang diidealkan, yang abadi. Hal itu tidak semata kata-kata untuk suatu tarikan agar diakui persona dirinya sebagai perempuan di bawah bayang tradisi yang memaknainya secara inferior. Puisi Rosa oleh sementara kritikus sastra dikatakannya sebagai upaya mengatasi dominasi maskulinitas terhadap femininitas.

Saya meminjam kata "nikah" itu bukan bermaksud melakukan pembacaan terhadap dunia gender sebab hal itu telah dilakukan dengan baik oleh Afrizal Malna sebagai kata penutup buku Rosa. Saya meminjamnya sebagai kata kunci memasuki upaya Rosa "menikahi" realitas (sosial)-nya.

Nikah Perkampungan

dengan sadar, aku kawini rumahrumah kardus,
tanpa cincin kawin, selain kemiskinan dan
Ilmudaurulang. tanpa perjamuan, selain wabah
dan ilmutatakota. tanpa nyanyian pengiring,
selain ketergusuran hewanhewan jelata.

dengan sadar, aku nikahi dunia yang gelisah.
sambil kuganti doa jadi harapan. kuganti
janji jadi ratapan.

kunikmati jaman yang sekarat minta susu.
pengantin yang takpernah kunikahi, tapi
minta menetekku dengan bahasa ketakutan.

Ini kali kita dengan berat hati melalui begitu saja upaya Rosa mengadakan tawaran struktur dan cara penulisan serta penyusunan kata, misalnya: tiadanya pemakaian huruf besar; penggunaan penulisan bersambung untuk kata ulang (ulatulat); penggabungan dua kata atau lebih (anakkumuntah); belum lagi, pemotongan atau pemenggalan kalimat. Tentu saja, hal itu dapat dibaca sebagai tanda memasuki dunia yang dibangun puisinya.

'dengan sadar, aku kawini rumahrumah kardus,/ tanpa cincin kawin, selain kemiskinan dan/ Ilmudaurulang', Rosa mengambil jarak ontologis terhadap sudut pandang perempuan yang secara konvensional memosisikan kelembutan, kemapanan. Di dalam sajak tersebut, justru dengan sadar ia

mengawini kemiskinan sosial, kemiskinan struktural, dan ia tahu risiko '(me)nikahi dunia yang gelisah.'

Di dalam dunia serupa itu, nilai-nilai menjadi abai. Rosa menyadari sungguh makna diksi 'kawin' dan 'nikah', yang dalam banyak sajaknya dibedakan aksentuasi dan maknanya. 'aku kawini rumahrumah kardus', kenapa tidak 'aku nikahi rumahrumah kardus'? Rosa ingin mencitrakan pecahnya nilai di dataran kemiskinan, wabah, dan hewan-hewan jelata. Hal ini mengingatkan saya kepada teks agama bahwa "Kemiskinan itu dekat pada kekufuran" sekalipun saya tak ingin memasukinya dengan ideologi serupa itu sebab akan sangat tidak adil dan dogmatis. Tetapi, Rosa punya ingatan-teologis secara substansi semacam itu, karenanya ia dalam bait II menggunakan kata 'aku nikahi' untuk menyebut ungkapan selanjutnya yang bernapaskan rasa keagamaan ini 'sambil kuganti doa jadi harapan'.

Afrizal Malna pernah mengungkap bahwa diksi-diksi keras, maskulin, yang digunakan Rosa sebagai risiko tak tertahankan *lantaran* dunia-di-luar-rumah telah menjadi klaim laki-laki. Memang, diksi, idiom, simbol, rangkaian ungkapan, dapat dijadikan penanda untuk merekonstruksi suatu persona yang dibangun dunia sastra. Namun, diksi-diksi gagah dan keras dalam puisi Rosa dapat juga dimaknakan sebagai cara memasuki bahasa massa yang memang mengarah ke arah sama, keras.

Tetapi, Rosa bukan mengambil posisi mengisahkan peristiwa sosial itu agar pembaca "menikahi" kembali lewat tokoh-tokoh yang dibangun. Ia menyublimasi pengalaman sosial itu sebagai bagian yang samar, impresi, dari posisi

"aku" yang dominan. Dengan begitu, peristiwa sosial yang memang tidak dominan diwadakkan di dalam sajaknya itu, dipilihnya, yang semata memberi sugesti-sugesti dari embusan "pernyataan" aku-lirik. Dengan sadar ia menikahi dunia yang gelisah, berarti ia memilih dari yang banyak itu sebagai objek dan (atau) subjek sudut pandang, serta pengucapan dunianya, sajaknya.

Kerenanya, sekalipun Rosa juga berbicara soal "Lagu Asing dari Desa" (judul sajaknya), maka ia hanya melukiskan impresi seperti ini:

di atas gerobak kuhitung mesin dan listrik
yang membagikan kekosongan kepada semuaorang.
malaikatmalaikat menyebarkan kebencian. sawahsawah
dan gubukgubuk tiba-tiba berubah gumpalankertas.
kubakar: jadi tanahair bagi bayangbayang.

sepanjang gang orangorang berjaga. tangantangan
kurus mencabikcabik tanah dan jantungnya sendiri.
sebuah semesta: jutaan rumah tanpapenghuni.

...

Di dalam bangunan dunia impresi, yang terlukiskan yang pokok saja, karenanya muncul patahan-patahan peristiwa sosial yang telah disublimasi itu, disejajarkan antara yang satu dengan lainnya. Sebagaimana dalam bait terakhir sajak itu juga, *dinyatakan*, 'di gerbangerbang desa kuhitung bayangbayang/

yang terpatahpatah. kusihir : menjadi jarijari/ yang selalu ingin menuliskan ribuan kalimat/ tak terbaca.'

Dengan begitu, menjadi tidak ada teriakan kata-kata di dalam puisi Rosa (satu hal yang secara estetis *kerap* menjadi ukuran keberhasilan kesastraan). Hal tersebut tidak banyak dimiliki oleh penyair semasanya yang cenderung berteriak-teriak atau meneriakkan problem sosial (yang masih telanjang konteks ruang dan waktunya) disebabkan oleh gempuran modernisme, atau represivitas oleh negara. Hal itu sebab Rosa melakukan metamorfosa makna (metamorfosa, kata yang kerap dipakainya dalam sajak), dan bukan metamorfosa kata-kata. Metamorfosa makna (termasuk konteks ruang dan waktunya) sebab ia menyublimasi peristiwa, ide-ide. Sementara itu, kata-kata via diksi-diksi tetap mengambil dari fenomena massa. Karenanya, problem-problem sosial yang secara biografis pernah hadir dalam hidup individual dan sosial Rosa itu mengalami metamorfosa ruang dan waktunya tatkala dihadirkan di dalam sajaknya.

Misalkan saja, sajak "Aku Diam di Halte", halte ini telah dihilangkan ruang-waktunya sebagai halte-biografis sehingga halte menjelma suatu ruang-waktu tempat di mana dan kapan 'kuhayati kebenaran yang lebih panjang/ dari rentangan waktu.' Inilah bahasa sajak yang dipilih Rosa di tengah arus massa yang menuntut ruang pembebasan dari ketertindasan eksistensial, institusional, struktural; yang bahasa tersebut erat kaitannya dengan ekspresi bahasa sipil yang mengerut di tengah slogan

pembangunan. Dan Rosa, sekali lagi, memilih bahasa impresi dalam puisi, yang dapat dimaknakan sebagai anti-tesis dari bahasa kekuasaan yang slogan, yakni dengan menghayati 'kebenaran yang lebih panjang/ dari rentangan waktu.'

6. *Puisi vis-a-vis Negara*

Secara sederhana boleh disebut bahwa bahasa pada umumnya adalah alat komunikasi bagi segala sesuatu yang berhubungan dengan hal yang berlangsung di dalam jiwa manusia. Sementara itu, dalam proses perkembangan bahasa dapat disebabkan banyak hal seiring dengan perkembangan masyarakat pemakainya, juga secara rekayasa seperti yang dilakukan oleh negara.

Pada konteks sosialnya itulah bahasa dapat mengalami tekanan-tekanan oleh persoalan yang melingkupinya menyempang dengan tekanan yang dialami oleh masyarakat pemakai bahasa itu.

Pada akhir 1950-an hingga 1960-an, situasi sosial *digiring* kepada pemaknaan baru revolusi versi Soekarno, jargon-jargon politiknya demikian merebak dalam pengucapan sehari-hari: neokolonialisme (Neokolim), Jasmerah (jangan sekali-kali melupakan sejarah), *ganyang, berangus, gerus*, nasionalisme-agama-komunis (Nasakom), dan semacamnya. Yang tentu saja "kata-kata besar" itu bukannya tanpa risiko dampak kengeriannya.

Dengan lingkungan bahasa demikian, bahasa mengalami pembesaran yang tampak menakutkan akibat suntikan ideologi oleh elit politik, dan di sisi lain oleh masyarakat umum juga direspons secara instan sebagai kemegahan; namun, di sisi lain lagi oleh masyarakat kritis disadari sebagai hal yang harus ditawarkan sebab risiko-risikonya.

Suasana ingar bingar politik 1960-an yang akhirnya memunculkan kekerasan politik itu, pada konteks kebahasaan dalam sastra memberi gambaran bahwa tanggapan oleh pemakai bahasa secara umum itu juga tercermin di dalam sastra. Di satu sisi, kerasnya bahasa yang dipompa oleh suasana sosial politik memunculkan realisme sosial sebagai paradigma, dengan citra estetis kebahasaan sastra maupun citra ideologisnya.

Di segi lain, kekerasan yang tercipta melalui bahasa, juga memunculkan upaya untuk menyublimasi dan mengembalikan bahasa kepada keadaan normalnya, yang memberi ruang pemaknaan masyarakat pemakainya secara sejuk. Hal ini tercermin sebagaimana dilakukan sastrawan yang kemudian kita kenal sebagai kaum manifestan.

Sekalipun di segi lain, hal tersebut juga memunculkan upaya menyintesis antara bahasa yang terlanjur mengalami pengerasan akibat politik identitas oleh front ideologi itu, yakni dengan memberi roh penolakan kepada penjajahan suatu kebudayaan terhadap kebudayaan lain. Upaya ini dilakukan oleh Taufiq Ismail, justru dengan meminjam “tangan bahasa sastra” dari kaum realisme sosial, untuk mengkritisi kekerasan

yang dilakukan oleh kaum realisme sosial itu sendiri terhadap bahasa sekaligus pemakainya.

Tarik-menariknya ideologi pada masa itu menyempang dengan upaya negara untuk merangkul tiga komponen ideologi besar, yakni nasionalisme, agama, dan komunisme. Memang hal tersebut dapat dibaca sebagai munculnya demokrasi di dalam berkebudayaan, yang memberikan ruang bagi hak berpolitik, hak sipil, dan hak aktualisasi diri, sebagaimana substansi berdemokrasi. Pada kesusastraan pun antara ideologi dan ideologi lain melakukan kompetisi untuk mengukuhkan “bahasa” masing-masing dengan segala pemaknaan sosiologisnya. Keadaan demikian itu, tidak semata disebabkan negara melakukan tekanan terhadap bahasa, yang merupakan dampak langsung dari tekanan negara terhadap masyarakat pemakai bahasa, sekali lagi, tidak.

Politik-identitas ideologi masa 1950-1960-an itu berakhir dengan jatuhnya rezim Orde Lama Soekarno oleh gerakan mahasiswa yang didukung oleh Angkatan Darat sehingga memunculkan Soeharto. Ingar bingar ideologi politik perlahan-lahan digembosi, yakni dengan adanya fusi para partai politik ke dalam tiga nuansa, nasionalisme, agama, dan Golongan Karya (menggantikan Nasakom, hal yang dulu ditentangnya).

Namun, dengan puncaknya yaitu dengan pengasasan tunggal Pancasila terhadap semua kekuatan politik di Indonesia, karenanya mengakibatkan tekanan yang lebih besar terhadap hak-hak sipil oleh militer. Pada masa inilah, menjelang Pemilu

1978 dan setelahnya, bermunculan “kata-kata besar” yang mirip dengan masa rezim sebelumnya: “pembangunan manusia seutuhnya”, dan semacamnya; sebagai upaya berkompetisi mencari posisi di dalam kekuasaan. Bahasa bernasib sama dengan di masa Orde lama, hanya saja pada masa Orde Lama “membesarnya bahasa” tidak saja terjangkau kepada masyarakat pelaku politik, melainkan bahkan ke sebagian besar masyarakat. Pada masa Orde Baru sebab semua elemen ideologi telah dimandulkan sehingga mengenali bahasa yang membesar itu lebih mudah datangnya yakni diembuskan oleh lingkaran kekuasaan dan militer. Sementara itu, bahasa di luarnya cenderung mengalami *pemungkretan*, eufemisasi yang keterlaluan sehingga mengaburkan arti dan tujuan komunikasinya.

Pada kesastraan, tekanan sosial politik terhadap masyarakat itu berimbas ke dalam ekspresi sastra, yang dalam pemakaian bahasa sebagian mengalami pentabiran estetisme, bahkan dijadikan ideologi oleh sebagian sastrawan, sekalipun di sisi lain juga penuh dengan tawaran di dalam tiarap. Rute dominannya estetisme sebagai ideologi ini dapat dibaca sebab kesusastraan Indonesia bergantung kepada media massa di dalam sosialisasinya; padahal, media massa di bawah kendali negara melalui Departemen Penerangan dengan berbagai kecemasan akan pencabutan SIT/SIUPP jika fakta tak diekspose sejalan dengan versi negara. Pada konteks inilah, sastra mengalami penyaringan oleh media massa yang telah

dihegemoni oleh negara. Karenanya, rute sosialisasi yang demikian tidak menampakkan sastra *vis-a-vis* terhadap negara. Upaya menyasiasi seperti pernah dilakukan oleh Revitalisasi Sastra Pedalaman (RSP) hanya sebatas gertakan merebut ruang publik, dan karenanya tidak substansial, selebihnya justru mengukuhkan hegemoni yang tanpa disadari kian memerosokkan estetisme.

Penawaran-penawaran akibat tekanan terhadap bahasa, dan imbas tekanan terhadap unsur kebudayaan lainnya itu di dalam kesusastraan (baca: puisi) dilakukan dengan munculnya beberapa gejala, yang dapat kita kenali sebagai berikut.

- (1) “Sajak-sajak yang menyatakan” pikirannya sebagai respons langsung terhadap represi yang dialami oleh realitas sosial, dengan gaya dan sudut pandang secara langsung, mempersoalkan, bahkan merumuskan problem sosial itu, yang berpusat kepada aku-lirik (juga, aku-publik, kerap mengidentifikasi dalam penokohan jika bentuk sajak berkisah atau balada) berhadapan langsung terhadap negara yang diposisikan sebagai penyebab dari tekanan mental dan jasmani yang dialami masyarakat.

Gaya dan sudut pandang semacam ini merupakan penerusan dari perpuisian Taufiq Ismail dan Rendra di tahun 1960-an, bahkan sampai sekarang keduanya memosisikan demikian dalam bersastra, *vis-a-vis* terhadap negara. Dengan sudut pandang demikian, setiap berkebudayaan

masyarakat yang dipandang mengalami problem akibat spiral kekerasan yang muncul sebab salah urus negara, maka akan dikritisinya, dari perihal pelacuran sampai perihal penggusuran tanah, dan bermacam lainnya. Taufiq Ismail mereferensikan pemikiran kritisnya itu kepada religiositas (Islam), Rendra kepada daya hidup dan daulat rakyat, dan Wiji Thukul kepada kaum proletar.

Tetapi, puisi jenis ini tidak banyak ditulis oleh sastrawan di saat menguatnya negara, jikapun ada maka kalah pamor dibanding Rendra dan Taufiq Ismail. Terkecuali Wiji Thukul yang membangun tradisi puitiknya sendiri, dengan memusatkan pengisahan problem sosialnya kepada aku-lirik, yang penokohnya sebagai prototipe buruh. Tetapi lebih dari itu, Thukul menyeruak dan dinilai ancaman sebab keterlibatannya pada organisasi sosial yang berlawanan dengan negara, yakni Jaringan Kesenian Rakyat (Jaker) di bawah Partai Rakyat Demokratik (PRD). Di samping itu, setidaknya juga dalam puisi Sosiawan Leak, keduanya dari Solo. Barangkali secara sosiologis perlu dilakukan penelitian, mengapa beberapa penyair dari Solo dalam ekspresi seninya banyak yang mengambil gaya dan sudut pandang demikian, setidaknya Rendra dan Slamet Sukirnantanto yang berasal dari Solo, juga demikian. Hal ini mengingatkan kita, di Yogya di saat bergulirnya reformasi gelombang demonstrasi tidak berefek kepada kekacauan yang parah, tetapi Solo justru menjadi "lautan api".

Jenis puisi serupa sekalipun dengan varian "puisi balsem" juga ditulis oleh K.H. A. Mustofa Bisri, dengan sudut-pandang budaya santri, yang mengkritisi kekuasaan.

Tentu saja, sebab berhadapan langsung dengan negara, maka karya sastra jenis ini selalu mengalami penolakan media massa yang keberadaannya di bawah kontrol negara. Contohnya, sajak Rendra yang mempersoalkan eksistensi Dewan Perwakilan Rakyat ini, mempresentasikan jenis "*sajak yang menyatakan*":

Rakyat adalah sumber kedaulatan
kekuasaan tanpa rakyat
adalah benalu tanpa karisma
Rakyat adalah bumi
politik dan kebudayaan adalah udara
bumi tanpa udara
adalah bumi tanpa kehidupan
udara tanpa bumi
adalah angkasa hampa belaka
Wakil rakyat bukanlah abdi kekuasaan
Wakil rakyat adalah abdi para petani
para kuli, para nelayan
dan para pekerja
dari seluruh lapisan kehidupan
Wakil rakyat
adalah wakil dari sumber kehidupan

- (2) “Sajak-sajak yang menampilkan” problem sosial, sembari melalui bahasa puisi “menyatakan” ide atau sikapnya atas problem itu, tanpa merumuskan persoalan sosialnya sebab alasan estetika, di segi lain sebab sengaja tiarap dari berhadapan langsung terhadap negara. Hampir semua penyair yang menonjol di Yogya, memilih jalur ini, tentu dengan varian dan kekhasan masing-masing.

Mathori A. Elwa (dalam buku puisi *Yang Maha Syahwat*) bertumpu pada “ingatan teologis”, dan justru melaluinya ia mencairkan kebekuan pandangan formalis religi, dan di sisi lain *menyemprot* kaum yang sok modernis yang mengikut saja arus modernisme. Basis teologis serupa itu justru perlu sebab dengan begitu, eksklusivitas pemaknaan religi oleh formalis, dalam sajak Mathori A. Elwa melalui strategi kebahasaan yang parodis, ironis, sering kali juga humor, menjadi dapat dicairkan.

Reportase yang Menakutkan, buku puisi Mustofa W. Hasyim ini memosisikan “aku” kepada psikologis yang sama dengan puisi Mathori A. Elwa, yakni psikologisnya orang kalah. Kejiwaan tertindas itu mendorong pencarian pegangan kepada spiritualisme-religi. Ia membangkitkan kisah-kisah tragis kemanusiaan sebagai “reportase-budaya”, dengan cara menyublimasi kekerasan sosial itu ke dalam sajak-berkisah. Namun, sebab atmosfer kultur yang ia hadirkan dunia *wong cilik* Jawa, karenanya dalam menghadapi ketakberdayaan nasib ia mendekati masalah

dengan cara *wong cilik* Jawa pula, yaitu menertawai diri sendiri dalam kepahitan.

Buku puisi *Celana* karya Joko Pinurbo mempresentasikan komunikasi terhadap realitas sosialnya dengan memasuki secara langsung peristiwa sosial itu. Ia mengisahkannya tidak secara telanjang terhadap latar (*set*) dan peristiwa sebagaimana yang dilakukan Mustofa W. Hasyim. Narator membangun suasana, *setting*, peristiwa itu kepada visi *person*-nya. Dengan basis itu, Pinurbo berleluasa melakukan eksperimentasi ungkapan, imaji yang liar, bahasa keseharian, namun tidak kehilangan kelirisannya. Ia juga melakukan penjungkirbalikan perlambang setelah deskripsi kisah yang dibangunnya, di sinilah letak ke-surealistisan puisi Pinurbo sehingga menimbulkan parodi-parodi, dan kita *ngakak* dibuatnya.

Tetapi, *Nikah Ilalang* buku puisi Dorothea Rosa Herliany tidak mengambil posisi mengisahkan peristiwa sosial itu agar pembaca “menikahi” kembali lewat tokoh-tokoh yang dibangunnya. Ia menyublimasi pengalaman sosial itu sebagai bagian yang samar, impresi, dari posisi “aku” yang dominan. Dengan begitu, peristiwa sosial yang memang tidak dominan diwadakkan di dalam sajaknya itu dipilihnya, yang semata memberi sugesti-sugesti dari embusan “pernyataan” aku-lirik.

Perpuisian yang mengambil posisi estetik dan “ideologi” serupa itu di Yogya, selain penyair tersebut tentu

yang perlu diperhatikan adalah *Ibuku Laut Berkobar* (1998) buku puisi Abidah el-Khalieqy, perempuan penyair yang telah menonjol sejak pertengahan 1980-an, di mana masa tekanan politik terhadap sastra masih berlangsung; juga, di dalam puisi Santosa Warna Atmadja. Sementara itu, hal sama juga dapat dicermati pada perpuisian penyair yang menyeruak pada dekade 1990-an tatkala kian kerasnya kooptasi negara seperti pada puisi Raudal Tanjung Banua. Tidak kalah asyik dari puisi Raudal, adalah puisi Asa Jatmiko dalam *Pertarungan Hidup Mati* (2000) sekalipun tak semua sajak di dalamnya dapat dikatakan berhasil.

- (3) “Sajak-sajak yang menampilkan” problem realitas sosialnya, *hanya menampilkan*, jikapun mencoba menyatakan ide-ide tentangnya, maka realitas sosialnya itu ditariknya ke tingkat pengalaman (yang amat) individual. Bahasa sajak dalam konteks ini tinggal memvisualisasikan realitas sosialnya.

Fenomena itu tampak sekalipun tidak menonjol pada puisi Ulfatin Ch., dengan ekspresi bahasa yang amat liris. Fenomena sosial itu ditariknya sebagai *setting* bagi representasi biografisnya (lihat, buku puisi *Konser Sunyi*; dan *Selemba Daun Jati*, 1999). Hiruk pikuk perubahan sosial dalam sajak Ulfatin Ch. tidak mempengaruhi aku-lirik sebagai bagian dari komunitas sosialnya, ia membiarkan dunia luar itu hanya sebatas sebagai *panorama*:

...

Dan ketika aku kembali di musim lain
kudapatkan hutan itu telah ramai
menjadi kota
dan di antara daratan yang dibelah sungai
telah terbangun jembatan
aku tak lupa rumahku, tapi di mana

(“Di Musim Lain, Aku kembali”, *Konser Sunyi*, 1993)

Yang menarik dari fenomena bahasa dalam sajak akibat metamorfosa bahasa dari bahasa massa yang mengalami eufemisasi akibat *mengkeret*-nya realitas yang dicerminkannya, ialah munculnya pencitraan yang bersifat surealisme, untuk mencitrakan realitas ke tingkat yang paling abstrak, semacam “melawan dengan cara lari”. Jika pada puisi Joko Pinurbo, realitas sosial itu masih dapat kita kenali peristiwanya, ia hanya melakukan penawaran di tingkat perlambang tatkala gagal di tingkat realitas keseharian, secara maknawi kegagalan itu dimenangkan pada tingkat makna sehingga itulah cara menghibur diri. Tetapi, pada perpuisian Hamdy Salad, gagalnya akibat benturan di tingkat realitas empiris itu, hanya divisualisasikan lagi ke dalam dunia puisi, tak pelak lagi maka puisi Hamdy sehiruk pikuk, secemas, seberdarah gambaran realitas sosialnya, yang tercekik tetapi diam, yang beku tetapi histeris. Gila!

Perpuisian Hamdy Salad memilih jalur yang lebih jauh mengekspresikan keterjajahan bahasa dan masyarakat pemakainya, dengan mengeksplorasi pengucapan liris-menya kepada bawah sadar kemanusiaan, di mana atas sadarnya tercerabut oleh kekuatan besar yang menghegemoni terhadapnya. Perpuisian Hamdy Salad mencitrakan pecahnya masyarakat dari *paguyuban* religiusitasnya, sebagai gambarannya, ia gencar sekali merekonstruksi keterpecahan itu, antara dunia keseharian yang *chaos*, dipertautkan dengan dunia yang diidealkan dalam gambaran imaji, karenanya pecahan gambaran kemanusiaan itu hadir terus-menerus dalam sajaknya. Di antaranya, beberapa sajaknya yang dimuat *Kompas*, edisi suplemen “Bentara”, Jumat, 7 April 2000. Sajak berikut sangat mewakili bagaimana Hamdy Salad mengalihkan realitas sosialnya ke dalam sajak, ia seperti ‘mengarak silsilah’ pencitraan, tanpa ingin menyatakan tanggapan, apalagi merumuskan persoalan.

Perkabungan di Laut Timor

Burung-burung berkalung hampa
melipat bendera di laut Timor
anyir ombak berkejaran sepanjang musim
merangkai buih dalam perkabungan
ikan-ikan menggelembungkan rasa perih
mendorong bangkai ke tepi pantai
lambang sengketa dan pertikaian

Kapal-kapal berlayar dalam gelap
menebar dusta para perampok
badai dan topan saling bertandang
ke empat penjuru, darah langit membeku
mengurung duka di relung cakrawala
orang-orang putih bertubuh kaku
menabuh genderang di pelabuhan waktu
membangun barak dan kemah persekutuan
memperanakan tahta dunia sebagai hantu

Segunduk pulau telah tenggelam
diremuk gelombang angin samudra
kain kafan berterbangan di udara fana
meninggalkan masa lampau dan kematian
dalam perang. Matahari mengambang!
raja negeri terbakar amunisi
mengarak silsilah ke tebing perbatasan

7. Penutup

Pertanyaan yang kemudian kerap muncul dalam batin saya, bukan lantaran alasan pilihan estetika, melainkan ingin melihatnya secara sosiologis, mengapa perpuisian di Yogyakarta tidak pernah memosisikan *vis-a-vis* terhadap negara?

Pertanyaan tersebut bukan berarti bahwa bentuk seni dan sudut pandang yang demikian sebagai hal yang lebih baik, tidak. Sebaliknya, juga bukan berarti jelek sebab pada kenyataannya banyak karya sastra besar yang dengan kemampuan kesastraannya memosisikan *vis-a-vis* terhadap kekuasaan. Pada

hakikatnya, dengan mengutip Faruk yang mirip dengan pendapat Kuntowijoyo tentang demokrasi kebudayaan bahwa ekspresi dan sudut pandang kebudayaan (juga kesusastraan) senantiasa partikuler, dan karenanya khas, dan karenanya pula, misalnya selalu memandang pembunuhan adalah pembunuhan, tanpa memandang alasan yang melatarinya, apakah itu demi kesucian negara atau tetek bengkek lain. Tetap saja, pembunuhan adalah membunuh sebab hal itu merupakan pengingkaran terhadap kemanusiaan universal, hal yang menjadi substansi keagungan karya sastra.

Jika demikian, berhadapan langsung atau tidaknya terhadap tekanan kekuasaan atas kemanusiaan, bukan itu yang paling penting dalam mengambil sudut pandang dan bentuk seni, melainkan sejauh mana substansi sastra mampu mengembalikan kehidupan manusia kepada kemerdekaan dari jajahan kultural dan kekuasaan, yakni dengan jalan mengembalikannya kepada Diri-nya sendiri. Dengan begitu, kesusastraan akan selalu dekat dan menjadi bagian terpenting tatkala manusia membangun citra kemanusiaannya.

2000

Si “Kupu-kupu Jingga” Evi Idawati: Domestifikasi Perempuan, dan Ekspresionisme Bahasa *Pengantin Sepi*

Dari ribuan puisi yang ditulis dalam perpuisian Indonesia, hanya sedikit saja yang ditulis oleh penyair yang berjenis kelamin wanita. Terlebih dari sedikit puisi yang ditulis perempuan penyair itu, sedikit pula yang telah diperbincangkan oleh kritik sastra Indonesia. Nama perempuan penyair yang muncul pada dekade 1980-an, secara kualitatif puisinya bermutu sastra dapat disebut di antaranya Dorothea Rosa Herliany, Abidah el-Khalieqy, Nenden Lilis A., Ulfatin Ch., Endang Rustanti Rustamaji, dan Evi Idawati.

Evi Idawati, selama ini lebih dikenal sebagai aktris. Ia mengenyam pendidikan teater di Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta, namun tidak sampai selesai. Evi dilahirkan di Demak, 9 Desember 1973. Ia menulis tidak hanya puisi, melainkan juga cerpen, esai, juga novel. Di lingkungan Yogyakarta, Evi memang aktris yang cukup diperhitungkan, dengan seringnya memainkan naskah klasik seperti *Oidipus Complex*. Terlebih dari keaktrisannya itu, Evi memang si “Kupu-kupu Jingga”, yang jika ada pertemuan seni dari jauh ia sudah kelihatan dari warnanya, dari kepaknya.

Julukan itu saya ambil dari satu sajaknya “Kupu-Kupu Jingga”, dari buku puisi pertamanya, *Kasidah Pengantin* (Moestikawacana, 2002); diberi pengantar oleh Prof. Dr. Suminto A. Sayuti. Di dalam buku ini terhimpun 75 sajak, yang ditulisnya dalam waktu 1985-2002. Sajak tertuanya (November 1985), “Angin Laut Mengabarkan Kemarau Akan Panjang”, ia tulis di Demak, kota kelahirannya, bumi Wali Sanga.

Mengapa “Kupu-Kupu Jingga”? Apakah ada hubungannya dengan “Kupu Malam dan Biniku” sajak Chairil Anwar? “Kupu malam” bagi Chairil ialah “//Melayang ingatan ke biniku/ Lautan yang belum terduga/ Biar lebih kami tujuh tahun bersatu// Barangkali tanpa setahuku/ Ia menipuku.” Itulah citra kekuatan primordialisme wanita tatkala berstrategi menundukkan pria sekalipun hubungan pria-wanita secara normal tidak dalam bahasa “menguasai”. Cara “menguasai” secara klasik oleh wanita atas pria seperti yang dilakukan Cleopatra (Ratu Mesir), dengan memanfaatkan kecantikan tubuh, dengan tipu daya “Kupu Malam dan Biniku”-nya Chairil. Sebaliknya, cara penguasaan pria secara klasik dengan kekuatan, kekuasaan tahta. Strategi serupa ini pun dimanfaatkan oleh aku-lirik perpuisian Evi Idawati, sebagai upaya menegakkan eksistensi diri perempuan. Sebab itu, maka bagi aku-lirik, wanita harus terlihat megah, ini potensi domestik keperempuanan, dengan begitu wanita menjadi ada kesederajatan terhadap pria. Sekalipun kemegahan itu hanya pada hal yang wadak, bukan esensinya sebab esensinya tetap menggantungkan diri kepada permodalan potensi pria. Karenanya, aku-lirik wanita begitu tergantung kepada eksistensi pria, “aku hanya ingin satu hal/ engkau memiliki aku/ mencintai setiap hari/ hingga tak pernah habis/ mengalir bagai air/ tumbuh seperti rambutku/ kemilau diterpa sinar/

selalu berdenyut hanya maut yang menghentikan//” demikian diungkap Evi Idawati dalam sajak “Kupu-Kupu Mengantarku”.

Konsep tentang “engkau memiliki aku” sesungguhnya representasi dari pemaknaan klasik terhadap cinta sebab dengan begitu memosisikan wanita sebagai objek, tanpa pernah sebagai subjek. Konsep kepemilikan ialah perluasan dari egoisme dalam memaknai cinta, dengan itu hubungan antara kau dan aku hanya satu indentitas pribadi (*personality*), padahal pribadi menjadi eksis tatkala bersentuhan dengan pribadi yang lain. Aku ada sebab adanya aku-aku yang lain.

Pada hemat saya, jika kita harus berbicara tentang personalitas aku-lirik dalam perpuisian Evi Idawati, hal demikianlah premis saya: penguatan terhadap pola klasik, cara penjejajaran wanita di hadapan pria dengan cara menundukkannya di sudut kerling wanita. Sebagaimana syair lagu Ismail Marzuki, wanita secara tubuh dieksploitasi pria, namun secara substansial pria lah yang dijajahnya dengan pola klasiknya, yakni pemanfaatan kekuatan bahasa tubuhnya untuk memerintah pria. Sebab itu, *gemebyar* wanita dalam perpuisian Evi Idawati jadi penting, seperti eloknya si “Kupu-kupu Jingga”. Dengan begitu, perempuan pun bisa “Membidik Angin”, istilah Jawanya “*empan papan*” (paham situasi dan kondisi), meruang dan mewaktu seperti udara, paham “arah angin”. Dari sinilah, Evi Idawati banyak mengeksplorasi diksi “angin”, ada 11 sajak yang mengukuhkan konsep bagai “angin” ini : (1) “Membidik Angin”, (2) “Dan Angin pun Berbisik”, (3) “Melesat Angin Membidik Rembulan”, (4) “Rembulan Gelisah Mendekap Badai”, (5) “Pemangsa Angin”, (6) “Gone with the Wind”, (7) “Dari Gesekan Angin”, (8) “Berbicara pada Angin”, (9) “Dengarlah Angin”, (10) “Angin Laut Mengabarkan Kemarau akan Panjang”, dan (11) “Hatiku Angin”.

Apakah salah dengan perspektif keperempuanan seperti itu? Persoalannya bukan salah atau benar, melainkan pilihan dalam mempersepsikan dan memposisikan hidup. Evi Idawati melalui aku-liriknnya memilih perspektif si “Kupu-kupu Jingga”, yang ...”merah terasa ada/ penuh dan menggoda...”

Sekalipun di segi lain saya sendiri heran setelah membaca *Pengantin Sepi* ini. Keheranan saya, bagian mana substansi dari mentalitas *kepepesisiran* Evi Idawati meng-ada di dalam jiwa puisinya? Mentalitas *kepepesisiran* itu mengingat bahwa Evi Idawati lahir dan besar di Demak, yang pesisir secara geografis dan kultural. Mentalitas *kepepesisiran* itu yang paling terlihat ialah sikap terbuka dan egaliter.

Barangkali, *kepepesisiran* itu tampak melalui citraan dan teras dalam pandangan hidupnya pada perpuisian Evi Idawati di saat menyikapi erotisitas dalam perspektif domestik keperempuanan yang klasik, yakni pemanfaatan potensi primordial perempuan, seperti ungkapan sajak “Bisikkan Aku Birahimu” ini: “bulan senyum/ separoh wajahnya tertutup awan/ bintang membisikkan kata cinta padaku/ angan tertidur di hatimu/ tapi malam menakutkan/ jika hening dan kelam// lihatlah!// aku telanjang/ tertutup dingin dan beku/ bisikkan aku birahimu/ batu!” Ungkapan sajak Evi Idawati yang demikian memang dominan, terbuka dalam kemeriahan *wong pesisir*, yang sengaja menjerat dengan keberanian ungkapan yang ekspresif. Puisi Evi Idawati memang ekspresionisme. Tetapi, inilah pilihan Evi Idawati, yang kemudian sajaknya senapas dengan perspektif si “Kupu-kupu Jingga”, selalu”merah” terasa ada/ penuh dan menggoda....”

Tentu saja menggoda untuk selalu dibaca.

1 Oktober 2002

Puisi Imajis Simbolik *Aku Mengunyah Cahaya Bulan* karya Dharmadi: Suatu Kesadaran “Demi Waktu...”

Sejak buku puisinya *Kembali ke Asal* (1999), dan *Dalam Kemarau* (2000), banyak perpuisian Dharmadi (lahir di Semarang, 30 September 1948) yang dibangun berdasarkan kepada *suasana alam* dan *peristiwa kecil keseharian*, yang dari hal itu penyair memandangnya sebagai isyarat-isyarat dari “dunia lain”. “Dunia lain” ini dipahami oleh Dharmadi sebagai kelanjutan dari “dunia di sini-saat ini”. Oleh sebab itu, kesadaran terhadap “waktu” menjadi napas sajaknya yang terhimpun dalam buku puisi ketiga *Aku Mengunyah Cahaya Bulan* (2004), bahkan “dalam gerak jarum jam/ di tembok// aku melihat-mu”. Di dalam gerak waktu itu, aku-lirik melihat ada-Nya Tuhan; seperti sebuah kesaksian dari ayat “Demi waktu, sungguh manusia akan merugi, kecuali yang beriman dan melakukan kebajikan, dan saling mengingatkan untuk berpegang teguh

kepada kebenaran, dan saling mengingatkan untuk berlaku sabar” (QS., al-Ashr: 1-3).

Sajak Jarum Jam

dalam gerak jarum jam
di tembok

aku melihat-mu

ingin menangkap mendekap
dalam gigil tubuhku

kautegakkan tubuh
seperti menghindar
dalam rinduku

jarum jam mengejekku
jarum jam menyindirku
jarum jam menyimpan waktuku
jarum jam meloncati sukma
jarum jam meluruskan niatku
jarum jam menyimpan-mu

kapan sepenuh-penuh menjadi milikku

1993

Jelas bahwa sajak tersebut memosisikan “jarum jam” sebagai citraan simbolik dari dimensi “waktu” yang sekaligus membatasi “ruang” pertemuan antara manusia dan Tuhan sebab dimensi yang berbeda itu, yakni dimensi ruang-waktu dari kemakhlukan dan dimensi Pencipta yang tak beruang-waktu. Padahal, aku-lirik merindukan-Nya, namun dimensi “ketanahan” manusia menjadikannya tidak mungkin bertemu langsung dengan Tuhan, kecuali pertemuan simbolik seperti yang terjadi pada para Kekasih Allah (*Auliya*). “Kematian” menjadi batas antara dua dimensi itu sekaligus membukanya ke arah pertemuan langsung terhadap Allah. Karenanya, dalam alam pikir sufi ada istilah “mati di dalam hidup”, yaitu penghindaran terhadap kesenangan nafsu syahwat sehingga dapat mengantar seorang hamba untuk bertemu Allah melalui hatinya (*qolbun*).

Namun, “kapan sepenuh-penuh menjadi milikku” yang diungkapkan Dharmadi dalam baris terakhir sajak kaitannya dengan makna sajak secara utuh, memang bermakna kematian fisik. Di dalam perspektif *fiqh*, seseorang *meminta* kematian itu merupakan dosa, namun *mengingat* kematian justru sebagian dari keimanan sebab dapat berpengaruh kepada meningkatnya pengabdian ibadah (*taqwa*) seorang hamba kepada Allah.

Mempertimbangkan “ruang-waktu” dengan merenungi peristiwa demi peristiwa keseharian inilah yang menggiring Dharmadi untuk percaya bahwa ada “//perca-perca kenangan/ kureka jadi baju/ menyusuri sungai waktu// tak beku jiwaku” (sajak “Sungai Waktu”); dan bahwa ada “/cahaya hari/ yang

serbuk-serbuknya/ di kantong langit” (sajak “Cahaya Hari”); bahkan, “//aku melihat-mu/ berenang di dalamnya/ dan gelombang udara/ dari napas-mu/ meluncur di selang plastik/ menyusup di denyut jantungku” (sajak “Dalam Sakit”). Memang, banyak sajak Dharmadi yang mempresentasikan hubungan antara dunia-kata dan dunia-makna, antara mikrokosmos dan makrokosmos, antara manusia dan Tuhan.

Oleh sebab itu, Dharmadi dalam puisinya memberitakan bahwa setiap gejala senantiasa dihidupi oleh yang di sebalik gejala. Keberadaan *jagad* kecil ini dihidupi oleh *jagad* besar. Dengan sudut pandang demikian, Dharmadi berurusan dengan “jiwa”, dengan “ruh”, dan sublimasi. Pilihan kata “jiwa” ini memang merajalela dalam puisi Dharmadi, dari 56 judul sajak, tak kurang dari 33 kali penyebutan diksi “jiwa” atau yang semakna dengannya seperti “roh”, dan “sukma”.

Dengan melakukan sublimasi itu dapat memaknai gejala manusia dan alam semesta, dan pemaknaan itu hadir dalam ruang-waktu yang “sunyi”, hening, dan sublim, dengan begitu terjadilah perenungan. Oleh sebab itu, pilihan kata “sunyi” menjadi penting dalam perpuisian semacam perpuisian Dharmadi, sebagaimana dalam perpuisian Amir Hamzah, “Nyanyi Sunyi”. Hal ini merupakan tradisi yang lazim dalam puisi juga pengalaman religius, yakni menarik diri kepada “sunyi”. “Dunia sunyi” sebagai bentuk keseimbangan sekaligus perlawanan terhadap “dunia keramaian”. “Orang-orang telah Kehilangan Sunyi,” demikian ungkap Dharmadi dalam sajak

dengan judul sama, bahkan Tuhan identik dengan “sunyi” sebab melalui “sunyi” yang dimaknailah Tuhan hadir dalam hati seorang hamba, “//ya, sunyi/ya, sunyi/ya, sunyi/ ya, sunyi/ ya, sunyi//dzikirku abadi”.

Kalau demikian, apa kekhasan dari perpuisian Dharmadi jika “dunia sunyi” yang dibangun menjadi kelaziman? Apakah hal itu berdampak kepada bahasa sajak Dharmadi sehingga jatuh juga kepada keumuman tatkala menyikapi bahasa sajak?

Penggambaran *suasana* dan *peristiwa keseharian* itu dalam puisi Dharmadi merupakan kepribadian dari dunia Dharmadi. Dunia Dharmadi selalu mempertanyakan kediriannya di tengah manusia dan alam, senantiasa berbisik sekaligus dibisiki oleh tenaga gaib, yang hal itu ia maknai sebagai perpanjangan dari bisikan *Gusti* Allah. Oleh sebab itu, konsepsi aku-lirik perpuisian Dharmadi senantiasa mempertanyakan “*sangkan paraning dumadi*” semacam “Dari mana kita datang? Apa yang kita kerjakan dalam kurun hidup kita yang singkat ini? Ke mana kita akan pergi?”

Namun, bukankah konsep “*sangkan paraning dumadi*” semacam itu juga sering ditulis oleh penyair lain? Ada kekhususan yang membuat puisi Dharmadi memiliki kekhasan, yaitu citraan simbolik atau imajis simbolik tentang perubahan waktu, pertambahan usia, yang dalam hidup sekaligus melalui puisinya menjadi obsesif. Dharmadi melalui aku-lirik merenungi peristiwa-peristiwa kecil yang boleh jadi luput dari pengamatan orang lain. Dharmadi merenungi daun busuk (sajak “Di

Kuburan”), detak-detak jarum jam (sajak “Sajak Jarum Jam”), pantai setia mencumbu dengan laut (sajak “Kesetiaan”), instalasi infus (sajak “Dalam Sakit”), bulan bulat menyusup ke kamar (sajak “Bulan Bulat di Ranjang”), ini gerimis menyapu embun (sajak “Gerimis Pagi”), dalam kediaman batu (sajak “Candi Cetho”), dan semacamnya, dan seterusnya. Peristiwa-peristiwa kecil itu ia ungkap dengan kalimat-kalimat kecil pula, singkat, padat, namun dapat mentamasyakan asosiasi kepada pemikiran perkawinan mikrokosmos dan makrokosmos seperti “demi hujan langit setia menjerat awan yang digiring angin/ sambil mengingat bumi” (sajak “Dalam Kemarau”).

Suatu metafora, yang menjadi lambang, yang mampu mentamasyakan asosiasi kepada suatu pandangan hidup (*weltanschauung*), jelaslah bukan sembarang metafora, dan menuliskan metafora serupa itu menurut pengalaman banyak penyair memanglah rumit. Hal itu sebab dibutuhkan kemampuan untuk menyublimasi peristiwa-peristiwa menjadi yang hakiki, yang dipikirkan ungkapan yang mampu mewedahi yang banyak menjadi yang inti ini.

Dari peristiwa, yang membawa suasana, yang sekaligus membawa makna itu, *ia tampilkan (bukan ia nyatakan)* melalui idiom, yang idiom-idiom itu menjadikan metafora, yang metafora itu sekaligus ia fungsikan sebagai perlambang, yang perlambang itu pun membangkitkan suasana, dan suasana yang terbangun itu cenderung mencerminkan ketenangan jiwa. Itulah puisi yang pencitraannya mengandung simbol, dan itulah *puisi imajis simbolik*. Bacalah puisi yang demikian berikut ini.

Cahaya Hari

hari, taburkan di sini
di pilar-pilar cuaca
cahaya hari
yang serbuk-serbuknya
di kantung langit

1974

Di Kuburan

hanya bebauan daun busuk
dan serak batuan
sekitar samar
rumpunan menggeliat
angin mengaduh;

ruh siapa yang nyasar di sana
tempurungnya tersampar di ujung sepatu

1974

Sebiji Beringin

sebiji beringin
lepas dari mulut kelelawar
jatuh di ceruk batu
tumbuh dalam mainan cuaca

2000

Selembur Daun

selembur daun mengapung
pada sungai yang mengalir
di sela-sela retak batu
mencari samudera

2001

Bulan Tua

sesaat bulan tertegun
di atas rawa
sehabis mengembara
memandang wajahnya sendiri
tak lagi purnama

dalam mainan sisa riak gelombang
bersama gerimis turun

ke malam mana lagi aku mesti mencari?

2003

Namun, saya harus objektif mengatakan bahwa tidak semua pembaca puisi Dharmadi menyukai obsesinya tentang perubahan ruang-waktu yang merupakan perilaku arus-kesadaran-balik seorang di ambang umur enampuluh tahun, yang mulai berpikir tentang kearifan sebab terbayang pikiran bahwa hidup hanyalah sekadar "*mampir ngombe*", karenanya mulai dirasa penting untuk berbekal ("*sangu*") demi melanjutkan "perjalanan", setelah mencapai suatu tempat, mencapai suatu sempit. Apalagi jika kesadaran tentang ruang-waktu itu menjelma menjadi "nasihat-nasihat" yang *monotone* sehingga kecemerlangan metafora pada sebagian besar sajaknya, akan tidak kita jumpai pada sebagian kecil sajaknya seperti dalam sajak "Aku Mencari Kata dalam Sajak Kehidupanku" ini: "apalagi yang bisa ditafsirkan/dari beribu kata yang berhamburan/ dari busa mulut tanpa pekarasa//...". Ada semacam kebertolakbelakangan tatkala membaca sebagian kecil sajak Dharmadi yang demikian.

Padahal, bagi seorang yang ingin mengisi hidupnya dengan variasi-variasi sekaligus bermakna religius, akan bosan dengan

satu nada dasar kehidupan (puisi) sebab hidup ternyata menjadi nyanyian “Pelangi-pelangi, alangkah indahmu/ Merah, kuning, hijau, di langit yang biru/ Pelukismu Agung, siapa gerangan?/ Pelangi-pelangi ciptaan Tuhan.” Kalau saja hidup itu bukanlah bergerak dan berubah, untuk apa Adam dan Hawa mesti menjadi takdir turun ke bumi? *Ah*, tetapi, saya menjadi terhunjam dengan ungkapan Sang Maha Penyair dalam Surah al-Ashr itu, “Demi waktu, sungguh manusia akan merugi, kecuali...”

Yogyakarta, 20 Oktober 2004

Tahi Lalat yang Telah Jadi Lukisan, Puisi Fragmen Isbedy Stiawan Z.S.

Isbedy Stiawan Z.S., penyair yang kemunculannya bersamaan dengan merebaknya pemikiran sufisme dalam perpuisian Indonesia di awal 1980-an. Waktu itu, saya banyak membaca puisinya di harian umum *Berita Buana*, yang rubrik budayanya diasuh oleh sastrawan Abdul Hadi W.M. Menurut saya waktu itu membaca puisi Isbedy tak ubahnya seperti membaca puisi karya penyair lain yang dimuat di *Berita Buana*: Tuhan jadi pelarian yang paling aman dalam menyikapi kekerasan hidup, dari kota ke kota yang luka oleh kebudayaan yang materialistik, dan manusia-manusianya hedonis. Demikianlah gambaran puisi Isbedy waktu itu, jejak puisinya bisa kita bandingkan dengan puisi yang dihimpun oleh Dewan Kesenian Jakarta di dalam tiga buku *Puisi Indonesia 1987*.

Namun, pada perkembangannya perpuisian Isbedy meninggalkan fenomena sufisme itu, bahkan sebelum kejatuhan rezim Soeharto. Hal itu artinya, puisi Isbedy tidak latah menggerutui fenomena sosial dengan cara lari dari realitas sosial tersebut.

Kemudian, saya menjumpai aku-lirik puisi Isbedy sebagai seorang “manusia pergi”.

Seorang manusia-pergi, tidak saja dalam arti pergi secara fisik, melainkan juga pergi secara batin, dari sesuatu ke sesuatu yang lain, seperti... ”sisiphus itu telah menjelma/ dalam diri orang orang. dalam setiap/ ibadah di sini. di sini...” (“Senja, Pantai, Lirih Sisiphus”). Hal itu ia lakukan demi menandai perjalanan hidup ini agar lebih memiliki makna, karenanya banyak hal di dalam hidup ini yang mesti ia tandai (sajak “Aku Tandai”):

Aku Tandai

aku tandai tahi lalatmu dari dunia kanak-kanak
yang tak akan pernah terhapus bilangan
sampai hapal benar
aku pada lekuk dan gerakmu, seperti aku mengenal
tubuhku sendiri

dari akar dan batang rumputan yang pernah kita
petik dulu, kini telah pula jadi pohon:
menahan terik, menepis gerimis supaya tak sampai
menggores tanda di tubuhmu—tahi lalat itu—yang
senantiasa kuingat dan jadi ciri ke mana kau merantau

tahi lalat yang tumbuh dari dunia kanak-kanak itu
akan selalu kuingat, bahkan jadi bunga setiap kali aku
tertudur.
meski tak beraroma, akan kuhidupi pula lekuk dan
gerakmu dalam gerakmu pula. lalu aku menari di antara
tanah yang subur bagi mekarnya perjalanan ini

ya. aku tandai tahi lalatmu yang masih kukenang dari
dunia kanak-kanak kita. seperti sebuah album,
sebagaimana kita menyatu dalam rumah tangga
besar. lalu bercakap-cakap tentang terik dan gerimis
dalam hidangan di piring saat pagi dan petang

Tanda, menjadi sesuatu yang vital di dalam keseluruhan
perpuisian Isbedy Stiawan Z.S. kemudian, apalagi di dalam
buku puisi yang menjadi dasar pembicaraan tulisan ini, *Aku
Tandai Tahi Lalatmu* (Gama Media, 2003). Dari berbagai tanda,
yang menjadi penanda, dan mengemukakan petanda-petanda
ini, saya mengenali perpuisian Isbedy Stiawan sebagai berikut.

Membaca puisi Isbedy Stiawan Z.S. yang tampak pertama
kali ialah gaya ungkapannya yang naratif, lirik-naratif. Isbedy
memang menyukai diskripsi *setting*, tempat, benda-benda,
ruang, dan waktu, namun itu semua tidak ia tempatkan
sekadar sebagai latar (*set*), melainkan memiliki maksud yang
mengandung gagasan penyair. Sebagaimana sajak di atas,
“.../tahi lalat yang tumbuh dari dunia kanak-kanak itu/ akan
selalu kuingat, bahkan jadi bunga setiap kali aku/ tertidur..”
Dari “tahi lalat” (saja) imajinasi penyair berkembang menjadi
gambaran perjalanan hidup, bahkan menjadi pandangan hidup
(*weltanschauung*) “//aku tandai tahi lalatmu yang masih kukenang
dari/ dunia kanak-kanak kita. seperti sebuah album,/ sebagaimana
kita menyatu dalam rumah tangga/...”

Jadi, semua benda, alam, yang meruang dan mewaktu itu menjadi perlambangan, yang hubungan satu dengan yang lain memberi *suasana*. Dominan sekali penyikapan perlambangan yang berfungsi ganda demikian di dalam sajak Isbedy. Kenapa hal itu demikian? Sebab semua benda, alam, yang meruang dan mewaktu itu dapat dikenali pemaknaannya sebagai lambang, yang disebut oleh penyair dengan maksud lain dari sekadar arti referensialnya. Sebagaimana “tahi lalat” menjadi kata-kunci (matriks) dalam pemaknaan puisi Isbedy, yang model-modelnya menjadi varian-varian. “Tahi lalat” menjadi obsesif sekian penanda sebab “seluruh tahi lalat yang telah jadi lukisan” (sajak “Catatan 27 Februari”), yang substansinya sebagai “manusia pergi” membutuhkan tanda-tanda untuk mengenali perjalanan hidup sebagai seorang manusia, untuk “menjaga cinta dari ancaman waktu” (sajak “November yang Basah”).

Disebabkan Isbedy memilih gaya lirik-naratif, kemudian hal itu memungkinkan ia mengungkap dialog-dialog liris menjadi suatu fragmen, sekalipun tanpa dialog-langsung sebagaimana dalam prosa, melainkan dialog-tidak-langsung. Hal itu sebab fragmen dalam puisi Isbedy tetap dibangun oleh aku-lirik sehingga semua tuturan itu melalui aku-lirik, ditanggapi oleh aku-lirik, dan dalam perspektif aku-lirik.

Sering kali fragmen tersebut melibatkan alam atau benda yang terlibat di dalam fragmen itu. Dalam konteks ini, alam atau benda menjadi berlaku personifikatif. Inilah uniknya. Hal demikian memang bukan hal yang baru dalam perpuisian

Indonesia, sejak buku puisi *Mata Pisau* karya Sapardi Djoko Damono, atau sajak “Ninabobo Kursi” karya Abdul Hadi W.M., atau lebih jauh dieksplorasi oleh Agus R. Sarjono dalam buku puisinya *Kenduri Airmata*. Hal ini memang berbeda dengan fenomena perpuisian Afrizal Malna, *Arsitektur Hujan*, yang lebih memosisikan benda dan alam itu sebagai seni instalasi.

Pada perpuisian Isbedy “lebih dekat” dengan gaya pesonifikasi puisi Sapardi Djoko Damono, Abdul Hadi W.M., juga Agus R. Sarjono. Lebih dekat, *namun tidaklah sama sebab perpuisian Isbedy alam dan benda itu tidak dibiarkan hidup semau-maunya, melainkan diberi tempat, diberi makna oleh manusia, oleh aku-lirik*. Salah satu pesona di antaranya dalam sajak berikut ini.

Di Pantai

dekaplah aku, kata pantai pada laut. tapi
setelah didekap, pantai pun membiarkan laut
menjauh kembali. lalu burung-burung camar
hanya memandang sepi ujung bibirmu

basuhlah aku, kata pantai pada ombak. **Lalu,**
berkali-kali laut menemu pantai. tapi,
berkali-kali itu pula laut
kembali memburu dunia yang jauh

tanamkan tubuhku di dalam lautmu,
kata pantai. lalu gelombang
menyelimuti tubuhnya putih

inilah kehidupan, kata laut. tapi, kata-kata
itu sudah lama hilang dari kamus
para nelayan

ciumlah aku, katamu. laut pun terpana
lantaran maut yang memagut

Sajak di atas, bukanlah sebuah sajak yang menyepikan aku-lirik sebab pemaknaan dialog antara laut dan pantai itu pun kemudian berujung kepada dialog kau-aku, “*ciumlah aku, katamu.....*” Itulah kekhasan perpuisian Isbedy Stiawan Z.S. bila dibandingkan dengan perpuisian Sapardi Djoko Damono, Abdul Hadi W.M., juga Agus R. Sarjono.

Itulah pula gaya keputisan perpuisian Isbedy Stiawan Z.S., lirik-naratif dalam fragmen-fragmen, dengan begitu, Isbedy menemukan bahasa sajaknya. Memang, penyair harus menemukan bahasanya. Bahasa yang dipakai oleh penyair ialah refleksi dari seluruh suara sukmanya, baik penyair sebagai manusia individu maupun sebagai manusia sosial. Pada konteks ini, refleksi bahasa yang paling mungkin dimiliki oleh penyair ialah bahasa ibu sebab bahasa ibu mendarah daging dan menjadi sukma seseorang. Sementara itu, pada perkembangan awalnya bahasa Indonesia bersumber utama dari bahasa Melayu Riau. Sekalipun demikian, dapat dikata bahwa seluruh bahasa di Sumatra memiliki kekerabatan dengan bahasa Melayu. Oleh sebab itu, Isbedy Stiawan Z.S. yang notabene lahir dan dibesarkan dengan memakai bahasa ibu, bahasa Melayu Lampung, memiliki keuntungan tersendiri menyikapi bahasa Indonesia yang menjadi medium utama kesusastraan Indonesia. Terasa

sekali pemakaian bahasa Indonesia di dalam puisi Isbedy Stiawan Z.S. bahwa bahasa Indonesia yang bersumber utama dari bahasa Melayu itu menjadi refleksi pengucapan puisinya. Hal ini akan berbeda dengan, misalnya saya, di dalam menyikapi bahasa Indonesia sebab saya lahir dan dibesarkan dalam bahasa ibu, Jawa Timur(an).

Demikin misalnya bait “*//kau pun menembus ke keramaian membawa panji panji/ sambil melepaskan seluruh tahi lalat dan tanda/ dalam nurani. maka bendera itu pun berkibar/ dalam beragam ideologi.*” (sajak “Catatan November”); kita cermati frase “*menembus ke keramaian*”, biasanya banyak penyair menghilangkan keterangan “*ke*”, namun tidak demikian dengan Isbedy. Dengan mengeksplisitkan “*ke*” justru ada citraan gerak, di samping tidak menimbulkan kekakuan dan kegagapan pengungkapan. Kekayaan refleksi pemakaian bahasa Indonesia dalam perpuisian Isbedy Stiawan Z.S. tidak cuma sesederhana itu, melainkan juga kayanya khazanah istilah Indonesia dalam puisinya yang jarang digali oleh penyair lain seperti kata *lampus*, *tanah pendulangan*, *pintu ngarai*, *penuh buncah*, *penyengat*, dan banyak lagi lainnya.

Tetapi, dari aspek pemaknaan, mengapa “tahi lalat”, juga tanda-tanda lain di dalam perpuisian Isbedy Stiawan menjadi “diindahkan”?

“Diindahkan” dalam konteks estetika bahasa sajak sebab “*...seluruh/ tahi lalat yang telah jadi lukisan di tubuhmu*”, dan seluruh tanda itu, memang telah jadi “lukisan” di dalam bahasa

sajaknya. Oleh sebab itu, *suasana* itu terus-menerus diciptakan dari berbagai susunan benda dan alam, yang menyimpan makna.

“Diindahkan” dari aspek makna: *“ya! bertahun-tahun aku hendak mengerti warna/ wajahmu. aroma parfummu. sebelum bisa, aku kehilangan/ tanda-tanda: rahasia itu...”* (sajak “Wajahmu Berkelana”); juga, *“Di dalam kolam itu aku ingin jadi angsa. Memburu ikan-ikan/ yang kau tebarkan dengan tanda nomor dan nama”* (sajak “Memburu Ikan-Ikan”). Dua kutipan itu saja, dapat dimaknakan bahwa sebagai “manusia-pergi” (lahir, juga batin, banyak puisinya menghadirkan citra perjalanan) aku-lirik yang dituliskan Isbedy Stiawan Z.S., mempresentasikan sebagai manusia-pencari makna terhadap hidup, demi tujuan akhir *“/menjaga cinta dari ancaman waktu”* (sajak “November yang Basah”). Sebab, dengan cinta itu, *“/kesetiaan selalu abadi”* (sajak “Dongeng Asbak”).

Dengan puisi fragmen “tahi lalat” ini, perpuisian Isbedy Stiawan Z.S. ada yang unik, erotik, yang merangsang imajinasi kita selaku pembaca. Selalu terangsang itu penting sebagai pembaca sastra, untuk kemudian terangsang untuk “hidup”!

Januari 2003

K.H. A. Mustofa Bisri: dari Proses sampai Penyeimbang Umat

K.H. A. Mustofa Bisri adalah seorang yang menghargai proses. Penyair Amerika, Carl Sanburg, mendapatkan hadiah Pulitzer memerlukan waktu kepenulisan 20 tahunan, sampai akhirnya mendapat hadiah kehormatan itu di tahun 1920. Begitu pula dengan Gus Mus, demikian panggilan akrabnya, bahwa menghargai proses adalah hal penting dalam hidup. Proseslah yang menguji bagi tegaknya kesabaran dan salat seseorang. Gus Mus sebagai orang yang lahir dan dibesarkan, dan sampai hari ini hidup di tengah masyarakat santri, tentu terinspirasi oleh kata dan perbuatan Nabi Muhammad SAW bahwa, “Siapa yang sungguh-sungguh, dia yang akan mendapatkan” (al-Hadis). Karenanya, tak menjadi soal sekalipun masyarakat belum mengenal karyanya untuk sekian lama, padahal Gus Mus menulis sejak kuliah di Fakultas *Al Qismul ‘Ali Fiddirasatil Islamiyah wal ‘Arobiyah* di Universitas Al-Azhar, Kairo, Mesir (1970).

Gus Mus menulis puisi dan melukis sejak perkuliahannya itu, namun karyanya dikenal oleh masyarakat, baru di tahun 1980-an. Tidak hanya itu? Gus Mus dibesarkan dalam lingkungan pesantren milik ayahnya, Pondok Pesantren *Raudlotut Tholibien*, Rembang. Kemudian ia melanjutkan studi di pesantren Lirboyo-Kediri, dan pesantren Krapyak-Yogyakarta. Di dunia ke-Kiai-an, Gus Mus memiliki “darah biru Kiai” sebab Gus Mus putra dari ulama besar yang menulis tafsir legendaris *al-Ibris* (K.H. Bisri Mustofa). Namun, tidak lantas Gus Mus mulus jalan hidup kegiaannya. Untuk menambah ilmunya di al-Azhar pun Gus Mus harus bercapek-capek demi mendapatkan beasiswa dari Menteri Agama RI, yang saat itu K.H. Saifuddin Zuhri, sahabat ayah Gus Mus. Tetapi, apakah sebab Menteri Agama RI sahabat ayahnya lalu segalanya jadi mudah?

Penuturan Gus Mus, untuk berjumpa Menteri Agama yang teman ayahnya itu, ia harus pulang-balik ke kantor setiap hari, sampai satu bulan lebih sebab ditolak terus oleh Ajudan Menteri. Tetapi, Ajudan itu tak sepenuhnya salah sebab Gus Mus saban ditanya, “Ada urusan apa?” Jawabnya selalu “Urusan pribadi.” Sang Ajudan menjadi sebel, dan menjawab dengan *ketus*, “Bertemu Menteri tidak boleh urusan pribadi!”

Tetapi, Ajudan itu akhirnya bosan, Gus Mus diberi kesempatan bertemu Menteri Agama. Kesempatan itu digunakannya untuk bertanya soal beasiswa ke Timur Tengah. Ternyata tahun itu tidak ada beasiswa ke Timur Tengah. Gus Mus terpaksa menunggu sampai satu tahun. Saat kesempatan itu tiba, Gus Mus pun harus mengikuti ujian tertulis yang begitu banyak pesertanya. Gus Mus lulus dan diberangkatkan ke Kairo.

Di Kairo Bertemu Gus Dur

Di Kairo, Gus Mus ditolong seorang kawan, yang kini kita kenal dengan sebutan Gus Dur (K.H. Abdurrahman Wahid, Presiden RI ke-4). Gus Dur adalah seniornya sekaligus “bos” sebab dengan uang Gus Dur itulah Gus Mus bisa makan, jalan-jalan, dan nonton film.

Di al-Azhar, Gus Mus dan Gus Dur belajar di Fakultas yang sama, yang materi kuliahnya sebagian besar matakuliah agama. Saat itu, mahasiswa yang mengambil fakultas tersebut cuma tiga orang dari Asia Tenggara, Gus Mus, Gus Dur, dan seorang Thailand. Menurut Gus Mus, Gus Dur itu sangatlah cerdas. Tatkala Gus Mus ikut kursus bahasa Perancis, sedangkan Gus Dur tidak, namun setiap pulang kursus Gus Mus diminta membacakan materi yang dikuliahkan tadi. Gus Dur sembari tiduran mendengarkan bacaan Gus Mus. Anehnya, malah Gus Dur yang lancar berbahasa Perancis, sedangkan Gus Mus tidak.

Bahkan, Gus Mus sendiri merasa bakat berkeseniannya terbentuk sebab belajar dari sikap-sikap Gus Dur selama di Kairo. Tetapi sayangnya, Gus Dur kemudian pindah kuliah di Irak, sedangkan Gus Mus bertahan di al-Azhar sampai lulus sekalipun *molor* studinya sampai enam tahun.

Dari Ilustrator ke Kaligrafi dan Kelelet

Gus Dur-lah orang pertama yang menghargai lukisan Gus Mus, dengan memintanya menjadi ilustrator majalah yang dikelola Gus Dur. Bahkan, di satu kesempatan Gus Dur pernah

mengejeknya, “Kamu itu tidak berbakat jadi penyair. Kamu lebih berbakat jadi pelukis!” Gus Mus hanya menjawabnya dengan senyuman.

Dari sebagai ilustrator majalah yang dikelola Gus Dur itu, Gus Mus terus melukis. Sampai suatu saat Gus Mus menemukan medium unik, yaitu melukis dengan *kelelet* rokok. Memang, Gus Mus seorang perokok berat sejak remaja. Di satu foto ukuran besar yang terpampang di kamar kerja sekaligus kamar tidurnya, Gus Mus remaja berpose ala Chairil Anwar yang sedang merokok. Bedanya Chairil Anwar berambut *klimis*, sedang Gus Mus *gondrong*.

Di satu suratnya, Gus Mus pernah mengungkapkan, tiap 2-3 hari, pipa rokok ia bersihkan. Ia menggores-goreskan *kelelet* itu pada kertas, kemudian pada kertas amplop. Ia terpana dengan warna *kelelet* yang unik, coklat tua, terkadang coklat muda bercampur kuning keemasan. Warna *kelelet* itu dipadukannya dengan medium lain seperti cat air, spidol, atau pena. Walhasil, menjadi karya lukisan bercitra modern, eksploratif, artistik, dan orisinal.

Pernah ada yang menanyakan, kenapa tidak melukis pada medium lebih besar? “Wah, kalau terlalu besar, saya yang sakit sebab *kelelet*-nya harus lebih banyak. Itu artinya saya harus merokok lebih banyak lagi...”

Lukisan Gus Mus sebagian besar berupa kaligrafi, sebagian lain lukisan *kelelet* itu. Pernah suatu kali pameran bertiga, sastrawan D. Zawawi Imron, pelukis Amang Rahman, dan Gus Mus, di Surabaya. Saat itu, menjelang meninggalnya pelukis besar Amang Rahman. Yang mengherankan, ini cerita dari D.

Zawawi Imron, lukisan Amang Rahman tidak satu pun laku terjual, malah yang paling banyak terjual lukisan Gus Mus, bahkan ada yang dibeli senilai limapuluh juta rupiah oleh pengusaha Tanri Abeng. Sementara itu, lukisan D. Zawawi Imron terjual tiga lukisan. Semua hasil pameran *dihibahkan* kepada sebuah Yayasan Sosial yang mengelola anak yatim-piatu.

Mengapa lukisan Gus Mus banyak diminati? “Kekuatan ekspresi A. Mustofa Bisri terdapat pada garis grafis. Kesannya ritmik menuju dzikir, beda dengan kaligrafi. Sebagian besar kaligrafi yang ada terkesan tulisan yang dindah-indahkan,” demikian ungkap Jim Supangkat (Kurator Senirupa) tatkala pameran lukisan karya Gus Mus di Gedung Pameran Senirupa DEPDIKBUD, 20-23 Desember 1997.

Kepenyairan Gus Mus

Ketika silaturahmi ke rumah Gus Mus di Jalan Mulyo (sekarang jadi Jalan Bisri Mustofa) No. 4, Rembang, tepatnya di samping Pondok Pesantren Raudlatul Thalibin, pada Ramadhan 2003, saya bertanya kepada Gus Mus, “Gus Mus seorang Kiai, tapi populer sebagai penyair. Apa yang membuat Gus Mus terlibat dunia kepenyairan?”

“Saya kira ini barokahnya Gus Dur juga. Saya ikut dia sampai mendapat beasiswa kuliah di al-Azhar, itu saya anggap sebagai barokah. Gus Dur nonton film, saya ikut. Gus Dur itu kalau pergi-pergi selalu bawa buku. Di Bus, dia baca. Nah, kalau Gus Dur sudah baca, saya “diacuhkan”, saya seperti tidak ada di sampingnya. Padahal setelah dia baca, saya diajak *ngobrol* lagi.

Setelah saya pikir-pikir, saya rugi kalau dia baca, tapi saya cuma bengong. Akhirnya saya juga bawa buku, berbahasa Arab. Kalau Gus Dur buku-bukunya berbahasa Inggris. Sejak di pondok saya suka baca puisi, cerpen, novel. Saya senang baca itu semua, sampai terbawa-bawa...”

Sejak di pondok pula Gus Mus sudah menulis syair, tetapi dalam bahasa Arab, demikian pula tatkala kuliah di al-Azhar bersama Gus Dur. Persahabatan Gus Dur dan Gus Mus memang memantik kreativitas, seperti layaknya persahabatan Jalaluddin Rumi dan Syamsi Tabriz saja. Namun, jika kita membaca khazanah perjalanan hidup seorang sufi, seperti dalam buku *Warisan Awliya* karya Fariduddin Attar, memang banyak kreativitas dan spiritualitas seorang sufi dibangkitkan tersebut persahabatan ini.

Sekalipun Gus Mus menulis puisi sejak remaja, namun dikenal luas oleh masyarakat sebab “Diterbangkan Takdir” seperti judul salah satu sajaknya. Gus Mus dikenal secara terlambat. Banyak pelaku religiositas yang akrab dengan pengalaman mistis menulis puisi tanpa berpretensi disebut sebagai penyair. Sebagaimana hal itu ditulis sejarah bahwa pengalaman mistis itu paling tepat diekspresikan ke dalam bahasa puisi, para Wali Sanga melakukan hal itu, para ulama, termasuk ayah Gus Mus (K.H. Bisri Mustofa).

Gus Mus dikenal secara luas pada tahun 1987 tatkala Gus Dur (saat itu Ketua Dewan Kesenian Jakarta) dan Taufiq Ismail menyelenggarakan “Malam Solidaritas Palestina”. Taufiq Ismail menginginkan agar ada yang membacakan puisi dalam bahasa aslinya, Arab, baru kemudian terjemahannya. Gus Mus disurati

oleh Gus Dur. Ternyata penampilan pertama Gus Mus itu dinilai sukses oleh para penyair dan media massa.

Kemudian, Taufiq Ismail dan Ati Taufiq Ismail pun mengundang Gus Mus untuk kedua kalinya membacakan sajak dalam acara “Mubalig Baca Puisi” di Teater Arena, Taman Ismail Marzuki, Jakarta. Pada acara itu tampil mubalig kondang negeri ini, H. Dahlan AS, Jalaluddin Rachmat, K.H. Kosim Nurzeha, Syu'bah Asa, Endang Saefuddin Anshory, Emha Ainun Nadjib, Tutty Alawiyah, dan K.H. A. Mustofa Bisri. Pada acara itu pun Gus Mus tampil secara memukau dengan membaca sajak berjudul “Merdeka Atawa Boleh Apa Saja”. Dengan begitu, Gus Mus disebut sebagai “penyair” secara terlambat, yaitu di saat usia 43 tahun (Gus Mus dilahirkan 10 Agustus 1944 di Rembang).

Sebelum itu, sebenarnya Gus Mus sudah aktif menulis di media massa, terutama di majalah *Intisari* di tahun 1970-an, dengan nama samaran M. Ustov Abi Sri. Namun, nama tersebut tidak sampai dikenal masyarakat luas.

Dua tahun dari acara “Mubalig Baca Puisi”, di tahun 1989 Gus Mus bersama Taufiq Ismail, Sutardji Calzoum Bachri, Abdul Hadi W.M., dan Hamid Jabbar diundang untuk mengikuti Festival Puisi Internasional di Baghdad, Irak. Gus Mus juga membacakan puisinya pada acara “*Istiglal International Poetry Reading*” di Jakarta pada tahun 1995. Pada tahun 2000, Gus Mus diundang untuk membacakan puisinya di Hamburg, Jerman.

Gus Mus akhirnya *keterusan* menulis puisi, bahkan sangat produktif, melampaui “Penyair-penyair sungguhan,” demikian

Gus Mus jika menyebut para penyair ternama Indonesia tanpa bermaksud menyindir. Pada “Pengantar Penulis” dalam buku puisinya berjudul *Wekwekwek* (1996), Gus Mus mengakui bahwa ia belajar banyak dari Taufiq Ismail, Emha Ainun Nadjib, Danarto, D. Zawawi Imron, Sapardi Djoko Damono, Yudistira ANM Massardi, dan lainnya.

Tetapi, tatkala kita membaca puisi yang ditulis Gus Mus, “jejak-jejak” penyair yang ia sebut sebagai “Guru” itu tidak tampak sama sekali. Sampai-sampai di *Suara Merdeka*, Emha Ainun Nadjib dengan kelakar berkomentar, “Gus Mus itu perusak puisi Indonesia!” sebab “puisi Gus Mus *sak kepenake dhewel!*” (semaunya sendiri, meninggalkan “pakem-pakem” perpuisian Indonesia).

Sampai kini, buku puisi karya Gus Mus yang telah diterbitkan, secara berurutan tahun penerbitannya, ada tujuh buku puisi: 1. *Ohoi* (1991), 2. *Tadarus* (1993), 3. *Pahlawan dan Tikus* (1995), 4. *Rubayat Angin dan Rumput* (1995), 5. *Wekwekwek: Sajak-sajak Bumilangit* (1996), 6. *Sajak-sajak Cinta Gandrung* (2000), dan, 7. *Negeri Daging* (2002).

Adapun karyanya yang bukan karya sastra antara lain *Ensiklopedi Ijma'* (terjemahan bersama K.H. A. Sahal Mahfudz, Pustaka Firdaus, Jakarta), *Proses Kebahagiaan* (Sarana Sukses, Surabaya), *Awas Manusia!* dan *Nyamuk yang Perkasa* (keduanya cerita anak-anak, Gaya Favorit Press, Jakarta), *Mahakiai Hasyim Asy'ari* (terjemahan, Kurnia Kalam Semesta, Yogyakarta), *Saleh Ritual*, *Saleh Sosial: Esai-esai Moral* (Mizan, Bandung), dan *Melihat Diri Sendiri: Kumpulan Esai* (Gama Media, Yogyakarta).

Gus Mus Hijrah ke Cerpen

Subjudul ini adalah tajuk acara Gus Mus membaca cerpen yang digelar oleh Joni Ariadinata dan Komunitas Akar Indonesia pada awal Ramadhan tahun 2003. Pada saat itu Gus Mus memang merajalela menulis cerpen. Cerpen berjudul “Gus Ja’far” adalah cerpen karya pertamanya, dan untuk pertama kali pula dimuat di koran (*Kompas*). Baru satu judul cerpen yang dimuat itu, serta-merta banyak penerbit yang “melamar” untuk menerbitkannya. Gus Mus hanya tertawa, “Bagaimana mungkin terbit, cerpen baru satu judul?” jawabnya tatkala suatu penerbit dari Yogyakarta menawarkan diri untuk menerbitkan di awal tahun 2003. *Lukisan Kaligrafi*, kumpulan cerpen Gus Mus akhirnya diterbitkan oleh *Kompas* di akhir tahun 2003.

Dari seluruh karya sastra dan esai pemikiran sosial keagamaan yang ditulis Gus Mus mencerminkan kehambaan seorang manusia yang bernama Ahmad Mustofa Bisri. “Dengan *Cinta* Tuhan mencipta, memelihara, dan dengan *Cinta* pula seluruh semesta seisinya ini akan kembali kepada Allah,” demikian Gus Mus di tahun 1994 membalas surat saya.

Karenanya di mana pun, Gus Mus mempersepsi dan memosisikan dirinya sebagai “harmoni” sebab “Cinta” itu keseimbangan antara yang lahir dan yang batin. Karenanya, sebagai ulama penting di kalangan Nahdlatul Ulama (NU), Gus Mus berkali-kali menolak secara halus saat dicalonkan jadi Ketua Pengurus Besar NU, juga menolak saat dicalonkan jadi Ketua Umum Partai Kebangkitan Bangsa (PKB). Ia lebih memilih tetap berada di tengah umat secara langsung, dengan mengasuh santri di Pondok Pesantren peninggalan ayahnya,

Raudlotut Tholibien, Rembang, di samping terus produktif menulis, menanggapi masalah sosial budaya di berbagai media massa, juga menjadi pembicara di seminar dan pengajian akbar. Gus Mus terlibat lahir-batin di tengah umat sebab “Cinta” (*mahabbah*) yang ia jadikan semangat dalam keberagamaan Islam secara luas, tentu bukan sekadar *lip service* atau *nangkring* di menara gading. Untuk itu, sesibuk apa pun, ditarik sana-sini oleh umat, Gus Mus tetap *stand-by* di Pesantrennya di Rembang, apalagi sepeninggal kakaknya almarhum K.H. Cholil Bisri, dan adiknya yang terlebih dulu meninggal K.H. Adib Bisri.

Oktober 2004

**Proses Kreatif K.H. A. Mustofa Bisri:
“Soalnya setiap kali habis membaca Alquran,
saya selalu ingin menulis, meneruskan ‘sajak’ itu”**

Tidaklah mengherankan jika seorang Kiai yang menghayati spiritualismenya menulis puisi, membacakan puisi dikerumuni banyak orang, lebih seru lagi pembacaan puisi itu diiringi musik dan tarian sampai pagi. Adakah hubungan seorang spiritualis dengan puisi, musik, dan tarian?

Puisi dijadikan media ekspresi dari perjalanan spiritualitas, bahkan menjadi bagian dari ritus peribadatan. Dilengkapi musik dan tari, puisi dijadikan sarana doa dan puji-pujian di dalam *sama'* (sejenis konser musik keruhanian disertai zikir, tari-tarian, pembacaan, serta penciptaan puisi). Hal ini seperti dalam tarikat Maulawiyah yang dikembangkan oleh sufi penyair Jalaluddin Rumi, sampai hari ini masih dilestarikan di Konya, Turki.

Dalam spiritualisme Islam (tasawuf), yang dimaksudkan dengan cinta (*mahabbah*) ialah cinta mutlak kepada Allah, dan basis timbulnya cinta itu disebabkan oleh keindahan. Islam sendiri benar-benar menganggap aspek ketuhanan sebagai

keindahan, dan gambaran ini dijadikan tumpuan istimewa dalam tasawuf, yang secara alami berasal dan mengandung inti (*haqaa'iq*) ajaran Islam. Semua cinta itu disebabkan oleh keindahan. Pada konteks keindahan, semua pengalaman spiritualitas digerakkan dan diekspresikan. Hal ini senada dengan Hadis, "Sesungguhnya Allah itu indah dan mencintai keindahan" (HR., Muslim, *Shahih 2 Muslim, jilid I*, hlm. 52). Karenanya, para spiritualis Islam (sufi) yang bergerak menuju kepada Yang Mahaindah (*al-Jamal*) itu dalam perjalanan spiritualitas dari tingkatan ke tingkatan (*maqam*), maupun mengungkap pengalaman religiositasnya melalui keadaan mental (*hal*), mereka masuk kepada pengalaman keindahan Yang Mahaindah sekaligus tergerak mengungkapkan pengalamannya itu melalui *ungkapan bahasa* yang mampu mewadahnya, yakni bahasa puisi.

Alquran itu sendiri sebagai sumber utama dari seluruh moralitas dalam Islam (tak terkecuali tasawuf) ditulis dengan ungkapan bahasa yang maha indah, kaya simbol dan imajinasi. Hal inilah yang kemudian menggerakkan pencinta Alquran untuk melakukan berbagai tafsir puitik, bahkan menulis puisi. Gagasan keagamaan yang membangun teologi Islam serta citraan tertentu dari Alquran dan Hadis, dengan mudah bisa dialihkan menjadi simbol yang benar-benar puitik, sebagaimana dilakukan oleh para sufi penyair seperti Rabi'ah al-Adawiyah dan Jalaluddin Rumi.

Demikian halnya yang dialami oleh K.H. A. Mustofa Bisri (Gus Mus) dalam proses kreatifnya, kita mengetahui bahwa Gus Mus adalah seorang spiritualis Islam. Tentu saja, hal-hal yang dilakukan para sufi itu tidak pernah "dipamerkan" oleh Gus Mus

sebab "Saleh Ritual dan Saleh Sosial" itu (seperti judul kumpulan esai moral yang ditulisnya) memang menyatu, dan nilai ibadah seseorang oleh Allah akan diukur dari keikhlasannya. Namun, dari puisi, cerpen, dan esai pemikiran yang ia tulis, dengan jelas mempresentasikan pemaknaan dan pelaksanaan dari pandangan hidup yang dianjurkan oleh Alquran dan Hadis.

Gus Mus menulis apa pun didasarkan kepada alasan kerohanian, menyampaikan hikmah, dan mencari keberkahan hidup. Sebagaimana diungkap oleh Gus Mus, sebagai pencinta keindahan sejati ia yakin bahwa karya seni yang bermutu tinggi dapat membangunkan cinta yang telah tidur di dalam hati, baik cinta yang bersifat duniawi dan indrawi, maupun cinta yang bersifat ketuhanan dan kerohanian. Gus Mus juga mengatakan "Dengan dakwah melalui tulisan, bisa berpuluh ribu umat yang memperhatikan, sedangkan dengan berpidato hanya beberapa ribu saja yang mendengarkan" (dalam buku puisi, *Rubayat Angin dan Rumput*, 1995).

Cinta dan dakwah, itulah dua kata kunci dalam proses kreatif Gus Mus dalam perilaku hidup dan tulisan. Dengan mencintai Tuhan, maka seseorang akan mencintai ciptaan Tuhan yakni manusia dan alam semesta, sebagaimana ia mencintai dirinya sendiri. Dengan mencintai sesama manusia dan alam semesta sebagai ciptaan Tuhan, maka seorang pencinta akan memperlakukan dirinya sebagai "...orang yang beriman dan beramal saleh, dan saling mengingatkan untuk berpegang teguh kepada kebenaran, dan saling mengingatkan untuk berlaku sabar" (QS., al-'Ashr: 3). Namun, pada saat yang sama untuk "saling mengingatkan" itu Tuhan pun menganjurkan bahwa "Berkatalah kepadanya dengan kata yang lemah-lembut,

“mungkin ia akan ingat dan kemudian takut kepada Allah” (QS., Thaaha: 44). Karenanya, berbagai tema dalam sastra karya Gus Mus pun tidak lepas dari sudut pandang Alquran dan Hadis ini.

Pada awal kemunculannya di tahun 1987 pada acara “Mubalig Baca Puisi” di Teater Arena, Taman Ismail Marzuki, Jakarta, Gus Mus membacakan sajak “Merdeka Atawa Boleh Apa Saja”, yang di kemudian hari dihimpun dalam buku puisi pertamanya, *Ohoi* (Pustaka Firdaus, 1991). Sajak tersebut, juga sajak lain, terasa sekali bahwa Gus Mus memersepsi dan memosisikan diri sebagai “orang yang saling mengingatkan” itu, sebagai dakwah. Namun, Gus Mus mengingatkannya tidak “dengan kata yang lemah-lembut”, melainkan dengan padanan dari kata itu, seperti dengan ungkapan *pasemon* yaitu menyindir dengan maksud baik; atau *guyon maton* yaitu bergurau dengan sindiran, namun maksudnya demi kebaikan. Di dalam istilah Sapardi Djoko Damono bahwa sajak Gus Mus itu “*sembranan*” yaitu menyindir yang dilakukan dengan cara kelakar sehingga terkadang menimbulkan senyum, bahkan tertawa terkekeh-kekeh bagi orang yang mendengarkan atau membaca puisinya (dalam “Pengantar”, *Rubayat Angin dan Rumput*, 1995: 7). Apa pun istilah untuk menamai cara Gus Mus “mengingat”, namun esensinya sama yakni agar yang diingatkan itu tetap “ingat kepada nurani, kepada Tuhan” (*dzikr*) tanpa merasa tersinggung sebab diingatkan itu. Dapat dikatakan bahwa “mengingat dengan kata yang lemah-lembut” itu merupakan manifestasi dari nilai Cinta (*mahabbah*). Karenanya, Gus Mus

dengan tepat mengistilahkan caranya dalam “mengingat” itu melalui “puisi-puisi balsem”.

“Puisi balsem” Gus Mus memang cukup ampuh “menyembuhkan” sebagaimana balsem yang terasa panas sepiantas, namun selebihnya mengobati si Sakit Hati, bahkan si Sakit Jiwa. Apalagi pada masa dituliskan dan dipublikasikan “puisi balsem” Gus Mus itu (akhir 1980-an), Indonesia masih di bawah cengkeraman rezim militer Soeharto, kebebasan pers dibungkam, hak-hak sipil dirampas, merajalelanya korupsi-kolusi-nepotisme (KKN). Dengan adanya penyair yang memiliki keberanian menyuarkan kebenaran seperti Gus Mus, maka sambutan masyarakat sungguh luar biasa. Pada setiap kesempatan Gus Mus membacakan puisinya, selalu dipadati ribuan penonton, seperti tatkala Gus Mus membacakan puisinya di gelanggang Universitas Gadjah Mada pada acara “Mubalig dan Bintang Baca Puisi”. Pada saat itu turut membacakan puisi antara lain Arifin C. Noor, Dewi Yull, Eros Jarot, Asmuni, Dr. Damarjati Supajar, Prof. Dr. Amien Rais (saat itu belum menjadi politikus). Masyarakat merasa tekanan batinnya terwakili dengan menonton Gus Mus membacakan puisi yang menyuarkan ketertindasannya.

Misalnya, tatkala rezim militer Soeharto bertindak sewenang-wenang terhadap rakyat, dengan berlindung di balik *tameng* Pancasila sebagai dasar negara, oleh sebab itu siapa pun yang tidak sepaham dengan pemerintah akan dipojokkan sebagai “keluar dari konstitusi”, bahkan diidentikkan dengan “PKI” (Partai Komunis Indonesia), maka Gus Mus dengan santainya menulis dan membacakan sajak berikut ini.

Sajak Dor Dor Hure

Dor!
 Hidup Ketuhanan Yang Maha Esa!
 Dor! Dor!
 Hidup Kemanusiaan yang Adil dan Beradab!
 Dor! Dor! Dor!
 Hidup Persatuan Indonesia!
 Dor! Dor! Dor! Dor!
 Hidup Kerakyatan yang dipimpin oleh hikmat
 Kebijaksanaan dalam permusyawaratan/perwakilan
 Dor! Dor! Dor! Dor! Dor!
 Hidup Keadilan sosial bagi seluruh rakyat Indonesia
 Dor!
 Dor!
 Dor Pancasila!
 Dor! Dor!

(1983)

Pada masa itu, sajak tersebut sesungguhnya bisa saja dijadikan “alat” oleh rezim Soeharto untuk mencekal, bahkan menangkap Gus Mus. Maknakan sajak tersebut kalimat demi kalimatnya. Frase “Dor Pancasila!”, menjadi bermakna ganda: siapa yang “di-Dor”, ataukah “Menge-Dor” dengan mengtasnamakan Pancasila? Namun Gus Mus selamat, mengapa? Boleh jadi sebab di belakang Gus Mus ada umat Nahdlatul Ulama? Gus Mus salah satu dari tokoh NU yang sangat dihormati. Yang jelas, yang kuasa memberi keselamatan dunia akhirat seseorang itu bagi Gus Mus hanyalah Allah

SWT, selain daripada-Nya hanyalah makhluk yang memiliki ketakberdayaan : “...Tak ada apa/ Tak ada siapa/ Kecuali Kau/ Sendiri/ Allah/ Allah/ Allah/...” (sajak “Allah”, dalam *Negeri Daging*, 2002:69).

Bagaimana Gus Mus *memersepsi* dan *memosisikan* dirinya dalam proses kreatif? “Biasanya saya hanya menulis. Memang bisa saya hanya menulis. Saya tidak biasa dan memang tidak bisa menilai, bahkan sekadar mengomentari tulisan saya sendiri,” begitulah pengakuan Gus Mus (“Pengantar Penulis” dalam buku puisi ke-5, *Wekwekwek*, 1996: v). Pengakuan tersebut, boleh jadi sebentar kerendahan hati, namun juga suatu strategi literer bahwa karya sastra yang ia tulis menjadi sah untuk diterima, apa pun bentuknya, apa pun isi pemikirannya. Mengapa demikian?

Sekalipun Sapardi Djoko Damono memberikan cap bahwa “Dari segi stilistik maupun tematik, puisi A. Mustofa Bisri dalam kumpulan ini mempergunakan taktik yang sama dengan puisi *mbling*”, namun pernyataan itu tidak seluruhnya benar sebab puisi Gus Mus tidak memiliki ideologi literer maupun ideologisme sebagaimana “puisi *mbling*” yang dimotori oleh Remy Sylado itu. Tetapi, benar ungkapan Sapardi Djoko Damono dalam konteks bahwa puisi Gus Mus “*mbling*” sebab “*semau gue banget*”, menyimpang dari kebiasaan gaya ungkap puisi yang dipakai penyair mapan seperti Taufiq Ismail, Goenawan Mohamad, dan Rendra.

Tetapi, ungkapan sebagai kerendahan hati Gus Mus tersebut membawa dampak positif bahwa puisi yang ditulisnya

bukannya tidak memiliki “hubungan” dengan puisi penyair mapan. Hal itu sebab Gus Mus justru mengaku bahwa tradisi perpuisianya:

“...kepada merekalah sedikit banyak saya belajar menulis puisi. Justru mereka yang cermat meneliti karya-karya saya, insya Allah, akan dapat merasakan adanya berbagai pengaruh dari banyak penulis atau penyair lain di dalamnya. Ada puisi saya yang ‘berbau Ka’ab’, ‘berbau Ma’arry’, ‘berbau Khayyam’, ‘berbau Busheiry’, ‘berbau Iqbal’, ‘berbau Ibn Shabaq’, ‘berbau Syauqi’, ‘berbau Goenawan’, ‘berbau Emha’, ‘berbau Danarto’, ‘berbau Taufiq’, ‘berbau Zawawi’, ‘berbau Sapardi’, ‘berbau Yudhistira...” (*Ibid.*, hlm.x).

Mengapa ungkapan Gus Mus itu dapat dinilai sebagai strategi literer? Telah dikemukakan di depan bahwa dengan pengakuan Gus Mus itu menyebabkan: *pertama*, mau tidak mau, pembaca “dipaksa” untuk mencari-cari di mana letak belajar Gus Mus kepada puisi penyair mapan itu; *kedua*, dengan itu pula, pembaca puisi Gus Mus “dipaksa” untuk menerima bahwa apa yang ditulis Gus Mus itu sebagai puisi yang memiliki tradisi perpuisian sebagaimana puisi karya penyair yang disebut oleh Gus Mus sebagai “guru” itu. Itulah kecerdikan Gus Mus yang mencerminkan kematangan Gus Mus dalam berkesusastraan dan berkebudayaan.

Padahal, kenyataannya perpuisian Gus Mus ditulis tanpa benar-benar didasarkan kepada kesadaran literatur perpuisian

Indonesia. Setidaknya hal itu dapat kita analisis dari pengakuan jujur Gus Mus selanjutnya:

“Sebenarnya saya sendiri, meski sangat ingin dan sudah berusaha terus menulis puisi, tapi entah mengapa sampai saat ini pun, saya masih terus merasa sebagai *mutathafil*, ‘tamu tak diundang’, dalam perhelatan perpuisian. Jika saya menulis tulisan yang secara lahiriah seperti puisi lalu ada orang yang benar-benar menyebutnya puisi, tetap saja saya tidak bisa menghilangkan kikuk: seperti campuran antara rasa malu dan rendah hati. Malu kepada penyair sungguhan dan terutama kepada kesusastraan Indonesia “ (*Ibid.*, vii).

Dalam hal ini, ada yang menarik dari penilaian Emha Ainun Nadjib tatkala mengisi ceramah di Rembang, di depan santri Gus Mus sendiri. Pernyataan Emha itu dimuat *Suara Merdeka*, kurang-lebihnya begini, “Kiai yang satu ini adalah pengacau kesusastraan Indonesia, *mentang-mentang* dia sudah berada di atas kata-kata!” Makna ungkapan Emha itu menjadi bermakna banyak: *pertama*, bahwa perpuisian Gus Mus dinilai keluar dari kelaziman perpuisian Indonesia modern sehingga dinilai “pengacau”; *kedua*, bahwa perpuisian Gus Mus yang dinilai mengacau itu sebab “sudah berada di atas kata-kata”, artinya, bukan sekadar puisi yang bermain-main dengan penyusunan kata-kata. Dalam ungkapan saya, perpuisian Gus Mus bukanlah perpuisian yang berangkat dari “ritual bahasa”,

melainkan perpuisian yang berangkat dari “ritual pengalaman”, dari “getaran lubuk hati (*syu'ur*)”.

Padahal, melalui lubuk hati itulah letak kebenaran Allah. Dengan begitu, puisi yang ditulis didasarkan kepada “getaran lubuk hati (*syu'ur*)” itu akan dapat menggetarkan hati para pembacanya pula. Proses kreatif demikian terjadi dalam kehidupan seorang Gus Mus, sebagaimana pengakuannya (*Ibid.*, xi) bahwa “Soalnya setiap kali habis membaca Alquran, saya selalu ingin menulis, meneruskan ‘sajak’ itu”.

Oktober 2004

Perpuisian K.H. A. Mustofa Bisri: Sajak Liris yang Tak Memperindah Kata-kata

Tema puisi yang ditulis K.H. A. Mustofa Bisri (Gus Mus) sangatlah beragam, dari tema yang “melangit” sampai tema yang “membumi”, dari tema kerohanian hingga kejasmanian, dari tema sosial ke individual, dari tema yang berkaitan dengan *jagad* mikrokosmos sampai kepada *jagad* makrokosmos. Namun, semua tema itu ujungnya dapat disimpulkan kepada dua hal, yaitu yang mengurai hubungan antarmanusia (*hablum minnan naas*) sekaligus hubungan dengan Tuhan (*hablum minnaLlaah*).

Di samping tema perpuisian Gus Mus mengurai hubungan antara manusia dan manusia dengan *Tuhan*, maka kesemestaan dalam puisi Gus Mus melibatkan pemaknaan terhadap *alam* demi mengukuhkan eksistensi hubungan antara manusia dan manusia dengan Tuhan itu. “Trinitas” hubungan itu dirasakan ke dalam beragam peristiwa yang menjadi pengalaman puisi, yang mengandung nilai estetik sekaligus nilai etik. Tema perpuisian Gus Mus itu sudah menjadi bagian dari perpuisian Indonesia, dan dapat dibaca dalam tujuh buku puisinya: 1. *Ohoi*

(Pustaka Firdaus, 1991), 2. *Tadarus* (cet.1, 1993; cet.2, Adi Cita, 2003), 3. *Pahlawan dan Tikus* (Pustaka Firdaus, 1995), 4. *Rubayat Angin dan Rumput* (Mitra Multi Media, 1995), 5. *Wekwekwek: Sajak-sajak Bumilangit* (Risalah Gusti, 1996), 6. *Sajak-sajak Cinta Gandrung* (Yayasan al-Ibriz, 2000), dan, 7. *Negeri Daging* (Bentang, 2002).

Rangkaian Sembahyang

Konsep hubungan manusia dan manusia dengan Tuhan itu dalam perpuisian Gus Mus merupakan realisasi dari nilai *Islam*, *iman*, dan *ihsan*. Nabi Muhammad SAW mendefinisikan *Islam* sebagai “Bersaksi bahwa tiada tuhan selain Allah dan bahwa Muhammad adalah utusan Allah, mendirikan salat, membayar zakat, berpuasa Ramadan, dan menunaikan ibadah haji.” Nabi SAW juga menyatakan bahwa *iman* adalah “Percaya kepada Allah, para malaikat, kitab-kitab, para rasul, hari kiamat, dan takdir Allah (yang baik maupun yang buruk).” Nabi SAW juga menegaskan bahwa *ihsan* adalah “Beribadahlah kepada Allah seolah-olah engkau melihat-Nya. Akan tetapi, apabila engkau tidak melihat-Nya, sesungguhnya Dia melihatmu.” Kedudukan *ihsan* inilah yang sering kali dilupakan oleh para ahli hukum Islam maupun para teolog Islam, padahal *ihsan* merupakan jiwa dari agama, yang kedudukannya sama pentingnya dengan dua kategori lainnya, Islam dan iman.

Tiga hal tersebut merupakan tiga domain dasar religiositas Islam, yang implikasinya sebagaimana Hadis Nabi SAW: “Iman

adalah membenarkan dengan hati, mengikrarkan dengan lisan, dan mengamalkan dengan anggota badan.”

Di dalam perpuisian Gus Mus realisasi dari nilai *Islam*, *iman*, dan *ihsan* berbagai-bagai peristiwa yang dijadikan “*wadag*” dari ruh ketiga domain itu, di antaranya melalui perluasan makna terhadap salat, sebagaimana dalam sajak berikut (dari buku *Pahlawan dan Tikus*, 1995:38-39):

Sujud

bagaimana kau hendak bersujud
pasrah
sedang wajahmu yang bersih
sumringah
keningmu yang mulia
dan indah
begitu pongah
minta sajadah
agar tak menyentuh
tanah

apakah kau melihatnya
seperti iblis saat menolak
menyembah bapamu
dengan congkak
tanah hanya patut diinjak
tempat kencing dan berak
membuang ludah dan dahak
atau paling jauh hanya
lahan pemanjaan
nafsu serakah dan tamak?

apakah kau lupa
 bahwa tanah adalah bapa
 dari mana ibumu dilahirkan
 tanah adalah ibu
 yang menyusuimu
 dan memberi makan
 tanah adalah kawan
 yang memelukmu dalam kesendirian
 dalam perjalanan panjang
 menuju keabadian?
 singkirkan saja sajadah mahalmu
 ratakan kepingmu
 ratakan heningmu
 tanahkan wajahmu
 pasrahkan jiwamu
 biarlah rahmat agung
 allah membelaimu
 dan terbanglah, kekasih

15.5.1993

Sajak “Sujud” tersebut dapat dijadikan sajak-kunci untuk memasuki pintu makna perpuisian Gus Mus kaitannya dengan *Islam*, *iman*, dan *ihsan*. “Sujud” merupakan hakikat dari salat, dan dalam sudut pandang Islam amatlah vital sebab “Salat itu tiang agama, siapa yang mendirikannya berarti ia menegakkan agamanya, siapa yang meninggalkannya berarti ia merobohkan agamanya,” demikian sabda Nabi Muhammad SAW. Esensi salat ialah permohonan (doa) yang merupakan sikap penghambaan

kepada Tuhan, sedangkan Tuhan hadir melalui hati secara *ihsan*, karenanya “pasrahkan jiwamu/biarlah rahmat agung/allah membelaimu/dan terbanglah, kekasih,” ungkap Gus Mus.

Agar menyentuh “tanah” yang disarankan “...singkirkan saja sajadah mahalmu...”, tentu bukan berarti salat lebih utama tanpa “sajadah”, melainkan bermakna agar ingat kepada penciptaan pertama manusia bahwa ia berasal dari tanah. Dengan begitu, ada kehadiran “hati” sebab “Tiada salat tanpa adanya kehadiran hati,” demikian Hadis terkenal di kalangan sufi (via Annemarie Schimmel, *Sayap Jibril: Gagasan Religius Muhammad Iqbal*, 2003: 215).

Tentang perluasan makna salat dalam kehidupan itu, Taufiq Ismail pun menggunakan perlambang “sajadah”, yang dalam bahasa Jawa disebut *pa-sujud-an*, di dalam sajaknya “Ada Sajadah Panjang Terbentang”, dari kaki buaian sampai ke tepi kuburan hamba. Betapa bahwa hidup sesungguhnya merupakan rangkaian dari sembahyang (salat) yang panjang: seluruh makhluk diciptakan oleh-Nya, diberi-Nya kehidupan, dan kepada-Nya seluruh makhluk “kembali” (lihat, Q.S. al-Baqarah, ayat 156). Oleh sebab itu, seluruh hidup manusia yang substansi ialah menegakkan salat di mana pun dan kapan pun, mengingat (berzikir) kepada Allah.

Peran Profetik

Baik dalam perpuisian Gus Mus maupun Taufiq Ismail ada sudut-pandang yang sama bahwa makna salat itu tidak hanya sebatas di atas sajadah secara formal sebagai ibadah ritual,

melainkan maknanya sampai kepada ibadah sosial. Dengan jiwa salat demikian, maka manusia menjadi tercerahkan sebab "...allah, masih kauwasikah aku?..." ungkap Gus Mus (dalam sajak "Tahiyat", dari buku *Wekwekwek*, 1996:69). Seorang yang *ihsan* senantiasa merasa dilihat oleh Allah (transenden), karenanya dalam bertindak apa pun selalu dilandasi dengan niat demi kebaikan, dan untuk mencari rida Allah.

Sehubungan hal itulah konsep tentang manusia dalam perpuisian Gus Mus diposisikan kepada peran kenabian (profetik) bahwa manusia selalu mengaitkan dirinya kepada "Yang di Atas Sana" (transendensi) agar bisa melepaskan diri dari kebendaan (liberasi), dan agar memperoleh kekuatan spiritual untuk melakukan emansipasi (humanisasi) di tengah masyarakatnya. Oleh sebab itu, puisi Gus Mus kemudian berurusan dengan perkembangan persoalan masyarakatnya, sampai-sampai ada satu sajak berjudul "Rasanya Baru Kemarin", yang mengalami revisi setiap tahun hingga "Versi VIII" (dalam buku puisi *Negeri Daging*, 2002: 80-87). Hal itu sebab masyarakat Indonesia yang dijadikan refleksi dari puisinya dinilai belum beranjak kepada perubahan lahir maupun batin ke arah yang lebih baik (lihat pengakuan Gus Mus dalam "Takdim", *Negeri Daging*, 2002: v).

Pada konteks itu, sikap kepenyairan Gus Mus berangkat dari ajaran Alquran bahwa "Engkau adalah umat terbaik yang diturunkan di tengah manusia untuk menegakkan kebaikan, mencegah kemungkaran (kejahatan), dan beriman kepada Allah" (Q.S. Ali Imran, ayat 110).

Dari konsep demikian, tokoh aku-lirik dalam perpuisian yang dikembangkan Gus Mus menjadi aku-lirik "Pencinta", "Penyeru", "Pengingat", yang dalam istilah Kahlil Gibran, menjadi "Sang Nabi", sebagaimana "Ulama itu pewaris dari para Nabi" (Hadis). Karenanya, tokoh aku-lirik dalam sajak menjadi sadar bahwa dirinya membawa "risalah moral".

Namun, apakah dengan begitu puisi jatuh nilai estetikanya sekadar menjadi "risalah moral" sebagaimana pernah dilontarkan oleh Adi Wicaksono? Seloroh Adi bahwa puisi yang berisi ajaran-ajaran tak berbeda dengan "risalah moral", dan miskin estetika sebagai puisi (dalam *Histeria Kritik Sastra*, 1996: 119).

Cinta dan Kebenaran

Pernyataan Adi Wicaksono itu tidak seluruhnya benar, kalau saja Adi Wicaksono menghubungkan "risalah moral" itu dengan pengalaman religius. Di dalam hal ini perpuisian Gus Mus lebih sebagai pengalaman religius: "Aku tak akan memperindah kata-kata/ Karena aku hanya ingin menyatakan/ Cinta dan kebenaran// Adakah yang lebih indah dari/ Cinta dan kebenaran/ Maka memerlukan kata-kata indah?" (sajak "Aku Tak Akan Memperindah Kata-kata", *Gandrung*, 2000:21). Hal itu sebab "Cinta dan kebenaran" sendiri merupakan keindahan puisi. Mengapa hal itu demikian?

...Pengalaman religius demikian —pinjam pengertian Ludwig Wittgenstein— dalam kenyataannya tak pernah bisa ditunjuk secara langsung sebab bukan pengalaman indrawi. Sementara itu, bahasa mempunyai keterbatasan hanya dapat mengungkap apa yang menjadi realitas indrawi. Karenanya, ada realitas yang dapat disentuh dengan bahasa, dan ada yang tidak (*the unutterable*). Meskipun begitu, ada yang disebut bahasa religius, yang punya logika tersendiri, seperti pernah diungkapkan Peter L. Berger. Bahasa religius bersifat analogi, sebagian sama dan sebagian berbeda dengan bahasa dan situasi manusia sehari-hari.

Di samping itu, pengalaman religius menurut Ludwig Wittgenstein bersifat *konatif*, yakni pengalaman yang dialami secara langsung antara subjek dan objek, berlangsung dalam taraf tak sadar, dan karenanya berlangsung tanpa bahasa. Tetapi, saat subjek membahasakan pengalaman religiusnya, maka aspek *konatif* itu masuk ke aspek *reflektif*, yakni pengalaman religius yang telah terabstraksikan ke pola indrawi. Perpindahan ini dalam bahasa religius berlangsung dengan jalan *analogi*. (Abdul Wachid B.S., *Religiositas Alam; dari Surealisme ke Spiritualisme D. Zawawi Imron*, 2002: 172)

Pengalaman religius yang dibahasakan dengan jalan *analogi* itulah bahasa puisi. Oleh sebab itu, sepanjang sejarah mistisisme, banyak sufi besar, bahkan juga filsuf, menuliskan pengalaman mistiknya melalui puisi. Karenanya, penyair

sekaligus pelaku pengalaman religius itu dalam puisinya tidak merasa perlu memperindah kata-kata sebab “//Adakah yang lebih indah dari/ Cinta dan kebenaran/...”? Demikian pula Gus Mus dalam perpuisianya, hal yang sama juga kita dapatkan dalam perpuisian Rendra, Taufiq Ismail, Emha Ainun Nadjib, Abdul Hadi W.M. (terutama dalam buku puisi *Pembawa Matahari*, 2002), Sutardji Calzoum Bachri (sajak-sajak selepas buku puisi *O Amuk Kapak*, 1981), untuk sekadar menyebut beberapa contoh.

Intensitas puisi yang ditulis didasarkan kepada intensitas pengalaman religius itu biasanya tak lekang oleh waktu, dan melampaui batasan pemakaian bahasa dari suatu bangsa. Hal itu sebab kualitas puisi lebih dibaca kepada aspek peristiwa, aspek pengalaman, aspek pandangan hidup (*weltanschauung*), daripada “sekadar” bahasa puisi yang apabila diterjemahkan ke dalam bahasa lain karenanya puisi menjadi kehilangan “puisi”-nya.

Prinsip bahwa kekhasan (*idiocencracy*) bahasa puisi itu penting untuk menandai kepenyairan seseorang, pada konteks perpuisian Gus Mus harus dimaknakan bukan sekadar sebagai gejala bahasa puisi yang melepas diri dari makna puisi (pengalaman religius yang dinyatakan dan ditampilkan di dalam puisi). Contoh mudahnya, puisi Kahlil Gibran bila diterjemahkan ke dalam bahasa apa pun, maka tetaplah mengandung kualitas puisi yang khas Gibran, demikian halnya dengan puisi karya penyair Indonesia yang disebutkan di depan, termasuk puisi Gus Mus.

Tentu saja, ukuran masing-masing perpuisian seorang penyair menjadi tidak proporsional tatkala saling ditabrakkan, misalnya mengukur perpuisian Taufiq Ismail atau perpuisian Gus Mus, dengan memakai ukuran perpuisian Goenawan Mohamad atau Sapardi Djoko Damono.

Oktober 2004

Puitika *Gandrung* K.H. A. Mustofa Bisri: Tamsil Metafisik yang Berangkat dari Pengalaman Mistik

Pengantar

Membaca sajak-sajak cinta *Gandrung* karya A. Mustofa Bisri ini, pembaca akan lekas menemui ciri khasnya. Ciri khas perpuisian A. Mustofa Bisri dalam buku *Gandrung* ini dalam mengekspresikan bahasanya “tidak memperindah kata-kata”, seperti halnya dia ungkapkan dalam sajak “Aku Tak Akan Memperindah Kata-kata”. Namun, “kesahajaan bahasa sajak” itu tidak berarti kemudian sajaknya jadi *gambang* pemaknannya sebab bagaimanapun puisinya begitu kaya simbol yang memiliki keterkaitan dengan alam pikir religius, bahkan mistisisme Islam (tasawuf). Oleh karenanya, untuk sampai kepada makna batin sajak, pembaca dituntut memiliki wawasan tentang alam pikir yang melatari penciptaan sajaknya. Alam pikir tersebut merupakan perpaduan pengalaman mistik

dan pengalaman estetis, yang digambarkan melalui tamsil (perbandingan, perumpamaan) metafisik.

“Kesederhanaan yang Menipu”

Di dalam teori puisi, penggunaan bahasa sajak yang demikian sering kali disebut bersifat “kesederhanaan yang menipu” (*deceptive simplicity*). Hal itu diasumsikan akibat dari sifat dasar dari puisi, yakni mengungkapkan sesuatu secara tidak langsung (ketaklangsungan ekspresi) melalui penggantian arti (*displacing of meaning*), penyimpangan arti (*distorting of meaning*), dan penciptaan arti (*creating of meaning*).

Oleh sebab itu, ungkapan bahasa dalam sajak yang tampaknya sederhana menjadi tidak sederhana apabila pembaca memahami penggantian arti, penyimpangan, dan penciptaan arti dalam sajak itu. Meskipun begitu, alasan ini bersifat *estetisme*, yang hanya mempertimbangkan aspek bahasa sajak sebagai penggunaan bahasa yang menyimpang dari *arti* umum (*meaning*).

Akan tetapi, dangkalnya pemaknaan terhadap suatu sajak tidak saja diakibatkan oleh alasan yang bersifat *estetisme*. Di dalam konteks perpuisian yang mengungkapkan pengalaman religius (*religious experience*), dangkalnya pemaknaan terhadap sajak *lebih diakibatkan* si Pemakna tidak dapat mencari rujukan makna terhadap simbol-simbol yang dia maknakan sehingga terjadilah pendangkalan pemaknaan, bahkan menyimpangnya pemaknaan terhadap suatu sajak yang sebenarnya mengungkap-

kan pengalaman religius itu. Demikian misalnya pada sajak A. Mustofa Bisri dari buku puisi *Gandrung* ini.

Aku Tak Akan Memperindah Kata-kata

Aku tak akan memperindah kata-kata
 Karena aku hanya ingin menyatakan
 Cinta dan kebenaran

Adakah yang lebih indah dari
 Cinta dan kebenaran
 Maka memerlukan kata-kata indah?

1997

Kata “Cinta dan kebenaran” yang dimunculkan dan menjadi pasal dari sajak tersebut, jelas dalam “arti” (*meaning*), tetapi *debatable* dalam “makna” (*significance*). Hal itu sebab memunculkan pertanyaan, “cinta” dalam makna yang mana? dan, “kebenaran” dalam makna yang mana? serta, apa hubungan makna antara “cinta” dan “kebenaran” dalam konteks puisi A. Mustofa Bisri? Di samping itu, mengapa untuk “... menyatakan/ Cinta dan kebenaran//” A. Mustofa Bisri “...tak akan memperindah kata-kata/...”?

Pertanyaan-pertanyaan itu sudah dijawab sendiri oleh A. Mustofa Bisri sebab demi “Sesuatu yang Indah”. “Sesuatu yang Indah” itu menurutnya tidak lagi “...memerlukan kata-kata indah” sebab “Cinta dan kebenaran” itu sendiri adalah esensi dari keindahan. Kemudian, kepada siapakah trinitas antara

“Cinta dan kebenaran” serta “keindahan” itu dialamatkan? Tentu, dialamatkan kepada Allah, bahkan A. Mustofa Bisri memohon “cinta dan kasih sayang” itu kepada-Nya: “Ya Allah, ya Tuhanku yang Maha Pengasih/ Ya Allah ya Tuhanku yang Maha Penyayang/ Kiranya tak ada permintaan yang lebih besar/ dariku—/ dan tak ada anugerah sebesar apa pun dariMu/ dapat mengurangi kebesaranMu—/: ya Tuhan, aku memohon cinta dan kasih sayang!//” (Sajak “Doa Pecinta 2”, 2000: 68).

Alam pikir sajak A. Mustofa Bisri itu diilhami oleh ungkapan terkenal dari Nabi Muhammad SAW bahwa “Sesungguhnya Allah itu Yang Maha Indah dan mencintai keindahan (*InnaLaha jamil wa yuhibbul jamaL*),” (hadis dari Abdullah Mas’ud).

Oleh sebab itu, trinitas kata “Cinta dan kebenaran” serta “keindahan” dalam konteks puisi A. Mustofa Bisri harus *dipersepsi* dan *diposisikan* sebagai simbol, yang memaknakan-nya dengan mempertimbangkan teks lain dalam perpuisian-nya, dengan mempertimbangkan konteksnya dan mempertimbangkan kontekstualisasinya. Ketiga aspek tersebut, teks, konteks, dan kontekstualisasi, merupakan hakikat dari suatu interpretasi, hermeneutika interpretasi.

Tradisi Puisi Profetik dan Puisi Sufistik

Di dalam tradisi puisi profetik karya dunia, “tidak memperindah kata-kata” tersebut menjadikan “kesahajaan bahasa sajak”, yang hal itu justru menjadi sebuah pilihan. Mengapa “kesahajaan bahasa sajak” itu dipertahankan? Hal ini sebagaimana pernah diungkapkan dengan indah oleh Annemarie

Schimmel dalam bukunya *Menyingkap Yang-Tersembunyi* (Terj. Saini K.M.):

“Sesungguhnya, ketunggalan nada yang lugas dan lurus dalam pesan profetis memang diperlukan agar isi wahyu yang diterima Nabi dapat dipertahankan kemurniannya, sehingga tidak ada perubahan padanya. Sebagai akibatnya, seorang penyair Muslim yang menulis sajak dalam tradisi “profetis” cenderung menggunakan bentuk yang sederhana untuk menekankan pesannya ke dalam pembacanya.”

Dengan demikian, penyair dalam tradisi “profetis” menulis puisinya dengan kesadaran penuh bahwa ia mengurai pengalaman religiositasnya yang eksoterik. Oleh sebab itu, formula sajak dan pengalaman religiositas yang dikabarkannya pun bukanlah “Menyingkap Yang-Tersembunyi”, melainkan dunia dan “Puisi-puisi Terang” seperti diistilahkan sendiri oleh A. Mustofa Bisri dalam salah satu subbagian buku puisinya *Pahlawan dan Tikus*.

Akan tetapi, baik penyair profetik maupun penyair mistik pun memiliki kesadaran bahwa mereka berhadapan dengan mukjizat yang berupa bahasa Alquran yang tidak mungkin ditandingi. Oleh sebab itu, para penyair profetik ataupun para mistikus penyair secara terus-menerus merenungkan Alquran, dengan begitu:

“suatu ingatan yang ter-quran-kan (*qoranisation de la memoire*) dapat dicapai, yang dengan itu para mistikus kemudian memandang segala sesuatu dari sudut-pandang wahyu. Mereka pun setiap saat mengambil inspirasi Alquran, dan menerapkan lambang-lambangnyanya ke pengalaman mereka sendiri”.

“Hidup di dalam dan melalui Alquran seperti itu membantu pembentukan pengalaman para mistikus dan bahasa mereka”. Di dalam konteks ini, bagaimana dengan perpuisian A. Mustofa Bisri?

Tatkala memasuki dunia keprofetikan, tentu saja sajak A. Mustofa Bisri akan berbeda nuansa, ekspresi kebahasaan, simbolitas, bahkan persepsi dan pemosisian aku-lirik dalam sajak, dibandingkan dengan sajak sufistik (dan sufisme)-nya. Yang paling mudah membedakan antara keduanya ialah tatkala mempersepsi dan memosisikan “aku” di dalam sajak. Di dalam konteks keprofetikan, Tuhan dipersepsi dan diposisikan sebagai Yang Maha Transenden (“Jauh di Atas Sana”). Sementara itu, manusia berada di bawah langit, bersimpuh di hamparan bumi dalam kedinginan hidupnya yang membutuhkan uluran kehangatan pelukan Tuhan. Namun, ada tabir di antara keduanya sebab manusia hanyalah makhluk, sedangkan Tuhan adalah Sang Maha Pencipta (*Al-Khaliq*) atas semua makhluk. Bagaimana mungkin keduanya bisa saling berdekatan? Cukuplah kiranya manusia dalam persepsi dan posisi ini memuja-Nya sebagai Yang Maha Tinggi (*Al-Aliyy*), Yang Maha Kuasa (*Al-Qadir*), Yang Maha Penyiksa manusia yang lalai (*Al-Muntaqim*), Yang Maha Mematikan (*Al-Mumit*),

dan Nama-nama dan Sifat-sifat-Nya yang maskulin semacam itu. Sudut pandang keprofetikan ini memang dominan dalam perpuisian A. Mustofa Bisri, terutama sekali dalam buku puisi 1. *Ohoi* (1991), 2. *Tadarus* (Cet.1, 1993), 3. *Pahlawan dan Tikus* (1995), 4. *Rubayat Angin dan Rumput* (1995), 5. *Wekwekwek : Sajak-sajak Bumilangit* (1996), dan dalam buku puisi yang terbit urutan ke-7, *Negeri Daging* (2002). Sementara itu, buku puisi yang terbit pada urutan ke-6 *Sajak-sajak Cinta Gandrung* (2000), diwarnai oleh sudut-pandang mistisisme Islam.

Tipikal mencitrakan keprofetikan A. Mustofa Bisri itu di antaranya dalam sajak “Ketika Tuhan” dari buku puisi *Pahlawan dan Tikus*. Sajak berikut ini *mengkontekstualisasikan teks Alquran sebagai salah satu ciri dari tradisi perpuisian profetik*, ketika Tuhan dan para malaikat-Nya berdialog tentang maksud penciptaan manusia (al-Baqarah, 2: 30):

“Perhatikanlah sewaktu Tuhanmu berfirman kepada para malaikat,

‘Aku akan menciptakan khalifah di bumi.’

Mereka bertanya keheranan, ‘Mengapa Engkau akan menciptakan makhluk yang akan selalu menimbulkan kerusakan

dan pertumpahan darah di bumi,

sementara kami senantiasa bertasbih memuji dan mensucikan Engkau?’

Allah berfirman, 'Aku Mahatahu akan hal-hal yang tidak kamu ketahui.'

Ketika Tuhan

Ketika Tuhan menyampaikan
MaksudNya menciptakan manusia
Sebagai khalifahNya di dunia
Para malaikat pun berkata
Tuhan, mengapa Paduka
Hendak mencipta
Makhluk perusak di sana
Penumpah darah semena-mena
Sedangkan kita
Terus bertasbih dan memuja
Paduka?
Tuhan pun bersabda
Aku tahu apa
Yang kalian buta
Terhadapnya

Ketika sang khalifah benar-benar semena-mena
Merusak dan menumpahkan darah di mana-mana
Di dunia
Apakah kita akan membenarkan para malaikat dan
berkata
KepadaNya seperti mereka lalu siapakah kita
Yang tahu kehendak Sang Pencipta?

1414

Namun, pada tingkat tertentu seorang penyair profetik yang memasuki kehidupan mistik, seperti A. Mustofa Bisri, akan tidak "sekadar" mengungkapkan bahasa profetis yang bersetia secara normatif kepada kebakuan simbol yang diadopsi dari simbol dalam Alquran. Hal itu sebab pada dasarnya mistikus adalah seorang "petualang mandiri" yang tujuannya adalah keakraban dengan Tuhan (*uns*). Di dalam keakraban cinta dengan Tuhannya, di tengah malam seorang mistikus menjelma menjadi seorang kekasih yang memuja Yang Maha Kekasihnya. Oleh sebab itu, dia tidak lagi menyeru dengan "Wahai Tuhanku..." sebagaimana hal itu dilakukan oleh seorang ulama fikih di tengah umat di siang hari, melainkan dengan bisikan-bisikan seorang pencinta dalam kemesraan yang dalam, "Wahai Kekasihku, wahai Cintaku...." Demikian halnya A. Mustofa Bisri dalam seluruh sajaknya di dalam buku puisi *Gandrung*, dia menjelma menjadi seorang mistikus cinta yang sejati, seperti "Sajak Cinta" berikut ini.

Sajak Cinta

cintaku kepadamu belum pernah ada contohnya
cinta romeo kepada juliet si majnun qais kepada laila
belum apa-apa
temu pisah kita lebih bermakna
dibanding temu-pisah Yusuf dan Zulaikha
rindu-dendam kita melebihi rindu-dendam Adam
dan Hawa

aku adalah ombak samudramu
yang lari-datang bagimu
hujan yang berkilat dan berguruh mendungmu

aku adalah wangi bungamu
luka berdarah-darah durimu
semilir sampai badai anginmu

aku adalah kicau burungmu
kabut puncak gunungmu
tuah tenungmu
aku adalah titik-titik hurufmu
huruf-huruf katamu
kata-kata maknamu

aku adalah sinar silau panasmu
dan bayang-bayang hangat mentarimu
bumi pasrah langitmu

aku adalah jasad ruhmu
fayakun kunmu

aku adalah a-k-u
k-a-u
mu

Rembang, 30.9.1995

Ekspresi “petualang mandiri” demi keakraban dengan Tuhan (*uns*) ini pun berpengaruh kepada ekspresi bahasa sajaknya yang juga mandiri, tak terkecuali sajak di atas, dan karenanya khas, bukan tiruan dari ekspresi bahasa sajak penyair lain sehingga orisinal. Hal itu sebab pada dasarnya setiap perpuisian yang estetik dan orisinal merupakan hasil dari “pengalaman mistik” yang juga estetik dan orisinal, yang mandiri sebab bersifat personal: “cintaku kepadamu belum pernah ada contohnya/ .../ temu-pisah kita lebih bermakna/ dibanding temu-pisah Yusuf dan Zulaikha/...,” ungkap A. Mustofa Bisri sedemikian personal, antara Tuhan dan dirinya. Personalitas pengalaman mistik ini yang menuntun kepada personalitasnya ekspresi bahasa sajak seseorang mistikus penyair sehingga ada keunikan yang tidak dimiliki oleh penyair lain.

Boleh jadi, setiap pendakian jalan (*thariqah*) yang dilalui seorang mistikus (sufi) *pada hakikatnya* menuju kepada satu puncak yang sama, yaitu Allah. Namun, setiap pengalaman mistik itu *bentuk-bentuknya* tidaklah sama sehingga prioritas jalan yang ditempuh pun berbeda-beda, karenanya tingkatan-tingkatan (*maqamat*) yang ditempuh juga memiliki penekanan yang berbeda-beda sehingga menghasilkan pengungkapan mistik yang estetik yang berbeda-beda pula. Oleh sebab itu, selalu saja ada yang baru dan segar dari setiap pengungkapan pengalaman mistik di dalam puisi setiap mistikus penyair.

Ritme Metafisik ke Tamsil Metafisik

Pengalaman mistik-estetik yang mandiri tersebut menghasilkan bahasa sajak mistik-estetik yang mandiri pula, hal itu dapat dimaknakan sebagai “kemerdekaan” berekspresi melalui bahasa “sajak-bebas” agar kebebasan penyair untuk menyimpang dari konvensi kebahasaan dapat dilakukannya (*licensia poetica*). Hal tersebut juga dilakukan oleh A. Mustofa Bisri pada seluruh sajaknya di dalam buku puisi *Gandrung* ini bahwa perpuisiannya secara *wadag* kebahasaan terlihat tidak memiliki keteraturan rima. Hal demikian justru ada maknanya apabila kita mengikuti temuan dari hasil penelitian Hagiwara Sakutaro tentang adanya ritme metafisik (*metaphysical rhythm*) yang terdapat pada setiap puisi yang bagus, terutama sekali pada puisi transendental. Alasan Hagiwara Sakutaro ini dikutip secara panjang oleh Abdul Hadi W.M. bahwa:

Puisi dapat dimaknakan puisi bukan hanya karena keteraturan rima, jumlah suku kata pada setiap larik atau kerat, pendek kata bukan karena susunan formalnya, melainkan karena “semangat puitik” (*shisheisin*) yang berada di baliknya.

Di dalam pengertian yang sempit, menurut Hagiwara Sakutaro, ritme merupakan alunan irama atau gerakan temporal dari bunyi yang menghasilkan efek tertentu terhadap perasaan si pendengar. Di dalam puisi, ritme seperti ini ditandai dengan pengaliran

unsur-unsur fonetik bahasa seperti aksent, tekanan suara, nada dan lain-lain, yang disebut sebagai “ritme lahir”. Tetapi, di samping itu terdapat “ritme dalam” yang memberi pengaruh khusus terhadap perasaan, yakni ritme emotif (*emotive rhythm*), dan dapat membawa pembaca ke alam transendental, yakni ritme metafisik (*metaphysical rhythm*). Setiap sesuatu yang indah, terutama puisi transendental, memiliki ritme metafisik. Ritme metafisik terbentuk oleh makna, keindahan tamsil yang digunakan, penempatan kata-kata sesuai dengan struktur pikiran dan perasaan yang hendak diekspresikan, walaupun bentuk lahirnya kelihatan tidak teratur.

“Setiap sesuatu yang indah, terutama puisi transendental, memiliki ritme metafisik.” Ritme metafisik ini di dalam puisi A. Mustofa Bisri pertama kali tampak dimunculkan melalui “ritme lahir” berupa “ketidakteraturan tipografi” sehingga di saat membaca satu sajak akan memungkinkan sajak itu dibaca dengan beragam aksent, tekanan nada, dan penjedaan pada saat melakukan pemutusan frase atau kalimat secara berbeda-beda. Di samping itu, “ketidakteraturan tipografi” ini menjadi kesengajaan untuk peloncatan baris (*enjambement*) sehingga menimbulkan beragam interpretasi makna (*poly interpretable*) sekalipun hanya bertumpu kepada satu sajak. Sebagaimana “ketidakteraturan tipografi” pada sajak “Seporsi Cinta” berikut ini.

Seporsi Cinta

(Diilhami oleh kekasih yang lapar)

Seporsi cinta
Tak habis dimakan
Berdua, sayang

Seporsi cinta
Bila tak habis dimakan
Dibuang sayang

1999

Baris sajak di atas bisa dibaca dengan *penjedaan* (ditandai dengan garis miring), yang pertama: “Seporsi cinta/ Tak habis dimakan berdua/ sayang”. Kata “sayang” dengan cara pembacaan demikian dapat dimaknakan sebagai, “jangan disia-siakan”.

Pembacaan dengan *penjedaan yang kedua*: “Seporsi cinta tak habis dimakan berdua, sayang”. Pembacaan dengan setarikan napas ini menjadikan kata “sayang” lebih pasti maknanya, yaitu sebagai sapaan kepada “sang Kekasih”.

Tipografi sajak dalam buku puisi *Gandrung* yang dominan justru disusun secara tidak konvensional sebagaimana sajak “Seporsi Cinta” tersebut, yaitu tidak rata tepi kiri dan tidak rata tepi kanan, melainkan simetris di tengah (*center*). Akan tetapi, simetris di tengah ini dapat dimaknakan sebagai penampakan tipografi yang seimbang (*balance*), dan karenanya menimbulkan makna harmoni. Justru karena itu, penulisan puisi menjadi

tampak indah dipandang oleh pembaca. Prosentase sajak yang demikian, begitu dominan, ada 38 judul sajak. Hanya ada 1 judul sajak “Cinta Hingga” yang bertipografi rata kanan-kiri (*justify*), dan selebihnya 5 judul sajak yang bertipografi rata kiri (*align left*). Tidak ada satu judul sajak pun yang bertipografi rata kanan (*align right*) sebagaimana hal ini dijadikan *trade merk* oleh Binhad Nurrohmat di dalam perpuisiannya, *Kuda Ranjang* (2004).

Di samping itu, tipografi simetris perpuisian A. Mustofa Bisri ini dapat diposisikan dan dipersepsi sebagai simbol dari upaya aku-lirik manusia untuk melakukan keseimbangan, berdiri di tengah, tidak ekstrem kanan dan tidak ekstrem kiri; memaknai keseimbangan antara yang tersurat (arti) dan yang tersirat (makna), yang *wadag* dan yang spiritual. Karena keseimbangan ini, maka setiap perilaku aku-lirik manusia tidak dimaksudkan sebagai perbuatan yang sia-sia, seperti dalam menyikapi “Seporsi cinta” yang “Tak habis dimakan/ Berdua...//”. Oleh sebab itu, jika “//Seporsi cinta/ Bila tak habis dimakan//”, maka janganlah “/Dibuang...” sebab hal itu tentu saja akan “...sayang”, akan sia-sia. Padahal, Allah tidak menyukai hal yang sia-sia (*mubadzir*), “*innal mubadzdziriina kaanuu ikhwaanasy syayaatiina*” (Sungguh para pemboros betul-betul saudara setan) (Alquran, 17: 27).

“Ketidakteraturan tipografi” ini digunakan secara berulang-ulang dalam sajak A. Mustofa Bisri lainnya di dalam buku puisi *Gandrung* ini sehingga memunculkan ketaraturan makna bagi pembaca. Walaupun bentuk tipografi (bagian dari ritme lahirnya) kelihatan tidak teratur, tetapi karena digunakan secara berulang-ulang, justru memunculkan ritme metafisik

yang terbentuk oleh makna simbolitas tipografi tersebut, yakni makna keseimbangan antara yang tersurat dan yang tersirat, yang *wadag* dan yang spiritual.

Mengapa ritme metafisik menjadi penting tatkala membicarakan nilai kesastraan maupun keagungan pemikiran suatu karya sastra? Berbicara pentingnya ritme metafisik ini pada hakikatnya kita membicarakan tentang keindahan pengalaman mistik maupun pengalaman estetik yang dituliskan di dalam karya sastra, khususnya puisi. Hal tersebut secara panjang Abdul Hadi W.M. mengurai pemikiran al-Jili sebagai berikut.

Al-Jili membagi keindahan sebuah puisi menjadi dua, yaitu keindahan luar (*husn*) dan keindahan dalam (*jamal*). Terdapat perbedaan besar antara kedua keindahan ini, walaupun keduanya saling memerlukan. Keindahan luar atau bentuk memang mempunyai daya paku yang kuat, yang disebut sihir oleh al-Jili. Walaupun memukau, keindahan luar terbatas dan bersifat khusus (*particular*). Keindahan batin yang di dalam (*jamal*) kebalikannya adalah tidak terbatas dan universal. Kekuatan *jamal* terletak pada kandungan hikmahnya, yaitu pengetahuan tentang hakikat kehidupan. Dalam puisi hikmah berfungsi memperkaya batin pembaca (Braginsky, 1992). Karena sifatnya yang tak terbatas dan universal, serta dapat memperkaya batin itulah para penulis sufi lebih mengutamakan *jamal* dibandingkan dengan *husn*, tanpa mengecilkan peranan *husn*. Dalam puisi keindahan batin melahirkan

makna. Maknalah yang merupakan struktur batin puisi. Sedang keindahan luar melahirkan *shurah*, yaitu bentuk yang ada di luarnya. *Shurah* adalah wakil makna di alam penampakan dan kehadirannya sepenuhnya ditentukan oleh makna. *Shurah* merupakan struktur fisik sebuah puisi.

Selanjutnya, tentang “ritme metafisik terbentuk oleh makna, ...” itu juga diungkapkan oleh al-Jurjani, sebagai berikut.

“...karena yang diekspresikan seorang penyair di dalam puisinya ialah struktur pikiran dan perasaan serta struktur realitas yang kompleks, maka makna yang diturunkan oleh sebuah puisi ialah makna dari makna-makna (*ma’na al-ma’na*), yang membentang dari makna luar yang sempit, sampai makna dalam yang luas. Dalam membentuk lapisan-lapisan makna itu peranan tamsil atau citra simbolik sangat prinsip dan penting”.

Tamsil (perbandingan, perumpamaan) metafisik tersebut di dalam puisi A. Mustofa Bisri menimbulkan asosiasi metafisik. Sementara itu, bukan kebetulan dalam buku puisi *Gandrung* karya A. Mustofa Bisri ini ditemukan judul-judul sajak dengan memakai bahasa Arab, yang dari judulnya sudah menimbulkan asosiasi metafisik dan menjadi kata kunci memasuki dunia tasawuf: “*Al’isyq*” (2000:15, “Keasyikan” – *pen*; menurut Jalaluddin Rumi bahwa *’isyq* adalah cinta yang tidak terbilang banyaknya), “*Hanien*” (2000:38; “Yang Dirindukan”

– pen.), “*Ilhaah 1*” dan “*Ilhaah 2*” (2000:53-54; “Makna” – pen.), “*Wakhsyah*” (2000:60; “Gelisah” – pen.), “*Syauq*” (2000:61; “Kerinduan” – pen.), “*Insijam*” (2000: 62; “Gandrung” atau “Kepayang” – pen.), “*Liqaa*” (2000:66; “Pertemuan” – pen.).

Jika direnungi penataan urutan sajak-sajak tersebut, juga menimbulkan asosiasi metafisik, yakni mencerminkan tingkatan ke tingkatan (*maqamat*) perjalanan spiritual seorang *salik* (“*salikun*”, “*salikin*” = penempuh jalan kerohanian). Perjalanan kerohanian tersebut adalah “*Al’isyq*” (“cinta yang tidak terbilang banyaknya”) – “*Hanien*” (“Yang Dirindukan”) – “*Ilhaah*” (“Makna”) – “*Wakhsyah*” (“Gelisah”) – “*Syauq*” (“Kerinduan”), “*Insijam*” (“Gandrung”) – “*Liqaa*” (“Pertemuan”). Urutan ini merupakan jalan tarekat (*thariqah*) menuju kepada Allah: dimulai dari “cinta yang tidak terbilang banyaknya” kepada Sang “Kekasih”/ “Yang Dirindukan”, yaitu Allah. Demi mencapai “Makna” rahasia ketuhanan itu sehingga sang Salik mengalami ke-“Gelisah”-an, mengalami “Kerinduan” yang luar biasa, sampai-sampai mengalami “Gandrung”. Akhir perjalanan kerohanian ini sampailah kepada “Pertemuan” dengan Allah.

Bandingkan, misalnya, tingkatan kerohanian yang disebutkan oleh Annemarie Schimmel dan Abu al-Wafa al-Taftazani mencakup: taubat, sabar, *raja’* (harap), *khauf* (takut), *faqir*, zuhud, tauhid (selarasnya kehendak seorang hamba dengan kehendak Ilahi), *tawakkul* (ketergantungan penuh kepada Tuhan), dan *mahabbah* (cinta) yang termasuk di dalamnya *syauq* (rindu), *uns* (kekariban) dan *ridla* (rela).

Judul-judul sajak tersebut dalam perpuisian A. Mustofa Bisri berposisi sebagai citra simbolik, yang menimbulkan

lapisan makna, dari makna luar yang memberi gambaran realitas empiris terbatas, sampai kepada makna dalam yang mengandung “*hikmah*” (kebijaksanaan). Oleh sebab itu, dalam hal ini, tamsil (perbandingan, perumpamaan) atau citra simbolik menjadi penting di dalam perpuisian A. Mustofa Bisri sekalipun sajaknya disampaikan dengan “kesahajaan bahasa sajak”. Memang, sajak-sajak A. Mustofa Bisri adalah “sajak yang tak memperindah kata-kata”.

Tamsil (perbandingan, perumpamaan) atau citra simbolik tersebut di dalam perpuisian A. Mustofa Bisri sebagian meneruskan tradisi sajak sufi-penyair sebelumnya (yang akan dibicarakan pada subbab selanjutnya), dan sebagian lainnya merupakan temuan khas A. Mustofa Bisri. Demikian contohnya dalam “Sajak Cinta” yang mengawali buku puisi *Gandrung*, di awal subbab sajak ini telah dikutip lengkap.

...
aku adalah jasad ruhmu
fayakun kunmu

aku adalah a-k-u
k-a-u
mu

Dua bait terakhir sajak tersebut merupakan citra simbolik khas A. Mustofa Bisri, yang menimbulkan asosiasi metafisik dan bersumber dari ungkapan Alquran surah Yasin ayat 82. Dari sajak pertama buku puisi ini pun A. Mustofa Bisri telah mempersiapkan pemakaian tamsil metafisik seperti“...//

aku adalah jasad ruhmu/ *fayakun kunmu//*” sebagai wujud kerinduan (*syauq*) sekaligus kedekatan (*uns*) kepada Sang Kekasih. Ungkapan tersebut menggambarkan *tawakkul* (ketergantungan penuh) kepada Sang Kekasih yang teramat dicintainya sehingga “aku” menjadi tidak ada sebab yang ada hanyalah “k-a-u/mu” (penyatuan mistik = *fana*).

Puisi yang Berangkat dari “Menyusun Dunia Kata”

Sementara itu, memaknai bentuk lahir (*shurah*) sajak tersebut secara mendalam akan sampai kepada makna batin sajak. Pemaknaan itu pada konteks perpuisian A. Mustofa Bisri, sering kali pembaca dihadapkan kepada penggunaan bahasa sajak dalam “kesederhanaan yang menipu” (*deceptive simplicity*). Memang, perpuisian A. Mustofa Bisri adalah “sajak yang tak memperindah kata-kata”, sekalipun begitu sajak-sajak A. Mustofa Bisri tetaplah sajak yang indah. Mengapa hal itu bisa demikian?

Dalam hal ini, memang, ada sajak yang berangkat dari “mengindahkan” bahasa, yang dari “permainan bahasa” itulah kemudian sampai kepada makna batin sajak. Sebagaimana dalam proses kreatif Chairil Anwar, dalam menemukan ekspresi kebahasaan sajak yang paling pas, dia berprinsip “Kita musti bisa menimbang, memilih, mengupas dan kadang-kadang sama sekali membuang. Sudah itu baru mengumpulsatukan”. Dengan begitu, ada keasyikan dalam “menyusun dunia kata” agar sampai kepada dunia makna. Hal yang kurang lebih sama ditemukan dalam proses kreatif Sapardi Djoko Damono:

“Pada umur belasan tahun itu saya menulis puisi seperti tak pernah berhenti; ternyata begitu mengasyikkan menyusun dunia kata sedemikian rupa, hanya agar segi-segi yang tak masuk akal bisa terbaca lagi. Dan semakin banyak menulis semakin terasa bahwa yang teramat mengasyikkan ternyata adalah penyusunan dunia kata itu sendiri. Barangkali suatu kebetulan bahwa dalam dunia yang saya susun itu muncul masa kecil saya; barangkali memang ada hubungan yang sangat erat antara yang tak masuk akal dan dunia kata yang disebut puisi itu.”

“Menyusun dunia kata” agar sampai kepada dunia makna ini menemukan ekstremnya pada proses kreatif Sutardji Calzoum Bachri melalui “Kredo Puisi”-nya :

“Menulis puisi bagi saya adalah membebaskan kata-kata, yang berarti mengembalikan kata pada awal mulanya. Pada mulanya adalah Kata. Dan kata pertama adalah mantera. Maka menulis puisi bagi saya adalah mengembalikan kata kepada mantera.”

“Menyusun dunia kata” agar sampai kepada dunia makna ini juga menemukan ekstremnya pada sajak “Sepisaupi” karya Sutardji Calzoum Bachri :

Sepisaupi

sepisau luka sepisau duri
sepikul dosa sepukau sepi
sepisau duka serisau diri
sepisau sepi sepisau nyanyi

sepisaupa sepisaupi
sepisapanya sepikau sepi
sepisaupa sepisaupi
sepikul diri keranjang duri

sepisaupa sepisaupi
sepisaupa sepisaupi
sepisaupa sepisaupi
sampai pisauNya ke dalam nyanyi

1973

Sengaja dipilih sajak “Sepisaupi” , bukan misalnya sajak berjudul “Luka”: ‘ha ha’ atau sajak berjudul “Kalian”: ‘pun’. Mengapa hal itu bisa demikian? Kedua judul sajak terakhir berisikan bukan kata atau kalimat bahasa. Di dalam “Kalian” berisikan ungkapan *partikel bahasa* ‘pun’, selain itu ada ‘lah’, ‘kah’, ‘tah’. Sementara itu, di dalam sajak “Luka” berisikan ungkapan konsonan-vokal yang menandai suara orang yang sedang tertawa terbahak, ‘ha ha’. Sementara itu, di dalam sajak “Sepisaupi” agar sampai kepada dunia makna, penyair memulai perjalanannya berangkat dari bahasa, “menyusun dunia kata”, tetapi sangatlah khas yaitu ada permainan bahasa

tatkala “menyusun dunia kata”. Hal itu, melalui penggabungan dua kata sekaligus ada bagian dari salah satu kata tersebut yang dihilangkan, dan penggabungan dua kata itu pun dijadikan metafora seperti ‘sepisaupa sepisaupi’. Dari ungkapan ‘sepisaupa sepisaupi’ ini pun juga mengandung irama rima yang menimbulkan asosiasi makna. Singkatnya, sajak semacam “Sepisaupi” karya Sutardji Calzoum Bachri ini menjadi sangat kompleks sebagai peristiwa bahasa sajak, justru dari aspek kesastraannya sajak semacam ini menjadi bernilai sebagai karya agung. Oleh karena itu, apabila sajak semacam itu diterjemahkan ke dalam bahasa lain, maka akan kehilangan keindahannya sebagai karya agung; akan musnah kekhasan persajakan Sutardji Calzoum Bachri yang otentik itu. Kesimpulan ini tidak berlaku bagi sajak Sutardji Calzoum Bachri semacam sajak “Walau”, yang dalam spekulasi penulis, boleh jadi menjadi inspirasi Sutardji Calzoum Bachri untuk menulis sajak selanjutnya pasca buku puisi *O Amuk Kapak* (1981).

Puisi yang Berangkat dari Pengalaman Mistik

Sementara itu, membaca perpuisian sufi-penyair tampaknya bahwa mereka tidak sekadar “mengindahkan” bahasa di dalam sajak. Sufi-penyair dalam menulis sajak agar sampai kepada dunia makna, tidak memulai perjalanannya dari bahasa atau “menyusun dunia kata”, melainkan berangkat dari makna itu sendiri yang tersusun dari pengalaman demi pengalaman mistik yang estetis yang dialaminya. Bahasa sajak diposisikan “hanya” sebagai medium dari keindahan pengalaman mistik yang

mereka alami. Karena pengalaman mistik itu sekaligus memiliki kualitas pengalaman estetik, maka hal ini yang menuntun bahasa ungkap mereka menjadi bahasa sajak yang estetik pula.

Jadi, bahasa sajak yang estetik itu merupakan cermin keindahan hakiki pengalaman mistik sufi-penyair yang tergambar di dalamnya. Pengalaman mistik ini bagi sufi-penyair menjadi bagian hidup kesehariannya, menjadi mediasi bagi percintaannya dengan Tuhan. Oleh sebab itu, banyak pengakuan sufi-penyair bahwa mereka tidak pernah memaksudkan dirinya sebagai penyair tatkala menulis sajak. Mereka menulis puisi sebab puisi bagian dari komunikasi seorang sufi kepada Tuhan. Dengan begitu, puisi menjadi menggambarkan kemesraan dan ketergantungan penuh kepada Kekasih, dalam *mahabbah* (cinta) yang diwarnai *syauq* (rindu), *uns* (kekariban), dan *ridla* (rela).

Perpuisian A. Mustofa Bisri termasuk puisi yang berangkat dari makna itu sendiri, yang tersusun dari pengalaman mistik yang estetik yang dialaminya. Oleh karenanya, perpuisianya tidak menggantungkan diri kepada “mengindahkan” bahasa ataupun “permainan bahasa”. Singkatnya, kualitas estetik “puisi”-nya terletak pada pengalaman mistik yang estetik, yang dicitrakan di dalam sajaknya. Oleh karenanya, seandainya sajak semacam ini diterjemahkan ke dalam bahasa lain pun, maka tidak akan “pecah” kualitas estetik “puisi”-nya. Hal demikian berlaku bagi puisi karya agung seperti karya Rabi’ah al-Adawiyah, Abu Sa’id, Dzun Nun, Sana’i, Anshari, al-Hallaj, Ibn ‘Arabi, Ibnu Faried, Fariduddin Attar, Rumi, Hafiz, Jami’, bahkan sampai ke puisi Kahlil Gibran. Untuk di Nusantara, hal demikian berlaku bagi puisi karya agung Hamzah Fansuri, Syamsuddin

as-Sumatrani, Nuruddin ar-Raniri, Abdurrauf Singkel, dan beberapa lainnya. Untuk konteks Indonesia, seperti puisi karya Amir Hamzah, Abdul Hadi W.M., Taufiq Ismail, Kuntowijoyo, Emha Ainun Nadjib, D. Zawawi Imron, Hamid Jabbar, K.H. A. Mustofa Bisri, Ahmadun Yosi Herfanda, Ajamuddin Tifani, dan beberapa lainnya.

Sekalipun perpuisian A. Mustofa Bisri adalah “sajak yang tak memperindah kata-kata”, tetapi menjadi sajak yang indah justru sebab pembaca dihadapkan kepada “kesahajaan bahasa sajak”, dan harus menggali makna secara intensif jika ingin sampai kepada makna batin sajak. Memaknai sajak A. Mustofa Bisri tidaklah sesederhana bentuk lahir (*shurah*) sajaknya. Pemaknaan akan sampai makna batin sajak jika pembaca mengetahui di mana simpul makna itu harus diurai: dari makna luar sajak yang tampaknya sempit, menuju makna dalam sajak sehingga mencapai makna dari makna-makna (*ma’na al-ma’na*). Hal ini dengan memberi interpretasi kepada tamsil (perbandingan, perumpamaan) metafisik sajak.

Selain sajak yang sudah dikutip, berikut ini termasuk sajak penting yang menjadi kunci bagi aktualisasi pengalaman mistik sekaligus pengalaman estetik puisi A. Mustofa Bisri. “Sajak Putih Buat Kekasih” adalah sajak kunci yang menggambarkan tingkatan tasawuf yang sering disebut A. Mustofa Bisri dalam sajaknya: *khauf* (takut) dan *raja’* (harap-harap cemas). Keduanya bukan sebab takut neraka dan berharap surga, melainkan demi *ma’rifah* (pengetahuan ketuhanan) yang berbuah *mahabbah* (cinta).

Sajak Putih Buat Kekasih

Aku datang pergi berharap dan kecewa
 Berharap dan kecewa
 Tapi biarlah
 Kasih,
 Biar kebersamaan kita dengan demikian
 Abadi.

1998

“Kebersamaan” dengan Kekasih Yang Abadi, itulah yang menjadikan seluruh sajak di dalam buku puisi *Gandrung* karya A. Mustofa Bisri dalam situasi rindu (*syauq*) yang mengharu-biru. Tentu saja, rindu itu disebabkan oleh cinta yang tak terbilang jumlahnya (*isyq*), sebagaimana hal ini digambarkan di dalam sajak dengan judul sama yaitu “*Al'isyq*”. Akan tetapi, sebab antara makhluk dan penciptanya (*khaliq*) tidak memungkinkan di dalam satu dimensi ruang dan waktu, maka kerinduan seorang hamba ini seringkali berujung kepada “berharap” dan “kecewa” sebagaimana digambarkan dalam “Sajak Putih Buat Kekasih” tersebut. Atau, seperti dalam sajak “Hanien” (Yang Dirindukan), kerinduan itu hanya dijawab oleh sepi “.../malam ini/ lagi-lagi kau biarkan sepi/ mewakilimu.” Namun, akhirnya sang Pencinta memperoleh jawaban dari usaha-usahnya melalui ibadah sosial dan ibadah ritualnya (sajak “Doa Pencinta 2”) sekalipun :

...
 Aku tak pantas tapi tetap memohon:
 Ya Tuhan, anugerahilah aku
 Cinta dan kasih sayangMu.

Ya Tuhan,
 Kau kabulkan karena kemurahanMu
 Atau Kau tolak permohonanku karena
 Ketidakpantasanku
 —Semoga Kau kabulkan—
 aku tetap bersimpuh
 di depan pintuMu.
 Kemana lagi?
 Amin.

Sekalipun terus dan terus “berharap” sebab “kemana lagi” harapan itu dialamatkan kalau bukan kepada Yang Dicintai, yaitu Sang Kekasih (Allah). Bahkan, dengan “berharap dan kecewa” yang terus-menerus itulah justru “kebersamaan kita dengan demikian/ Abadi” (dengan A-kapital). “Keabadian” ini merupakan muara dari hidup.

Kesimpulan

Dari uraian sederhana ini sudah terang bahwa ciri khas perpuisian A. Mustofa Bisri dalam buku *Gandrung* ini dalam mengekspresikan bahasanya “tidak memperindah kata-kata”, seperti halnya dia ungkapkan dalam sajak “Aku Tak Akan Memperindah Kata-Kata”. Namun, “kesahajaan bahasa

sajak” itu tidak berarti kemudian sajaknya jadi *gamblang* pemaknaannya sebab bagaimanapun puisinya begitu kaya simbol yang memiliki keterkaitan dengan alam pikir religius, bahkan mistisisme Islam (tasawuf). Oleh karenanya, untuk sampai kepada makna batin sajak, pembaca dituntut memiliki wawasan tentang alam pikir yang melatari penciptaan sajaknya. Alam pikir tersebut merupakan perpaduan pengalaman mistik dan pengalaman estetik, yang digambarkan melalui tamsil (perbandingan, perumpamaan) metafisik.

Tentang Penulis

Abdul Wachid B.S., dilahirkan di dusun terpencil Bluluk, Lamongan, Jawa Timur, 7 Oktober 1966. “Wachid BS” adalah putra pertama dari empat bersaudara. Ibunya (*Siti Herawati*, binti Muhammad Usmuni, bin Muhammad Dahlan), dan ayahnya (*Muhammad Abdul Basyir*, bin Masyhuri Wiryosumarto, bin Kromodimejo, bin Kartodimejo, bin Muhammad Muso Suromangunjoyo) seorang pedagang kecil, guru dan ketua yayasan di sebuah Madrasah kecil (*Miftahul Amal*). Melalui buku koleksi ayahnya, Wachid mulai gemar membaca.



Masa kanak, Wachid sangat dekat hubungannya dengan kedua kakeknya, baik dari pihak ibu (Muhammad Usmuni), maupun dari pihak bapak (Masyhuri Wiryosumarto). Dari kedua kakeknya itu dia mendengarkan khasanah cerita seperti fabel, epos Mahabharata, kisah percintaan Rama dan Sinta, Damarwulan dan Anjasmara, Jaka Tarub dan bidadari, Panji dan Candrakirana, juga sejarah kehidupan para wali dan sufi, sejarah kehidupan Nabi dan para pengikutnya. Sejak kecil dia

juga suka menonton pertunjukan shalawatan, ludruk, wayang kulit, bahkan tayuban. Latarbelakang demikianlah menjadikan puisi yang ditulis Wachid bernuansa romantis sekaligus religius, hal ini pernah diungkapkan oleh kritikus Korrie Layun Rampan dan penyair Sutardji Calzoum Bachri di dalam artikelnya.

Wachid memulai pendidikan di dusunnya, di SDN Bluluk I sampai lulus (1972-1978/1979, bertepatan dengan pergantian Tahun Ajaran Baru dari Januari ke Agustus), tetapi Madrasah Ibtidaiyah tidak sempat diselesaikannya (hanya sampai kelas lima). SMP-nya dia selesaikan di SMP Negeri I Babat (1979-1982), kota terdekat dari dusunnya. Dia melanjutkan studi di SMA Negeri Argomulyo Yogyakarta (1982-1985), saat inilah Wachid mulai giat bersastra, dan bersama rekannya mendirikan majalah sekolah *Mekar* (Media Karya). Dia pernah kuliah rangkap di Fak. Hukum Universitas Cokroaminoto Yogyakarta (1985-1987); dan di Jurusan Sastra Indonesia Fak. Ilmu Budaya Universitas Gadjah Mada, lulus Sarjana Sastra (S.S.) pada tahun 1996. Di Pascasarjana UGM pula, dia memperoleh Magister Humaniora (M.Hum.) dari Program Studi Sastra (2007). Abdul Wachid B.S. lulus Program Studi Doktor (Dr.) Pendidikan Bahasa Indonesia (PBI) di Universitas Negeri Sebelas Maret (UNS) Surakarta, dengan disertasi berjudul "Dimensi Profetik Puisi A. Mustofa Bisri Kajian Hermeneutika dan Pragmatik Sastra", yang dia pertahankan pada Sidang Terbuka Promosi Doktor pada Selasa 15 Januari 2019.

Sebagian sajak Wachid terdokumentasi dalam antologi : (1) *Sembilu* (Dewan Kesenian Yogya, 1991), (2) *Ambang* (DKY, 1992), (3) *Oase* (Titian Ilahi Press, 1994), (4) *Serayu*

(Harta Prima Press, 1995), (5) *Lirik-lirik Kemenangan* (Taman Budaya Yogya, 1994), (6) *Tabur Bunga* (Seperempat Abad Haul Bung Karno, 1995), (7) *Negeri Poci-3* (Tiara Jakarta, 1996), (8) *Mimbar Penyair Abad 21* (Balai Pustaka, 1996), (9) *Gerbong* (Cempaka Kencana, 1998), (10) *Tamansari* (Festival Kesenian Yogya X, 1998), (11) *Aceh Mendesah dalam Nafasku* (Kampanye Seni untuk HAM Aceh, 1999), (12) *Embun Tajali* (Aksara Indonesia, 2000), (13) *Angkatan Sastra 2000* (Grasindo, 2000), (14) *Hijau Kelon* (Kompas, 2002), (15) *Medan Waktu* (Cakrawala Sastra Indonesia, Dewan Kesenian Jakarta, 2004), (16) *Untuk Sebuah Kasihsayang* (Penerbit Bukulaela, 2004), (17) *Laki-laki Tak Bernama* (Pustaka Ilalang, 2008), (18) *Puisi Menolak Lupa* (Obsesi Press, 2009), (19) *Pilar Penyair* (Obsesi Press, 2011), (20) *Sauk Seloko : Bunga Rampai Puisi Pertemuan Penyair Nusantara VI* (Dewan Kesenian Jambi, Desember 2012), (21) *Pilar Puisi* (STAIN Press, September 2013), (22) Antologi Puisi 90 Penyair Yogyakarta *Lintang Panjer Wengi di Langit Yogya* (Pesan Trend Ilmu Giri, Maret 2014), (23) *Negeri Laut: 175 Penyair dari Negeri Poci 6* (KosaKataKita, 2015), (24) *Matahari Cinta Samudera Kata* (Yayasan Hari Puisi Indonesia, Yayasan Sagang, 2016), (25) *Syair-syair Indonesia* (Interlude dan Pujangga Press, Mei 2016), (26) *Negeri Awan: 174 Penyair dari Negeri Poci 7* (KosaKataKita, 2017), (27) *Negeri Bahari : 199 Penyair dari Negeri Poci 8* (KosaKataKita, 2018).

Sajak Wachid juga diterjemahkan ke dalam Bahasa Jerman dan Inggris, dan dimuat dalam *Antologi Puisi Indonesia Modern EQUATOR* (setebal 1233 **halaman is**, Editor: Sri Hartati,

Renville Siagian, M. Haryadi Hadipranoto, Terjemahan : Naswin Djamal, Penerbit Yayasan Cempaka Kencana, 2011).

Esainya terdokumentasi dalam antologi : (1) *Kiat Menembus Media Massa* (Titian Ilahi Press, 1994), (2) *Begini Begini Begitu* (Dewan Kesenian Yogya, 1997), (3) *Gus Mus: Satu Rumah Seribu Pintu* (LkiS, 2009), (4) *Creative Writing* (STAIN Press, 2012).

Wachid juga menulis cerpen sekalipun tidak produktif, di antaranya terdokumentasi dalam antologi: (1) *Cerita-cerita Pengantin* (Galang, 2004; editor Triyanto Triwikromo, kata pengantar K.H.A. Mustofa Bisri), (2) *Bacalah Cinta* (Bukulaela, 2005, bersama cerpen K.H.A. Musofa Bisri, Dharmadi, Eko Sri Israhayu, Evi Idawati, Heru Kurniawan, Joni Ariadinata, Raudal Tanjung Banua, R. Toto Sugiharto), (3) *Robingah, Cintailah Aku* (STAIN Purwokerto Press, 2007).

Sementara itu, buku tunggal yang menghimpun karya Wachid, antara lain :

- (1) *Rumah Cahaya* (cetakan ke-1, Ittaqa Press, 1995; cetakan ke-2 edisi revisi Gama Media, 2003; cetakan ke-3, Gama Media, 2005) merupakan buku puisi yang menghimpun karya awalnya. Buku puisi *Rumah Cahaya* ini sempat dikritik oleh Adi Wicaksono secara panjang-lebar di buku *Histeria Kritik Sastra* (Bentang, 1996), dan menjadi polemik berkepanjangan di koran *Kedaulatan Rakyat* (5 kali terbitan);
- (2) *Sastra Melawan Slogan* (FKBA, 2000) merupakan bunga rampai esainya yang diberi kata penutup oleh Dr. Faruk;

- (3) *Religiositas Alam : dari Surealisme ke Spiritualisme D. Zawawi Imron* (Gama Media, 2002) merupakan buku yang diangkat dari karya ilmiah S-1, dan diberi kata pengantar oleh Prof. Dr. Rachmat Djoko Pradopo;
- (4) Buku pilihan puisi cinta 1986-2002, *Ijinkan Aku Mencintaimu* (Buku Laela, Cet.I-2002, Cet.II-2004), diberi kata pengantar oleh peneliti sastra dari Jepang, Urara Numazawa;
- (5) Buku puisi *Tunjammu Kekasih* (Bentang, 2003);
- (6) *Beribu Rindu Kekasihku* (Amorbooks, 2004) merupakan buku pilihan puisi cinta, diberi kata pengantar oleh Dr. Katrin Bandel (peneliti sastra Indonesia berkebangsaan Jerman);
- (7) Buku kajian sastra, *Membaca Makna dari Chairil Anwar ke A. Mustofa Bisri* (Grafindo, 2005);
- (8) Buku esai, *Sastra Pencerahan* (Grafindo, 2005);
- (9) *Gandrung Cinta* (buku kajian sastra dan tasawuf; Pustaka Pelajar, 2008), diberi kata pengantar Dr. Sangidu, M.Hum.;
- (10) *Analisis Struktural Semiotik: Puisi Surealistis Religius D. Zawawi Imron* (Ce.II, 2009 sampai cet.V sekarang, Penerbit Cintabuku, 2012), merupakan edisi revisi *Religiositas Alam : dari Surealisme ke Spiritualisme D. Zawawi Imron* (Gama Media, 2002) diberi kata pengantar Prof. Dr. Rachmat Djoko Pradopo;
- (11) Buku puisi *Yang* (Penerbit Cintabuku, Cet.I, 2011), diberi kata pengantar oleh Emeritus Professor Virginia Hooker FAHA, Australia Nation University;

- (12) Buku puisi *Kepayang* (Penerbit Cintabuku, Cet.I, 2012), diberi kata pengantar oleh Dr. Lee Yeon, Dosen Tetap di Hankuk University of Foreign Studies (HUFS), Seoul, Korea Selatan;
- (13) Buku puisi *Hyang* (Penerbit Cintabuku, Cet.I, 2014), diberi kata pengantar oleh Dr. Titis Srimuda Pitana, S.T., M.Trop. Arch., Dosen Tetap di Program Studi S-3 Kajian Budaya, Universitas Negeri Sebelas Maret, Surakarta; kata penutup oleh Naomi Kawasaki , *seorang ahli batik berkebangsaan Jepang*;
- (14) Kumpulan Sajak *Nun* (Penerbit Cintabuku, Cet.I, 2018).

Tahun 2004 dan 2005, buku puisinya *Rumah Cahaya* dipilih oleh Departemen Pendidikan Nasional sebagai bacaan wajib bagi Sekolah Lanjutan Tingkat Atas, karenanya didokumentasi oleh perpustakaan SMA dan Madrasah Aliyah Negeri seluruh Indonesia.

Sejak tahun 2003-sampai sekarang Wachid diminta oleh Kementerian Pendidikan Nasional RI menjadi Juri Lomba Mengkritik Karya Sastra (LMKS) dan Lomba Menulis Cerpen (LMC).

Event penting kesusastraan yang pernah mengundang Wachid membacakan puisinya : “Festival Kesenian Yogya” (FKY) III-1991; FKY IV-1992; FKY VI-1994; “Haul Seperempat Abad Bung Karno” di Blitar 1994; “Festival November 1996” di Taman Ismail Marzuki Jakarta; “Malam Milenium Baru 2001” di Taman Budaya Surakarta bersama Agus R. Sarjono,

Ahmad Syubannuddin Alwy, D. Zawawi Imron, dan Rendra; dan, “Cakrawala Sastra Indonesia” di Taman Ismail Marzuki Jakarta pada 17 September 2004.

Wachid pernah menjadi dosen tamu untuk matakuliah Bahasa Indonesia dan Ilmu Budaya Dasar di Sekolah Tinggi Ilmu Ekonomi Widya Wiwaha Yogyakarta (1998-2000); dosen tamu untuk matakuliah-matakuliah ilmu sastra di Universitas Muhammadiyah Purwokerto (1997-2013). Dia menjadi dosen tamu untuk matakuliah Apresiasi dan Kajian Puisi, Penulisan Karya Sastra, Puisi Lama dan Modern, Pengantar Teori Sastra di Universitas Ahmad Dahlan Yogyakarta (2008-sekarang).

Di samping menulis karya sastra, Wachid menjadi dosen-negeri di Institut Agama Islam Negeri (IAIN) Purwokerto.

E-mail: abdulwachidbs@gmail.com

Facebook: www.facebook.com/abdulwachidbs

Indeks Nama

A

Abdul Hadi W.M., 33, 188, 201, 257,
279, 291, 295, 300, 322, 323,
377, 381, 382, 391, 413, 426,
430, 439
Abdul Muis, 64
Abdul Rifai, 44
Abdul Wachid B.S., 3, 4, 11, 16, 106,
130, 210, 412
Abidah el-Khalieqy, 117, 147, 296,
304, 323, 358, 363
Acep Zamzam Noor, 188, 228, 296,
304
Adi Wicaksono, 146, 323, 327, 411
Affandi, 21, 131, 140
Afrizal Malna, 49, 83, 85, 159, 162,
211, 212, 223, 224, 225, 296,
297, 303, 304, 312, 313, 331,
342, 344, 346, 381
Agus Noor, 147, 162
Ahmad syubbanuddin Alwy
Ahmadun Yosi Herfanda, 117, 296,
439
Ajib Rosidi, 63
Albert Camus, 290
Alvin Tofler, 29
Amir Hamzah, 12, 13, 44, 45, 47, 53,
65, 176, 197, 198, 201, 217,
246, 247, 248, 249, 250, 251,
253, 255, 259, 261, 267, 279,
295, 370, 439

Amir Yasraf Piliang, 159
Angkatan '45, 13, 52, 53, 55, 60, 65,
66, 154, 155, 247, 253
Angkatan '66, 52, 65, 66, 86
Angkatan '70
Angkatan 2000
Aprinus Salam, 117
Arief Budiman, 43, 160
Ariel Heryanto, 160, 293
Aristoteles, 256, 283
Armijn Pane, 12, 65, 152
Asrul Sani, 154
A. Teeuw, 31, 45, 63, 207, 278
Ayu Utami, 157, 162

B

Balai Pustaka, 12, 13, 52, 53, 55, 60,
64, 66, 106, 152, 153, 154, 155,
233, 235
Banyumas, 82, 131, 132, 133, 134,
135, 137, 138, 139, 140, 141,
143, 144
Beni Setia, 296
Bernas, 35
Boris Pasternak, 41, 81
B. Rahmanto, 233
Budi Darma, 54, 125, 126, 271
Bung Karno, 156
Buyung Saleh, 63

C

Carl Sanburg, 32, 190, 191, 385
Chairil Anwar, 3, 4, 7, 13, 21, 29, 36,
45, 47, 49, 53, 58, 65, 66, 93,
154, 155, 175, 183, 191, 217,
219, 223, 224, 225, 233, 245,
246, 247, 248, 249, 250, 252,
253, 254, 255, 256, 258, 259,
261, 265, 267, 279, 285, 286,
300, 302, 303, 304, 321, 331,
364, 388, 434
Charles Boudelaire, 190, 288

D

Dami N. Toda, 29, 286
Danarto, 156, 392, 402
Darmanto Jatman, 156, 257, 279
Dekade, 52, 146
Dewan Kesenian, 23, 28, 30, 171, 232,
377, 390
Dewan Kesenian Jakarta, 23, 171,
232, 377, 390
Doktor Zhivago, 41, 81
Dorothea Rosa Herliany, 117, 146,
162, 296, 304, 323, 344, 357,
363
DPR-MPR, 37
Du Peron, 36
D. Zawawi Imron, 7, 9, 43, 70, 95, 106,
128, 161, 172, 191, 217, 221,
241, 256, 296, 307, 308, 310,
312, 313, 315, 317, 318, 388,
389, 392, 412, 439

E

Eka Budianta, 162, 296
Emha Ainun Nadjib, 22, 24, 25, 37,
49, 50, 70, 80, 85, 89, 90, 146,
188, 191, 201, 202, 217, 300,
321, 322, 391, 392, 403, 413,
439

F

Fakultas Ilmu Budaya, 9, 117, 129
Fakultas Sastra, 30, 139, 141, 142,
143, 144, 228, 229
Fariduddin Attar, 390, 438
Faruk H.T., 291
F.G. Lorca, 171
F. Rahardi, 162

G

Gelanggang, 52, 154
Generasi Horison, 155
Goenawan Mohamad, 14, 33, 34, 92,
157, 171, 173, 258, 267, 268,
279, 286, 287, 300, 322, 331,
401, 414
Gorys Keraf

H

Hafiz, 188, 201, 438
Hak Asasi Manusia (HAM), 55
Hamzah Fansuri, 201, 438
Haryono Soekiran, 23, 131, 140
H.B. Jassin, 13, 29, 65, 66, 85, 155,
288, 301
Horace, 187
Horison, 14, 38, 43, 106, 155, 156,
236, 272
Hsu Chih Mo, 155

I

Ibrahim Sattah, 223
Idrus, 155, 156
Inlander, 152
Isbedy Stiawan Z.S., 188, 377, 379,
382, 383, 384

J

J.E. Tatengkeng, 65, 278, 279
John F. Kennedy, 29, 87, 88
John Milton, 29

Joko Pinurbo, 117, 146, 162, 323, 337, 357, 359

Joni Ariadinata, 9, 147, 162, 189, 205, 393

K

Kahlil Gibran, 158, 216, 411, 413, 438

Kelompok Penulis Medan, 64

Keluarga Penulis Kudus, 24

Koes Plus, 48, 59

Komisi Bacaan Rakyat, 151, 152

Kompas, 33, 126, 129, 313, 360, 393

Korrie Layun Rampan, 63, 84

Kriapur, 100, 162, 296

Kuntowijoyo, 9, 34, 68, 110, 116, 145, 217, 234, 250, 279, 331, 362, 439

L

Lembaga Kebudayaan Rakyat, 13, 59, 71, 81, 106, 155

Linus Suryadi A.G.

Ludwig Wittgenstein, 188, 192, 314, 315, 412

M

Mangunwijaya, 102, 103, 188, 196, 234, 452

Marah Rusli, 64, 152

Marsman, 36, 245, 285, 286

Mas Marco Kartodikromo, 153

Mathori A. Elwa, 117, 125, 146, 147, 162, 173, 188, 228, 296, 323, 324, 325, 326, 327, 332, 356

Merari Siregar, 152

M.H. Abrams, 284

Muhammad Iqbal, 99, 193, 202, 216, 252, 409

Muhammad Yamin, 44

Murtadha Muthahari, 189

N

Nabi Muhammad SAW, 95, 203, 385, 406, 408, 418

Nadjib Mahfouz, 55

N. Drijarkara, 195

Nirwan Dewanto, 228, 290

Nugroho Notosusanto, 63

Nur Sutan Iskandar, 64

O

Octavio Paz, 55

Orde Baru, 3, 14, 15, 24, 28, 61, 62, 65, 68, 70, 71, 73, 85, 86, 109, 110, 111, 113, 159, 160, 162, 163, 336, 352

P

Paul Tillich, 103, 106, 196, 310

Paul Verlaine, 190

PKI (Partai Komunis Indonesia)

Plato, 140, 187, 256, 283

Pramoedya Ananta Toer, 161

Pujangga Baru, 12, 13, 29, 39, 52, 53, 55, 60, 65, 66, 154, 155, 246

R

Rachmat Djoko Pradopo, 9, 23, 63, 66, 291

Rendra, 21, 37, 38, 42, 43, 49, 50, 53, 57, 60, 61, 66, 69, 76, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 89, 90, 91, 98, 101, 126, 171, 187, 189, 191, 207, 208, 217, 234, 268, 279, 280, 300, 324, 331, 341, 353, 354, 355, 401, 413

Revitalisasi Sastra Pedalaman (RSP), 25, 353

Rifai Apin, 154

Roger Garaudy, 198

Romo Mangunwijaya

Rustam Effendi, 44, 278, 279

S

Sanusi Pane, 12, 65, 154, 278

Sapardi Djoko Damono, 33, 36, 38, 67, 93, 98, 100, 156, 171, 205, 207, 208, 222, 224, 258, 263, 264, 279, 291, 304, 322, 339, 381, 382, 392, 398, 401, 414, 434

Seno Gumira Ajidarma, 40, 71, 82, 90, 99, 149, 160, 162

Sigmund Freud, 201, 286, 287, 292, 295, 301, 308

Sisyphus, 290

Sitor Situmorang, 60, 173, 258, 279, 286, 288, 289, 302, 322

Soeharto, 5, 7, 62, 65, 71, 80, 84, 89, 93, 110, 134, 161, 162, 228, 319, 320, 324, 332, 333, 340, 351, 377, 399, 400

Soekarno, 59, 62, 65, 71, 80, 84, 88, 91, 155, 349, 351

Soendoro, 157

Soni Farid Maulana, 162, 228, 296, 312

S.T. Coleridge, 29

Stephane Mallarme

Subagio Sastrowardoyo, 21, 64, 65, 91, 154, 155, 168, 183, 252, 257, 279, 291, 307, 321

Sutardji Calzoum Bachri, 29, 31, 49, 53, 66, 77, 93, 156, 171, 198, 201, 223, 225, 226, 279, 280, 291, 292, 294, 295, 296, 297, 299, 300, 302, 303, 304, 305, 331, 391, 413, 435, 437

Syekh Muhammad Abduh, 197

T

Taman Budaya, 28, 30

Taman Ismail Marzuki, 22, 23, 391, 398

Taufiq Ismail, 13, 37, 38, 57, 66, 83, 89, 90, 91, 201, 300, 331, 350, 353, 354, 390, 391, 392, 401, 409, 413, 414, 439

Teguh Winarsho AS

T.S. Eliot, 67, 138, 155

T. Wijaya, 53

U

Umar Junus, 29

Umar Kayam, 145, 257, 272, 275

Universitas Gadjah Mada, 11, 24, 117, 399

W

Wachid, 3, 4, 11, 16, 106, 130, 210, 412

Wahyu Prasetya, 296

Wali Songo, 193

Widji Thukul, 37

William James, 188, 196

Y

Y.B. Mangunwijaya, 102, 103, 188, 196, 452

Z

Zulaikha, 423, 425

Indeks Istilah

A

aksi, 73, 83, 85, 86, 91, 343
 alam, 41, 47, 52, 57, 88, 92, 95, 96,
 102, 103, 105, 106, 146, 157,
 168, 175, 178, 182, 183, 187,
 198, 202, 222, 251, 259, 266,
 282, 285, 287, 293, 295, 296,
 298, 307, 309, 310, 311, 312,
 313, 314, 316, 318, 367, 369,
 370, 371, 380, 381, 384, 397,
 405, 415, 427, 431, 442
 alam angan, 285
 alam pikir, 146, 293, 369, 415, 442
 alam semesta, 157, 182, 370, 397
 angkatan, 66, 67, 68, 72, 261
 angkatan sastra, 67, 261
 asosiasi bebas, 287, 301, 308

B

basis, 115, 268, 342, 343, 357, 395
 bawah-sadar, 287
 beranjak, 154, 410
 berdoa, 208
 bernuansa, 25, 75, 320

budaya, 7, 15, 16, 22, 25, 35, 36, 38,
 39, 41, 82, 83, 88, 89, 90, 95,
 102, 103, 105, 115, 118, 120,
 126, 129, 134, 135, 136, 137,
 141, 145, 146, 147, 148, 153,
 154, 159, 175, 182, 183, 186,
 188, 191, 192, 193, 194, 198,
 221, 222, 229, 230, 243, 251,
 257, 273, 276, 283, 293, 296,
 298, 319, 324, 325, 326, 333,
 355, 356, 394

budaya Islam, 15
 Budha, 178

C

cara, 14, 24, 56, 61, 62, 65, 67, 86, 93,
 100, 104, 121, 128, 147, 148,
 162, 168, 169, 179, 181, 186,
 190, 192, 207, 208, 211, 219,
 222, 252, 261, 283, 287, 292,
 328, 337, 345, 346, 356, 357,
 359, 364, 365, 377, 398, 428
 catatan, 92, 128
 citra, 26, 37, 55, 87, 159, 180, 317,
 330, 350, 362, 364, 384, 431,
 432, 433

citraan, 47, 48, 50, 57, 102, 173, 177,
 200, 261, 281, 294, 299, 309,
 315, 317, 366, 369, 371, 383,
 396

D

darah, 73, 77, 88, 99, 102, 181, 183,
 220, 300, 361, 386, 421, 422,
 424
 dasar, 49, 51, 74, 83, 90, 101, 273,
 280, 284, 305, 308, 310, 311,
 376, 379, 399, 406, 416
 demo, 339
 demokrasi, 42, 62, 93, 96, 110, 111,
 118, 339, 351, 362
displacing, 416
 dosa, 181, 196, 277, 369, 436
dulce et utile, 187, 203
 dunia angan, 318

E

edan, 180
 ekologi, 22, 27, 28, 124, 126, 129
 eksistensial, 54, 97, 170, 231, 290,
 298, 308, 332, 348
 eksistensialis, 250, 289
 estetika, 38, 52, 53, 57, 58, 60, 66, 69,
 89, 90, 149, 156, 169, 201, 205,
 206, 222, 224, 250, 280, 285,
 287, 288, 292, 297, 300, 301,
 302, 307, 317, 324, 356, 361,
 383, 411
 etika, 78
 eufemisasi, 161, 352, 359
 euforia, 63, 72, 151, 320

F

Fragmen, 266, 377

G

gerakan, 12, 13, 14, 15, 16, 21, 51, 59,
 82, 83, 84, 86, 202, 204, 228,
 248, 278, 332, 340, 351, 426
 Grup Yogya, 21

H

Haji, 310
 hermeneutik, 310
 hidup, 6, 9, 12, 21, 23, 24, 27, 31, 32,
 35, 36, 39, 41, 45, 48, 49, 54,
 60, 69, 75, 76, 77, 78, 79, 82,
 85, 86, 89, 91, 92, 93, 95, 96,
 98, 100, 101, 102, 103, 104,
 105, 112, 118, 124, 129, 131,
 136, 145, 146, 148, 156, 159,
 161, 162, 169, 174, 177, 178,
 179, 181, 182, 183, 187, 188,
 189, 190, 193, 196, 201, 208,
 219, 225, 227, 240, 241, 242,
 243, 245, 250, 251, 256, 263,
 282, 284, 299, 306, 310, 311,
 321, 322, 324, 325, 326, 330,
 337, 342, 348, 354, 366, 369,
 371, 372, 375, 376, 377, 378,
 379, 380, 381, 384, 385, 386,
 390, 397, 409, 413, 438, 441

Hindu, 26

Hopla, 57, 58

I

identifikasi, 66, 68, 71, 332
 Indonesia, 3, 4, 6, 7, 11, 12, 13, 14, 15,
 16, 21, 22, 23, 27, 32, 34, 36,
 37, 39, 42, 43, 44, 47, 50, 51,
 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 62,
 63, 64, 65, 67, 68, 70, 73, 74,

75, 76, 77, 83, 90, 96, 109, 110, 114, 115, 118, 119, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 132, 133, 135, 138, 139, 141, 142, 145, 146, 151, 152, 153, 154, 155, 159, 161, 164, 171, 188, 201, 205, 211, 217, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 239, 241, 244, 245, 253, 254, 257, 264, 270, 272, 275, 276, 278, 279, 280, 285, 286, 287, 290, 291, 292, 293, 296, 302, 303, 308, 319, 323, 324, 331, 335, 351, 352, 363, 377, 381, 382, 383, 392, 393, 399, 400, 403, 405, 410, 413, 439, 447

Indonesia Bagian Barat, 21
Indonesia Bagian Timur, 21

intelektual, 27, 82, 83, 111, 115, 116, 135, 151, 231

intelektualitas, 139, 141, 142, 143, 144, 288

Islam, 5, 15, 68, 75, 106, 110, 117, 131, 133, 141, 175, 192, 193, 195, 199, 200, 201, 202, 203, 228, 232, 233, 234, 252, 291, 292, 304, 310, 312, 317, 318, 322, 326, 336, 354, 394, 395, 396, 406, 407, 408, 415, 421, 442

J

Jakarta, 21, 22, 23, 69, 70, 73, 80, 93, 106, 128, 132, 148, 149, 160, 171, 232, 233, 234, 235, 272, 282, 289, 323, 324, 377, 390, 391, 392, 398, 446

jarak, 246, 248, 261, 294, 327, 328, 345

Jaringan Kerja Kebudayaan

K

kalimat, 152, 316, 317, 321, 345, 348, 372, 400, 427, 436

kampus, 113, 115, 116, 117, 118, 139, 141, 146

Kata, 5, 25, 26, 73, 132, 205, 208, 209, 210, 235, 253, 257, 258, 264, 289, 303, 338, 339, 340, 343, 375, 405, 411, 415, 417, 428, 434, 435, 441

katarsis, 105, 139, 256, 284

kebudayaan, 6, 12, 21, 30, 31, 41, 55, 59, 78, 103, 109, 110, 114, 115, 116, 118, 119, 120, 141, 142, 145, 146, 153, 154, 155, 159, 185, 186, 215, 221, 227, 228, 263, 286, 287, 288, 293, 300, 313, 319, 327, 339, 350, 353, 355, 362, 377

kegagapan, 383

Kejawen, 284

kembali, 4, 25, 38, 41, 62, 66, 96, 101, 109, 126, 133, 148, 164, 170, 184, 193, 195, 200, 203, 204, 220, 254, 265, 279, 282, 290, 292, 312, 334, 335, 342, 346, 357, 359, 381, 393, 409

keras, 16, 24, 146, 168, 171, 177, 256, 319, 336, 340, 346

koran, 7, 14, 34, 35, 39, 40, 85, 119, 120, 121, 122, 123, 127, 128, 129, 132, 138, 143, 147, 148, 149, 150, 153, 156, 157, 158,

159, 160, 163, 167, 188, 324, 338, 393

kreatif, 23, 26, 60, 61, 115, 117, 135, 142, 147, 170, 171, 172, 181, 182, 203, 225, 230, 231, 266, 397, 401, 404, 434, 435

kreativitas, 8, 28, 62, 74, 116, 130, 131, 134, 137, 138, 139, 168, 172, 179, 182, 229, 251, 255, 256, 294, 390

kritik, 4, 7, 8, 22, 27, 28, 29, 38, 39, 40, 56, 84, 85, 112, 113, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 135, 136, 142, 143, 150, 160, 174, 205, 239, 271, 272, 284, 328, 363

kritik sastra, 7, 29, 38, 39, 40, 56, 84, 85, 119, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 132, 135, 142, 143, 150, 160, 174, 239, 271, 363

kritikus, 14, 22, 29, 60, 65, 66, 85, 117, 120, 126, 138, 140, 150, 190, 221, 246, 287, 291, 307, 344

L

lawan, 60, 61, 91, 156

libido, 201, 292

lisan, 5, 36, 37, 38, 39, 88, 89, 90, 126, 147, 324, 325, 407

logika, 25, 175, 252, 280, 289, 301, 304, 314, 412

M

Manifes Surrealisme, 288, 301

meaning, 416, 417

melawan, 11, 12, 13, 15, 16, 57, 58, 81, 92, 106, 326, 338, 359

mencerahkan, 8, 87, 96, 105, 106, 241

metafora, 84, 209, 210, 212, 216, 332, 372, 375, 437

mistik, 202, 291, 292, 295, 415, 419, 423, 425, 426, 430, 434, 437, 438, 439, 442

mistis, 295, 390

mistisisme, 250, 291, 292, 304, 313, 412, 415, 421, 442

N

Nabi, 10, 95, 112, 203, 385, 406, 408, 411, 418, 419, 447

nama, 9, 21, 61, 63, 74, 109, 110, 122, 131, 138, 188, 212, 228, 235, 289, 338, 384, 391, 421

November, 72, 160, 219, 364, 380, 383, 384

nurani, 71, 80, 87, 94, 102, 104, 105, 126, 143, 172, 179, 218, 383, 398

O

oposisi, 61, 109, 111, 112, 113, 114, 277

P

paradigma, 86, 137, 141, 326, 350

pembacaan heuristik, 309

pemulung, 149

pencerahan, 8, 12, 95, 96, 105, 116, 219

perlawanan, 13, 15, 16, 33, 49, 52, 53, 57, 58, 81, 92, 98, 106, 187, 228, 325, 336, 370

polisi, 78, 99
 politik, 3, 5, 12, 13, 16, 21, 26, 28, 29,
 32, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 57,
 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 68,
 70, 71, 73, 75, 76, 79, 80, 81,
 82, 83, 85, 86, 87, 88, 91, 93,
 94, 96, 97, 103, 105, 109, 110,
 111, 151, 155, 158, 163, 169,
 178, 228, 252, 293, 300, 319,
 320, 327, 332, 336, 350, 351,
 352, 355, 358
polyinterpretable, 256, 320
 postmodernisme, 21, 59
 psikoanalisis, 286, 287, 292, 301, 308
 puisi gelap, 55, 246, 290, 298, 302
 puisi mantra, 156
 pusat, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 73, 128,
 145, 263, 323, 338

R

rakyat, 6, 33, 43, 55, 57, 62, 71, 74, 75,
 76, 77, 78, 81, 84, 88, 89, 92,
 93, 96, 97, 103, 104, 105, 110,
 111, 112, 113, 153, 183, 332,
 342, 354, 355, 399, 400
 realitas, 40, 41, 43, 44, 48, 49, 50, 57,
 61, 62, 75, 76, 77, 82, 91, 97,
 98, 99, 100, 102, 103, 105, 115,
 119, 120, 141, 157, 158, 160,
 161, 162, 163, 177, 178, 182,
 183, 198, 201, 209, 222, 250,
 251, 252, 255, 259, 261, 263,
 283, 289, 294, 295, 298, 299,
 300, 301, 302, 303, 305, 306,
 308, 310, 311, 314, 315, 316,
 317, 318, 320, 332, 337, 339,

340, 341, 344, 353, 357, 358,
 359, 360, 377, 412, 431, 433
 realitas empiris, 289, 294, 295, 299,
 301, 302, 303, 315, 316, 318,
 359, 433
 realitas imajiner, 289, 301, 302
 realitas superior, 289
 realitas transendensi, 222, 250, 261,
 294, 295, 299, 303, 315, 316,
 317
 religi, 178, 181, 182, 188, 192, 195,
 196, 197, 310, 333, 356
 religion, 185, 188, 195, 196
 religiositas, 9, 38, 70, 102, 105, 162,
 182, 188, 189, 192, 194, 196,
 197, 198, 201, 288, 294, 295,
 296, 305, 311, 312, 317, 318,
 325, 336, 354, 390, 406, 419
 religiositas Islam, 201, 312, 318, 406
 representasi, 28, 80, 96, 224, 227,
 231, 251, 305, 358, 365
 rite, 186, 189
 ritus, 186, 189, 190, 191, 192, 194,
 331, 395
 Rumah Cahaya, 7, 177, 180, 183, 210

S

sastra, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13,
 14, 15, 16, 22, 23, 25, 26, 27,
 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36,
 37, 38, 39, 40, 41, 44, 51, 52,
 53, 54, 56, 57, 58, 61, 63, 64,
 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72,
 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 83,
 84, 85, 86, 89, 90, 91, 92, 95,
 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102,
 103, 105, 106, 115, 117, 119,

120, 121, 122, 123, 124, 125,
 126, 127, 128, 129, 130, 131,
 132, 133, 135, 136, 137, 138,
 139, 140, 141, 142, 143, 145,
 146, 147, 148, 149, 150, 151,
 152, 153, 154, 155, 156, 157,
 158, 159, 160, 161, 162, 163,
 164, 171, 173, 174, 175, 181,
 182, 186, 187, 188, 189, 190,
 191, 192, 193, 194, 199, 200,
 201, 202, 203, 204, 205, 211,
 216, 218, 221, 222, 226, 227,
 228, 230, 239, 245, 250, 251,
 252, 253, 258, 261, 263, 271,
 276, 277, 278, 280, 281, 284,
 286, 292, 293, 294, 301, 305,
 319, 320, 321, 324, 344, 346,
 350, 352, 353, 355, 358, 361,
 362, 363, 384, 392, 393, 398,
 401, 430

sastra buku, 153, 154, 155

sastra kontekstual, 14, 160

sastra koran, 14, 34, 149, 150, 163

sastra koran bekas, 149, 150, 163

sastra majalah, 154, 155, 156

sastra religius, 201, 202, 203, 294

sastra sufi, 188

sastra sufisme, 61

sastra sufistik, 188

sastrawan, 6, 11, 13, 14, 15, 22, 23,

27, 28, 30, 31, 32, 34, 36, 39,

40, 41, 42, 44, 50, 54, 63, 64,

65, 68, 70, 71, 72, 75, 76, 77,

79, 80, 81, 82, 84, 85, 88, 89,

92, 95, 96, 97, 101, 102, 103,

111, 115, 117, 120, 122, 123,

128, 137, 138, 139, 140, 141,

142, 143, 145, 148, 149, 150,
 157, 158, 161, 162, 163, 170,
 174, 175, 186, 188, 189, 190,
 192, 194, 198, 200, 202, 203,
 205, 218, 222, 226, 251, 258,
 263, 264, 299, 300, 301, 305,
 320, 325, 350, 352, 354, 377,
 388

sastra yang mencerahkan, 8, 106

sehat, 22, 27, 28, 93, 113, 130, 144,
 145, 281

sesat, 193, 200

setan, 33, 111, 181, 328, 429

significance, 417

simultanitas, 301, 315

slogan, 6, 11, 13, 40, 48, 49, 50, 66,
 75, 253, 300, 348, 349

stagnasi, 7, 124, 125, 126, 128

sufi, 99, 188, 201, 291, 295, 331, 369,
 390, 395, 396, 409, 412, 425,
 430, 433, 437, 438

sufisme, 52, 61, 67, 70, 188, 323, 377,
 420

supralogis, 311, 316, 317, 318, 337

surrealisme, 52, 61, 66, 70, 85, 156,

285, 286, 287, 288, 289, 290,

291, 292, 294, 295, 296, 301,

302, 307, 318, 324, 331, 359

surrealistis, 294, 295, 296, 297, 298,

299, 302, 303, 305

surrealitas, 295, 302

T

tanda, 12, 40, 43, 275, 283, 345, 378,
 379, 380, 383, 384

tawar, 22, 25, 39, 40, 42, 50, 61, 82

tolak, 441

ABDUL WACHID BS

transenden, 42, 133, 296, 310, 410
transendensi, 101, 116, 133, 149, 187,
222, 250, 261, 294, 295, 299,
303, 311, 314, 315, 316, 317,
318, 410
transendental, 197, 201, 250, 294,
303, 426, 427

V

Vi. Braginsky, 201, 202
vis-a-vis, 349, 353, 361

W

wanita, 157, 174, 189, 275, 283, 284,
330, 363, 364, 365
weltanschauung, 101, 250, 310, 372,
379, 413

Y

Y.B. Mangunwijaya, 102, 103, 188,
196, 448
Yogi, 44
Yogyakarta, 9, 10, 21, 22, 24, 70, 75,
95, 114, 117, 124, 125, 128,
132, 133, 136, 144, 145, 146,
168, 176, 184, 194, 205, 214,
219, 226, 228, 231, 233, 234,
235, 236, 244, 262, 277, 283,
306, 319, 361, 363, 376, 386,
392, 393

Z

zikir, 395

similarity_19

ORIGINALITY REPORT

9%

SIMILARITY INDEX

9%

INTERNET SOURCES

1%

PUBLICATIONS

1%

STUDENT PAPERS

PRIMARY SOURCES

1 kehidupanbudayaindonesia.blogspot.com 2%
Internet Source

2 suakakata.blogspot.com 2%
Internet Source

3 halamantian.blogspot.com 1%
Internet Source

4 njambondotkom.blogspot.com <1%
Internet Source

5 puisiduakomatujuh.wordpress.com <1%
Internet Source

6 repository.ung.ac.id <1%
Internet Source

7	dev-perpustakaan.jakarta.go.id Internet Source	<1 %
8	text-id.123dok.com Internet Source	<1 %
9	badanbahasa.kemdikbud.go.id Internet Source	<1 %
10	dimasindianto.blogspot.com Internet Source	<1 %
11	www.yanswersblogid.com Internet Source	<1 %
12	sastrabangkabelitung.blogspot.com Internet Source	<1 %
13	rikaropita.wordpress.com Internet Source	<1 %
14	diantarakata.com Internet Source	<1 %
15	www.minggupagi.com Internet Source	<1 %

16	kedaulatan-rakyat.com Internet Source	<1 %
17	cuplikantetangga.blogspot.com Internet Source	<1 %
18	ranggasipilusu.blogspot.com Internet Source	<1 %
19	eprints.uny.ac.id Internet Source	<1 %
20	erepo.unud.ac.id Internet Source	<1 %
21	ejournal.uinsaizu.ac.id Internet Source	<1 %
22	surartbaya.wordpress.com Internet Source	<1 %
23	es.slideshare.net Internet Source	<1 %
24	www.jawapos.com Internet Source	<1 %

25	lazionebudy.wordpress.com Internet Source	<1 %
26	repositori.kemdikbud.go.id Internet Source	<1 %
27	opac.lib.um.ac.id Internet Source	<1 %
28	www.slideshare.net Internet Source	<1 %
29	drh.chaidir.net Internet Source	<1 %
30	halamanindonesiaculturalforum.com Internet Source	<1 %
31	muhammadadithio1453.wordpress.com Internet Source	<1 %
32	repository.upi.edu Internet Source	<1 %
33	houseofpuisi.blogspot.com Internet Source	<1 %

34	www.adonaranews.com Internet Source	<1 %
35	www.jualbukusastra.com Internet Source	<1 %
36	mbahnur.wordpress.com Internet Source	<1 %
37	Abdul Wachid. "Mencari Bentuk Pengajaran Puisi untuk SMA di Tengah Masyarakat yang Tidak Butuh Puisi", <i>INSANIA : Jurnal Pemikiran Alternatif Kependidikan</i> , 1970 Publication	<1 %
38	Submitted to Sogang University Student Paper	<1 %
39	www.scribd.com Internet Source	<1 %
40	Submitted to Sim University Student Paper	<1 %
41	archive.org Internet Source	<1 %

42	atavisme.web.id Internet Source	<1 %
43	ejournal.iainpurwokerto.ac.id Internet Source	<1 %
44	gorontalo.kemenag.go.id Internet Source	<1 %
45	issuu.com Internet Source	<1 %
46	nitaadiyati.wordpress.com Internet Source	<1 %
47	asarpin.blogspot.my Internet Source	<1 %
48	asepsambodja.blogspot.com Internet Source	<1 %
49	docplayer.info Internet Source	<1 %
50	ejournal.stainpurwokerto.ac.id Internet Source	<1 %

51 malikabdulkarim.blogspot.com <1 %
Internet Source

52 pemikiranmoderat.blogspot.com <1 %
Internet Source

53 tamanpendidikandimasar.blogspot.com <1 %
Internet Source

Exclude quotes On
Exclude bibliography On

Exclude matches < 10 words