

JEJAK REALISME DALAM SASTRA INDONESIA


PUSAI KELANA
DEPARTEMEN PENDIDIKAN NASIONAL

No. 1000	1000
1000	1000
1000	1000

**JEJAK REALISME
DALAM SASTRA INDONESIA**

Penanggung Jawab
Dendy Sugono

Tim Penyusun
Sapardi Djoko Damono
Melani Budianta, Abdul Rozak Zaidan
Apsanti Djokosujatno, Sunu Wasono
Manneke Budiman

Pembantu Pelaksana
Prih Suharto, Ebah Suhaebah
Erlis Nur Mujiningsih, Atisah

HADIAH IKHLAS

PUSAT BAHASA
DEPARTEMEN PENDIDIKAN NASIONAL

PUSAT BAHASA
DEPARTEMEN PENDIDIKAN NASIONAL
2004

ISBN 979 685 477 5

Pusat Bahasa
Departemen Pendidikan Nasional
Jalan Daksinapati Barat IV
Rawamangun, Jakarta 13220

HAK CIPTA DILINDUNGI UNDANG-UNDANG

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

Katalog Dalam terbitan (KDT)

899.21

JEJ

J

Jejak Realisme dalam Sastra Indonesia/Sapardi
Djoko Damono dkk.—Pusat Bahasa: Jakarta, 2004

ISBN 979 685 477 5

1. KESUSASTRAAN INDONESIA
2. REALISME

KATA PENGANTAR KEPALA PUSAT BAHASA

Sastra menjadi cermin peradaban suatu bangsa, lewat sastra orang dapat mengetahui kehidupan satu masyarakat pendukungnya. Di sisi lain, sastra dapat memupuk kemampuan estetis dan menuntun ke perilaku yang santun sehingga sastra dapat membentuk kepribadian anak bangsa. Untuk keperluan generasi ke depan yang memiliki sikap apresiatif terhadap sastra seperti itu, Pusat Bahasa dan balai/kantor bahasa yang berada di provinsi menyelenggarakan bengkel sastra di sekolah-sekolah. Dalam wadah bengkel sastra itulah para siswa dan guru melakukan kegiatan sastra: membaca, menghayati, memainkan (drama), mengolah/memadukan dengan musik, dan mencipta sastra bersama pembimbing, para sastrawan, ibu kota dan daerah. Sastra tidak untuk dihapalkan dan diceritakan kembali, tetapi sastra harus dipahami dan dihayati sebagai karya seni yang mengangkat fenomena kehidupan masyarakat. Wawasan dan ketajaman penghayatan terhadap sastra akan membawa kepada perilaku yang lebih apresiatif terhadap sesama anggota kelompok masyarakat, bahkan dapat memahami dan menghargai kelompok masyarakat lain.

Untuk itu, Pusat Bahasa, Departemen Pendidikan Nasional, melalui Bagian Proyek Penelitian Kebahasaan dan Kesastraan, secara berkesinambungan menggiatkan penelitian sastra dan penyusunan buku tentang sastra dengan menggali dan mengolah hasil penelitian sastra lama ataupun modern ke dalam bentuk buku yang disesuaikan dengan keperluan masyarakat, misalnya penyediaan buku sumber atau rujukan, baik untuk penulisan buku ajar maupun untuk keperluan pembelajaran apresiasi sastra. Melalui langkah ini, diharapkan terjadi dialog budaya antara masyarakat Indonesia pada masa kini dan masyarakat pendahulunya pada masa lalu agar mereka semakin mengenal keragaman budaya bangsa yang merupakan jati diri bangsa Indonesia.

Buku *Jejak Realisme dalam Sastra Indonesia* yang merupakan bagian pertama dari penelitian/penyusunan Pengaruh Mazhab dalam Perkembangan Sastra Indonesia ini merupakan upaya memperkaya bacaan sastra yang diharapkan dapat memperluas wawasan tentang sastra Indonesia masa lalu dan masa kini. Atas penerbitan buku ini saya menyampaikan penghargaan dan ucapan terima kasih kepada para penulis dan editor buku ini serta para pembantu pelaksana. Para penulis itu mencakupi Prof. Dr. Sapardi Djoko Damono (UI), Prof. Dr. Apsanti Djokosujatno (UI), Dr. Melani Budianta, Manneke Budiman, M.A. (UI), Sunu Wasono, M.Hum. (UI), dan Drs. Abdul Rozak Zaidan, M.A. (Pusat Bahasa).

Mudah-mudahan buku *Jejak Realisme dalam Sastra Indonesia* ini dibaca oleh masyarakat Indonesia, termasuk guru, orang tua, dan siapa saja yang mempunyai perhatian terhadap sastra Indonesia demi memperluas wawasan kehidupan masa lalu dan masa kini yang banyak memiliki nilai yang tetap relevan dengan kehidupan global dewasa ini.

Jakarta, November 2004

Dr. Dendy Sugono

PRAKATA

Buku *Jejak Realisme dalam Sastra Indonesia* merupakan salah satu hasil penelitian "Pengaruh Mazhab dalam Perkembangan Sastra di Indonesia", yang dikoordinasikan oleh Bagian Proyek Penelitian Kebahasaan dan Kesastraan, Pusat Bahasa, Departemen Pendidikan Nasional. Sebagai tahap awal, penelitian ini mengangkat pengaruh mazhab Realisme. Penelitian tentang mazhab realisme yang dilakukan para peneliti dari Pusat Bahasa dan Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya, Universitas Indonesia ini menghasilkan sejumlah makalah yang dikumpulkan dan diterbitkan dalam buku ini.

Penerbitan buku ini tidak dapat dilakukan tanpa dukungan penuh yang diberikan oleh Kepala Pusat Bahasa, Dr. Dendy Sugono dan kerja keras dari Pimpinan Bagian Proyek Penelitian Kebahasaan dan Kesastraan, Dra. Ebah Suhaebah, M. Hum beserta seluruh timnya. Tak kurang pula dukungan dari Dekan Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya Universitas Indonesia, Prof. Dr. Ida Sundari Husen, yang memberikan keleluasaan bagi staf pengajar FIB UI untuk melakukan penelitian ini.

Seorang narasumber kunci bagi penelitian ini adalah Prof. Dr. Budi Darma, yang diminta secara khusus sebagai pakar Mazhab Sastra untuk memberikan pedoman dasar perkembangan realisme di Barat. Penting dikutip di sini uraian Budi Darma tentang konteks kemunculan mazhab Realisme sebagai salah satu simpul perkembangan sejarah sastra di Barat – yakni sebagai respons atas aliran-aliran sebelumnya – dan sebagai produk suatu pandangan dunia yang terbangun dari perubahan zaman:

Mengapa Realisme mempunyai paradigma yang berbeda dengan mazhab-mazhab sastra sebelumnya, tidak lain karena Realisme muncul sebagai reaksi. Dua mazhab sebelumnya yang amat

penting adalah Klasisisme (akhir abad ke-17 sampai abad ke-18) dan Romantisisme (akhir abad ke-18 sampai pertengahan abad ke-19), lengkap dengan eksesnya, yaitu sentimentalitas dan idealistas. Di samping muncul sebagai reaksi terhadap dua mazhab penting itu, Realisme juga muncul sebagai buah ketidakpuasan terhadap genre *romance*, yakni sebuah genre novel pop, dan karena itu oleh para kritikus tidak dipandang sebagai sastra adiluhung.

Dari segi kemasyarakatan dapat disimpulkan, bahwa Realisme lahir sebagai akibat adanya perubahan strata kelas, borjuasi, dan kemelaratan. Perubahan strata kelas telah mendorong adanya kelas menengah baru yang awalnya datang dari kelas yang lebih rendah. Kelas menengah baru dan kelas atas mendorong lahirnya borjuasi, dan dalam hal-hal tertentu, borjuasi menebarkan kemelaratan. Inilah 'realitas' yang menjadi salah satu faktor penting tumbuhnya mazhab Realisme dalam sastra. Nampak, dengan demikian, bahwa keberadaan Realisme lebih banyak didorong oleh perubahan dalam masyarakatnya.¹

Bertolak dari sini, para penulis buku ini, Sapardi Djoko Damono, Sunu Wasono, Manneke Budiman, dan Abdul Rozak Zaidan melakukan penelitian atas jejak realisme dalam sejumlah teks Sastra Indonesia. Kesulitan menerapkan mazhab yang lahir dalam konteks tertentu di berbagai wilayah di Eropa dan Amerika Utara itu segera dirasakan oleh para peneliti, karena mazhab-mazhab masuk ke Indonesia tidak berangsur-angsur secara periodik, tetapi bersimpang siur dan bisa datang sekaligus. Pengaruh mazhab masuk melalui berbagai cara, melalui interaksi pribadi pengarang atau proses pembelajaran dalam konteks khusus. Dengan begitu, pengaruh mazhab realisme, walaupun ada, bisa bercampur aduk dengan berbagai pengaruh lainnya.

Kesulitan kedua muncul karena pluralitas realisme sebagai mazhab. Di tempat yang berbeda, seperti di Prancis, Jerman, Amerika dan Inggris, realisme mengalami perkembangan yang berbeda-beda, dan bahkan di satu negara yang sama, mazhab ini diwarnai oleh keragaman pengungkapan. Terlebih lagi, definisi mazhab ini, baik oleh para penulis yang mengaku menganut paham ini, dan para kritikus dan teoretikus sastra, mencakup begitu banyak dimensi Realisme bisa dilihat sebagai pandangan

dunia atau teknik penulisan. Selain itu, para kritikus memakai bermacam label untuk menjelaskan variasi yang mereka temukan, seperti realisme psikologis, realisme melioristis, realisme sosialis, realisme magis dan seterusnya. Tampaknya, di Barat sendiri, realisme merupakan istilah yang membawa masalah, karena hubungan antara fiksi dan realitas, walau dengan pedoman kepatuhan dan kemiripan, dapat dituangkan dengan cara yang berbeda-beda. Dalam buku ini kita bisa melihat perkembangan mazhab realisme di Prancis, dengan permasalahan dan keragamannya, melalui esai Apsanti Djokosujatno. Tulisan ini diharapkan menjadi pembandingan bagi penelusuran jejak realisme di Indonesia.

Dengan berbagai kesulitan itu, para peneliti dalam buku ini mencoba menelusuri jejak, suatu pengaruh yang masih bisa dilacak secara tekstual, tetapi tidak bisa secara pasti dibakukan dan direkonstruksi momen persentuhannya, dalam berbagai kasus yang berbeda-beda. Di mana pengaruh itu ditemukan, tergantung dari kejelian dan pengamatan sang peneliti. *Jejak Realisme dalam Sastra Indonesia* dengan demikian tidak bertujuan untuk menghasilkan suatu temuan yang komprehensif maupun rangkuman yang final tentang pengaruh mazhab Realisme dalam Sastra Indonesia. Penelitian ini memang tidak bermaksud mendapatkan suatu versi sejarah sastra yang secara sistematis dan kronologis menguraikan pengaruh mazhab Realisme di Indonesia. Yang dihasilkan barulah mozaik dari sejumlah pembacaan—dengan kerangka mazhab realis—terhadap sejumlah teks Sastra Indonesia. Pilihan terhadap teks-teks tersebut terpulang pada minat dan perhatian para peneliti masing-masing. Sapardi Djoko Damono menyorot novel Pramoedya Ananta Toer dan drama Kwee Tek Hoay, Sunu Wasono membahas S.N. Ratmana, Manneke Budiman menganalisis karya Sitok Srengenge dan Putu Oka Sukanta, dan Abdul Rozak Zaidan membicarakan drama-drama Utuj Tatang Sontani.

Seperti ditunjukkan oleh Melani Budianta dalam epilognya, *Jejak Realisme dalam Sastra Indonesia* mengundang sejumlah permasalahan dan pertanyaan yang belum terselesaikan dan menyoal celah-celah dalam sejarah kesusasteraan Indonesia. Buku ini bukanlah kata akhir dari sebuah proses penelitian, tetapi se-

buah awal dari penelusuran terhadap persentuhan budaya global dan lokal. Diharapkan, buku ini menggelitik para peneliti dan pembaca untuk melanjutkan pencaharian lebih lanjut.

Tim Peneliti

¹ Budi Darma, "Realisme", makalah untuk panduan penelitian Pengaruh Mazhab dalam Perkembangan Sastra di Indonesia, khususnya Mazhab Realisme, Pusat Bahasa, 2004.

DAFTAR ISI

KATA PENGANTAR KEPALA PUSAT BAHASA	iii
PRAKATA	v
DAFTAR ISI.....	ix
Realisme di Prancis..... (<i>Apsanti Djokosujatno</i>)	1
Realisme Romantik: Kasus <i>Bukan Pasar Malam</i> Pramoedya Ananta Toer	18
(<i>Sapardi Djoko Damono</i>)	
Kelugasan dan Kenetralan sebagai Wujud Gaya Realis pada Beberapa Cerpun S.N. Ratmana.....	34
(<i>Sunu Wasono</i>)	
Menelusuri Realisme dalam Dua Novel Indonesia Kontemporer <i>Menggarami Burung Terbang</i> dan <i>Merajut Harkat</i>	66
(<i>Manneke Budiman</i>)	
Kwee Tek Hoay, Realisme, dan Awal Perkembangan Drama Indonesia.....	113
(<i>sapardi Djoko Damono</i>)	
Realisme dalam Drama: Studi Kasus Sastra Drama Utuj T. Sontani.....	138
(<i>Abdul Rozak Zaidan</i>)	
Epilog Realisme dalam Sastra Indonesia: Beberapa Persoalan	154
(<i>Melani Budianta</i>)	

DAFTAR PUSTAKA	166
RIWAYAT HIDUP PARA PENULIS.....	170

REALISME DI PRANCIS

Apsanti Djokosujatno

Realisme merupakan salah satu aliran dominan dalam semua bidang seni di Prancis, yang melingkupi paruh kedua abad XIX (1824-1860). Keserentakan itu dimungkinkan oleh hubungan yang akrab antara para seniman dari berbagai jenis seni dan tentunya suasana zaman yang dirasakan oleh para seniman.¹ Karya-karya Gustave Courbet, Edouard Manet merupakan lukisan-lukisan pertama yang menampakkan tendensi realis, sedangkan untuk seni patung adalah karya-karya Léon Gérôme. Dalam dunia sastra satu nama tak akan pernah dilupakan, yaitu Gustave Flaubert, dengan karyanya *Madame Bovary*, meskipun banyak pengarang lain sebelum, semasa, dan setelah pengarang itu disebut sebagai pengarang realis. Meskipun realisme "yang resmi" dalam dunia sastra berlangsung singkat dari 1850-1890, aliran yang menandai perubahan sosial dan estetika di Prancis tersebut sempat menulari kesusastraan negara-negara Eropa lain.

Meskipun diakui sebagai aliran kuat, para ahli sastra Prancis merasa tidak mampu mendefinisikan aliran tersebut akibat penggunaan kata *realis* yang sangat majemuk dan seringkali kabur atau terlalu umum oleh para pakar dan seniman. Sebagaimana diketahui, pemikiran untuk menyajikan sesuatu sedemikian rupa sehingga terkesan nyata bukan merupakan hal baru dalam dunia seni. Semenjak Plato merumuskan mimesisnya, pemikiran itu terus-menerus mendapat interpretasi baru, sesuai dengan kecenderungan dan kreativitas sang pemikir/seniman, dalam suasana sosial dan zamannya. Masing-masing mempunyai pengertian yang berbeda-beda atas apa yang disebut "realita". Misalnya dalam seni lukis terlihat perbedaan jelas antara tema dan gaya karya-karya yang dikelompokkan dalam realisme anti-idealis (lukisan-lukisan Courbet, Manet) dengan *réalisme académique* atau *scientifique*.

(lukisan-lukisan Jean Léon Gérôme dan Edgar Degas) yang lebih konservatif. Semua tulisan tentang realisme selalu menyusupkan pernyataan "hampir tak mungkin mendefinisikan réalisme". Mereka akhirnya memberi beberapa tipe realisme pada karya-karya generasi pra atau pasca Flaubert, seperti misalnya: *réalisme épique* untuk roman-roman Zola yang kolosal, *réalisme mythologique* pada roman-roman Butor yang mampu memunculkan suatu arketip, *réalisme objectif* pada karya-karya Alain Robbe Grillet yang melihat dominasi benda dalam kesadaran manusia modern, dan seterusnya.

Seperti halnya semua aliran lain, kelahiran Realisme tidak dapat dilepaskan dari faktor-faktor intrinsik dan ekstrinsik kesusasteraan Prancis. Aliran ini merupakan reaksi terhadap Romantisisme yang telah menjadi berlebihan dan membuat para pembaca sastra dan sastrawan Prancis merasa jenuh. Mereka mengharapkan suatu gaya dan bentuk baru yang lebih sesuai dengan selera mereka. Aliran ini juga merupakan jawaban terhadap situasi sosial dan kultural di masa itu yang mengalami perubahan besar akibat Revolusi Industri. Positivisme di abad itu merupakan pemikiran baru yang dominan yang mengawal keberhasilan berbagai penemuan ilmiah yang telah membuktikan manfaatnya untuk mempermudah berbagai kegiatan manusia dan mensejahterakan kehidupannya. Revolusi Industri telah memunculkan kelas menengah baru yang kuat, yaitu *bourgeoisie*, dengan tradisi dan konvensi yang mengikat yang menampakkan dua sisi yang bertolak belakang, dan seringkali membuat frustrasi orang-orang tertentu. Karya-karya realis sering mengungkap kritik terhadap masyarakat. Faktor-faktor itulah, yang secara serempak telah mengembangkan dan menunjang kemunculan realisme, yang akan dijelaskan di bawah ini, selain ciri khasnya, dan kepanjangannya yang sering dianggap sebagai ekseks yang disebut naturalisme. Tentu saja realisme tak dapat dilepaskan dari roman, genre sastra yang mendominasi kesusasteraan selama dua abad terakhir ini, yang dianggap paling cocok sebagai wadah realisme. Status dan nilai roman yang selama dua abad sebelumnya hanya dipandang sebelah mata, seketika berubah dengan terbitnya *Madame Bovary*. Karya tersebut dianggap mewakili estetika baru yang cocok untuk zaman baru.

Kondisi Produksi di Paruh Pertama Abad XIX di Prancis

Ada dua hal menyangkut kondisi produksi di Prancis yang harus diperhatikan, yaitu positivisme Auguste Comte, berkembangnya masyarakat *bourgeoisie*, dan genre roman yang mempunyai kedudukan istimewa dalam kehidupan mereka. Kesemuanya berkait dengan para pengarang dan kritikus yang melihat bahwa realisme bukan hanya soal estetika saja, tetapi juga soal penulisan karya sastra.

Di negara yang menjaga perkembangan dan kelestarian intelektualisme seperti Prancis, pemikiran filsafat menjadi pusat perhatian para pakar dari semua bidang, termasuk masyarakat sastra. Semenjak "tumbuh" di abad Pertengahan, kesusastraan Prancis penuh dengan pengarang-filsuf dan kritikus-filsuf. Para pakar di waktu itu masih mewarisi penguasaan pengetahuan yang umum seperti para filsuf Yunani dan Romawi yang umumnya memainkan peranan penting dalam berbagai bidang budaya dan ilmu pengetahuan sekaligus. Pascal bukan hanya seorang filsuf tetapi juga seorang kritikus sastra, ahli matematika dan fisika. Begitu pula filsuf abad XVII seperti Montaigne, dan para filsuf abad pencerahan seperti Diderot, Rousseau dan Voltaire. Mereka juga berperan dalam politik dan sastra sebagai kritikus dan pengarang. Tak ada yang aneh bila pemikiran Auguste Comte di abad XIX mendapat perhatian besar dari para seniman yang memang sedang takjub melihat mukjizat ilmu pengetahuan. Mereka juga terjangkau kegenitan ilmiah yang disebut dengan *scientisme* itu. Taine merumuskan teorinya tentang *race, milieu, dan moment*, dan Zola mengembangkan dan menerapkan teori tersebut dalam "*roman expérimental*"-nya *Les Rougon-Macquart*.

Auguste Comte, filsuf terkenal abad XIX, yang menggagas *la philosophie positiviste* menganggap bahwa masyarakat Barat di abad XIX mulai memasuki tahap (keadaan) positif atau normal, tahap ilmiah yang dikembangkan oleh sistem filsafat positivis.² Doktrin positivisme Comte ditandai oleh hubungan dengan kenyataan: yang positif adalah yang nyata, yang aktual dan ada, bukan khayal atau yang ada dalam pikiran saja. Fakta dan hukum membentuk ilmu positif. Empirisme dan mistikisme adalah kesalahan filosofis yang harus dihindari, ilmu pengetahuan tidak dihasilkan oleh penumpukan fakta, juga tidak boleh diserahkan pada imajinasi. Comte rasionalis, tetapi rasionalisme tidak sama de-

ngan rasionalismenya Descartes atau Kant: baginya keuniversalan alam harus dibentuk melalui sosiologi. Mengenai segi metode, semua ilmu pengetahuan harus menggunakan metode positif yang sama untuk memperoleh keseragaman yang merupakan tuntutan sistem yang lengkap dari filsafat positif. Impiannya, setelah berhasil menyatukan ilmu pengetahuan dengan politik, adalah membuat sosiologi menjadi ilmu pengetahuan yang paling sempurna. Comte percaya bahwa masyarakat adalah bagian dari alam, dan oleh karena itu metode penelitian ilmu alam dapat dan harus diterapkan untuk menemukan hukum dan teori-teori ilmu sosial, ilmu yang dianggapnya sebagai ilmu terakhir yang paling penting.

Pemikiran positivisme berjaya di abad XIX dan mengilhami para kritikus dan pengarang sastra Prancis yang terpikat Comte untuk memperlakukan bidang budaya dengan metode ilmu pengetahuan alam. Taine menciptakan kritik positivis dan Zola teori roman eksperimentalnya. Flaubert juga memimpikan sastra yang diilhami oleh prinsip-prinsip ilmu pengetahuan.

Di lain pihak, Revolusi Prancis, yang mempercepat lenyapnya aristokrasi, memungkinkan masyarakat *bourgeois* tumbuh menjadi kelas menengah yang kuat dan mapan, terutama di pedesaan.³ Masyarakat desa yang sebelumnya agraris mengalami perubahan besar menjadi masyarakat industri, yang tak lagi bergantung pada tanah. Para petani mulai melihat bahwa sarana produksi bukan hanya tanah, dan uang dapat menghasilkan uang. Profesi baru bermunculan, tetapi jiwa petani dan kehidupan yang lugu di abad itu umumnya masih harus menyesuaikan diri dengan keadaan baru. Gejala mencolok yang memperlihatkan kesadaran akan uang diperlihatkan oleh beberapa petani kaya yang meminjamkan uang dengan bunga tinggi.

Roman dan Roman Realis

Ada pertanyaan yang perlu di jawab: Mengapa roman dianggap sebagai satu-satunya genre sastra yang mampu menampung Realisme di Prancis? Semenjak masa *classicisme* masalah *vraisemblance* yang selalu diartikan dengan "kebenaran" (realita) dalam genre-genre tertentu telah menjadi bahan pembahasan. Larroux mengutip pernyataan Abbé d'Aubignac, seorang kritikus sastra abad XVII, ⁴ "Bahwa kebenaran bukan pokok permasalahan dalam drama, adalah suatu ketentuan, karena banyak sekali hal yang tak

boleh dilihat dan tak boleh ditampilkan di panggung. Itulah sebabnya Synésius tepat sekali mengatakan bahwa puisi dan seni-seni lain yang tak dikonsepsi berdasar imitasi, tak mengikuti kebenaran, melainkan pendapat dan perasaan-perasaan manusia yang biasa."

Contoh yang diberikan Larroux adalah kemungkinan penyajian tokoh Nero: Nero tak akan ditampilkan mencekik ibunya dan membuka dada si ibu meskipun tindakan itu merupakan kebenaran yang disahkan sejarah. Dengan menandakan kepantasan (*conformité*) dan keyakinan (*conviction*), *vraisemblance* klasik jelas menolak kesetiaan pada realita, tidak seperti apa yang kita pahami di masa kini.

Alasan modern menolak drama dalam realisme adalah karena drama sebagai seni pada dasarnya amat artifisial akibat konvensinya yang begitu banyak. Dari "sononya" drama adalah seni yang artifisial, sedangkan cerpen terlalu pendek, terlalu cepat berakhir untuk memberi waktu pembacanya membentuk gambaran dunia nyata dalam imajinasinya.

Roman dengan kebebasannya yang mutlak, ukurannya yang panjang, yang sebelumnya justru dianggap sebagai kelemahannya, menjadi genre pilihan yang dapat menampung konsep-konsep realisme. Gautier pernah mengatakan bahwa bila Romantisme merupakan periode puisi, Realisme adalah periode roman. Dan karena itu berlangsung di abad XIX muncullah persamaan ini: "*réalisme=XIXe Siècle=roman*".

Sebelum mencapai abad XIX roman sudah mempunyai sejarah yang cukup panjang sebagai genre rendah yang terutama hanya dinikmati rakyat (nama roman itu sendiri berasal dari bahasa roman, bahasa rakyat jelata yang dianggap vulgar oleh kalangan elit bangsawan dan intelektual Prancis di abad XVII dan XVIII. Selama itu berbagai bentuk dan teknik penulisan telah digagas oleh para pengarang Prancis, dan para sejarawan sastra menulis bahwa ada dua bentuk yang memang menuju realisme yaitu *le grotesque* dan *le sublime*. *Le grotesque* adalah kecenderungan menyajikan sosok-sosok menakutkan dalam roman seperti yang dilakukan oleh Rabelais dalam romannya: tokoh Pantagruel dan Gargantua memang menampakkan ketidakwajaran fisik, sama sekali bukan tokoh tampan yang berfisik sempurna, melainkan raksasa dengan bentuknya yang tak bagus. Tokoh bertubuh tak wajar semacam itu tak kurang banyak dalam *La Comédie Humaine*,

(*roman fleuve*) roman Balzac, dan mungkin banyak yang ingat pada tokoh Quasimodo dalam *Notre Dame de Paris*, karya Victor Hugo. Gereja itu sendiri penuh hiasan patung dan relief yang *grotesque*. Hugo, salah satu pengarang realis, menyatakan bahwa antara *le grotesque* dan *le sublime* itulah realita. Roman juga pernah menampakkan "*le comique*", terutama yang tampil dalam bentuk parodi. Yang lucu selalu bertalian dengan konteks aktual, dan menurut Bakhtine salah satu ciri roman realis adalah "*le sérieux comique*", dalam kontak kasar dengan aktualita, dalam objektivisasi dunia yang menjadi akrab, dalam tokoh utama yang buruk, dan unsur biografis, selain dalam bahasa dan gaya yang beragam, polifonis.

Larroux melihat adanya tiga generasi berbeda penulis realisme Prancis di abad XIX. Generasi pertama merujuk sosok Balzac sebagai sang pelopor dengan roman-roman kolosalnya yang berakhir pada 1848. Generasi kedua diwakili oleh Les Goncourt dan Flaubert. Menurut Anatole France "mereka berdualah pencipta realisme yang sesungguhnya". Generasi ketiga merujuk pada aliran yang oleh Anatole France disebut sebagai *le naturalisme*, dengan Zola sebagai pelopor, dan para epigonnnya. Seperti Balzac, Zola juga menulis roman-roman massif dan kolosal *Les Rougon – Macquart* yang mengisahkan pasang-surut dua keluarga yang berbeda profesi, yang satu penyelundup yang lain *bourgeois*. Penge-lompokan itu, menurut hemat saya, bukan hanya sekadar klasifikasi yang menjadi kegemaran peneliti Prancis, tetapi memang memperlihatkan perkembangan roman realis. Bila Balzac dan Flaubert sama-sama menampilkan tokoh-tokoh dari kalangan *petit bourgeois* (borjuis kecil) yang terjebak dalam kebangkrutan keuangan dan harus menghadapi rentenir yang tak manusiawi, roman Balzac menurut Larroux bersifat melodramatis secara agak berlebihan seperti umumnya karya-karya romantisme. Zola lebih cenderung menampilkan kaum buruh. Yang khas pada Zola, yang merasa nama "naturalisme lebih memperluas wilayah observasi daripada realisme yang mempersempit cakrawala sastra dan artistik", adalah penggunaan bahasa lisan vulgar oleh tokoh-tokohnya yang tidak terjadi pada roman Balzac atau Flaubert. Polifoni yang sesungguhnya terdapat dalam roman-roman Zola.

Semenjak Balzac meninggal, tak ada lagi roman baru yang mampu menarik minat atau keingintahuan publik Prancis. Ke-

munculan *Madame Bovary* pada 1875 menjadi tanggal penting yang menggoncang kesepian sastra Prancis. Para kritikus segera melihat bahwa roman tersebut memiliki gaya penulisan baru dan lebih mendalam dalam hal *culte de vérité*, pemujaan kebenaran. Dan mereka menyebut roman tersebut *la Bible de roman réaliste*, 'kitab suci roman realis'.

Namun, apakah yang sebenarnya disebut roman realis secara umum? Realisme berusaha untuk sedekat mungkin dengan realita, memindahkan kehidupan sehari-hari dalam roman. Beberapa ahli teori memberikan petunjuk, antara lain Auerbach, yang dalam *Mimesis*-nya yang terkenal (pertama terbit tahun 1946, dengan subjudul "Representasi Kenyataan dalam Kesusastraan Barat") menulis bahwa ciri khas roman realis adalah (1) karya yang serius, (2) yang menyajikan berbagai ragam gaya, (3) yang tak melupakan deskripsi kelas sosial mana pun dan lingkungan mana pun, serta (4) yang menggabungkan kisah tokoh-tokohnya dalam alur umum ceritanya.⁵

Kehidupan memang tak dapat dipindahkan ke dalam sebuah karya sastra, roman sekalipun. Tetapi kesan nyata, yang disebut *vraisemblance* (seakan kelihatan sungguh-sungguh) dapat diupayakan melalui penceritaannya: detil yang berlimpah sehingga yang diceritakan menampakkan bentuknya dalam pikiran pembaca, dan tentu saja pertalian sebab-akibat peristiwa-peristiwa menjadi tuntutan lain, meskipun dalam kehidupan sehari-hari banyak peristiwa tak memperlihatkan pertautan kausal. Untuk itu dibutuhkan penulisan yang khas pula.

Flaubert yang pernah menyatakan bahwa "*le roman devrait être scientifique*" memerlukan hampir lima tahun untuk menulis roman tersebut, dengan melakukan banyak pengamatan dan dokumentasi untuk menemukan unsur-unsur yang tepat dalam estetika penceritaannya. Metode penulisan bersifat ilmiah. Moreau yang mempelajari naskah *Madame Bovary* mengatakan bahwa seperti Taine, Flaubert, yang ayahnya adalah seorang dokter, dan hidup di masa perkembangan filsafat positivis, ingin melihat kesusastraan yang diilhami oleh prinsip-prinsip ilmu pengetahuan alam dan biologi.⁶

Sebenarnya ada dua lagi roman Flaubert yang dianggap penting *L'Education Sentimentale* dan *Salammbô*, yang ditulis dengan ketekunan sama berdasarkan penelitian dan dokumentasi

yang ketat. Namun, kedua roman itu agak berbeda dengan *Madame Bovary*. *L'éducation Sentimentale* yang selalu disebutkan sebagai Bildungsroman, lebih kuat dalam aspek sosial. Para kritikus menyebutnya sebagai roman *de Faillite*, roman tentang kebangkrutan sebuah generasi.⁷ *Salammbô* yang bercerita tentang pemberontakan kaum mersenaris di Kartago abad III sebelum Masehi, lebih jauh lagi dari realisme dan sering dianggap sebagai sisi lain Flaubert, lebih bersifat historis dan epik.

Ciri-ciri Roman Realis dalam *Madame Bovary*.

Madame Bovary ditulis berdasarkan konsep roman realis yang dirumuskan oleh Flaubert. Roman tersebut oleh para ahli sastra Prancis dianggap sebagai model dari roman realis klasik dan menjadi rujukan penting dalam setiap pembahasan tentang Realisme. Roman itu menggambarkan kehidupan masyarakat *bourgeois* (kecil) Prancis di desa yang miskin, rutin dan menjemukan, terutama untuk mereka yang pikirannya sudah diracuni pengetahuan tentang kehidupan yang nyaman dan modern. Masyarakat *bourgeois* sangat mengutamakan profesi. Semua tokohnya mempunyai pekerjaan, kecuali Emma, yang hidup dalam angan-angan saja. Setiap pekerjaan mendapat uraian panjang lebar. *Madame Bovary*, yang tak dapat berpijak pada kenyataan, menjalani hidup yang tak terkendali dalam perzinahan, dan akhirnya mati bunuh diri, tak mampu lagi menghadapi kenyataan yang getir: harta bendanya disita, sang suami kehilangan pekerjaan, sementara hutang yang menumpuk tak terbayar.

Madame Bovary yang terdiri atas tiga bab panjang itu mengungkapkan kehidupan sehari-hari yang seadanya dari penduduk desa miskin dan tokoh utamanya. Flaubert menggambarkan tahap kehidupan penting tokoh utamanya: pendidikan, perkawinan, kelahiran anak, dan kematian. Inilah ringkasan ceritanya Emma Bovary, putri seorang petani kaya menikah dengan seorang dokter biasa, Charles Bovary. Emma yang pernah mengenyam pendidikan di *couvent* yang menyiapkan gadis-gadis untuk menjadi istri pria berkelas dan mapan, memang seorang pemimpi yang terlalu dirasuki banyak roman romantis. Perkawinannya dengan sang dokter yang terlalu lugu dan sederhana jelas tak membuatnya bahagia. Angan-angannya pada cinta yang romantis menyebabkan ia berselingkuh dengan Leon, kemudian dengan Rodolphe, yang

mewakili sosok *bourgeois* modern kota besar yang tidak berduit, yang sebenarnya hanya mengambil kesempatan dan memeras uangnya. Emma terlilit hutang dengan bunga tinggi, menyebabkan rumah dan harta miliknya yang tersisa disita, dan akhirnya mati bunuh diri dengan racun arsenikum.

Deskripsi berlimpah dalam roman tersebut. Hampir semua mendapat uraian. Sebagai contoh, dibahas Bagian I roman tersebut. Bagian satu yang terdiri atas sembilan subbagian dimulai dengan kedatangan Charles Bovary ke kelasnya di fakultas kedokteran yang menghabiskan tiga halaman lebih. Dilanjutkan dengan uraian mengenai hasrat orang tuanya, petani biasa tetapi cukup mampu untuk membayar pendidikan anaknya, yang mengantarnya ke sekolah kedokteran, dan keadaannya sebagai pelajar pas-pasan yang taat dan tekun tetapi sedikit bingung menghadapi kuliah anatomi, patologi, dan yang lain. Setelah beberapa kali gagal dalam ujian, akhirnya ia lulus juga setelah menghafal jawaban semua pertanyaan. Ia pulang ke desa, membuka praktik di desa Tostes, dan dinikahkan dengan seorang janda kaya pilihan ibunya. Perkawinan itu tak bahagia karena sang isteri cerewet, pelit, otoriter dan sakit-sakitan. Cerita tentang Emma baru mulai di subbagian kedua ketika Charles dipanggil di tengah malam untuk mengobati M. Roualt yang kakinya terkilir, di Bertaux, dan bertemu dengan Emma, putri si pasien. Subbagian itu penuh dengan deskripsi perjalanan Charles dari Tostes ke Bertaux dengan kereta kuda di malam hari, wilayah peternakan M. Roualt, keadaan sang pasien, dan Emma dengan sikapnya yang masa bodoh sedang menyulam di samping sang ayah yang kesakitan, pertemuan mereka pertama setelah malam itu, dan perkembangan hubungan mereka. Di akhir subbagian itu diceritakan kematian isterinya yang pertama.

Dalam tiga subbagian dari bagian pertama itu saja sudah bisa ditandai beberapa hal. Alur mengalir secara kronologis, mengikuti aliran waktu. Tokoh-tokoh yang ditampilkan umumnya dari kalangan *bourgeois* desa: keluarga Bovary dan Roualt dengan perilaku dan cara berpikir yang khas. Semua hal, tokoh dan ruang beserta isinya diuraikan. Namun, hal lain yang segera terasa adalah uraiannya bersifat dingin dan mentah, padahal beberapa di antaranya adalah peristiwa-peristiwa penting dalam kehidupan manusia yang lazimnya menimbulkan emosi tertentu. Misalnya sa-

ja penyampaian kematian isteri Charles yang pertama yang terjadi setelah peristiwa pertengkaran antara si isteri dan sang ayah, mertua Charles. "Namun akibatnya tak terhindarkan. Delapan hari kemudian, ketika ia menjemur seprei di halaman, ia tiba-tiba mengalami muntah darah, dan keesokan harinya, ketika Charles memunggingnya untuk menutup tirai jendela, ia berkata, "Ah! Ya, Tuhan!", menarik napas dan pingsan. Ia mati! Betapa aneh!" (Flaubert 1972: 22).⁸ Juga penggambaran tanggapan Roualt terhadap lamaran Charles, "Pak Roualt tidak marah anak perempuannya diambil orang; anak itu tak ada gunanya di rumah. Dalam hati ia memaafkan si anak, yang menurut pendapatnya, terlalu bersemangat dalam sastra, pekerjaan yang dikutuk Tuhan, karena tak pernah terlihat menghasilkan jutawan." Dalam kedua deskripsi tersebut detil dan penyajiannya lebih diarahkan untuk membawa pembaca pada suatu pembangunan kenyataan, yang memang tidak menyenangkan dan tidak enak. Namun, ada hal lain yang juga diperlihatkan yaitu watak tokoh-tokohnya yang berhati dingin, pragmatis dan tamak, semua diperhitungkan berdasarkan uang dan keuntungan.

Detil-detil yang lebih panjang terdapat dalam bagian kedua dan ketiga. Bagian kedua menggambarkan kehidupan keluarga Charles di Yonville, kota yang lebih besar daripada Tostes. Di situ Emma melahirkan seorang anak perempuan yang segera ia serahkan pada perempuan lain untuk disusui agar tubuhnya tidak rusak.

Ada detil panjang yang dianggap berhasil dan khas realis antara lain deskripsi pesta di Vaubyessard dan deskripsi yang menggambarkan tahap-tahap kematian Emma Bovary. Kedua deskripsi tersebut mengungkapkan keadaan sang tokoh dalam saat-saat yang penting yang mengubah hidupnya. Deskripsi pesta di Vaubyessard menggambarkan ketakjuban Emma Bovary pada suasana mewah dan romantis--yang baginya agak oniris--di pesta yang diselenggarakan oleh seorang bangsawan yang menetap di Paris di salah satu purinya di dekat Tostes. Pesta itu kemudian membuat kejenuhannya memuncak pada kehidupan yang harus dijalaninya. Sementara itu, deskripsi yang menggambarkan Emma sekarat memperlihatkan secara rinci tahap-tahap penderitaan Emma ketika racun yang diminumnya mulai bekerja menghancur-

kan tubuhnya. Inilah "salah satu" bagian yang menggambarkan keadaan ketika Emma menyongsong kematiannya.

Kamar itu ketika mereka masuk penuh dengan suasana khidmat yang muram. Di atas meja kerja yang ditutupi taplak putih ada lima enam bola kapas kecil di piring perak, dekat sebuah salib yang besar, antara dua lilin menyala yang diletakkan di kandelabra. Emma yang merapatkan dagunya ke dada, membuka lebar-lebar kelopak matanya dan tangannya yang rapuh yang bergerak lemah ke mana-mana di atas selimut, dengan gerakan menjijikkan dan lembut seperti dilakukan oleh semua orang yang sedang sekarat yang seakan sudah ingin meninggalkan penderitaannya. Dengan wajah yang pucat seperti patung, Charles, tanpa menangis, tegak di depannya, di ujung tempat tidur, sementara pastur yang duduk bertelekan dengan satu lututnya menggumamkan beberapa kata dengan suara pelan.

Emma memalingkan pelan-pelan wajahnya dan kelihatan tiba-tiba merasa gembira ketika melihat tempat cerutu berwarna ungu. Tentu karena merasa di tengah kedamaian luar biasa menemukan kembali gairah yang hilang pada hasrat mistik yang membubung dengan bayangan-bayangan keberlimpahan abadi yang mulai tampak olehnya.

Pastur bangkit untuk mengambil salib. Emma memanjangkan lehernya seperti seseorang yang merasa haus dan menempelkan bibirnya pada tubuh Manusia-Tuhan itu. Kemudian, dia memberikan ciuman cinta yang mesra yang belum pernah dia berikan dengan seluruh tenaganya yang tersisa. Kemudian, pastur melantunkan *Miserateur* dan *L'Indulgentiam*, mencelupkan jempol kanannya dalam minyak dan mulai mengoleskannya: pertama di mata yang telah mendambakan semua kemewahan duniawi, kemudian di hidung yang rakus pada angin lembut yang hangat dan wewangian penuh cinta, kemudian di mulut yang telah digunakan untuk mengucapkan kebohongan, membualkan keangkuhan dan berteriak dalam sanggama, lalu pada tangannya yang bahagia merasakan sentuhan halus, dan akhirnya pada telapak kaki yang dulu begitu cepat ketika berlari menyongsong pemuasan hasratnya, dan sekarang tak akan berjalan lagi.

Pastur membasuh jari-jarinya, melemparkan gumpalan kapas yang dicelupkan ke dalam minyak itu ke perapian dan kembali duduk di dekat wanita yang sedang sekarat itu untuk mengatakan padanya bahwa sekarang ia harus menggabungkan penderitaan-penderitaannya dengan penderitaan Yesus Kristus dan berserah pada pengampunan Ilahi.

Sambil mengucapkan perintah-perintahnya yang terakhir ia berusaha meletakkan di tangannya sebuah lilin yang telah diberkati, lambang dari keagungan Ilahi yang nanti akan melingkupi wanita itu. Emma, yang terlalu lemah, tak dapat menutupkan jari-jarinya, dan tanpa bantuan Pak Bournisien, lilin itu akan jatuh ke lantai.

Dalam pada itu, dia tidak lagi sepucat sebelumnya, dan wajahnya menampakkan kekhidmatan seakan-akan sakramen itu telah menyembuhkannya.⁹

Hal itu terlihat oleh pastur; ia bahkan menjelaskan kepada Bovary bahwa kadang-kadang Tuhan memperpanjang hidup manusia bila menganggap hal itu perlu untuk penyelamatan jiwanya; dan Charles teringat suatu hari ketika, dalam keadaan menjelang ajal, Emma menerima komuni.

"Mungkin aku tidak perlu merasa putus asa," pikirnya.

Benar, ia memandang sekeliling, pelan-pelan, seperti orang yang baru bangun dari lamunan; lalu dengan suara jelas, ia meminta cerminnya, dan beberapa saat menunduk di atas cermin itu, sampai air mata menderas dari matanya. Lalu ia melemparkan kepalanya ke belakang sambil menarik napas, dan jatuh ke bantal.

Dadanya mulai berdetak cepat. Seluruh lidahnya keluar dari mulutnya; matanya yang terbeliak-beliak, memucat seperti dua bola lampu yang akan padam; membuat orang menyangka dia mati, jika saja tulang belikatnya tidak naik turun dengan kuat, terguncang-guncang oleh tarikan napas yang kuat, seakan jiwanya meloncat-loncat sebelum melepaskan diri dari tubuhnya. Félicité berjongkok di depan salib, dan pemilik apotik menarik tali otonya, sementara pak Canivet memandang lapangan dengan samar-samar. Bournisien kembali mengucapkan doa, wajahnya tunduk ke tepi tempat tidur, dengan stola hitamnya yang panjang yang jatuh ke lantai. Charles berada di seberangnya, berlutut, kedua tangannya terulur ke Emma. Ia memegang tangan Emma, menggenggamnya, terkejut setiap kali jantungnya berdegup, seakan mendengar jatuhnya sebuah reruntuhan. Begitu raungannya menjadi makin keras, sang rohaniwan mempercepat doanya: doa itu bercampur dengan sedu-sedan Bovary yang tertahan, dan kadang-kadang semua melenyap dalam bunyi tumpul suku kata latin, yang berdenting-denting seperti suara lonceng. (Flaubert 1972: 380-383)

Deskripsi di atas belum lengkap, karena masih beberapa alinea sebelum Emma menghembuskan napas terakhir, tetapi cukup

untuk memperlihatkan sifatnya yang rinci dan kesannya yang riil seperti peristiwa pemberian sakramen pada umumnya dalam tradisi Katolik, dan di lain pihak, kesakitan yang dialami Emma serta kesedihan sang suami.

Dalam *Madame Bovary* tampil seluruh masyarakat *bourgeois* kecil dengan perilakunya yang khas dan profesi masing-masing yang diwakili oleh Charles Bovary, dokter katrolan yang benar-benar menggambarkan sosok petani yang naik tingkat sosial, sang apoteker yang membuka praktik gelap dan memberi pinjaman uang dengan riba, ibu penyusu, kusir pengirim barang, dan banyak lagi tokoh yang mewakili profesi tertentu yang terdapat di kota kecil di abad XIX. Tokoh-tokoh tersebut menggambarkan suatu masyarakat kota kecil secara relatif lengkap dengan rutinitas yang menjemukan sebagai latar belakang perjalanan hidup Emma Bovary yang pemimpi. Tokoh tersebut, yang hidupnya berakhir tragis, "bisa" juga ditafsirkan sebagai tokoh yang gagal beradaptasi dengan masyarakatnya.

Naturalisme

Zola juga melihat bahwa zamannya ditandai oleh ilmu pengetahuan, dan ingin roman-romannya menampilkan semangat ilmiah baru. Perbedaannya dengan Flaubert adalah bahwa dari awal ia menekankan bahwa karya seni adalah kenyataan yang diubah oleh suatu pandangan dari sang seniman. Gagasan yang dilansirnya adalah "metode observasi didasarkan pada pengalaman itu sendiri".¹⁰ Ia ingin memperlihatkan pengaruh lingkungan atas tokoh-tokohnya dengan lebih baik daripada dalam roman yang telah dibuatnya. Zola sangat teguh memegang metodenya ketika menyusun "Les Rougons-Macquart" dengan membuat perencanaan terlebih dulu, membuat sejarah genealogis tokoh-tokohnya, sehingga teman-temannya mengejek bahwa dia terlalu sistematis. Karena tertarik pada perkembangan dalam fisiologi, ia juga berencana menggambarkan permainan hukum keturunan dalam anggota keluarga besar Rougon-Macquart. Ia ingin memperlihatkan dalam tokoh-tokohnya "penurunan lambat penyakit saraf dan darah dalam suatu ras sebagai kelanjutan dari suatu infeksi yang diderita oleh generasi pertama." Seperti Balzac, Flaubert, dan Les Goncourt, ia juga menyajikan gambaran adat istiadat masyarakat di zamannya. Ia memperlihatkan masyarakat Prancis da-

lam keanekaragaman aspeknya, juga petani-petani, dan dengan kebenaran dan kekuatan yang lebih besar. Zola-lah yang mulai memasukkan tokoh-tokoh buruh dalam kesusastraan Prancis sepenuhnya sebagai kelas buruh. Dalam *L'Assommoir* ia menunjukkan bagaimana lingkungan bisa menyebabkan kehancuran, sementara dalam *Germinal* ia menceritakan bagaimana struktur sosial kapitalis membawa rakyat kecil menuju pemberontakan berdarah, yang mengancam keberlangsungan masyarakat *bourgeois*. Individu baginya hanyalah mainan dari kekuatan-kekuatan besar yang memimpin masyarakat. Hal lain, ia juga sering menyusupkan tokoh-tokoh nyata dalam roman-romannya.

Buku-buku Zola yang padat dan kokoh, penuh ketegangan, laku keras, menyebabkan orang-orang yang iri menuduh pengarang tersebut komersial. Dalam roman-romannya ia membahas dengan telak beberapa masalah penting di zamannya, ia juga menjelaskan sejarah masyarakat Prancis dan juga kesusastranya yang menyebabkan khalayak pembaca melihat roman sekaligus sebagai karya seni dan suatu sumber pengetahuan mengenai berbagai hal.

Penutup

Meskipun mendapat sambutan di berbagai negara Eropa lain, realisme juga mendapat tanggapan negatif dari para pengamat sastra Prancis yang segera melihat kelemahan-kelemahannya, khususnya dalam karya-karya epigon-epigonnya. Kritik-kritik bermunculan. Antara lain ada yang menanyakan apakah kenyataan hanya berisi kesengsaraan dan penderitaan orang-orang yang tak beruntung seperti dalam karya-karya Hugo, Flaubert, Les Goncourt, dan Zola. Yang lain menyatakan bahwa roman-roman realis sangat kering, hanya berisi uraian dan rincian, seperti sebuah risalah ilmiah.

Bagaimanapun realisme di Prancis adalah suatu gejala zaman di suatu masyarakat yang khas, yang sejak awal kesusastranya telah dihantui oleh masalah kebenaran dan kenyataan. Masyarakat kritis yang memuja perubahan, tergila-gila pada mode dan metode itu pada abad XIX menemukan suatu jawaban dalam *Madame Bovary* dan roman-roman realis lain yang menurut mereka merupakan refleksi zamannya, juga pantulan selera dan semangatnya.

Apa pun yang dikatakan oleh para kritikus dan pengamat sastra, realisme Prancis yang terikat oleh ruang dan waktu, dicatat dalam sejarah kesusastraan Prancis sebagai peristiwa besar yang menandai perubahan estetika dan sosial di negara yang bersangkutan.

¹ Keakraban tersebut telah terbina semenjak awal tumbuhnya kesusastraan Prancis berkat adanya salon-salon tempat temu-sastra secara berkala berlangsung, yang dihadiri juga oleh para negarawan, selain para kritikus dan peminat sastra biasa. Pada masa itu sastra memang dianggap hiburan bagi yang bermanfaat untuk mengembangkan dan memperhalus budi pekerti.

² Comte membagi perkembangan umat manusia dalam tiga tahap keadaan: tahap pertama adalah *état théologique et religieux* (tahap teologis dan religius), yaitu tahap pencarian sebab-musabab, tahap kedua adalah *état métaphysique ou abstrait*, yang merupakan tahap antara; tahap ketiga adalah *état positif ou normal*, tahap positif atau normal. Pembagian itu disebut "*la loi des trois états*".

³ Revolusi Prancis menyebabkan perubahan luar biasa di dunia sastra negara yang bersangkutan. Sebagai contoh adalah lenyapnya salon yang di abad-abad sebelumnya menjadi pusat kegiatan sastra.

⁴ *C'est une maxime générale que le vrai n'est pas le sujet du théâtre parce qu'il y a bien des choses véritables qui n'y doivent pas être vues, et beaucoup qui n'y peuvent pas être représentées: c'est pourquoi Synésius a fort bien dit que la poésie et les autres arts qui ne sont pas fondés qu'en imitation, ne suivent pas la vérité, mais l'opinion et le sentiment ordinaire des hommes.*

⁵ Penyajian teori Auerbach di sini hanya karena tak ada teks Prancis yang secara efisien memberikan definisi tentang realismenya yang dimiliki penulis. Dan definisi itu memang dikutip dalam sebuah buku teori Prancis.

⁶ Pierre Moreau yang mempelajari naskah "Madame Bovary" yang penuh coretan memastikan bahwa roman tersebut benar-benar "merupakan hasil elaborasi yang penuh kesabaran dan teliti". (Raimond, 1967:67)

⁷ Pada waktu itu Flaubert sudah tua, ia tak mampu melihat kesempatan kesempatan baru yang diberikan oleh suatu zaman baru.

⁸ *Mais le coup était porté. Huit jours après, comme elle étendait du linge dans sa cour, elle fut prise par un crachement de sang, et le lendemain, tandis que Charles avait le dos tourné pour fermer le rideau de la*

fenêtre, elle dit, "Ah mon Dieu!" Elle était morte! Quel étonnement!" (Flaubert 1972: 22)

⁹ La chambre, quand ils entrèrent, était toute pleine d'une solennité lugubre, il y avait sur la table à ouvrage recouverte d'une serviette blanche, cinq ou six petits boules de coton dans un plat d'argent, entre deux chandeliers qui brûlaient. Emma, le menton contre sa poitrine, ouvrait démesurément les paupières, et ses pauvres mains se traînaient sur les draps, avec ce geste hideux et doux des agonisants qui semblent vouloir déjà se recouvrir du suaire. Pâle comme une statue, et les yeux rouges comme des charbons, Charles, sans pleurer, se tenait en face d'elle, au pied du lit, tandis que le prêtre, appuyé sur un genou, marmottait des paroles basses.

Elle tourna sa figure lentement, et parut saisie de joie, à voir tout à coup l'étoile violette, sans doute retrouvant au milieu d'un apaisement extraordinaire la volupté perdue de ses premiers élancements mystiques, avec des visions de beatitude éternelle qui commençaient.

Le prêtre se releva pour prendre le crucifix; alors elle allongea le cou comme quelqu'un qui a soif, et, collant ses lèvres sur le corps de l'Homme-Dieu, elle y déposa de toute sa force expirante le plus grand baiser d'amour qu'elle eût jamais donné. Ensuite il récita le *Misereatur* et l'*Indulgentiam*, trempa son pouce droit dans l'huile et commença les onctions: d'abord sur les yeux, qui avaient tant convoité toutes les somptuosités terrestres; puis sur les narines, friandes des brises tièdes et de senteurs amoureuses; puis sur la bouche, qui s'était ouverte pour le mensonge, qui avait gémi d'orgueil et crié dans la luxure; puis sur les mains, qui se délectaient aux contacts suaves; et enfin sur la plante des pieds si rapides autrefois quand elle courait à l'assouvissement de ses desirs, et qui maintenant ne marcheraient plus.

Le curé s'essuya les doigts, jeta dans le feu les brins de coton trempés d'huile, et revint s'asseoir près de la moribonde pour lui dire qu'elle devait à présent joindre ses souffrances à celles de Jésus-Christ et s'abandonner à la miséricorde divine.

En finissant ses exhortations il essaya de lui mettre dans la main un cierge béni, symbole des gloires célestes dont elle allait tout à l'heure être environnée. Emma, trop faible, ne put fermer les doigts, et le cierge, sans M. Bournissien, serait tombé à terre.

Cependant, elle n'était plus aussi pâle, et son visage avait une expression de sérénité, comme si le sacrement l'eût guérie.

Le prêtre ne manqua point d'en faire l'observation, il expliqua même à Bovary que le Seigneur, quelquefois, prolongea l'existence des personnes lorsqu'il le jugeait convenable pour leur salut; et Charles se rappela un jour où, ainsi près de mourir, elle avait reçu la communion.

-Il ne fallait peut-être pas se désespérer, pensa-t-il.

En effet, elle regarda tout autour d'elle, lentement, comme quelqu'un qui se réveille d'un songe; puis d'une voix distincte, elle demanda son miroir, et elle resta penchée dessus quelque temps, jusqu'au moment où de grosses larmes lui découlerent des yeux. Alors elle se renversa la tête en poussant un soupir et retomba sur l'oreiller.

Sa poitrine aussitôt se mit à haleter rapidement. La langue tout entière sortit hors de la bouche, ses yeux, en roulant, pâlissaient comme des globes de lampe qui s'éteignirent, à la croire déjà morte, sans l'effrayante accélération de ses côtes, secouées par un souffle furieux, comme si l'âme eût fait des bonds pour se détacher. Félicité s'agenouilla devant le crucifix, et le pharmacien lui-même fléchit un peu les jarrets, tandis M. Canivet regardait vaguement sur la place. Bournisien s'était remis en prière, la figure inclinée contre le bord de la couche, avec sa longue soutane noire qui traînait derrière lui dans l'appartement. Charles était de l'autre côté, le bras étendu vers Emma. Il avait pris ses mains et il les serrait, tressaillant à chaque battement de son Coeur, comme un contre coup d'une ruine qui tombe. A mesure que le râle devenait plus fort, l'ecclésiastique précipitait ses oraisons; elles se mêlaient aux sanglots étouffés de Bovary, et quelquefois tout semblait disparaître dans le sourd murmure des syllables latines, qui tintait comme un glas de cloche.

¹⁰ "la méthode d'observation basée sur l'expérience même".

**REALISME ROMANTIK:
KASUS *BUKAN PASAR MALAM* PRAMOEDYA ANANTA TOER**

Sapardi Djoko Damono

Pada tahun 1951, Pramoedya Ananta Toer menerbitkan sebuah novel pendek berjudul *Bukan Pasar Malam*, sebuah novel dalam tradisi realisme yang sedikit banyak mendapatkan pengaruh dari sejumlah pengarang Rusia yang beberapa di antaranya telah diterjemahkannya. Maxim Gorki, novelis Rusia yang menjadi juru bicara realisme, adalah salah seorang sastrawan yang menjadi acuan Pramoedya. Beberapa kali ia menyebut novel *Ibunda* sebagai karya yang bisa dijadikan teladan dalam karya realis. (Toer, 2004b: 15-16) Sejak Kemerdekaan, kecenderungan ke arah realisme menjadi kuat dalam kesusastraan Indonesia setelah sebelumnya romantisisme menjadi pegangan utama para sastrawan kita. Novel *Belenggu* oleh Armijn Pane yang terbit tahun 1940 boleh dianggap awal munculnya kecenderungan realis, meskipun sesudahnya kecenderungan itu tidak tampak, terutama selama zaman pemerintahan militer Jepang sebagai akibat usaha untuk memaksakan teknik propaganda dalam segala jenis kegiatan bermasyarakat demi menyebarkan ideologi militernya. Dalam perkembangan kesusastraan Indonesia, seperti juga yang telah berlangsung di Eropa Barat sekitar satu abad sebelumnya, pembicaraan mengenai realisme tidak bisa dilepaskan begitu saja dari perbincangan mengenai romantisisme, terutama karena para sastrawan Indonesia sampai dengan tahun 1950-an belum sepenuhnya lepas dari kecenderungan romantis sebagai akibat idealisme yang tumbuh dengan kuat pada masa itu. Bahkan bisa saja dikatakan bahwa revolusi memerlukan semangat romantis, yang menghasilkan fantasi, daripada realistik, yang menghasilkan gambaran buruk yang nyata-nyata ada di sekitar kita.

Realisme menekankan pentingnya kemiripan antara fakta dan fiksi, sementara romantisisme menekankan keharusan sastra

sebagai luapan spontan dari emosi yang menggebu-gebu, suatu hal yang pada pelaksanaannya bisa saja menghasilkan sentimentalitas. Sikap kreatif yang mendasari kedua mazhab itu bersumber pada kondisi sosial budaya yang berbeda. Realisme adalah mazhab yang merupakan semacam tanggapan terhadap romantisme, pandangan dunia yang lahir di Eropa Barat ketika orang mulai mempertanyakan tata konvensi sosial yang sangat ketat, yang pada gilirannya menguasai kesusastraan, secara tematik maupun stilistik. Seorang penyair Inggris, William Wordsworth, misalnya, menyatakan bahwa puisi adalah luapan spontan dari perasaan yang menggebu-gebu, sementara seorang penyair Indonesia pada tahun 1930-an, J.E. Tatengkeng, menyatakan bahwa rasa seni adalah "bagaikan ombak gulung-gemulung."

Bukan Pasar Malam adalah sebuah novel pendek yang beralur lurus dengan beberapa alinea yang mengungkapkan masa lalu yang belum lama berlangsung sebagai semacam selipan, yang melintas di benak narator, yang sekaligus juga menjadi tokoh utama, pengamat sekaligus pelaku peristiwa. Rangkaian peristiwa yang terjadi dalam novel itu berpusat pada sebuah perjalanan yang dilakukan narator dari sebuah kota besar, Jakarta, menuju sebuah kota kecil, Blora, tempat lahirnya yang dalam novel ini juga menjadi tempat kematian ayahnya di akhir cerita. Perjalanan itu merupakan sebuah petualangan pikiran, lebih dari sekadar petualangan fisik, yang mendiskusikan berbagai masalah yang berkaitan dengan peran individu dalam masyarakat, yang dalam hal novel ini merupakan unit paling kecil, sebuah keluarga. Yang digambarkan sebagai keluarga dalam novel ini adalah keluarga besar yang mencakup sebuah keluarga kecil yang terdiri atas narator dan istrinya. Keluarga besar terdiri atas ayah narator beserta anak-anaknya. Yang menyatukan mereka dalam novel ini adalah sakit si ayah yang mengharuskannya tinggal di rumah sakit untuk beberapa lama.

Realisme dibentuk oleh perubahan sosial dan politik di samping kemajuan industri dan ilmu pengetahuan. Dalam situasi seperti itu, realisme mencerminkan realitas sosial yang gejalanya menjadi model bagi karya seni. Ia memberikan gambaran yang utuh mengenai realitas sosial yang diteliti pengarang sehingga mampu mengungkapkan prinsip-prinsip yang menggerakkan per-

ubahan sosial. Ditinjau dari pandangan itu, novel Pramoedya ini lahir karena perubahan sosial dan politik yang sangat deras, yang terjadi di sekitar pengarang, yang juga merupakan sumber dari sejumlah besar novel dan cerita pendek pada waktu awal Kemerdekaan. Perasaan bebas dari penjajahan yang muncul secara agak berlebihan pada tahun 1940-an ternyata telah menghasilkan sejumlah karya sastra yang boleh diklasifikasikan sebagai realisme. Di samping karya-karya Pramoedya seperti *Mereka yang Dilumpuhkan* (1951) dan *Cerita dari Blora* (1952), kita juga menyaksikan terbitnya karya-karya Idrus, Mochtar Lubis, Rusman Sutiasumarga, Toha Mochtar, dan Utuj Tatang Sontani. Mereka menyaksikan dan mencatat bagaimana individu bermain dalam latar sosial dan politik yang sedang berubah, yang menyebabkannya memberi perhatian khusus pada kehidupan material dan sekular.

Dalam dunia jinjingan yang diciptakan Pramoedya Ananta Toer ini sama sekali tidak dirasakan hadirnya kekuatan spiritual. Satu-satunya usaha yang mengarah ke kekuatan itu adalah saran seorang paman ketika ayah narator dianggap tidak tertolong lagi oleh cara pengobatan modern dan disarankan untuk menyembuhkannya dengan perantaraan dukun. Hubungan-hubungan yang ada antartokoh sama sekali tidak dilandasi oleh kekuatan lain kecuali adanya hubungan darah. Kalaupun di sana sini terasa adanya kekuatan spiritual yang menyatukan mereka, hal itu sekadar semacam keharusan yang bisa saja ada tanpa kaitan kejiwaan. Benar bahwa kepulangan narator ke Blora disebabkan oleh sakit ayahnya, tetapi hubungan-hubungan antara dia dan semua anggota keluarganya lebih didasarkan pada kehadiran fisik, dan tidak pada dorongan spiritual. Bahkan hubungan antara narator dan istrinya, yang merupakan anggota unit terkecilnya, digambarkan sebagai berikut.

Dulu – dulu sebelum bertunangan – matanya amat bagus dalam perasaanku. Tapi kebagusan itu telah lenyap sekarang. Ya, matanya seperti mata orang-orang lainnya yang tak menarik perhatianku. Dan aku membalas pandangannya. Barangkali matakmu yang buruk itu – dan ini sudah kuketahui sejak kecilku – juga tak menarik hatinya lagi. (Toer, 2004a: 14)

Hubungan spiritual, yang bisa saja mengubah segala sesuatu menjadi Indah, telah tiada lagi; yang tinggal adalah hubungan antarindividu yang sama sekali tidak lagi dibentuk oleh kehadiran kekuatan spiritual. Dalam hal ini, bahkan perkawinan menjadi hal yang sekular, bahwa hubungan suami istri tidak didasarkan pada ikatan batin, tetapi hubungan yang sepenuhnya sekular. Istri adalah orang "lain," yang pada hakikatnya disatukan oleh kekuatan spiritual dengan suaminya. Dan ia akan menjadi "lain" kembali jika hubungan itu sudah tidak ada lagi. Dan hubungan sekular semacam itulah yang muncul dalam novel ini, tidak terbatas pada suami-istri saja, tetapi juga mencakup hubungan-hubungan antara ayah dan anak-anaknya—juga antaranak-anak itu sendiri—yang hubungan-hubungannya ada bukan karena mula-mula merupakan orang "lain," tetapi yang ada karena hubungan darah.

Novel ini dibuka dengan sebuah surat seorang ayah yang sedang sakit, ditujukan kepada narator.

Anakku yang kucintai!

Di dunia ini tak ada sesuatu kegirangan yang lebih besar daripada kegirangan seorang bapak yang mendapatkan anaknya kembali, anak yang tertua, pembawa kebesaran dan kemegahan bapak, anaknya yang beberapa waktu terasing dari masyarakat ramai, terasing dari cara hidup manusia biasa. (Toer, 2004a: 7)

Ini merupakan semacam upaya dari seorang ayah, yang hidup dalam alam pikiran yang bisa saja berbeda dengan generasi berikutnya, yang masih jelas-jelas menekankan pentingnya hubungan spiritual—yang dalam surat itu muncul sebagai keinginan untuk "mendapatkan" anak lelakinya kembali dari hidup yang sama sekali berbeda, yang telah mengasingkannya dari kehidupan masyarakat ramai. Surat ini sempat mengharukan narator sebab sebelumnya ia menulis surat yang, dalam pandangannya, tidak sepatutnya ia tujukan kepada ayahnya.

Ananda tidak suka mendengar kabar tentang sakitnya adikku itu. Sungguh aku tak bersenang hati. Mengapakah adik saya itu bapak biarkan sakit. O, manusia ini hidup bukan untuk dimakan tbc, Bapak. Bukan. (Toer, 2004a: 89)

Surat ini, yang berasal dari kondisi kejiwaan yang sama sekali berlainan dari ayahnya, suatu kondisi yang tidak memperhitungkan nilai spiritual, dalam arti sama sekali tidak memperhitungkan dampak pernyataan itu terhadap kondisi kejiwaan ayahnya. Ia baru menyadari hal itu sesudahnya. Ini juga sekaligus menunjukkan perbedaan hakiki antara kehidupan di kota kecil, Bora, dan kota besar, Jakarta. Hubungan dan pertimbangan spiritual tidak bisa lagi tumbuh di Jakarta, sebuah kota yang sesudah Kemerdekaan menjadi semakin terbuka terhadap sekularisme, suatu hal yang tampak juga direfleksikan dalam beberapa novel seperti *Jalan tak ada Ujung* Mochtar Lubis dan cerpen-cerpen Idrus.

Hubungan-hubungan antara narator dengan adik-adiknya juga tidak lagi diciptakan oleh kekuatan spiritual, meskipun dalam beberapa adegan seperti antara narator dan adiknya perempuan, yang disebut-sebut dalam suratnya itu, muncul suasana yang tidak sepenuhnya sekular-tidak dalam arti religius. Ini dimungkinkan oleh hubungan saudara antara perempuan dan laki-laki bisa berbeda dengan antara sesama saudara laki-laki. Meskipun demikian, pada dasarnya hubungan itu pun tidak banyak membantu tumbuhnya suasana spiritual selain sentimentalitas yang antara lain ditandai oleh hadirnya air mata-terutama dari si perempuan. Dalam banyak adegan lain, air mata juga muncul meskipun sama sekali tidak menumbuhkan spritualitas itu-bahkan boleh jadi malah menimbulkan sentimentalitas belaka, suatu ciri yang bisa kuat dalam tradisi romantik.

Di awal kemerdekaan, pemikiran empiris dan materialisme muncul kuat, meskipun sebenarnya hal itu juga sudah terasa sejak tahun 1920-an. Dalam keadaan demikian, apa yang dianggap penting adalah segala sesuatu yang nyata dan bisa ditunjukkan secara fisik. Secara keseluruhan, demikianlah teknik penulisan yang dilaksanakan Pramoedya dalam novel ini. Dalam adegan yang baru saja disebut, keadaan yang digambarkan adalah segala sesuatu yang fisik, yang diharapkan bisa menumbuhkan keyakinan bahwa itu nyata. Dalam gambaran mengenai keadaan si sakit, antara lain dikatakannya,

Dan yang tertampak hanya tubuh kurus, selimutkan sepotong kasur yang cuma separuh saja menutupi ranjang, dan

besi-besi serta palang-palang bambu di samping kasur itu mencongak-congak. (Toer, 2004a: 29)

Deskripsi yang realistis dalam adegan ini dicampur dengan teknik yang biasanya muncul dalam tradisi penulisan romantik, yang tampak pada beberapa kalimat sebelum kutipan itu.

Sekali lagi aku menangis, sekali lagi dia menangis. Aku tak mendengar apa-apa sekarang selain badai yang menderu-deru dalam dadaku sendiri. (Toer, 2004: 29)

Rangkaian kalimat itu jelas bukan sekadar deskripsi apa yang terjadi, tetapi juga sekaligus gejolak jiwa yang menggebu-gebu, yang tidak perlu ditahan – yang bisa saja dianggap sebagai gejala sentimentalitas. Di bagian lain, deskripsi yang bisa menimbulkan rasa muak muncul, tentunya untuk menggarisbawahi konsep bahwa realisme harus memberikan gambaran mengenai hal-hal yang kelam, buruk, dan bahkan menjijikkan. Sekuen ini terjadi di kamar nomor 13, tempat ayah narator berbaring sakit.

Badai batuk itu reda juga dan akhirnya lenyap. Ayah menyeka-nyeka mulutnya yang basah oleh ludah dan reak dengan sengsaranya. Diambilnya tempat ludah yang tergeletak di kursi. Ia meludah di situ. Dan waktu tempat ludah itu diletakkan kembali di kursi, kami lihat ludah baru itu berwarna merah. Ya, merah-hitam—darah! (Toer, 2004a: 32)

Deskripsi fisik yang rinci sangat dominan dalam novel ini, terutama sekali yang erat kaitannya dengan perang Kemerdekaan. Yang dideskripsikan tidak saja manusia yang menjadi korban perang, tetapi juga binatang, yang tentu saja bisa diterima sebagai lambang nasib manusia. Dalam kenangan narator, ada suatu kejadian yang ternyata tidak bisa dilupakannya, meskipun sudah dengan kuat ingin dilepaskannya dari ingatannya. Deskripsi ini membuktikan kecenderungan realis Pramoedya, sekaligus menyarankan adanya simbolisme dalam novel ini. Antara lain dikatakannya tentang peperangan yang menjadi bagian tak terpisahkan dari narator, begini.

Kututup mataku rapat-rapat agar tak melihat tamasya daerah Tanah Abang. Tapi masih juga terbayang sisa-sisa ingatan itu. Hasil luar biasa dari penembakan Belanda: empat domba gugur di depan kandangnya. Dan ini juga memilukan: seekor domba tua, bunting, dengan mata merenungi langit, kepala tersandar pada cabang tonggakancangan, dengan dua kaki belakang berlutut, dengan kaki depan tetap berdiri—dan domba itu sudah mati. Seorang kawan bilang, potong saja domba itu. Kupandang matanya yang melek dan pucat itu. Ada terasa juga menggigil dalam dadaku. Aku lari pulang. Dan bayangan domba yang merenungi langit itu masih terbawa-bawa dalam kepalaku selama tiga hari. Domba? Ingatanku berkisar domba itu jadi manusia. Dan manusia itu ayahku. (Toer, 2004a: 15-16)

Beberapa hal bisa dibicarakan mengenai kutipan itu. Penggambaran yang detil mengenai korban perang itu merupakan ciri realisme yang sangat banyak ditemui dalam karya-karya Pramoedya yang lain, terutama yang ditulis dalam tahun 1950-an. Pengamatan atas keadaan sekeliling yang cermat telah menghasilkan deskripsi yang tidak saja akurat, tetapi juga sekaligus memiliki kecenderungan simbolik. Komentar kawan yang menyuruh potong domba itu menggarisbawahi situasi yang ingin dibangun dalam bagian ini, yakni simpati yang meluap atas nasib buruk manusia sebagai korban perang. Tanpa diberi lanjutan keterangan oleh pengarang pun kita akan membaca "domba" itu sebagai "manusia." Narator yang memberikan gambaran realistik dalam waktu yang bersamaan juga membimbing kita ke arah fantasi, yang menyebabkannya lari dari yang nyata. Dan fantasi itu begitu kuat sehingga selama tiga hari masih juga tidak lepas dari ingatannya. Yang membuktikan bahwa fantasi itu membawanya lebih jauh ke dunia romantik adalah pernyataannya bahwa dalam fantasinya, domba itu adalah ayahnya yang sekarang tergoles di rumah sakit. Narator membayangkan kematian, dari medan perang ke rumah sakit tempat ayahnya dirawat. Dalam banyak hal, penggambaran mengenai sisa peperangan selalu ada kaitannya dengan nasib buruk yang menimpa manusia di masa kini. Dan manusia itu, adalah narator dan orang-orang di sekelilingnya.

Ditinjau dari segi penggunaan bahasa, kaum realis juga harus menggunakan bahasa yang mau tidak mau berupa tanda

untuk menempatkan individu dalam situasi sosial yang kompleks.¹ Jelas dari kutipan itu, dan tentunya juga kutipan sebelum dan sesudahnya, bahwa kenyataan sosial hanya bisa diungkapkan lewat tanda, dan itulah yang menyebabkannya bermasalah. Yang terasa sebenarnya bukanlah realitas tetapi efek realitas saja sebab bagaimanapun dalam bahasa tidak ada yang dikategorikan sebagai realitas. Dalam kata-kata yang dideretkan dalam novel ini, yang bisa dicapai adalah dunia yang "seolah-olah" saja nyata sebab bahasa, bagaimanapun cara mempergunakan dan memanipulasinya, tidak akan mampu menumbuhkan realitas. Dalam pengertian ekstrem bisa dikatakan bahwa yang muncul bukan realita, tetapi ilusi sebab segala sesuatu yang berada di sekitar kita dan dianggap nyata itu disampaikan melalui proses pemilihan. Ini tentunya sesuai, dan tidak bisa dielakkan, dalam dunia kesenian.

Katakanlah bahasa yang dipergunakan Pramoedya di sini "mirip" dengan bahasa yang kita pergunakan sehari-hari—bila ditinjau dari kosakata dan cara menyampaikannya, namun tetap saja yang tersuguh adalah hasil pemilihan dan penyusunan yang didasarkan pada pandangan hidup dan ideologi tertentu. Dalam proses kreatifnya, seorang realis pun harus melakukan proses pencoretan dan pengaturan sehingga tidak bisa sepenuhnya realistik. Bahkan bisa saja dikatakan bahwa proses itu merupakan upaya memilih fakta untuk memanipulasi kebenaran—meskipun hal yang disebut terakhir itu juga tidak jelas betul maknanya. Untuk menyampaikan "kenyataan" dan "kebenaran" seorang sastrawan menggunakan bahasa, alat komunikasi yang boleh dikatakan sepenuhnya metaforik. Itulah sebabnya dalam karya realis kita jumpai majas di mana-mana, hal yang ditinjau dari segi tertentu merupakan upaya untuk meyakinkan pembaca bahwa yang tertera di atas kertas itu nyata. Padahal, jika kita mengikuti pikiran bahwa bahasa itu pada dasarnya *tropik*, segala yang diusahakan itu justru tidak mendekatkan kita kepada kenyataan, tetapi menjauhkannya. Metafor, dan tentunya juga metonimi yang merupakan ciri karya realis, jelas tidak menyuguhkan realitas, tetapi malah cenderung menjauhinya.

Di samping itu, deskripsi mengenai alam yang diperhatikannya selama perjalanan dari Jakarta ke Blora juga menunjukkan kecenderungan realis. Antara lain dikatakannya.

Kadang-kadang kereta kami berpacu dengan mobil, dan kami memperhatikan tamasya itu dengan hati gemas. Debu yang ditiupkan oleh mobil – debu yang bercampur dengan berbagai macam tahi kuda, tahi manusia, reaknya, ludahnya – mengepul dan menghinggapi kulit kami. Kadang-kadang kami dapati anak-anak kecil bersorak-sorak sambil mengulurkan topinya – mengemis. Dan keadaan itu berlaku sejak jalan keretapi dibuka dan keretapi meluncur sejak di atas relnya. Bila orang melempar-lemparkan sisa makanan, mereka berebutan. (Toer, 2004a: 20)

Realisme berkecenderungan kuat untuk hanya menggambarkan sisi buruk kehidupan, hal yang terasa sangat dominan dalam novel ini. Binatang, manusia, masyarakat, dan keadaan sekitar muncul selalu dalam kaitannya dengan sisi buruk tersebut. Inti novel ini memang berkaitan dengan segala jenis kesengsaraan, yang bersumber pada sakiunya ayah narator. Inti ini ditegaskan oleh berbagai jenis deskripsi mengenai segala hal yang buruk, mulai dari perjalanan naik kereta api sampai dengan kematian si ayah. Di antaranya berjajar adegan yang sama sekali tak ada cahayanya – yang antara lain digambarkan sebagai kamar rumah sakit sampai dengan rumah yang belum dialiri listrik, yang dalam beberapa bagian dikatakan sudah sangat rusak. Suasana yang muncul pun ada kaitannya dengan ketegangan menanti kematian ayah yang antara lain menyebabkan pertengkaran antara narator dan istri mengenai masalah keuangan. Apa yang digambarkan Pramoedya dalam novel ini bukanlah satu-satunya ciri penggambaran realisme sebab teknik penulisan dalam mazhab ini, yang menekankan pada keterperincian, tidak hanya mencakup hal-hal yang buruk. Realisme bisa juga menggambarkan kehidupan cemerlang kelas atas seperti yang kita jumpai antara lain dalam novel Honoré de Balzac yang berjudul *La comédie humaine* (47 jilid, 1829-50) dan Gustave Flaubert yang berjudul *Madame Bovary* (1857). Kedua novel realis itu memberikan gambaran yang sangat rinci dan realistis mengenai segala benda, peristiwa, dan tokoh sehingga dianggap sebagai awal tumbuhnya realisme Prancis.

Ketegangan yang dirancang sejak awal dalam novel Pramoedya ini dipertahankan terus sampai sesudah si ayah meninggal dunia. Pada saat itulah justru terjadi pembalikan yang tentunya dimaksudkan untuk menyadarkan kita bahwa yang ter-

jadi selama ini adalah ironi – tak lebih dari itu. Ayah meninggal dunia segera sesudah ia keluar dari rumah sakit. Selama di sana ia boleh dikatakan dalam suasana sepi sebab melarang orang menengok kecuali keluarganya. Keadaan berbalik sama sekali justru ketika ia berada di rumah. Sahabat dan handai-tolan datang menjenguk, suasana menjadi ribut karena para penjenguk itu pada akhirnya hanya berbicara dengan sesamanya, meskipun maksudnya tidak demikian. Keadaan itu diikuti dengan adegan yang sentimental ketika ayah narator menjelang saat kematiannya. Ia menyebut hal-hal aneh, semacam teka-teki yang harus ditebak atau dipahami pendengarnya – dalam hal ini narator. Ini adegan sekarat yang sentimental, penuh dengan kata-kata mutiara yang muncul justru dari yang sekarat. Ia dititipi wejangan oleh pengarang, pesan yang sangat erat kaitannya dengan masalah penderitaan dan makna perjuangan. Dalam iguannya menjelang kematian, ayah berbicara dengan jelas mengenai keputusan yang diambilnya dulu untuk tidak menjadi ulama, tetapi memilih menjadi guru. "*Karena itu aku jadi nasionalis,*" katanya, "*Sungguh berat jadi seorang nasionalis.*" Dalam iguannya itu dikatakan juga bahwa guru adalah lembaga bangsa. Di samping itu ia rela menjadi nasionalis, "*rela jadi kurban semua ini.*" Ini jelas suara narator, bahkan penulis, yang dititipkan kepada tokoh ayah.

Tampaknya Pramoedya sengaja hanya memberikan gambaran mengenai saat menjelang kematian, tanpa menunjukkan saat kematian itu sendiri, yang terjadi justru ketika ayah tinggal sendirian di kamarnya dan anak-anaknya sudah lelap tidur. Dalam masyarakat Jawa memang ada kepercayaan bahwa orang yang meninggal dunia lebih suka *nilapke* 'diam-diam meninggalkan' keluarganya. Yang dianggap penting di sini tentu bukan kepercayaan itu, tetapi pesan yang sudah disampaikan si mati, yang biasanya kemudian menjadi pegangan hidup – setidaknya kata-kata mutiara yang selalu diulang-ulang di kalangan keluarga. Gambaran yang sampai kepada kita memang realistis, tetapi penyuguhannya yang sentimental serta cenderung "memperindah" suasana jelas merupakan ciri romantisisme. Terutama kalau adegan-adegan yang dirangkai penuh dengan air mata.

Tangisan sangat sering muncul sejak awal, dan ketika ia meninggal pun tangisan itu masih ada. Ketika narator diminta oleh ayahnya untuk meninggalkannya sendirian saat sekarat,

Sekali ini aku tak bisa menahan hatiku lagi. Peganganku kepada ayah kueratkan dan tersontaklah tangisku – seperti tangis anak-anak kecil. Ayah terdiam oleh tangisku itu. (Toer, 2004a: 88)

Narator menangis, adiknya menangis - semua menangis. Dalam adegan pertemuan dengan adiknya yang sakit, tangisan juga muncul "*Dia menangis dan aku pun menangis.*" (Toer, 2004a: 28). Juga kemudian, "*Sekali lagi aku menangis. Sekali lagi dia menangis.*" (Toer, 2004a: 29). Semua tokoh dalam novel ini ternyata suka menangis, terutama adik narator yang paling kecil, yang setiap kali menjenguk ke rumah sakit selalu menangis, yang dibawanya sampai ke rumah. "*Selalu dia menangis kalau pulang dari rumah sakit,*" kata salah seorang saudaranya. Dan pada waktu itu adik termuda itu menangis sampai lebih dari tiga jam. Bahkan malamnya, ketika ia harus belajar, ia tetap juga menangis. Ketika anak itu dilepaskan dari pangkuan narator yang mencoba membujuknya,

Ia lari dengan tangisnya. Hilang ke dalam kamarnya. Dan tak muncul-muncul lagi. Yang terdengar dari tempat dudukku itu hanya sedu-sedannya yang mendayu-dayu seperti memanggil sesuatu yang takkan terpanggil oleh suara manusia. (Toer, 2004a: 38)

Sementara itu ada kontras, yakni ketika dalam waktu yang bersamaan narator bicara mengenai segala sesuatu yang realistik, yakni keadaan di Jakarta dan kota-kota besar lain yang penuh dengan mobil dan bajingan. Namun, obrolan demi obrolan itu pun berujung pada pembicaraan mengenai si sakit "*yang tak bisa ditolong lagi*" (Toer, 2004a:38), setidaknya demikian ucapan seorang paman.

Dalam novel ini, air mata tidak hanya terkucur ketika seseorang sedang menghadapi peristiwa yang menyedihkan, tetapi juga ketika ia mengenangnya, seperti waktu si narator mendengar cerita dari adiknya mengenai kematian nenek mereka.

Dan aku turut mengucurkan air mata. O, airmata yang terus mengalir sejak aku menginjakkan kaki di bumi Blora kembali. Aku kehabisa perkataan. Dan aku terdiam. Adikku, yang tahu aku pun

sedang mengucurkan airmata, tak berkata apa-apa. Dan tangisnya kian menjadi-jadi.

Dan bersamaan dengan air mata yang bertetes itu, umur manusia pun terhampar bertetes di tiap sudut bumi dan hilang takkan bertemu lagi. (Toer, 2004a: 69)

Dan rangkaian tangis itu berhenti dengan sendirinya justru ketika ayah meninggal dunia, ketika orang-orang yang datang melayat menyampaikan berbagai komentar mengenai peran sosial almarhum. Pada waktu itulah segala sesuatu yang tampak romantik sepanjang novel ini berubah menjadi realistik. Ia ternyata seorang penjudi besar, yang selama "*lima hari lima malam .. tidak makan, tidak minum, dan tidak buang air.*" Ungkapan seorang kawan ayah itu realistik karena berbicara mengenai keadaan senyatanya yang menyangkut almarhum, tetapi juga sekaligus masih berbau romantik karena apa yang disampaikannya itu fantastik

Ayah, menurut orang lain lagi, adalah seorang yang gugur di lapangan politik. Ayah kecewa karena keadaan telah rusak sejak Kemerdekaan. Mereka yang dulu menjadi pejuang, sejak kemerdekaan justru merusakkan keadaan dengan cara berebut kursi. Ia kemudian meninggalkan gelanggang politik karena kecewa, dan hal itulah yang telah menyebabkannya meninggal dunia. Jika bagian terakhir novel ini dijadikan landasan pemikiran bahwa dalam realisme tidak ada distorsi kecenderungan ideologi atau mistifikasi, pada pandangan saya hal itu sama sekali tidak benar. Justru di sini Pramoedya ingin menekankan ideologi itu, yang mungkin saja diyakininya karena rangkaian kejadian yang telah menimpanya dalam situasi politik yang luar biasa kacanya selama revolusi, yang kemudian diproyeksikannya dalam novel ini.

Jika ditinjau secara keseluruhan, *Bukan Pasar Malam* ini memang novel realis, terutama kalau penilaian didasarkan pada kenyataan bahwa ia setia kepada penghayatan hidup sehari-hari. Yang digerakkan oleh kausalitas. Ia setidaknya berusaha untuk merepresentasikan kehidupan seperti apa adanya, seperti yang kita hayati sehari-hari. Keseluruhannya terdiri atas sekuen-sekuen yang mengalir lurus, berada dalam konteks yang jelas, dan didasarkan pada hal yang konkret. Namun, perlu dicatat bahwa unsur romantik juga sangat kuat dalam novel ini. Penggambaran

yang tentunya dimaksudkan untuk menumbuhkan kesan nyata, disampaikan dengan bahasa yang mengingatkan kita pada karya sastra romantik. Dalam sebuah karangannya, Pramoedya memang melihat adanya hubungan antara realisme dan romantisme, yang dalam kosepnya disebut realisme sosialis dan romantisme patriotik. Ia antara lain menyatakan,

Khususnya tentang hal ini perlu diketengahkan, bahwa realisme-sosialis selalu mampu merangkum dua macam kemestian dalam penulisan, yakni: romantisme-patriotik dan realisme-kreatif, realisme-revolusioner.

Romantisme-patriotik adalah sebagian integral dalam realisme-sosialis, sebagai salah satu syarat untuk mewujudkan objektivisme dalam tulisan di lapangan politik. Di situ, si pengarang menguasai realitas kehidupan-sosial tanah airnya sendiri, dan dengan bimbingan humanisme-proletar memperjuangkan kepentingan tanah air dan rakyat tanah airnya, sehingga semakin menjadi jelas dalam penulisan-penulisannya, bahwa sosialisme dalam perwujudannya ditentukan bentuknya oleh kondisi dan situasi setempat.

Mungkin akan timbul tanda tanya apakah realisme yang terkandung di dalamnya romantisme itu bukan suatu *begrip* yang kontradiktif. Di sini, orang melihat bahwa kontradiksi ini bukanlah berlawanan dalam prinsip karena mempunyai sasaran yang sama, menempuh jalan yang sama pula, sehingga tidak dapat dikatakan tentang adanya *begrip* yang kontradiktif. Romantisme itu sendiri merupakan bagian dari keseluruhan, jadi tidak berada di luar keseluruhan yang kerjanya menggerogoti keseluruhan itu seperti sel-sel dalam tubuh manusia yang menjadi kanker. Dan bahwa perasaan manusia yang positif terhadap keadilan-sosial bagi rakyat dan keselamatan tanah air adalah objektif. (Toer, 2004b: 70)

Dalam memberikan komentar atas kutipan ini kita harus hati-hati sebab karangan itu ditulis sesudah Pramoedya menulis *Bukan Pasar Malam*, dan tentunya selama beberapa dekade gagasannya mengenai masyarakat dan kesusastaan sudah berkembang. Namun, ada hal yang sangat menarik untuk dibicarakan, dalam ini yang berkaitan dengan posisi narator dan ayahnya dalam percaturan politik pada masanya. Dalam surat yang dikirimkan ayahnya jelas tersirat bahwa narator adalah pejuang

yang pernah masuk penjara karena kegiatan politiknya, sementara sang ayah ternyata juga seorang yang diakui dan mengaku dirinya nasionalis, pengakuan yang dalam hidupnya kemudian menyebabkan berbagai kesulitan. Ini mungkin yang disebut-sebut oleh Pramoedya sebagai romantisme patriotik, jenis realisme yang menekankan pentingnya romantisme-patriotik sebab merupakan "bagian integral dalam realisme-sosialis, sebagai salah satu syarat untuk mewujudkan objektivisme dalam tulisan di lapangan politik."

Sepanjang alur linear ini berlangsung, yang ada dalam ingatan narator tidak ada lain kecuali kenangan masa lampau yang penuh idealisme dan patriotisme. Pemandangan yang menunjukkan sisa-sisa revolusi fisik tidak bisa lepas dari pikirannya meskipun tampaknya narator berusaha untuk meredakan emosinya. Namun, justru dalam hal-hal yang ingin "disembunyikan" dalam pengungkapan yang disuratkan terletak gagasan dasar yang ada di balik benak pengarang. Ditinjau dari segi ini, *Bukan Pasar Malam* bukanlah semata-mata novel cengeng yang mengisahkan kesedihan keluarga yang ditinggal mati ayahnya, tetapi cerita rekaan yang menyiratkan—dan menggarisbawahi—gagasan mengenai pentingnya perjuangan, yang mau tidak mau memaksa kita untuk mengambil prinsip kawan dan lawan. Dalam kutipan tersebut Pramoedya menyebut-nyebut objektivitas, tetapi sikap kawan-lawan itu jelas tidak bisa mendukung ciri tersebut. Ia berpihak. Mungkin saja *Bukan Pasar Malam* tidak bisa dikategorikan sebagai karya realisme sosialis menurut definisi yang diberikan Pramoedya sendiri, namun jelas dalam novel awalnya ini ia sudah mengambil sikap tersebut. Dalam hal ini pada dasarnya ia tidak berbeda dengan pengarang lain seperti Idrus yang juga dengan tegas mengejek kondisi sosial politik yang bobrok dengan mengenakan kaca mata kawan-lawan, dengan sinisme yang sangat tajam pula. Pramoedya, sebaliknya, melakukan kritik yang sama tetapi dengan cara menyembunyikannya dalam teknik realis yang sayang sekali tidak bisa tuntas sebab novel pendek yang ditulisnya tidak memberikan cukup ruang untuk memberikan gambaran yang rinci mengenai "kenyataan" yang akan digambarkannya.

Pramoedya juga menjelaskan perbedaan antara realisme sosialis dan realisme Barat yang juga disebutnya realisme borjuis. Katanya antara lain,

Realisme Barat, atau lebih tepatnya dinamai realisme borjuis, merupakan pembatasan terhadap pandangan seseorang pada realitas-realitas *an-sich* tanpa membutuhkan kritik. Sebaliknya realisme sosialis sebagai metode sosialis menempatkan realitas sebagai bahan-bahan global semata untuk memberikan pemikiran dialektik. (Toer, 2004b: 18)

Ada dua gagasan kunci dalam kutipan itu; pertama, bahwa apa yang disebutnya sebagai realisme borjuis hanya mengungkapkan realitas, tanpa usaha untuk melancarkan kritik terhadapnya; kedua, bahwa dalam konsep realisme sosialis realitas hanyalah bahan yang harus dimanfaatkan untuk memberikan pemikiran dialektik, konsep yang bisa ditafsirkan sebagai kritik terhadap segala sesuatu yang dianggap tidak sesuai dengan pandangan "kita" sebab merupakan milik "mereka." Kata kunci untuk itu tentunya adalah perjuangan kelas, yang harus diusahakan oleh kaum tertindas kepada yang menindas, yakni kaum borjuis.

Bukan Pasar Malam tidak, atau belum, sejauh itu. Dengan wahana realisme, Pramoedya berusaha menyampaikan kepada kita bahwa keadaan sekelilingnya masih bobrok dan harus diperbaiki. Dalam konsep Lukacs mungkin bisa diklasifikasikan sebagai realisme kritis, jenis realisme yang menurutnya dikembangkan antara lain oleh Charles Dickens. Kebanyakan karya Dickens menjadi populer bukan hanya karena ciri realismenya, tetapi lebih pada ciri romantiknnya yang bisa menyebabkan pembaca tidak bisa mengendalikan emosinya. Dalam usahanya itu tidak urung Pramoedya ternyata menggunakan teknik romantik, justru ketika ia berusaha sebaik-baiknya untuk meyakinkan kita bahwa yang disampaikan itu adalah realitas, bahkan mungkin merupakan "realitas *an-sich* tanpa membutuhkan kritik," kalau kita boleh meminjam kata-katanya sendiri. Kualitas itu kita dapati juga dalam karya-karyanya yang awal, seperti *Mereka yang Dilumpuhkan* (1951) dan *Perburuan* (1950). Dalam novel yang disebut terakhir itu jelas adanya motif penyamaran yang merupakan salah satu teknik yang digemari penulis romantik. Namun, semua itu sebenarnya bukan hal khas yang didapati dalam sastra modern sebab ciri tersebut kedapatan juga pada karya sastra klasik karena

karya sastra senantiasa berusaha untuk memberi kesan bahwa yang terjadi di dalam dunia fiksi itu nyata adanya.

¹ Dua paragraf ini merupakan tafsir saya atas John Lye, 1998.

KELUGASAN DAN KENETRALAN SEBAGAI WUJUD GAYA REALIS PADA BEBERAPA CERPEN S.N. RATMANA

Sunu Wasono

(1)

Kesadaran tentang pentingnya peminat sastra Indonesia memahami aliran-aliran dalam sastra sudah tumbuh lama. Paling tidak, Aoh K. Hadimadja telah menunjukkan itu dengan menulis buku *Aliran-aliran Klasik, Romantik, dan Realisme* yang diterbitkan Pustaka Jaya pada 1972.¹ Jauh sebelum Aoh melakukan itu, H.B. Jassin lewat tulisan yang dimuat di majalah yang diredakturinya telah menjelaskan secara umum sejumlah aliran. Dalam *Tifa Penyair dan Daerahnya*, misalnya, dibahas sekilas pengertian *realisme, surelisme, naturalisme, romantisme, dan ekspresionisme* di samping tema-tema lain.² Perlu dicatat bahwa Jassin membahas pengertian tersebut dalam kaitannya dengan cara pengarang melukiskan sesuatu dalam karyanya, khususnya karya-karya yang terbit pada masa itu. Rasanya ia belum pernah membahas secara khusus, misalnya, ciri romantik atau kecenderungan realis pada karya pengarang tertentu. Esai-esainya tentang aliran sastra cenderung teoretis dan umum. Hal itu selain terlihat pada buku yang telah disebutkan, juga terdapat pada kata pengantar dalam sejumlah antologi yang disusunnya, seperti *Pujangga Baru: Prosa dan Puisi* dan *Gema Tanah Air*.

Rasanya tidaklah lengkap menyinggung aliran dalam sastra Indonesia tanpa mengaitkannya dengan kemunculan aliran sastra di Barat. Dalam kesusastraan Barat munculnya aliran tertentu senantiasa terkait dengan keberadaan aliran sebelumnya. Romantisme yang lahir di Barat pada abad ke-18, misalnya, merupakan tanggapan terhadap klasisisme dan rasionalisme yang telah mengakar di Barat. Aliran ini menjadi dasar penciptaan bagi sastrawan pada waktu itu dan berlangsung hampir satu abad. Baru dalam perkembangan kemudian, muncul pula realisme sebagai tanggap-

an terhadap romantisisme. Kita tampaknya tidak dapat menganalogikan gejala itu pada sastra Indonesia. Ciri romantik yang dominan dalam sastra periode sebelum perang, khususnya yang diperlihatkan oleh para penulis yang berkiprah dalam lingkaran Pujangga Baru, tidaklah dapat dipandang mutlak sebagai satu bentuk kesadaran yang melahirkan gerakan perlawanan terhadap klasisisme. Memang para sastrawan yang berkarya melalui majalah *Pujangga Baru* memperlihatkan sikap "perlawanannya" terhadap cara pelukisan sastrawan lama yang menghasilkan sejumlah karya yang tidak memperlihatkan individualitas penciptanya. Karya sastra seperti pantun dan syair dianggap tidak mencerminkan atau menjelmakan apa yang hidup dalam benak pengarang. Karya-karya itu tidak berisi ungkapan perasaan pengarangnya. Bagi mereka, karya sastra harus berupa buah dari lagu sukma pujangga. Dengan kata lain, bagi mereka, sebuah karya sastra harus mencerminkan pandangan individu pengarang, bukan mencerminkan pandangan kolektif. Pentingnya perasaan dalam penciptaan karya sastra juga menjadi ciri yang menandai pandangan sastrawan Pujangga Baru.

Dari paparan sekilas itu terlihat seakan-akan ada kesejajaran antara yang terjadi di Eropa dan Indonesia, padahal kenyataannya tidaklah demikian. Pandangan sastrawan Pujangga Baru dibentuk dan dipengaruhi oleh banyak hal, antara lain dipengaruhi oleh diperkenalkannya pendidikan Barat di Indonesia yang memungkinkan para pelajar Indonesia membaca atau mempelajari sastra Barat, khususnya sastra Belanda. Melalui bacaan sastra Belanda abad ke-19-lah para sastrawan terilhami sehingga lahir gagasan-gagasan tentang bagaimana berkreasi. Dari situ pulalah pandangan-pandangan romantik terserap sehingga secara umum karya-karya para pengarang Pujangga Baru menunjukkan ciri keromantikannya. Oleh situasi politik yang ada pada waktu itu—khususnya terkait dengan tumbuhnya semangat kebangsaan di Indonesia—romantisisme ini seakan menemukan bumi yang subur untuk bertumbuh-kembang. Akan tetapi, dalam perkembangan kemudian—juga karena faktor perkembangan sosial-politik—muncul karya-karya realistik yang antara lain diperlihatkan oleh Idrus dan Pramoedya Ananta Toer pada tahun 1940-an. Perkembangan ini seakan-akan juga mengesankan adanya kemiripan atau kesejajaran alur perjalanan aliran pada sastra Barat (Eropa) dengan

sastra Indonesia. Sebenarnya tidak demikian. Apa yang terjadi dalam kesusastraan di Barat dengan ismenya yang berkesan bertahap dan berurutan itu--misalnya dimulai dengan klasisisme, romantisme, realisme, sampai pascamodernisme--tidak dengan sendirinya juga terjadi di Indonesia. Kasus romantisme yang merebak di Barat pada abad ke-18 hingga abad ke-19 baru dimulai di Indonesia pada awal abad ke-20. Di Barat pada abad ke-18 orang mulai meragukan rasionalisme sebagai jawaban atas segala permasalahan kemanusiaan sehingga tercetus Romantisme yang amat menghargai perasaan. Ketika romantisme masuk dan diterima di Indonesia, rasionalisme sebagai cara pandang belum (di)mulai di Indonesia. Di Indonesia tak ada revolusi industri yang mengubah cara pandang orang sehingga membawa pengaruh besar pada kehidupan masyarakat. Jadi, romantisme masuk ke Indonesia karena faktor kebetulan. Andaikata yang berkembang di Belanda waktu itu bukan romantisme sehingga yang diajarkan di sekolah-sekolah di Indonesia bukan sastra produk romantisme, barangkali yang lebih dulu masuk ke Indonesia juga bukan romantisme.

Dengan kata lain, pengenalan dan penerapan berbagai isme di Indonesia—kalau ada—tidak karena terdorong oleh keadaan atau alam pikir yang memaksa orang harus mengekspresikan dengan cara tertentu, tetapi lebih karena faktor-faktor lain. Yang jelas, isme yang masuk lebih dulu itulah yang akan terserap meskipun barangkali di tanah asalnya isme tersebut tergolong masih "gres", sementara isme yang sudah ditinggalkan di sana belum pernah diketahui atau dipraktikkan di Indonesia. Kalau berbagai isme itu masuk bersamaan (lewat bacaan), semuanya cenderung "dilahap" sekaligus. Itulah sebabnya pada tahun 1950-an, Indonesia--karena mulai terbuka dari dunia luar sebagai konsekuensi dari diakuinya eksistensi Indonesia sebagai suatu negara yang berdaulat--terbanjiri berbagai isme yang masuk "ramai-ramai." Hal itu tercermin, misalnya, dalam isi majalah *Kisah* yang terbit pada 1953. Pada majalah itu termuat tulisan tentang sastrawan dari mancanegara dan terjemahan cerpen-cerpen dari belahan dunia mana pun. Lewat terjemahan-terjemahan itulah, antara lain, cerpenis Indonesia "belajar" menulis dan barangkali secara tidak sengaja mengenal berbagai isme tersebut. Tanpa sengaja juga mereka menulis dengan memakai gaya

penulisan tertentu yang dapat dikaitkan, misalnya, dengan romantisme, realisme, naturalisme, absurdisme, atau "oplosan" dari sejumlah isme.

Karena itulah, barangkali ada baiknya diperjelas ketika kita menggunakan istilah realisme atau romantisme dalam konteks sastra Indonesia. Kalau berbicara tentang *realisme* atau *romantisme* dalam sastra Indonesia, agaknya istilah itu lebih tepat dikaitkan dengan cara pelukisan atau gaya penulisan daripada paham atau aliran pemikiran yang lebih berurusan dengan ideologi yang pernah menguasai atau mewarnai penciptaan karya sastra pada kurun waktu tertentu atau zaman tertentu di Barat.³ Lagipula, sejarah atau pembabakan sastra Indonesia tidak bisa dan tidak pernah dibagi-bagi menurut aliran yang dianut para sastrawannya. Orang seperti Teeuw yang meyakini adanya hubungan antara Pujangga Baru dan Angkatan '80 di Belanda lebih suka menghindari penggunaan kata aliran. Malah dalam salah satu karyanya, dia menggunakan istilah *semangat romantik* dan *motif romantik* ketika menyinggung puisi Indonesia modern dan dunia kepenyairan di Indonesia.⁴

Dengan demikian, kalau kita berbicara tentang cerpen realistik atau puisi romantik di Indonesia, istilah itu barangkali lebih mengacu pada cara pelukisan daripada aliran. Cara pelukisan itu tidak terlalu terikat pada tahapan atau kurun waktu tertentu. Bisa saja pada saat ini muncul novel romantik Indonesia meskipun kita tidak sedang dalam zaman atau tren romantik. Hal ini sesuai juga dengan pernyataan Luxemburg (1989:172) ketika berupaya menjelaskan aliran dan cara penulisan. Dikatakannya, "Bila kita menyebut novel abad ke-20 sebagai realistik karena berbicara secara realistik tentang cinta remaja dan seksualitas, maka sebenarnya istilah tersebut tidak lagi kita gunakan untuk menyebut aliran kesastraan, melainkan untuk menggambarkan suatu cara penulisan."

Jelaslah sekarang bahwa walaupun ada karya sastra Indonesia yang mengingatkan kita pada aliran atau mazhab tertentu, tidaklah serta merta dapat kita katakan bahwa karya tersebut adalah produk dari pengarang yang menganut mazhab tertentu sehingga pengarangnya menganut aliran tertentu, misalnya menganut realisme, romantisme, atau absurdisme. Sejarah sastra Indonesia tidak tergelar sesuai dengan tahapan perkembangan

aliran. Akan tetapi, memang kalau kita perhatikan apa yang terjadi pada tahun-tahun 1930-an, terlihat bahwa karya sastra Indonesia pada kurun waktu tersebut menunjukkan ciri romantik. Kemudian sejalan dengan pergeseran keadaan—terutama karena faktor politik—karya-karya periode berikutnya, pada tahun 1940-an—1950-an, secara stilistik menunjukkan ciri berbeda. Bila pada tahun 1930-an muncul karya-karya romantik, pada periode sesudahnya (1940-an hingga 1950-an) muncul karya-karya yang realistik. Karya-karya semacam itu bertebaran dalam sejumlah majalah yang terbit pada waktu itu, khususnya majalah sastra *Kisah* yang terbit pada tahun 1950-an. Pada media inilah para cerpenis (muda) memulai dan memantapkan karier kepengarangannya. Orang-orang seperti Nugroho Notosusanto, Subagio Sastrowardoyo, Ajip Rosidi, Yusach Ananda, A.A. Navis, Riyono Pratikto, Sukanto S.A., dan S.N. Ratmana ikut mewarnai *Kisah* dengan cerpen-cerpen mereka, bahkan pengarang yang disebutkan terakhir itu mulai mengawali karier kepengarangannya dari majalah ini. Tidak pelak, apa pun wujudnya, majalah sastra yang tidak genap empat tahun usianya itu mempunyai peran tidak kecil dalam sastra Indonesia, khususnya yang bertalian dengan penulisan cerita pendek.

(2)

Pada bulan Juli 1953 terbit *Kisah* yang memuat cerita pendek. Menurut hemat saya, pada majalah inilah antara lain dijumpai adanya penggunaan gaya realis pada sejumlah cerpen meskipun realisme sebagai paham atau gaya lebih tepat dibicarakan dalam konteks penulisan novel. Majalah ini hanya bertahan hingga bulan Maret 1957. Selama terbit tidak kurang dari 600 cerpen telah dimuat dalam majalah tersebut. Menurut Jakob Sumardjo (1992:147), selama tahun pertama telah muncul 75 sastrawan, baik yang sudah lama menulis maupun yang baru mulai menulis. Tidak kurang dari 600 cerpen per tahunnya mengalir ke redaksi *Kisah*. Hal ini menunjukkan bahwa minat orang untuk menulis cerpen cukup tinggi. Tidak dapat dipungkiri, H.B. Jassin sangat berperan dalam menentukan cerpen-cerpen yang layak atau tidak layak dimuat dalam *Kisah* sebab dialah salah seorang redaktur yang paling disegani pada waktu itu.⁵

Semibiografis, itulah salah satu ciri yang menandai cerpen yang dimuat dalam *Kisah* (Sumardjo, 1992:150). Pengalaman nyata para pengarang dijadikan bahan untuk penulisan cerpen-cerpen mereka. Begitu "aslinya" pengalaman itu tampil dalam cerpen hingga antara fakta dan fiksi dalam cerpen-cerpen waktu itu hampir tidak dapat dibedakan.⁶ Sumardjo menambahkan bahwa umumnya cerpen-cerpen *Kisah* deskriptif, dalam arti cerpen itu menampilkan laporan-laporan yang telanjang tentang kenyataan yang mereka kenal.⁷

Sementara itu, Subagio Sastrowardoyo (1983:76—77), yang membandingkan generasi *Kisah* dengan *Horison*, antara lain menyebutkan bahwa gairah hidup sastra pada generasi *Kisah* terkesan sebagai lonjakan nafsu masa berahi ketika terpesona pada keajaiban pengalaman berolah sastra yang baru dialami. Subagio juga menambahkan uraiannya dengan mengutip pernyataan Jassin yang menyatakan bahwa pada intinya generasi *Kisah* ingin belajar dari pengalaman-pengalaman yang nyata dengan mengenal atau bergaul langsung dengan orang-orang seperti tukang loak, supir, abang-abang becak, dan sebagainya, tetapi di sisi lain juga bersahabat dengan Sjahrir, Bung Karno, dan Bung Hatta sebagaimana pernah dilakukan oleh Chairil Anwar.

Dari pernyataan tersebut terlihat bahwa bagi Subagio, para pengarang *Kisah* masih tergolong penulis-pemula yang memperlihatkan ciri pubertasnya dan karena itu mereka belum menunjukkan kematangan dalam berolah sastra. Karya-karya yang mereka hasilkan tampaknya ditimba dari pengalaman pribadi atau dari kenyataan sehari-hari yang mereka saksikan. Sekilas ada kesan bahwa karya-karya yang termuat dalam *Kisah* tergolong karya realistik karena isinya semibiografis dan berkenaan dengan pengalaman sehari-hari. Karya-karya tersebut sarat penggambaran pengalaman dan atau kenyataan yang dapat dibandingkan kemiripannya dengan realita yang ada. Akan tetapi, sebetulnya yang menandai realistik tidaknya sebuah karya bukan sekadar pada kadar mimitiknya, melainkan-atau lebih-lebih--justru pada gaya penulisannya. Secara teoretis hal itu dapat dilihat pada penggunaan bahasanya. Karya realistik cenderung menggunakan bahasa sehari-hari dan jauh dari penggunaan metafor. Boleh dikatakan dari segi bahasanya, karya realis itu cenderung metonimik dan bukan metaforis. Selain itu, karya realistik memperlihatkan

kan kekuatannya pada pelukisan sesuatu secara detil. Secara tematik, jelas karya realistik menyajikan masalah-masalah yang dapat ditangkap dengan pancaindera sebab di belakang isme ini berdiri faham empirisme-positivisme yang sangat meninggikan sesuatu yang dapat ditangkap dengan pancaindera.

Dalam konteks itulah saya teringat akan S.N. Ratmana yang dalam catatan sejarah mengawali karier kepengarangannya pada majalah *Kisah*. Ia tidak hanya mempublikasikan karya-karyanya lewat *Kisah*, tetapi juga media lain, seperti *Mimbar Indonesia*, *Sastra*, *Horison*, *Indonesia*, dan harian *Kompas*. Jassin memasukkan Ratmana dalam Angkatan '66.⁸ Pada media mana pun cerpen dia dipublikasikan, gaya penulisan Ratmana hampir-hampir tidak berubah. Cerpen-cerpen awal dan cerpen-cerpen berikutnya, bahkan termasuk cerpen yang ditulisnya pada tahun 2000-an, memperlihatkan gaya penulisan yang sama. Ia tidak beranjak dari gaya realis. Untuk itulah, dalam karangan ini akan ditunjukkan dan dibahas sejumlah cerpen Ratmana yang memperlihatkan ciri realistik itu. Apakah dapat dikatakan bahwa gaya penulisan semacam itu mencirikan kebelummatangan/kebelumdewasaan penulis dalam menyikapi masalah? Di manakah kekuatan Ratmana: pada pelukisan detil atau narasi? Pertanyaan-pertanyaan itulah, antara lain, yang menggerakkan saya untuk memilih cerpen-cerpen dia sebagai objek kajian dalam tulisan ini. Pembicaraan akan dipusatkan pada cerpen "Kubur" (terdapat dalam kumpulan cerpen *Sungai, Suara dan Luka*), dan cerpen yang tergabung dalam "Wajah Pertama" dari *Dua Wajah dan Sebuah Sisipan*, antologi cerpen Ratmana yang diterbitkan oleh Kepel Press pada tahun 2001. Ada ciri khas pada cerpen Ratmana. Hampir dalam semua cerpennya terdapat tokoh guru meskipun tokoh itu tidak selalu memegang peran utama (tokoh utama). Barangkali karena pengarang asal Tegal ini berprofesi guru, maka cerpen-cerpennya banyak mengangkat pengalaman guru. Namun, ada juga cerpen yang sama sekali tidak menempatkan guru sebagai tokoh. Cerpen-cerpen yang dibahas dalam tulisan ini terbagi menjadi dua, yakni cerpen yang menampilkan tokoh guru dan cerpen yang tidak menampilkan tokoh guru.

(3)

Dua Wajah dan Sebuah Sisipan memuat 16 cerpen yang ditulis Ratmana dalam kurun waktu yang berbeda. Keenam belas cerpen itu dibagi menjadi tiga bagian. Bagian pertama memuat tujuh cerpen yang ditempatkan di bawah subjudul WAJAH PERTAMA. Ketujuh cerpen itu adalah "Langkah Pertama," "Dimulai dengan Kesulitan," "Karena Siang Terlalu Panas," "Aib," "Magrib Menggelap," "Errata," dan "Di Pojok Kota Semarang." Bagian kedua memuat dua cerpen, masing-masing "Si Pembual" dan "Dua Lelaki" yang ditempatkan di bawah subjudul SISIPAN. Sama dengan bagian pertama, bagian ketiga juga memuat tujuh cerpen, yakni "Luh," "Vveeee!!!!," "Sunat," "Tamu Agung," "Hanya Beberapa Milimeter," "Wali," dan "Mulus". Bagian ini ditempatkan dalam subjudul WAJAH KEDUA.

Cerpen-cerpen Ratmana yang terhimpun dalam buku ini umumnya menampilkan tokoh guru. Kecuali "Errata," "Dua Lelaki," "Vveeee!!!," "Sunat," "Tamu Agung," "Wali," dan "Mulus" semua cerpen dalam buku ini menampilkan tokoh guru meskipun perannya tidak selalu tokoh utama. Guru dalam cerpen-cerpen itu kadang-kadang berperan sebagai pencerita, kadang-kadang berperan sebagai tokoh yang diceritakan. Dalam berkisah, Ratmana kadang-kadang memilih gaya akuan, kadang-kadang gaya diaan. Dunia guru atau kisah yang melibatkan guru sebagai tokoh paling banyak ditempatkan pada bagian pertama (WAJAH PERTAMA). Dari tujuh cerita, hanya satu cerita, yakni "Errata," yang tidak melibatkan tokoh guru. Cerpen-cerpen itu ditulis Ratmana antara 1961—1963. Hanya "Errata" yang tidak disertai keterangan tentang waktu penulisan. Sebagaimana disebutkan sebelumnya, hanya cerpen pada WAJAH PERTAMA yang akan dikupas ditambah dengan satu cerpen "Kubur" yang secara tematis bertalian dengan "Errata" dalam kumpulan cerpen *Dua Wajah dan Sebuah Sisipan*.

"Langkah Pertama" menggambarkan keraguan, kecemasan, atau ketakutan seorang calon guru dalam menghadapi ujian praktik mengajar. Nyoto, tokoh utama dalam cerpen ini, adalah seorang calon guru yang harus menjalani tes praktik mengajar. Sebagaimana umumnya calon guru yang akan mengikuti ujian praktik mengajar, dia dihadapkan pada perasaan takut pada ke-

mampuannya sendiri, takut pada para penguji, dan takut pada kemungkinan kegagalannya merebut perhatian murid. Sebetulnya ada sejumlah faktor yang "menguntungkan" dia dalam posisinya sebagai pihak yang diuji. Pertama, di kelas ada sejumlah penguji yang sedikit banyak tentu akan berpengaruh pada situasi kelas. Paling tidak, kehadiran sejumlah penguji itu akan membuat murid tidak akan bertindak macam-macam. Kedua, faktor dia sendiri sebagai guru baru. Murid-murid tampaknya akan memberi perhatian lebih kepada guru baru meskipun mungkin perhatian itu lebih terarah pada hal-hal luaran atau penampilan fisiknya, semisal gerak-gerik, pakaian, dan sosok fisik secara keseluruhan. Meskipun demikian, perasaan cemas senantiasa membayangkannya. Sejumlah pertanyaan yang bertalian dengan kesanggupan dia menghadapi segala kemungkinan, seperti apakah dirinya sanggup menghadapi tatapan murid perempuannya, apakah dirinya dapat mengajar sesuai dengan rancangan yang disiapkan, dan dapatkah dirinya mencegah agar tidak gemeteran, berkecamuk dan menimbulkan kecemasan tersendiri. Untuk itulah, dia mempunyai gagasan untuk berlatih mengajar di rumah seakan-akan dia berada di depan kelas sungguhan dengan pengawasan temannya yang sudah lebih dulu menjadi guru. Namun, ketika ide itu dilontarkan, temannya menyarankan lain. Dia menerima anjuran temannya, Rahmat, agar dirinya masuk di kelas (duduk bersama murid di kelas yang diajar Rahmat) untuk menyaksikan, mencatat, dan mempelajari bagaimana temannya itu mengajar. Akhirnya, setelah melalui berbagai persiapan, Nyoto dapat melalui ujian praktik mengajar yang mencemaskannya itu.

Dalam menyampaikan kisah itu Ratmana memakai gaya diaan. Pencerita mengambil posisi sebagai orang yang mengetahui apa yang terjadi (dipikirkan, dirasakan, dilakukan) pada diri para tokoh. Dalam posisi itulah pencerita sepenuhnya bertindak netral, dalam arti tidak menyampaikan gagasan-gagasan yang mengkritik atau menilai tokoh. Pencerita sekadar berkisah dan melaporkan apa yang disaksikannya kepada pembaca. Tak ada ketegangan atau konflik yang ditunjukkan atau ditonjolkan. Secara keseluruhan kisah justru dihabiskan pada lukisan tentang kecemasan Nyoto menjelang ujian praktik mengajar. Bagaimana Nyoto mengajar di kelas pada saat ujian berlangsung tidak dipaparkan. Karena

tegangan dan konflik tidak dimunculkan, maka tidak terdapat klimaks apa pun dalam cerita ini.

Pola yang sama terdapat juga dalam "Dimulai dengan Kesulitan" yang juga mengisahkan bagaimana kesulitan guru mengajar di kelas. Berbeda dengan "Langkah Pertama" yang melukiskan kecemasan seorang calon guru menghadapi ujian praktik mengajar, "Dimulai dengan Kesulitan" menggambarkan kegagalan seorang guru baru ketika mengawali mengajar. Kegagalan itu lebih disebabkan oleh kekurangan-kekurangan yang ada pada guru, terutama terkait dengan penampilan fisiknya yang mengundang reaksi murid dan ketidaksanggupannya mengucapkan bunyi "R" dengan sempurna. Tidak disebutkan nama tokoh yang berprofesi guru itu. Akan tetapi, oleh pencerita dikatakan bahwa nama guru itu tergolong "bagus". Yang jelas pula, tokoh ini tergolong guru muda yang mengajar di suatu sekolah menengah. Tampaknya dia berasal dari daerah lain yang memiliki perbedaan kultur dengan masyarakat tempat dia mengajar. Perbedaan ini yang kemudian dimanfaatkan pencerita untuk menonjolkan betapa semakin terpojoknya sang guru di hadapan murid. Bisik-bisik dan celetukan di antara murid yang dibesarkan dalam kultur pesisiran itu semakin memperlihatkan betapa sang guru "mati kutu" di hadapan muridnya. Namun, sebegitu jauh pencerita tidak menunjukkan keterlibatan emosinya untuk ikut menyoraki sang guru atau mengutuk murid. Apa yang terjadi di depan kelas yang seolah-olah disaksikan pencerita dibebankan tanpa ada keberpihakan. Pencerita hanya memberikan tengara tentang kemungkinan apa yang akan terjadi pada diri sang guru, baik lewat deskripsi tokoh, dialog, maupun lewat narasi.

Deskripsi tokoh pada pembukaan cerita telah memberikan petunjuk bahwa dalam perkembangan kemudian akan terjadi sesuatu pada diri tokoh itu. Dilukiskan dalam paragraf pembuka bahwa secara anatomis organ-organ tubuh tokoh digambarkan serba panjang. Beginilah sepenuhnya paragraf pertama cerpen ini:

TUBUHNYA JANGKUNG. Dan seperti semua yang ada pada tubuh itu harus serba panjang, demikian pulalah lehernya. Lebih dari itu leher tersebut seakan-akan terbuat dari per sehingga bila dia sedang berjalan kepalanya terangguk-angguk mirip-mirip ber-

getar. Jakun yang ada di ujung atas leher itu menonjol besar seperti buah salak dan ternyata tidak mendukung tali suaranya fasih mengucapkan huruf R. Kulitnya yang kuning kepuat-pucatan menyebabkan orang mudah jatuh kasihan kepadanya, atau malah meremehkannya karena wajahnya tidak memancarkan sikap pemberani (Ratmana, 2001:13).

Benarlah bahwa dalam tahap kemudian apa pun yang dilakukan guru muda itu serba salah. Di kelas pertama dia gagal menarik perhatian murid. Ia tidak mulai pelajaran dengan memperkenalkan diri, tetapi langsung menerangkan materi setelah lebih dulu bertanya kepada murid. Apa yang ditempuhnya ternyata tidak membuahkan hasil. Murid sama sekali tidak tertarik pada materi yang diajarkan, tetapi justru terangsang untuk mengorek pribadi guru muda itu. Maka ketika kesempatan bertanya diberikan, yang ditanyakan murid justru nama dia. Pertanyaan ini seakan menyadarkan dia bahwa dia telah keliru memilih strategi. Karena itulah, pada kelas kedua dia mulai dengan memperkenalkan diri. Ternyata upaya ini juga tidak membuahkan hasil. Reaksi murid dingin. Lalu ia mencoba memberitahukan kepada murid tentang mata pelajaran yang akan diberikan. Reaksi murid tetap dingin. Guru itu mencoba yang lain lagi. Ia memancing murid untuk menebak asal-usul dirinya. Kali ini murid terpancing, tetapi suasana gaduhlah yang diperoleh. Guru itu tidak kekurangan akal. Dicobanya satu jurus lagi, yakni mengetes kemampuan murid. Ternyata murid dapat menjawab. Jawaban itu benar dan disampaikan dengan atau mengikuti gaya pengucapan dia yang tidak fasih mengucapkan huruf "R". Gagal totalah upaya guru itu untuk menarik perhatian murid.

Tidak ada kesan yang lebih-lebihkan dalam cerpen ini. Gambaran tentang guru muda, murid, dan suasana kelas seakan tampil wajar dan tidak dibuat-buat. Sosok guru yang dari sananya memiliki keganjilan dideskripsikan tanpa ada keterlibatan emosi pencerita. Ketika kekurangan yang ada pada guru itu harus diperagakan dalam bentuk dialog, maka usai tokoh mengujarkan kata, tak ada narasi tambahan, keterangan tentang dialog itu, komentar penilaian atau pernyataan dari pencerita yang—kata-kannya—turut mengejek atau mentertawakan guru sebagaimana dilakukan murid. Pendek kata, dalam cerpen ini—sebagaimana

cerpen sebelumnya—subjek pencerita tidak memperlihatkan sikapnya pada objek yang diceritakan. Pencerita bertindak sebagai pengisah yang tidak ikut ambil bagian dalam kisah yang disampaikan. Dan dari cara penceritaan semacam itu terbit kesan bahwa pencerita “hanya” ingin menyampaikan cerita, tanpa pretensi apa pun. Sikap tanpa pamrih diperlihatkan pencerita dengan tidak memberikan solusi apa pun ketika tokoh guru dalam keadaan teraniaya batinnya. Tidak ada kutukan yang terlontar dari mulut pencerita yang ditujukan kepada tokoh murid selain penggambaran senyatanya tentang apa yang diperbuat murid kepada guru mereka. Subjek-pencerita benar-benar berada dalam posisi netral.

Pada cerpen ketiga, yakni “Karena Siang Terlalu Panas,” posisi pencerita agak berbeda dengan sebelumnya karena pada cerpen ini pencerita adalah Aku yang turut menjadi pemain dari kisah yang disampaikan. Aku—yang berprofesi sebagai guru—pada suatu hari harus menjemput adiknya yang ingin mampir ke rumahnya. Ia berangkat ke stasiun pada jam menjelang kedatangan adiknya. Sampai di stasiun Aku berjumpa dengan seorang ibu—Sri namanya—yang kebetulan mengenal dia. Sri mengenal Suharti yang kebetulan adalah murid Aku. Percakapan singkat yang terburu-buru antara Sri dan Aku ternyata membuahkan efek yang tidak mengesankan Aku. Sri memintanya untuk menyampaikan pesan kepada Suharti. Setelah gagal menghindar dan karena pertimbangan rasa kasihan, Aku menuruti keinginan Sri. Namun, sampai tempat yang dituju, tak ada orang di rumah itu. Aku seharusnya menyampaikan pesan Sri kepada Suharti. Isi pesan adalah bahwa barang milik Sri yang berupa besek tertinggal. Diminta agar barang tersebut diantarkan Edi. Jika tak sempat, diharapkan barang itu secepatnya dikirim lewat pos. Untunglah ada orang di sebelah rumah yang mendengar ketukan pintu Aku. Sayangnya orang itu tidak memperlihatkan sikap bersahabat. Dia justru mencecarkan pertanyaan yang menambah kekesalan Aku. Misteri Sri yang minta tolong padanya dan sikap orang di sebelah rumah Suharti akhirnya terkuak ketika Aku bertemu Suharti di sekolah. Lewat penuturan Suharti tahulah Aku bahwa lelaki yang tinggal di sebelah rumah Suharti tersebut tak lain adalah Edi, suami Sri. Mereka habis bertengkar yang mengakibatkan kepergian Sri dari rumahnya menuju Semarang. Dari sini Aku tahu mengapa ketika dirinya menyampaikan pesan Sri,

justru ia mendapat cecaran pertanyaan yang bernada menggugat dari Edi, suami Sri.

Begitulah kurang lebih isi cerpen "Karena Siang Terlalu Panas." Pola penceritaan seperti inilah yang tampak dalam sejumlah cerpen Ratmana. Kisah digelar tanpa unsur konflik, tetapi ada sesuatu atau "misteri" yang ditahan-tahan lewat penyajian cerita yang irit dan bertahap hingga terkuak ketika cerita berakhir. Pada bagian akhir cerita apa yang menjadi tanda tanya sebelumnya terjawab, duduk soal sebenarnya tersingkap. Di situ seakan-akan pembaca digiring untuk mengucapkan, "O, ternyata begitu." Dalam konteks "Karena Siang Terlalu Panas" kita hampir tidak menemukan apa sebenarnya yang dipermasalahkan cerpen itu, kecuali sebuah kisah tentang seorang yang *apes* karena keluguan atau "ketololannya." Tidak ada pesan yang relatif mudah ditebak atau dipetik dari cerpen semacam itu sebab tidak ada gagasan yang didesakkan pengarang lewat pencerita atau tokoh. Ratmana seakan-akan hanya punya satu kepentingan: mengungkapkan kenyataan yang disaksikannya. Soal amanat, pesan, atau apa pun namanya silakan pembaca sendiri yang mencari—itu pun kalau ada. Begitulah gaya realis yang diperlihatkan Ratmana. Kecenderungan penceritaan semacam ini—sekalipun tidak sama persis terlihat juga pada "Magrib Menggelap", "Aib", "Errata", "Dua Lelaki", "Tamuh Agung", dan "Mulus".

Untuk mengikat perhatian pembaca Ratmana menghadirkan kilas balik. Apa yang dialami atau sedang berkecamuk dalam benak tokoh dijelaskan lewat alur mundur. Pada "Magrib Menggelap", misalnya, meskipun sampai akhir cerita tetap ada yang samar-samar, kita seakan-akan diberi jawaban atas apa yang menyebabkan Pak Ahmad begitu murung, menderita, dan tidak cepat sembuh dari sakitnya. Penderitaannya tidak terlepas dari desas-desus tentang putri sulungnya, Surti, yang dikabarkan terlibat dalam pergaulan bebas hingga hamil di kota S, tempat dia menimba ilmu. Sekalipun di mata masyarakat keluarga Pak Ahmad "bersih" dan berita tentang anaknya yang hamil itu diyakini masyarakat, termasuk Aku dan keluarganya, hanya desas-desus sebab kenyataannya putrinya tidak hamil, Pak Ahmad yang tampaknya tidak bisa berbohong pada diri sendiri tersiksa batinnya. Secara tersirat dilukiskan bahwa Pak Ahmad tahu kenyataan yang sebenarnya. Hal ini dijelaskan melalui pernyataan dan

1

pertanyaan yang dilontarkan pada Aku yang menengoknya yang juga dipertegas oleh pernyataan dan pertanyaan Bu Ahmad yang dilontarkan kepada Aku. Keengganan Surti untuk kembali ke kota S serasa memperkuat dugaan bahwa telah terjadi apa-apa pada Surti. Semua ini disajikan pencerita, yang menjadi salah satu tokoh dalam cerpen ini, lewat kilas balik. Dalam posisinya sebagai pencerita yang ikut bermain atau berpartisipasi, Aku tidak berusaha menyimpulkan atau secara eksplisit memberi tahu pembaca bahwa Pak Ahmad sakit dan menderita batin karena tahu bahwa sesungguhnya putri sulungnya pernah hamil. Aku sebagai pencerita tidak menjadi juru bicara atau kepanjangan tangan pengarang untuk menyampaikan ide-idenya. Di sinilah Ratrnana konsisten pada gaya realis yang dipilihnya.

Sikap pencerita yang tidak mau menjadi juru penyelesaian masalah terlihat juga dalam "Aib." Sebagaimana kebanyakan cerpen karya Ratmana, "Aib" ditokohi guru. Iwan, seorang guru olahraga pada sekolah menengah, harus meninggalkan sekolahnya karena dianggap melakukan tindakan yang tidak patut untuk ukuran guru pada waktu itu (cerita ini diselesaikan pada 1962). Ia menjalin cinta dengan Yanti, juga seorang guru di sekolah yang sama. Kehebohan mungkin tidak akan pernah muncul andaikata Iwan tidak ditangkap petugas dan digiring ke kantor polisi karena mereka berpacaran di tepi laut hingga larut malam. Meskipun Iwan dan Yanti hanya bercakap-cakap, tak urung tindakan itu dianggap telah mencoreng nama baik guru. Rekan-rekannya sesama guru yang berkumpul untuk membahas kasus itu akhirnya membubuhkan tanda tangan dan sepakat mengutuk perbuatan Iwan dan Yanti. Yang lebih menyakitkan Iwan, Warno, yang dibelanya mati-matian ketika dia diprotes masyarakat karena memukul siswanya, justru menunjukkan sikap paling keras atas kasus Iwan. Seakan-akan dia manusia suci yang jauh dari lumpur dosa. Tokoh Aku—pencerita dalam cerpen ini—yang tampaknya adalah sahabat Iwan pun ikut(-ikutan) menandatangani pernyataan yang mengutuk tindakan Iwan. Yang lebih celaka lagi lamaran Iwan ditolak orang tua Yanti, padahal mereka tahu Iwan dan Yanti sama-sama mencintai. Begitulah, akhirnya Iwan harus meninggalkan sekolah dan kota itu karena vonis tak adil.

Kisah tentang guru yang malang ini disampaikan Ratmana tanpa muatan pembelaan atau pengecaman. Persoalan bergulir di

antara tokoh-tokoh yang berpredikat guru. Tidak ada indikasi yang menunjukkan bahwa Ratmana berdiri pada posisi Aku, Iwan, atau Warno. Tokoh-tokoh dibiarkannya berbicara dan berbalah menurut argumentasi masing-masing. Aku yang juga seorang guru dan kawan dekat Iwan bertindak sebagai pencerita yang terlibat dalam kisah yang disampaikannya. Posisi Aku yang tahu banyak tentang Iwan sebetulnya memungkinkan dia memberikan pembelaan terhadap Iwan yang divonis secara sepihak oleh kawan-kawan seprofesinya. Namun, hal itu tidak dilakukannya karena dia pun dihadapkan pada rasa tidak enak dengan kawan-kawan lainnya. Karena itulah, Aku di hadapan pembaca sekadar menyampaikan informasi tentang heboh sekitar terusirnya Iwan dari sekolah. Di situ ia mencoba menyampaikan apa yang sebetulnya terjadi, terutama lewat penuturan Iwan kepadanya saat menunggu kereta yang akan membawa Iwan keluar dari kota itu. Dari dialog singkat dengan Iwan dan penuturan Aku, kita disodori kisah tragis seorang guru. Dalam cerpen ini memang ada sedikit sikap membela yang diperlihatkan tokoh Aku, tetapi sikap itu tetap ditempatkan dalam konteks "berkisah apa adanya." Sikap Aku yang sekaligus bertindak sebagai pencerita terlihat pada bagian akhir cerita. Pada bagian tersebut terlontar kata-kata Aku yang seolah-olah ditujukan pembaca, "Kupikir seorang kawan telah terhalau dari kota ini oleh suatu vonis yang tidak adil." (hlm. 40). Namun, secara keseluruhan Ratmana tetap konsisten dengan pilihannya: menempatkan subjek-pencerita pada posisi netral dan menjaga jarak dengan objek yang diceritakan.

Kisah yang menempatkan guru sebagai pihak yang harus menanggung derita atau menerima sial terlihat juga dalam "Di Pojok Kota Semarang" yang ditulis Ratmana antara tahun 1960—1963. Aku dan Rahmat yang mengajar di sekolah yang sama suatu kali dihadapkan pada persoalan siswinya yang pingsan di kelas sewaktu mengerjakan soal aljabar. Tati, begitulah nama siswi itu, tiba-tiba pingsan. Aku yang saat itu kebetulan mengajar di kelas harus menolongnya. Kelas-kelas lain sudah bubar, kecuali kelas yang diajar Aku dan Rahmat, sehingga pertolongan tak mungkin datang dari guru-guru lain. Akhirnya, dengan bantuan Rahmat dan seorang siswi, Endang, Tati dapat disadarkan. Namun, persoalan tidak selesai sampai di situ. Kondisi Tati yang lemah ditambah hari yang sudah sore "memaksa" Aku dan Rahmat

harus menjamin keselamatan Tati sampai di rumah. Demikianlah, dengan bantuan Endang, mereka—setelah sia-sia mencari bantuan kendaraan ke pihak lain—mengantarkan Tati sampai tujuan. Sayangnya perjuangan mulia yang mengurus tenaga—karena tempat Tati jauh dan berada pada posisi atas—itu direspon kakak Tati dengan sikap tidak santun. Kakak Tati yang menunggu kedatangan Tati sama sekali tidak memberi kesempatan kepada kedua guru itu untuk menjelaskan duduk soalnya. Ia meluapkan kemarahannya pada Tati yang dinilainya tidak tahu diuntung. Lebih dari itu, ia juga mengeluarkan kata-kata kasar yang menyinggung perasaan kedua guru itu. Pulanglah kedua guru itu dengan perasaan dongkol. Sepanjang perjalanan mereka terlibat “pertengkaran” kecil yang terkait dengan kejadian yang mereka alami. Begitulah akhir cerita “Di Pojok Kota Semarang.”

Kisah ini mirip dengan “Karena Siang Terlalu Panas”. Tak ada tema atau pesan yang jelas yang ingin disampaikan Ratmana. Yang ada ialah realita yang disajikan lewat penuturan Aku selaku pencerita. Namun, dari penuturan Aku setidaknya kita disuguhi kisah sial yang menimpa dua orang guru yang ingin menunjukkan tanggung jawabnya sebagai guru. Dan dalam kisah yang mengangkat kesialan dua orang guru itu seakan kita ditunjukkan realita lain yang mungkin juga akan ditemui dalam kehidupan sehari-hari pada keluarga mana pun, yakni kesewenang-wenangan, dalam hal ini kesewenang-wenangan kakak Tati. Apa yang terjadi pada Aku dan Rahmat dalam “Di Pojok Kota Semarang” mirip dengan pengalaman Aku dalam “Karena Siang Terlalu Panas” yang bermaksud hendak menolong orang, tetapi justru menerima perlakuan yang tidak menyenangkan dari pihak ketiga yang masih mempunyai hubungan dekat dengan pihak yang ingin ditolong. Dari segi penceritaannya, kedua cerpen itu juga mirip. Ratmana menempatkan kejutan pada akhir cerita. Dengan mengikuti penuturan Aku di bagian-bagian awal dan mengikuti kejadian-kejadian sesudahnya pembaca seakan “dibimbing” menuju pada akhir yang menyenangkan, tetapi ternyata yang terjadi justru sebaliknya. Kedua orang guru yang telah berjasa menolong muridnya tidak menerima simpati, ucapan terima kasih, atau puja-puji, tetapi justru menerima dampratan.

Pencerita yang terlibat dalam kisah ini—bahkan muncul sebagai tokoh utama—tidak menempatkan diri sebagai orang

yang memberikan solusi dengan menghukum kakak Tati seraya menyampaikan khotbah tentang bagaimana seharusnya orang bersikap ketika ada pihak lain yang menolong salah seorang kerabat atau anggota keluarganya. Memang terlukis bagaimana kedongkolan Aku yang diperlakukan tidak semestinya oleh tokoh lain, tetapi kedongkolan itu berhenti pada kedongkolan yang manusiawi dan masuk akal. Dalam konteks itu, Ratmana tidak memanfaatkan posisi dan "keapesan" tokoh Aku untuk mengajuk dan mendorong pembaca agar mengutuk kakak Tati yang tak tahu diri. Ratmana tetap pada rel menyampaikan cerita, bercerita tentang dua orang guru dan seorang siswa mereka yang mengalami nasib sial, tidak lebih tidak kurang. Kalaupun ada tanggapan dan kesimpulan, hal itu tidak datang dari pengarang yang memanfaatkan pencerita atau tokoh utama, tetapi dari pembaca yang disuguhi cerita. Sikap serupa juga ditunjukkan Ratmana dalam kisah-kisah lainnya yang tidak menampilkan guru sebagai tokoh atau pencerita sebagaimana terlihat antara lain dalam dua kisah berikut, yaitu "Kubur" dan "Errata."

"Kubur" pertama kali dimuat dalam majalah *Sastra*, No. 10/11, Th. II (1962), hlm. 4—7. Berbeda dengan cerpen-cerpen Ratmana lainnya, pemuatan cerpen "Kubur" pada *Sastra* dibarengi dengan tulisan Goenawan Mohamad--dalam rubrik Sorotan--yang membahas cerpen tersebut. Hal ini menandakan bahwa "Kubur" memiliki "keistimewaan" sehingga memerlukan sorotan dari seorang kritikus. Kisah dalam "Kubur" diilhami oleh "kemelut" yang terjadi dalam keluarga besar Ratmana. Cerpen ini berkisah tentang sebuah keluarga yang bertengkar atau berselisih paham berkenaan dengan "pengijingan" kubur seorang ibu yang sama-sama dijunjung tinggi oleh anak-anaknya. Dengan gaya akuan, cerpen ini dimulai dengan penuturan Aku yang memiliki seorang paman yang setelah kematian istrinya menjadi pemeluk agama Islam yang taat. Semula Paman dikenal sebagai seorang abangan (Islam abangan), dalam arti beragama Islam tetapi tidak konsisten menjalankan syariat-syariatnya. Setelah ditinggal istrinya, dia menikah lagi dengan seorang muslimah dari Yogyakarta, tetapi perkawinan mereka tidak membuahkan anak. Ia bersama istri dan anak-anaknya yang belum menikah tinggal di Magelang, sementara anak-anaknya yang lain (yang sudah menikah) tinggal di lima tempat, yaitu Jakarta, Bandung, Blitar, Surabaya, dan

Yogyakarta. Gaji pensiunnya yang relatif kecil menyebabkan kehidupan Paman secara ekonomis pas-pasan, bahkan tergolong menyedihkan. Anak-anaknya yang sudah berkeluarga tidak banyak membantu karena mereka juga hidup dalam kesederhanaan, kecuali Hari yang tinggal di Bandung. Hari adalah anak Paman yang paling "sukses", baik dari segi kemampuan ekonomi maupun dari segi pendidikan dan kariernya. Berkat keuletannya, ia dapat menamatkan pendidikan tingginya dari Universitas di California sehingga berhak menyandang gelar insinyur. Ia dan keluarganya tinggal di sebuah hotel atas biaya negara. Boleh dikatakan hidupnya tak pernah kekurangan. Dari Hari inilah bantuan yang agak banyak didapatkan. Sayang, selama ini ada semacam pertentangan antara keluarga Hari dan keluarga Paman. Sebab dari semua pertentangan itu terletak pada istri Hari yang senantiasa menghalang-halangi suaminya ketika hendak membantu Paman. Pertentangan antara keluarga Paman dan Hari tersingkap dan melebar ke anggota keluarga lain ketika secara tidak sengaja Harjo mendengar kata-kata pedas istri Hari tentang keluarga dari pihak Hari saat Harjo berkunjung ke rumah Hari. Harjo meneruskan kata-kata itu ke Paman. Entah bagaimana caranya, Harjo yang tinggal di Blitar juga mendapat informasi. Harjo bereaksi dengan mengirim surat Paman yang intinya mengatakan bahwa anak-anak yang lain akan secara gotong-royong membantu Paman sekiranya ada kesulitan. Paman menunjukkan reaksi lain lagi: ia tidak akan minta-minta pada Hari, tetapi kalau Hari memberi akan menerimanya.

Sampai di situ pertentangan tersebut tidak berdampak fatal. Kalaupun dapat disebut sebagai ketegangan, maka kadarnya biasa-biasa saja sebab tidak sampai melibatkan semua anak Paman. Namun, ketegangan memuncak dan melibatkan semua anak Paman ketika muncul gagasan dari Hari untuk membangun kubur ibunya (almarhum istri Paman) yang berada di Pekalongan. Meski ketegangan itu "hanya" terjadi lewat surat-menyurat, tak urung menimbulkan luka yang mendalam pada masing-masing yang bersitegang. Sekalipun Paman telah menyuruh Hari untuk menangguk pembanguan makam ibunya sampai ada kepastian hukumnya menurut ajaran agama Islam, Hari telah mengirimkan uang dan memerintahkan ibu Aku untuk membangun kijing/pusara di atas kuburan ibunya.

Tindakan Hari menyebabkan Paman marah dan mulailah pertikaian antaranggota keluarga terjadi meskipun "hanya" lewat surat. Hari dan Harto menganggap bahwa pengjijingan makam itu tidak berdosa karena tindakan itu merupakan bukti bakti dan penghormatan anak terhadap orang tuanya yang telah tiada, sementara Paman dan Harjo beranggapan sebaliknya. Bagi mereka, pengjijingan makam bertentangan dengan ajaran agama, apa pun alasannya. Tindakan itu dianggap sebagai kemubaziran dan cermin kesombongan serta keegoisan. Penghormatan seorang anak kepada ibunya yang sudah meninggal bisa dilakukan dengan men-doakan almarhumah agar dosa-dosanya diampuni Tuhan. Pengjijingan yang dilakukan Hari yang kedua kalinya juga sia-sia sebab dibongkar oleh Harjo. Ibu Aku yang mencoba menghalang-halangnya sia-sia saja. Akhirnya bangunan itu dibongkar dan makam ibu mereka (yang bertikai) kembali rata dengan tanah.

Demikianlah isi ringkas cerpen "Kubur." Kisah dalam "Kubur" diceritakan oleh pencerita Aku yang berdiri di luar arena cerita. Aku yang "menyaksikan" pertikaian keluarga besar Paman melaporkannya kepada pembaca seakan-akan dia menyaksikan sendiri ketegangan dan pertikaian itu. Tidak ada petunjuk dalam cerita ini mengapa Aku bisa mengetahui isi surat Hari kepada Paman, surat Paman kepada Hari, surat Harjo kepada Harto, atau surat Harto kepada Paman. Apakah surat-surat itu begitu terbukanya untuk semua kerabat sehingga Aku (anak Ibu/keponakan Paman) dapat mengutip sebagian dari surat-surat yang dibuat oleh mereka yang bertikai? Dalam teks ini Ratmana tidak menunjukkannya. Dari sini dapat disimpulkan bahwa bunyi-bunyi surat yang ditunjukkan tokoh Aku adalah hasil pengolahan tokoh Aku setelah memperoleh informasi tentang pertikaian keluarga Paman. Yang menjadi masalah kemudian adalah dari mana tokoh Aku memperoleh informasi? Aku dalam cerpen itu sama sekali tidak beraksi atau melibatkan diri dalam arus pertikaian di antara dua kubu. Tampaknya secara tersirat ditunjukkan bahwa tokoh Aku dapat mengetahui informasi yang begitu lengkap dari Ibu yang berhubungan dengan Harjo ketika datang ke Pekalongan untuk meruntuhkan kijing atau pusara yang dibangun Hari.

Penyisiran atau tepatnya pemermasalahan di sini perlu dilakukan bukan terdorong oleh niat untuk menilai apakah "Kubur" dibangun oleh logika cerita yang "masuk akal", melainkan lebih

tergerakkan oleh kenyataan bahwa secara sosiologis cerpen ini pernah menimbulkan "masalah" bagi Ratmana selaku penulisnya. Masalah ini juga penting untuk disinggung karena erat kaitannya dengan soal gaya realis yang menjadi pokok pembicaraan karangan ini. Sebagaimana dinyatakan Ratmana dalam suratnya kepada Jassin, cerpen "Kubur" telah menimbulkan kehebohan pada keluarga Ratmana. Setidak-tidaknya ada beberapa orang kerabat Ratmana yang tersinggung oleh isi cerita "Kubur"⁹ karena beberapa nama dalam cerita tersebut bersesuaian dengan sejumlah nama kerabat Ratmana; bahkan *setting* cerita pun ada yang sesuai dengan kenyataan. Cerpen "Kubur" membuat pihak-pihak tertentu merasa dirugikan nama baiknya dan meminta Ratmana bertanggung jawab, terutama dalam hal pemulihan nama baik mereka.

Agaknya "Kubur" telah menempatkan Ratmana pada posisi yang sulit. Ia harus berhadapan dengan sejumlah orang yang menganggap apa yang terlukis dalam "Kubur" identik dengan kenyataan. Meskipun Ratmana telah berupaya menjelaskan bagaimana seharusnya mereka bersikap terhadap tulisan yang bersifat sastra, mereka tetap tidak puas. Merasa gagal menjelaskan, akhirnya Ratmana mengirim surat kepada Jassin dengan permintaan agar Jassin bersedia membantunya dengan menjelaskan kasus "Kubur" kepada sejumlah nama, lengkap dengan alamatnya. Dari daftar nama yang diberikan Ratmana terlihat bahwa nama-nama itu adalah sejumlah tokoh yang terdapat dalam "Kubur", seperti Hari, Harto, dan Paman (dalam surat disebutkan nama R. Sujitno yang tinggal di Magelang). Dalam surat itu juga diungkapkan bahwa persoalan yang diangkat dalam "Kubur" sebenarnya persoalan lama bagi keluarga Ratmana. Artinya, persoalan itu sudah dianggap selesai dan tak ada pihak keluarga yang bertikai. Oleh karena itu, ketika Ratmana mengangkat soal tersebut dalam "Kubur", ia dianggap telah mengungkit-ungkit atau membangkitkan persoalan lama yang sudah selesai. Ratmana juga menyatakan, meskipun inti persoalan dalam "Kubur" memang nyata ada, sesungguhnya sebagian besar isi dalam "Kubur" tidak sesuai dengan fakta sebenarnya.¹⁰

Demikianlah pokok-pokok surat Ratmana yang ditujukan kepada Jassin. Ada yang menarik dari isi surat tersebut. Pertama, surat itu menunjukkan bahwa sebenarnya "Kubur" didasarkan

pada realita meskipun sebagian besar dikatakan Ratmana tidak sesuai dengan fakta yang sebenarnya. Ini menunjukkan bahwa kadar mimetik "Kubur" relatif tinggi. Kesesuaian nama dan tempat dalam "Kubur" dengan realita yang ada—yang dalam fiksi dewasa ini justru sering dipagari dengan menyatakan bahwa jika ada persamaan nama tokoh dan peristiwa, hal itu merupakan kebetulan belaka—menjadi penanda akan tingginya kadar mimetik tersebut. Reaksi sejumlah orang terhadap cerpen itu juga menjadi penanda lain tentang tingginya kemimetikan cerpen tersebut. Dari sinilah persoalan "klasik" berkenaan dengan hubungan, bahkan ketegangan, antara fakta dan fiksi seakan menemukan relevansinya lewat "Kubur." Bukan pada tempatnya untuk mengupas lebih jauh ketegangan tersebut dalam tulisan ini.

Barangkali yang tidak kalah penting untuk ditelaah adalah persoalan menarik kedua, yakni mengapa "Kubur"—tentu saja terlepas dari persoalan tingginya derajat kemimetikan dan ketidakmengertian orang memperlakukan (memaknai) karya sastra—memiliki energi demikian kuat hingga sanggup melahirkan protes dari pembaca yang merasa nama baiknya dicemarkan? Saya kira persoalan ini dapat dijawab atau dikembalikan pada persoalan bagaimana Ratmana menyajikan cerita. Atau, dengan kata lain, persoalan itu hendaknya dikembalikan pada gaya penulisan Ratmana dalam "Kubur." Konsisten dengan cara yang ditunjukkan pada cerpen-cerpen lainnya, dalam cerpen "Kubur" Ratmana menempatkan subjek-pencerita (tokoh Aku) pada posisi pelapor yang pernah menyaksikan atau mengalami kejadian. Dalam posisinya sebagai pelapor, pencerita tidak menunjukkan sikap memihak pada sikap/pandangan tokoh-tokoh yang dikisahkannya. Walaupun pencerita (Aku) ada di antara tokoh-tokoh, ia bagai moderator dalam suatu panel diskusi yang bersikap netral, tidak menghakimi, memvonis, ataupun membela para pembicara yang dipandunya. Ia hanya fasilitator yang mengatur lalu lintas diskusi. Jika dalam diskusi yang sesungguhnya sang moderator berusaha mendamaikan atau menyimpulkan pokok pembicaraan yang dibahas para pembicara, maka si Aku dalam cerpen "Kubur" yang memandu perang pena antartokoh, tidak meleraikan dan juga tidak menyimpulkan sesuatu dari itu semua. Demikianlah Aku dalam "Kubur" pada dasarnya hanyalah fasilitator yang "mengatur" lalu lintas pertikaian antartokoh yang dikisahkannya.

Menarik juga untuk disinggung bahwa "Kubur"—berbeda dengan cerpen-cerpen Ratmana lainnya—dibangun oleh hadirnya unsur surat yang dipetik untuk menunjukkan perasaan dan pikiran-pikiran para tokoh yang terlibat dalam pertikaian. Selain sangat masuk akal bila ditempatkan dalam konteks cerita dan pokok persoalan yang diangkat (mereka tidak mempertengkarkan secara langsung soal pengijingan) kehadiran petikan langsung surat-surat tersebut menerbitkan kesan akan hadirnya kenyataan (objek) di hadapan pembaca. Petikan surat seakan menggantikan unsur dialog atau percakapan langsung antartokoh yang dari satu sisi dapat dipandang sebagai bukti bahwa kejadian-kejadian yang dilukiskan seolah-olah bukan sekadar cerita. Dan penggalan-penggalan surat itu disusun sedemikian rupa sehingga membentuk gambaran yang utuh tentang pertikaian atau perselisihan paham antaranggota keluarga yang berpangkal pada masalah pengijingan makam.

Lebih dari sekadar soal kesan, kehadiran surat-surat dalam cerita dapat dijadikan semacam alat kontrol atau rem bagi pencerita untuk tidak ikut terjun dan bermain dalam kancah persoalan yang ditikaikan para tokoh. Persoalan yang ada dalam "Kubur" adalah persoalan konsepsional yang melibatkan sejumlah argumen yang harus diajukan para tokoh dalam upaya mencari atau meneguhkan pembenaran atas sikap dan perilaku mereka. Jika tidak disadari, persoalan problematik semacam itu akan menyeret pencerita ke kancah perdebatan. Dengan mengutip kata-kata pada surat yang ditulis para tokoh, subjek-pencerita seakan tidak lebur atau larut dalam persoalan yang dipertengkarkan para tokoh sehingga ia terhindar dari hasrat untuk mengintervensi objek yang disuguhkannya. Persoalan yang dipertengkarkan bergulir di antara tokoh dan seakan pencerita membiarkan para tokoh itu berbicara menurut karakter dan pandangan mereka masing-masing. Subjek-pencerita senantiasa terjaga dari atau menjaga jarak dengan objek yang diceritakan. Goenawan Mohamad menyebut kecenderungan ini sebagai "suatu kemurnian objektivitas sebagai gaya". Disebutkan juga oleh Goenawan bahwa teknik penyampaian semacam itu merupakan gaya khas Ratmana.¹¹

Apa pun namanya, menurut hemat saya, gaya penulisan Ratmana dapat disebut sebagai gaya realis, setidaknya jika dikait-

kan dengan ciri Realisme yang antara lain ingin menggambarkan realitas sebagaimana adanya, bukan realitas yang seharusnya ada. Dengan menampilkan posisi dan sikap pencerita yang tidak mau ikut ambil bagian dalam kancah pertikaian antartokoh, "Kubur" dan kisah-kisah lain yang lahir dari tangan Ratmana seakan-akan menghadirkan realitas sebagaimana adanya. Gaya penulisan seperti itu tidak lain adalah gaya realis.

Dalam konteks itu, agaknya "Kubur"—dan cerita-cerita Ratmana lainnya—tetap merupakan cerita yang menarik dan menunjukkan keunggulan teknik penyampaian seandainya pun tidak dikait-kaitkan dengan protes kerabat Ratmana yang tersinggung dan merasa dicemarkan nama baiknya. Akan tetapi, apa boleh buat, *de facto* "Kubur" telah menggerakkan pena Ratmana untuk menulis "Errata" sebagai "bayaran" atau "hukuman" atas "kelancangannya" membangkit-bangkitkan persoalan keluarga yang semula dianggap sudah tidak menjadi persoalan lagi.

Dalam salah satu suratnya tertanggal 18 Desember 1963 yang ditujukan kepada Jassin, Ratmana antara lain mengatakan bahwa ia—melalui kesepakatan bersama dengan pihak yang merasa dirugikan atas pemuatan "Kubur"—harus menulis sebuah cerpen yang dimaksudkannya sebagai semacam ralat. Maka dalam surat tersebut dilampirkanlah sebuah cerpen berjudul "Errata" dengan harapan agar Jassin dapat memuatnya di majalah *Sastra*. Dalam surat itu Ratmana menekankan bahwa dalam mempertimbangkan kemungkinan dimuat tidaknya cerpen itu Jassin memperhitungkan maksud dirinya menulis "Errata." Ini menunjukkan bahwa bagi Ratmana, persoalan yang ditimbulkan sehubungan dengan "Kubur" merupakan persoalan serius. Meskipun delapan hari kemudian Jassin menjawab surat Ratmana dan menyanggupi akan segera memuat "Errata" pada edisi Februari 1964, kenyataannya cerpen itu tidak jadi dimuat dalam *Sastra* sebab majalah itu keburu menghilang dari peredaran berkenaan dengan keikutsertaan para redaktornya dalam aksi penandatanganan Manifes Kebudayaan.¹² Baru pada tahun 1966 "Errata" dimuat dalam *Horison*, No. 3 (September) setelah Ratmana kembali mengimbuu Jassin—lewat suratnya pada 17 September 1966—agar "Errata" dimuat di *Horison*. Hal ini membuktikan bahwa "Kubur" tampaknya menjadi semacam "beban" bagi Ratmana. Rasa bersalah karena telah melukai kerabatnya—meskipun pada

dasarnya bukan itu maksud sebenarnya dengan menulis "Kubur"—seakan belum tertebus kalau "Errata" belum dimuat. Apakah sesungguhnya isi cerpen itu?

Sesuai dengan judulnya, "Errata" berkisah tentang seorang penulis cerpen yang harus menulis cerpen sebagai bentuk pertanggungjawaban atas cerpen sebelumnya yang isinya telah menyinggung perasaan kerabatnya sendiri. Aku—demikianlah tokoh utama yang sekaligus bertindak sebagai pencerita—dihadapkan pada perasaan galau, was-was, dan bingung ketika hendak bertamu ke rumah kerabatnya yang berada di Bandung. Andaikata persoalannya cuma bertamu, tentu saja tak perlu risau. Namun, yang dihadapi Aku adalah soal sensitif, soal yang berhubungan dengan rasa tersinggung sejumlah orang karena nama baik mereka telah dicemarkan oleh dirinya. Jadi, persoalan itu betul-betul menyangkut martabat atau harga diri orang. Dan orang yang tersinggung akibat "ulah" itu tidak lain adalah kerabatnya sendiri, Mas Wiek dan Mbak Kus, yang hendak dikunjungnya.

Persoalan bermula ketika setengah bulan sebelumnya Mas Wiek datang ke pondokan Aku di Tegal. Ia menyatakan kemarahannya atas cerpen yang ditulis Aku yang dimuat dalam sebuah majalah. Dari pembicaraan singkat diperoleh gambaran bahwa Mas Wiek dan istrinya, Mbak Kus, merasa tersinggung atas isi cerpen yang ditulis Aku. Cerpen itu dianggap tidak bernilai sastra sebab isinya tak lebih dari pembeberan kejelekan dan rahasia orang lain kepada masyarakat. Argumen yang diberikan Aku untuk membantah pendapat (tuduhan) Mas Wiek tak membawa hasil sebab Mas Wiek tetap pada pendiriannya bahwa Aku sengaja membeberkan kejelekan dan rahasia keluarga dirinya kepada masyarakat. Adanya persamaan nama tokoh, kejadian, dan tempat dalam cerpen itu dengan kenyataan dijadikan dasar bagi Mas Wiek untuk membenarkan pendiriannya. Alhasil, pertemuan singkat itu tak membuahkan penyelesaian. Aku diminta datang ke Bandung—atas undangan Mas Wiek dan Mbak Kus sebagai jawaban surat dari Aku yang ingin menyelesaikan kasus pencemaran nama baik lewat cerpen secara kekeluargaan—untuk menyelesaikan masalah tersebut.

Demikianlah, sepanjang perjalanan Pekalongan—Bandung Aku diharu-biru oleh bayangan kemungkinan-kemungkinan yang akan terjadi di kediaman Mas Wiek. Namun, di luar dugaan Aku,

ternyata sesampainya di Hotel Homan, tempat kediaman Mas Wiek, Aku disambut dengan ramah oleh Mbak Kus, salah seorang yang paling terhina oleh isi cerpen yang ditulis Aku. Sikap Mbak Kus selama menerima kedatangan Aku sama sekali tidak mengisyaratkan bahwa mereka akan membicarakan kasus serius. Hal ini membuat Aku kikuk dan sulit untuk menentukan tindakan, terutama ketika harus membuka pembicaraan tentang kasus yang ingin diselesaikannya. Namun, keadaan itu tidak berlangsung lama sebab tak lama kemudian Mbak Kus mempertemukan Aku dengan dua orang tamu (suami-istri) yang sengaja didatangkan untuk ikut menyelesaikan persoalan dirinya dengan Aku. Di luar perhitungan Aku, suasana pertemuan mendadak panas ketika dua orang tamu (suami-istri) yang datang itu kemudian ikut terlibat dalam pembicaraan. Rupanya mereka sengaja didatangkan Mbak Kus khusus untuk mewakili Mbak Kus dalam pertemuan itu. Di hadapan mereka Aku harus mempertanggungjawabkan cerpen yang ditulisnya. Sejumlah pertanyaan diajukan oleh tamu wanita—yang ternyata adalah kakak Mbak Kus—yang pada dasarnya sama dengan pertanyaan yang pernah diajukan Mas Wiek saat mengunjungi Aku di Pekalongan. Pernyataan-pernyataan pedas pun keluar dari wanita itu hingga Mbak Kus menyudahinya dengan satu permintaan agar Aku membuat tulisan yang dapat memulihkan nama baik dirinya dan keluarga besarnya. Permintaan itu diterima dengan hati lega oleh Aku. Lontaran kemarahan susulan dari kakak Mbak Kus sudah tak terhiraukan lagi. Akhirnya, Aku kembali dengan perasaan lega setelah minta maaf yang setulusnya kepada Mbak Kus. Sampai di sinilah "Errata" berakhir.

Secara sosiologis, "Errata" memang ditulis Ratmana sehubungan dengan masalah yang dihadapinya ketika dia harus bertanggung jawab atas isi cerpen "Kubur" yang oleh kerabatnya dianggap berisi pembeberan rahasia keluarga kepada masyarakat. "Errata" tidak lain adalah tulisan yang dibuat tokoh Aku dalam "Errata" yang berjanji akan membuat cerpen untuk memulihkan nama baik tokoh Mbak Kus yang merasa paling terhina dengan cerpen yang dibuat Aku sebelumnya. Selain menjelaskan proses kreatif "Errata", cerpen yang sama juga menjelaskan proses kreatif cerpen "Kubur" sebab cerpen yang disebut-sebut atau dibicarakan oleh kelima tokoh dalam "Errata" sesungguhnya adalah "Kubur". Melalui "Errata" pembaca akhirnya juga tahun bahwa

Mas Wiek dalam "Errata" tidak lain adalah Mas Hari dalam "Kubur," sedangkan Mbak Kus dalam "Errata" adalah istri Ir. Hari yang tinggal di sebuah hotel di Bandung atas biaya negara.

Cerpen "Errata" tampaknya memang mempunyai kadar mimetik yang tinggi karena secara sosiologis cerpen ini ditulis Ratmana untuk "meralat" apa yang digambarkannya dalam "Kubur." Hadirnya sejumlah tokoh seperti Sukro Wiyono, Piek Ardiyanto Supriyadi, Taufiq AG, Goenawan Mohamad, Satyagraha Hoerip (Oyik) dalam cerpen itu seakan menegaskan bahwa Ratmana ingin membeberkan apa yang dialaminya berkenaan dengan "Kubur" sebagaimana adanya. Tokoh Aku yang dalam cerpen itu pernah berganti menjadi Rat—ini terjadi ketika Mbak Kus dalam suatu percakapan dengan tokoh Aku menyebut Aku dengan Dik Rat—tidak lain adalah Ratmana. Mas Wiek yang oleh kakak Mbak Kus dipanggil Dik Mur paralel dengan Ir. Harry Moeriono yang disebut-sebut Ratmana dalam suratnya kepada Jassin, 16 Januari 1963. Pak Yitno dalam "Errata" tampaknya adalah R. Soejitno yang tinggal di Magelang yang dalam "Kubur" adalah tokoh Paman.

Barangkali yang lebih penting untuk ditelaah di sini bukanlah hadirnya tokoh "nyata" dalam cerpen ini, melainkan mengapa tokoh "nyata" itu harus hadir dalam "Errata." Dengan kata lain, yang menarik untuk diperbincangkan adalah kesungguhan Ratmana untuk mengisi cerpennya ini dengan nama-nama yang dapat dicocokkan dengan sejumlah nama yang ada dalam realita sesungguhnya. Ini tentu saja tak bisa dilepaskan dari kasus "Kubur" dan kompromi atau penyelesaian secara kekeluargaan antara Ratmana dengan orang-orang yang merasa dilukainya karena kehadiran "Kubur." Menarik sekali bahwa persoalan konkret—dalam arti nyata—dalam sebuah keluarga yang bertikai karena fiksi (cerpen) akhirnya diselesaikan dengan menghadirkan fiksi (cerpen) kembali untuk meralat apa yang disinggung dalam fiksi sebelumnya. Aku—dalam konteks itu dapat identik dengan Ratmana—yang berpendirian bahwa fiksi mempunyai dunia sendiri karena itu tidak dapat dinilai menurut takaran fakta akhirnya "mengalah" dan menulis cerpen sesuai dengan kehendak orang yang merasa nama baiknya dicemarkan. Lahirlah "Errata" yang di dalamnya terdapat tokoh Mbak Kus dengan karakter yang sama sekali berbeda dengan gambaran istri Mas Hari dalam "Kubur."

Dalam "Errata" Mbak Kus tampil sebagai wanita (istri Mas Wiek) yang memiliki sifat-sifat terpuji (ramah dan pemaaf), sementara dalam "Kubur" istri Mas Hari tampil sebagai wanita yang culas dan pelit sebagaimana diperlihatkannya ketika Mas Harto (anak Paman yang tinggal di Jakarta) datang ke kediaman Mas Hari untuk suatu kunjungan dan keperluan.

Perubahan citra/karakter tokoh yang mengacu pada pribadi (orang) yang sama tentu menarik kalau ditilik secara sosiologis. Akan tetapi, letak masalahnya—dalam konteks pembicaraan realisme—bukan di situ. Karena itu, tidak pada tempatnya dipersoalkan manakah sesungguhnya karakter yang benar dari tokoh itu dalam realita atau kehidupan sesungguhnya. Bagaimanapun, kedua cerpen dengan segala tokoh dan permasalahannya, mestilah dipandang sebagai cerita, sebagai rekaan, meskipun secara sosiologis bersinggungan dengan kehidupan nyata. Yang justru relevan untuk dipertanyakan adalah sejauh mana kedua cerpen itu memperlihatkan keunggulan teknik penyajian. Adakah kedua cerpen yang lahir dari latar belakang yang berbeda itu sama-sama memperlihatkan gaya penyampaian yang sama realistiknya, itulah masalah pokoknya. Dalam konteks itu, "Errata"—meskipun dari satu sisi dapat kita pandang sebagai "cerpen pesanan"—tetap memperlihatkan kekonsistenan gaya Ratmana. "Errata" tetap memamerkan gaya pelukisan yang menempatkan pencerita sebagai sosok yang dengan kecerdasan dan kebajikannya menunjukkan solusi atas suatu persoalan. Berbeda dengan Aku (pencerita) dalam "Kubur" yang posisinya relatif berada di luar arena cerita, Aku (pencerita) dalam "Errata" adalah salah seorang tokoh yang posisinya berada di tengah-tengah persoalan yang membutuhkan penyelesaian. Kehadiran Aku di situ bukan sekadar salah seorang tokoh, melainkan seorang tokoh yang memegang peran penting dalam persoalan yang melingkupi para tokoh dalam cerita. Aku dalam "Errata" adalah *akuan sertain* yang memegang peran penting karena dia adalah tokoh yang bukan sekadar membeberkan persoalan, melainkan tokoh yang berada dalam soal yang di-beberkannya. Posisi semacam ini membuka peluang seluas-luasnya bagi Aku-pencerita untuk berlaku sebagai juru penerang, juru selamat, dan juru pemutus persoalan yang bergulir sebagai bagian dari gagasan/amanat yang ingin disampaikan pengarang. Namun, pada hemat saya, Aku-pencerita—yang kalau ditilik

secara sosiologis adalah Ratmana—tetap bertindak wajar, bukan pengemban amanat pengarang. Tokoh ini membiarkan tokoh-tokoh lain berbicara menurut pandangan mereka masing-masing sehingga secara keseluruhan penuturan Aku mengesankan gambaran realitas yang terlukis sebagaimana adanya. Gambaran tentang kegalauan tokoh Aku menjelang pertemuannya dengan Mbak Kus tampil wajar, tidak distilisasi menjadi lukisan kegalauan yang sentimentil. Juga gambaran ketegangan Aku ketika menghadapi empat orang yang semuanya berada pada pihak yang berseberangan dengan dirinya tidak berubah menjadi gambaran yang diseram-seramkan. Tidak muncul sejumlah metafor dalam penggambaran ketegangan antartokoh. Kalau dalam “Kubur” Aku bertindak sebagai moderator yang hanya mengatur lalu lintas perdebatan para tokoh lewat surat, maka Aku dalam “Errata” bertindak sebagai “penulis berita” yang menyodorkan realita lewat penuturan langsung orang-orang yang dijumpainya. Dengan begitu, Aku memilih mengutip kata tokoh-tokoh, khususnya kakak Mbak Kus, daripada menarasikannya sehingga persoalan yang dibincangkan para tokoh terkuak sendiri, tidak dikuak-kuakkan oleh pencerita. Ini semua, saya kira, menyiratkan bahwa Ratmana tetap menunjukkan gaya realisnya.

(4)

Dalam mengawali pengantarnya atas terbitnya *Dua Wajah dan Sebuah Sisipan* karya S.N. Ratmana, Goenawan Mohamad (2001:ix) antara lain mengatakan:

Realisme adalah kerendahan hati. Sang Pengarang seolah-olah tak hendak berencana menguasai dunia. Ia seakan-akan membiarkan manusia, isi kesadarannya, juga kesadaran si pengarang, juga benda-benda dan peristiwa, hadir serta menggejala, berbicara tanpa intervensi. Obyek seakan-akan otonom, terbentang atau bercengkerama di luar sana, dan subyek seakan-akan memandangi dari sudut tersembunyi....

Setelah itu, Goenawan menambahkan bahwa cerpen-cerpen Ratmana berada dalam tradisi realisme sebagaimana dicirikannya tersebut. Saya kira apa yang disampaikan Goenawan ada benarnya.

Pada tahun 1963, ketika "Kubur" tampil dalam *Sastra*, Goenawan memberikan pujian dalam sorotannya. Sebagaimana telah disebutkan dalam tulisan ini, penyair dan esais itu menyebut Ratmana menampilkan teknik penceritaan yang khas miliknya, yakni "suatu kemurnian objektivitas gaya." Beberapa puluh tahun kemudian, ia memperkenalkan istilah baru lagi, yakni apa yang disebut sebagai *prosa yang lugas*. Goenawan menyebut karya Ratmana sebagai *prosa yang lugas* yang dikatakannya identik dengan istilah yang diperkenalkan Hoykaas, yakni *zakelijk proza*. Karya semacam itu antara lain ditandai oleh cara penyajiannya yang dapat dikembalikan pada rumusan Goenawan tentang realisme tersebut.

Setelah mengupas sejumlah cerpen karya Ratmana, agaknya saya tidak bisa menyangkal kebenaran pendapat Goenawan Mohamad dalam mengantar *Dua Wajah dan Sebuah Sisipan* karya S.N. Ratmana. Dari uraian sejumlah cerpen Ratmana, saya menyimpulkan bahwa umumnya cerpen-cerpen Ratmana memperlihatkan gaya realis. Karya semacam itu memperlihatkan kesan seolah-olah objek (realita) tampil sebagaimana adanya. Hal itu antara lain ditandai oleh penempatan subjek-pencerita pada posisi hanya sebagai pelapor kenyataan. Dengan begitu, subjek-pencerita berdiri pada posisi yang jauh dari objek yang diceritakannya. Kaiaupun pencerita juga menjadi salah satu tokoh, dia bisa mengendalikan emosinya untuk tidak mengintervensi persoalan yang bergulir di antara tokoh-tokoh lain. Hal ini terlihat, misalnya, dalam "Kubur" dan "Errata" yang dalam posisinya sebagai salah satu tokoh, Aku (pencerita) dalam kedua cerpen itu tidak bertindak sebagai juru damai, juru runding, juru penyelesaian, atau juru solusi atas persoalan-persoalan yang ada. Hal itu dalam "Kubur" diwujudkan dengan menghadirkan petikan-petikan surat yang memungkinkan para tokoh berbicara menurut pikiran masing-masing. Dalam "Errata" tokoh Aku sekadar menyampaikan pengalamannya mendapat masalah berkenaan dengan cerita yang pernah ditulisnya tanpa menambahkan komentar atau penilaian atas orang-orang (tokoh-tokoh) yang berada pada posisi yang berseberangan dengan dirinya. Tokoh-tokoh itu diberi keluasaan untuk menyatakan pendiriannya tanpa diintervensi pencerita. Pada cerpen-cerpen lainnya yang umumnya menampilkan kehidupan guru, pencerita yang berpredikat guru juga tampil sebagai pelapor

semata. Cerpen-cerpen itu tidak mengesankan memiliki amanat yang hendak dititipkan pengarang pada pencerita atau tokoh utama untuk digaungkan kepada pembaca.

Kalau kerincian dipandang sebagai ciri karya realistik, maka cerpen Ratmana justru tidak memperlihatkan unsur itu. Namun, masalah ini dapat dikembalikan pada hakikat cerpen sebagai subgenre prosa yang memang tidak memungkinkan pengarang/pencerita mengungkapkan secara detil objek yang diceritakannya. Lagipula, secara sosiologis cerpen Ratmana pada umumnya—dan cerpen-cerpen karya cerpenis lainnya—ditulis untuk dimuat pada suatu media yang sangat dibatasi ruangnya. Dalam kondisi semacam itulah kerincian itu tidak dimungkinkan hadir. Dan, ketidakhadiran satu unsur yang menjadi ciri suatu penggunaan gaya realis tidak dengan sendirinya menanggalkan predikat karya itu sebagai karya realistik.

Karya-karya Ratmana, khususnya sejumlah cerpen yang dibicarakan dalam karangan ini, menunjukkan kedekatannya dengan realita yang melingkupi pengarang, khususnya realita yang berhubungan dengan Ratmana sebagai guru yang kebetulan juga sastrawan. Kedekatan itu terlihat pada adanya kemiripan dan kesejajaran antara apa yang terlukis dalam cerpen dengan realita yang ada sehingga boleh dikatakan kadar mimetik cerpen-cerpen Ratmana cukup tinggi. Tokoh guru yang hadir dalam cerpen yang muncul sebagai diri Aku-pencerita tidak jarang bernama Ratmana yang boleh jadi mewakili Ratmana sebagai manusia sejati (bukan tokoh rekaan). Kalau hal itu dapat dipandang sebagai bentuk atau perwujudan sikap hendak atau praktik untuk menampilkan realita sebagaimana adanya, maka dapat dikatakan bahwa Ratmana telah melakukan sebab hampir semua karyanya memang berciri demikian. Dan kasus "Kubur"—yang dikupas dalam karangan ini—membuktikan hal itu. Jadi, kecenderungan Ratmana untuk mengangkat pengalaman sehari-hari sebagai guru ke dalam karya sebagaimana adanya itu telah menjadikan karya Ratmana bergaya realis.

Sebagai kata penutup, saya ingin menegaskan bahwa secara stilistik, apa yang dihasilkan Ratmana pada tahun 1960-an dan pada tahun 2000-an pada dasarnya sama. Ia konsisten atau tidak beranjak dari gaya realis yang dipilihnya. Kalaupun ada perkembangan, maka perkembangan atau perubahan itu terlihat pa-

da aspek tematiknya. Dari pengamatan sementara, cerpen-cerpen Ratmana yang ditulis pada tahun 2000-an cenderung mengangkat masalah yang ada kaitannya dengan maut sebagaimana terlihat antara lain pada sejumlah cerpen yang ditempatkan pada bagian WAJAH KEDUA dari *Dua Wajah dan Sebuah Sisipan*. Namun, sekali lagi, Ratmana tetap setia pada gaya realis--sebuah gaya yang oleh Goenawan Mohamad dianggap memperlihatkan sikap kerendahhatian--yang dipilihnya sejak awal kepengarangannya. Demikianlah, akhirnya perlu ditegaskan bahwa gaya semacam itu dipandang dari satu sisi justru mencerminkan kematangan dan kebajikan seorang penulis dalam menyikapi realita. Ia tidak tampil sebagai pengajuk, pembujuk, atau penghasut (istilah sekarang "provokator) pembaca untuk melakukan tindakan sesuai dengan kehendaknya. Gaya realis semacam itu menempatkan pengarang dan pembaca dalam posisi setara, tak ada pihak yang menggurui atau digurui.

¹Menurut keterangan Aoh dalam "Pengantar", apa yang tertulis dalam buku itu pernah disiarkan BBC London pada tahun 1961/1962. Dalam buku itu dibahas tiga aliran besar, yakni klasisisme, romantisisme, dan realisme. Dalam "Pengantar" disebutkan juga bahwa penulis sering bertanya-tanya tentang sejumlah istilah seperti klasik, romantik, realisme, naturalisme, simbolisme, dan eksistensialisme. Dari keterangan itu terlihat bahwa pada tahun 1960-an istilah tersebut sudah sering disebut-sebut. Paling tidak Aoh--yang kebetulan mengembara di mancanegara--sudah dihadapkan pada sejumlah pertanyaan tentang istilah tersebut. Dari situlah dia mencoba mengkaji istilah-istilah tersebut, lalu mewujudkan kajiannya itu dalam bentuk buku.

² *Tifa Penyair dan Daerahnya* terbit pertama kali pada tahun 1952. Pada tahun 1965 buku tersebut telah mengalami cetak ulang keempat kalinya. Ini menandakan bahwa minat orang terhadap tulisan-tulisan Jassin cukup tinggi. Selain itu, dapat ditafsirkan juga bahwa pemahaman orang tentang aliran agaknya dibentuk oleh gagasan-gagasan Jassin. Dalam bagian Pendahuluan buku itu dikatakan bahwa tulisan-tulisan yang terkumpul di dalamnya semula dimuat di *Mimbar Indonesia* dalam ruangan "Bimbingan Sastra" pada tahun 1948--1949.

³ Menarik sekali untuk disimak pendapat Goenawan Mohamad ketika memberi pengantar pada buku *Dua Wajah dan Dua Sisipan* karya S.N. Ratmana (Ratmana, 2001:ix--x) yang menyatakan bahwa tradisi realisme dalam kesusastraan berbahasa Melayu sudah berlangsung

lama (panjang umurnya). Ditambahkannya bahwa sejak abad ke-15 realisme itu sudah muncul lewat *Hikayat Abdullah* karya Abdullah bin Abdul Kadir Munsyi. Setelah tenggelam, tradisi itu muncul kembali pada 1949 lewat tulisan-tulisan di surat kabar. Dengan demikian, sebagai gaya penulisan, realisme sudah lama ada di Indonesia.

⁴ Lihat A. Teeuw, *Sastra dan Ilmu Sastra: Pengantar Teori Sastra* (1984), hlm. 166—168.

⁵ Selain Jassin, yang duduk sebagai redaktur pada *Kisah* adalah Sudjati SA—pendiri majalah itu, M. Balfas, Idrus, dan DS Moeljanto.

⁶ Jakob Sumardjo mengutip pernyataan Pierre Labrouse, seorang pengamat sastra dari Prancis (lihat buku Jakob Sumardjo, *Lintasan Sastra Indonesia Modern I* (1992), hlm. 150).

⁷ *Ibid.*, hlm. 153.

⁸ Lihat H.B. Jassin, *Angkatan 66: Prosa dan Puisi* (Jakarta, 1968). Nama S.N. Ratmana juga masuk dalam *Cerita Pendek Indonesia II* (1986) yang disusun oleh Satyagraha Hoerip. Selain itu, Korrie Layun Rampan juga memasukkan Ratmana dalam antologi yang disusunnya, *Apresiasi Cerita Pendek 2* (Ende-Flores, 1991). Dalam *Dari Jodoh sampai Supiah* nama Ratmana juga muncul karena dia menjadi salah seorang penerima Hadiah Kincir Emas berkenaan dengan cerpen yang ditulisnya, "Kerisik Daun-daun Pohon Mangga." Belakangan kumpulan cerpennya, *Asap itu Masih Mengepul* yang diterbitkan oleh Balai Pustaka pada 2000 memperoleh Penghargaan Penulisan Sastra Tahun 2000 dari Departemen Pendidikan Nasional. Pada masa tuanya Ratmana mencoba menulis novel. Sebuah novel yang "merekam" peristiwa-peristiwa penting antara 1966—1998, *Ketika Tembok Runtuh dan Bedil Berbicara 1966—1998*, telah diterbitkan oleh Kepel pada 2002.

⁹ Dokumen surat-menyurat antara Ratmana dengan Jassin tersimpan dalam Pusat Dokumentasi Sastra H.B. Jassin, di Taman Ismail Marzuki, Jakarta.

¹⁰ Baca surat Ratmana yang dikirim kepada Jassin tertanggal 16 Januari 1963.

¹¹ Goenawan Mohamad menulis tanggapan ini pada rubrik "Sorotan" yang dimuat dalam *Sastra*, No. 10/11, Th. II (1962), hlm. 4—7.

¹² Majalah *Sastra* berhenti terbit menyusul reaksi keras dari Presiden Soekarno waktu itu atas dideklarasikan Manifes Kebudayaan yang merupakan pernyataan sikap sejumlah seniman dalam menghadapi situasi pada waktu itu. Penanda tangan Manifes sebagian (besar) adalah para pengelola majalah *Sastra* sehingga mereka, dan dengan sendirinya juga majalah ini, mengalami tekanan yang berakibat pada berhentinya majalah tersebut.

**Menelusuri Realisme dalam Dua Novel Indonesia Kontemporer
*Menggarami Burung Terbang dan Merajut Harkat***

Manneke Budiman

Membicarakan pengaruh mazhab realisme dalam kesusastraan Indonesia kontemporer bisa menimbulkan perdebatan yang tak ada habis-habisnya. Ujungnya adalah pertanyaan 'Adakah karya sastra Indonesia pada masa kini, atau bahkan juga pada masa-masa sebelumnya, yang sungguh-sungguh dapat disebut sebagai karya realis atau, paling tidak, secara cukup konsisten memperlihatkan indikator-indikator utama realisme?' Hal ini terjadi mungkin karena berbagai pengaruh dan mazhab sastra yang berkembang di luar Indonesia pada periode-periode yang berbeda masuk ke negeri ini dan mewarnai perkembangan sastra Indonesia dengan cara yang bercampur-baur serta pada saat yang kurang lebih bersamaan, khususnya dalam karya-karya sastra Indonesia pasca-kemerdekaan. Meskipun baru merupakan sebuah asumsi, tulisan ini akan menjadikan asumsi tersebut sebagai titik-tolak pembahasan dua novel yang menjadi pusat perhatian pembahasan, yaitu *Menggarami Burung Terbang* (2004) karya Sitok Srengenge dan *Merajut Harkat* (1999) karya Putu Oka Sukanta.

Dalam kedua novel ini akan ditelusuri jejak-jejak realisme untuk, di satu pihak, memperlihatkan bahwa ada pengaruh nyata realisme di situ sambil, di lain pihak, berargumentasi bahwa kehadiran realisme dalam kedua novel juga bersifat sangat problematik. Tulisan ini hendak mengulas sejumlah karakteristik realisme yang dapat dijumpai dalam kedua novel, tetapi pada saat yang sama itu semua tidak dengan serta-merta menjadikan keduanya novel realis dalam artian yang sejati. Ada suara-suara lain yang berbeda dari, atau bahkan tidak saling bersesuaian dengan, suara realis yang mungkin terkesan cukup dominan dalam kedua novel itu. Dengan demikian, walaupun *Menggarami Burung Terbang* dan *Merajut Harkat* hendak disebut sebagai novel realis, ada

unsur-unsur di dalam kedua novel itu sendiri yang berpotensi mensubversi kategorisasi itu sehingga realisme yang ada dalam keduanya adalah realisme yang sarat masalah.

Kesulitan untuk secara jelas berbicara tentang realisme dalam kedua novel ini juga disebabkan oleh sebuah alasan lain yang lebih konseptual sifatnya. Dalam sejarah kelahiran dan pertumbuhannya di Eropa, dan kemudian juga di Amerika, realisme telah dimaknai dan digunakan secara berbeda-beda, serta tak jarang pemaknaan atau penggunaan yang beragam itu tidak saling berhubungan dalam hal apa pun antara satu dengan yang lain. Istilah "realisme" konon telah mulai dipakai sejak abad ke-13, yang merujuk pada kepercayaan pada realitas gagasan-gagasan dan dikontraskan dengan "nominalisme", yang menganggap bahwa gagasan-gagasan hanyalah sebutan-sebutan dan abstraksi-abstraksi belaka. Pada abad ke-18, dalam tulisan-tulisan Thomas Reid, Kant, dan Schelling, realisme adalah lawan idealisme. Sebagai sebuah istilah dalam dunia sastra, realisme mula-mula muncul dalam sebuah surat yang ditulis oleh Friedrich Schiller buat Goethe (April 27, 1798), yang menyatakan bahwa 'realisme tidak dapat melahirkan penyair.' Friedrich Schlegel, pada tahun yang sama ("Ideen," No. 6) justru berpendapat sebaliknya dengan mengemukakan bahwa 'semua filsafat adalah idealisme dan tak ada realisme yang sejati kecuali dalam puisi'.

Istilah "realisme" kembali muncul pada tahun 1826 di Prancis ketika seorang penulis dalam *Mercure français* meramalkan bahwa 'doktrin yang menghasilkan peniruan yang setia terhadap hal yang orisinal yang ada di alam ini' akan menjadi 'kesusastraan abad ke-19, yakni kesusastraan yang sejati' (Borgerhoff, 1938). Gustave Planche, yang pada masanya dikenal sebagai seorang kritikus anti-romantik yang berpengaruh, memakai istilah "realisme" sejak tahun 1833 secara hampir sebangun dengan materialisme, khususnya dalam hal deskripsi yang rinci atas busana dan adat-istiadat dalam novel-novel historis.

Makna realisme baru mengkristal dalam perdebatan-perdebatan besar yang terjadi pada tahun 1850-an di seputar lukisan-lukisan karya Courbet, serta lewat karya-karya seorang novelis tanggung bernama Champfleury, yang pada tahun 1857 menerbitkan sebuah kumpulan esei berjudul *Le réalisme*, sementara seorang temannya yang bernama Duranty menyunting sebuah reviu

yang tak berumur panjang, 'Réalisme', antara tahun 1856 dan 1857. (Periksa Bernard Weinberg, 1937; H. U. Forest, "Réalisme, *Journal de Duranty*," *Modern Philology*, 24 [1926], hlm. 463-79.) Dalam ketiga tulisan inilah sebuah *kredo* dilontarkan, yang berbunyi bahwa seni haruslah menyajikan suatu representasi yang setia atas dunia nyata dan mengkaji kehidupan dan cara hidup pada zaman itu secara rinci, saksama, objektif dan impersonal.

Dari sinilah istilah "realisme" menjadi terkait dengan sekelompok penulis tertentu yang menjadi cikal-bakal sebuah gerakan. Mereka yang anti-realis memandangnya secara negatif dan mengeluhkan penggunaan rincian-rincian yang terlalu berlebihan, pengabaian terhadap hal-hal yang ideal, dan penggunaan impersonalitas serta objektivitas sebagai kedok bagi sinisme dan imoralitas. Dengan kejadian dituntutnya Flaubert di pengadilan pada tahun 1857 karena novelnya, *Madame Bovary*, istilah "realisme" pun mengalami pemapanan di Prancis. Perdebatan yang terjadi di negeri ini bergaung pula di negeri-negeri lain.

Di Inggris tidak ada gerakan realis seperti itu sebelum era George Moore dan George Gissing pada akhir tahun 1880-an. George Henry Lewes adalah kritikus pertama di Inggris yang secara sistematis menerapkan standar-standar realisme, misalnya dalam sebuah *review* yang tajam, "*Realism in Art: Recent German Fiction*" (1858). Di situ ia dengan lantang menyatakan bahwa realisme adalah dasar semua seni. Dalam tulisan David Masson, *British Novelists and Their Styles* (1859), Thackeray disebut sebagai seorang novelis yang menjadi bagian dari aliran realis dan dikontraskan dengan Dickens yang disebut sebagai pengikut aliran ideal atau romantik. Kriteria-kriteria realisme, seperti ketepatan pengamatan dan pelukisan kejadian-kejadian, tokoh-tokoh, dan latar-latar biasa, nyaris muncul secara universal dalam kritik novel zaman Victoria ("Balzac and his Writings," *Westminster Review*, 60 [Juli dan Oktober 1853], hlm. 203, 212, 214; "William Makepeace Thackeray and Arthur Pendennis, Esquires," *Fraser's Magazine*, 43 [Januari 1851], hlm. 86; G.H. Lewes, *Westminster Review*, 70 [Oktober 1858], hlm. 448-518, khususnya hlm. 493; D. Masson, *op. cit.*, Cambridge [1859], hlm. 248, 257).

Di Amerika situasinya hampir serupa. William Dean Howells pada tahun 1882 menyebut Henry James sebagai "contoh terbaik" penulis aliran realisme Amerika, dan sejak tahun 1886 ia me-

masyarakatkan realisme sebagai sebuah gerakan yang dipelopori oleh dirinya sendiri dan Henry James ("Henry James, Jr.," *Century Magazine*, 25 [1882], hlm. 26-28). Gerakan realis pada akhir abad ke-19 tampak pada para penulis yang hendak menggambarkan kehidupan dengan segala permasalahannya secara akurat. Mereka berusaha 'menyuguhkan suatu gambaran yang komprehensif tentang kehidupan modern' (Elliott 502) dengan cara menghadirkan suatu gambaran yang utuh. Mereka melakukan hal ini dengan cara menggabungkan bermacam-macam 'rincian yang berasal dari pengamatan dan berbagai dokumen.' Selain itu, mereka juga membandingkan keadaan yang objektif dan absolut di Amerika dengan kebenaran-kebenaran yang universal ataupun fakta-fakta tentang kehidupan yang diamati.

Penulis-penulis realis, seperti Henry James dan William Dean Howells, dua orang penulis yang paling produktif pada abad ke-19, memakai metode-metode realistik yang khas untuk menciptakan lukisan yang akurat tentang perubahan dalam kehidupan di Amerika. Dalam tulisan-tulisannya, Howells mengkritik moralitas dan etika Amerika, tetapi masih berupaya menggambarkan kehidupan di sana sebagaimana adanya. Di lain pihak, Henry James memandang dunia dari suatu perspektif yang 'ditawarkan oleh masyarakat dan sejarah.' Ia juga membuat jarak dengan Amerika yang digambarkannya untuk memperoleh suatu pandangan yang tidak bias sebagai seorang 'penonton dan pengkaji, dan bukan perekam' (Spiller 169) struktur sosial di Amerika.

Di Rusia situasinya lagi-lagi berbeda. Dalam dua buah suratnya, Dostoevsky mengatakan bahwa ia mempunyai pandangan yang berbeda tentang realitas dan realisme para penulis dan kritikus pada masa itu. Dostoevsky berkeyakinan bahwa idealisme dirinya lebih riil daripada realisme orang-orang itu (surat untuk A. N. Maykov, 11/23 Desember 1868, diterbitkan dalam *Pisma* No. 2, Moskow [1928-34], hlm. 150, dan surat untuk N.N. Strakhov, 26 Februari/10 Maret 1869, *ibid.*, hlm. 169). Demikian pula, Tolstoy menunjukkan ketidaksukaannya pada Flaubert meskipun ia memuji Maupassant. Di Rusia, Pushkin dan Gogol digolongkan sebagai penulis realis. Sementara itu, "realisme sosialis" mengajukan konsep yang saling berkontradiksi: penulis harus menggambarkan realitas sebagaimana adanya, tetapi ia juga harus menggambarkannya sebagaimana seharusnya atau sebagaimana yang diramal-

kan akan terjadi. Kontradiksi ini dipecahkan dengan hadirnya seorang "tokoh positif" sebagai suatu model ideal, yang oleh Georgi Malenkov dalam sebuah pidato pada Kongres partai ke-19 (1952), disebut sebagai 'persoalan politis yang sentral dalam realisme.'

Penulis-penulis Rusia diharuskan menemukan dan menggambarkan tokoh-tokoh yang tiruannya dalam kehidupan nyata akan dapat membantu mengubah masyarakat menuju cita-cita komunisme. Di antara kaum Marxis, penulis yang tidak semata-mata menjadi corong partai adalah Georg Lukács dari Hungaria (1885-1971), yang mengembangkan teori realisme yang paling jelas. Gagasannya dimulai dengan dogma bahwa semua karya sastra adalah 'cerminan kenyataan' dan bahwa sastra akan menjadi cermin yang paling setia bila sepenuhnya mencerminkan kontradiksi-kontradiksi dalam pertumbuhan sosial. Dalam praktiknya, penulis harus memperlihatkan suatu gambaran tentang struktur masyarakat dan arah evolusinya di masa depan.

Itulah sebabnya mengapa konsep realisme pada saat ini berada di persilangan antara maknanya yang lama, yang dirumuskan pada abad ke-19 sebagai sebuah 'gambaran objektif realitas sosial pada zaman tertentu', dan konsep-konsep yang lebih beragam, seperti dalam Marxisme, yang memberi realisme makna yang lebih spesifik berkaitan tentang penggambaran struktur sosial dan kecenderungannya di masa depan, atau juga makna realisme seperti yang kerap muncul di Barat. Semua ini memperlihatkan adanya kesadaran yang kuat tentang kesulitan-kesulitan yang timbul setiap kali konsep-konsep tentang "realitas" diangkat ke permukaan.

Dalam konteks telaah atas novel Sitok Srengenge dan Putu Oka Sukanta, sebagian dari keragaman di atas juga hadir, yang secara bersama-sama membentuk konsep realisme itu sendiri, tetapi dalam analisis juga akan tampak bahwa realisme yang hadir dalam kedua novel tersebut bersifat sangat dinamis--kalau tidak boleh dikatakan problematis. Bagaimana kedua penulis menerjemahkan realisme tidak hanya dalam konteks karya-karya mereka, tetapi juga dalam konteks Indonesia sehingga kita dapat menyaksikan keragaman lain yang menambah panjangnya karakteristik realisme ke daftar yang sudah ada akibat perkembangan konsep itu di dunia Barat, adalah sasaran akhir tulisan ini.

Realisme Sitok Srengenge dalam *Menggarami Burung Terbang*

Novel ini merupakan karya prosa Sitok Srengenge yang pertama. Sebelumnya, ia dikenal sebagai seorang penyair yang cukup terkemuka di kalangan penyair lain yang segenerasi dengannya. Sitok tampaknya ingin langsung menciptakan gaung yang kuat dengan novel perdananya ini karena ketebalan novelnya yang tidak tanggung-tanggung, yakni 525 halaman, yang dipecah menjadi empat belas bab. Yang menarik perhatian bahkan pada awal buku adalah judul-judul bab yang amat puitik dan tidak terdengar seperti bab-bab sebuah prosa. Judul-judul tersebut, misalnya "Kidung Kalacakra" (Bab 1), "Ekor Hitam Bintang Merah" (Bab 2), "Bunga Tidur" (Bab 3), "Leluri Naluri" (Bab 6), "Selkat Sirih Serumpun Serai" (Bab 9), "Kenangan Rahim" (Bab 10), dan seterusnya. Judul-judul bab ini jelas bukan judul-judul yang dibayangkan muncul secara lazim dalam sebuah novel yang realis. Kesannya justru lebih kental romantis daripada realis. Namun, tampaknya Sitok melakukan hal ini bukannya tanpa maksud, dan diharapkan semuanya ini akan menjadi lebih jelas nanti.

Selain itu, sebelum Daftar Isi, terdapat sebuah kutipan dari Ludwig Mies van der Rohe, seorang arsitek Jerman yang hidup antara akhir abad ke-19 dan paruh pertama abad ke-20, yang berbunyi: 'God is in the detail.' Meskipun van der Rohe lebih banyak dipengaruhi oleh klasisisme, kutipan spesifik ini jelas memperlihatkan suatu orientasi realis yang gamblang. Dalam berbagai perkembangan realisme sebagaimana yang telah diuraikan secara garis besar pada pengantar tulisan ini, rincian merupakan salah satu karakteristik yang cukup umum dalam realisme. Ini "informasi" menarik berikutnya yang sejak awal telah diberikan Sitok kepada pembacanya. Di satu pihak, dalam pemberian judul untuk bab-bab, kita melihat adanya warna liris yang terkesan romantis. Sementara itu, di lain pihak, lewat kutipan van der Rohe kita juga diingatkan pada salah satu bagian penting doktrin gerakan realis. Pada tegangan antara dua kecenderungan inilah analisis atas *Menggarami Burung Terbang* dilakukan.

Cerita dibuka dengan suara narator yang sedang membuai kekasihnya menuju tidurnya. Ujaran-ujarannya puitik penuh dengan gaya bahasa yang literer, yang seolah hendak membawa sang kekasih ke alam mimpi, sesekali diselingi cuplikan-cuplikan

tembang Jawa yang biasa digunakan untuk menina-bobokar anak-anak. Di sini segalanya puitik, dan warna romantik mendominasi. Meskipun di sana-sini terdapat banyak rincian yang mendeskripsikan alam dan aktivitas anak-anak, kita tidak disuguhi sebuah lukisan realis tentang alam dan manusia karena penggambaran tersebut sangat subjektif, terbukti dari pilihan diksinya yang penuh dengan muatan figuratif dan jauh dari pelukisan yang objektif dan faktual yang lazim dikaitkan dengan gaya penulisan realis. Misalnya,

Dan senja pun tiba. Orang-orang meninggalkan sawah la-dang; para gembala mengajak ternak pulang kandang. Dan, perhatikan itu, Cintaku! Ada yang diam-diam kembali datang di rem-bang petang, sosoknya seremang bayang jubahnya yang hitam. Dusun tak lagi gegap, kesibukan berhenti sekejap, yang terhampar sunyi senyap. Lalu cahaya lampu menerobos lubang-lubang dinding, beribu gemintang dan kunang-kunang kuning. Rembulan merah selebar tampah, nyembul dari balik gerumbul. Dengan ramah ia bertandang ke setiap rumah, mengajak orang bersembah sumarah, mensyukuri nikmat hidup sehari—sepenggal usia se-jengkal upaya—ke haribaan gusti. Pada saat seperti itulah rumah terhayati sebagai rumah, tempat istirahat seusai kerja sepanjang siang, tempat memeram suka-duka menjadi gairah hari-hari men-datang.

Ketika satu dua anak mulai menguak pintu lantas meng-hambur ke pelataran, mengenakan kain sulaman, siap menyambut benderang bulan; ujung jubahnya ia simpul di rimbun semak dan rumpun pohonan hingga bayang-bayang mengumpul sementara di tanah terbuka dan di jalanan ia tebar warna keemasan demi anak-anak leluasa berjalan melintasi lurung-lurung kampung, memang-gili kawan-kawan agar segera bergabung. Mereka memanggil kawan-kawan dengan nyanyian. (Srengenge, 2004:27-28)

Ada banyak rincian dalam deskripsi di atas, tetapi ini adalah sebuah potret yang dibangun oleh perasaan narator dan bukan oleh fakta belaka. Dengan sadar dan sengaja narator memilih kata-kata yang saling beraliterasi satu dengan yang lain dan ber-main-main dengan ekspresi dan berbagai gaya bahasa. Hasilnya adalah suatu lukisan yang pastoral dan idealistik alih-alih suatu representasi kenyataan secara lugas dan "langsung", yang mem-biarkan kenyataan "berbicara sendiri" mengenai dirinya. Memang,

pada titik ini, *Menggarami Burung Terbang* belum mulai mengusik pembaca dengan menghadirkan realisme dalam artian yang lebih spesifik. Suasana dan nada romantis jelas masih berkuasa penuh dalam deskripsi. Namun, beberapa halaman kemudian, pada bab berikutnya ("Ekor Hitam Bintang Merah"), rembesan unsur-unsur realis menjadi semakin kentara meskipun kadarnya masih belum dominan, seperti dalam kutipan berikut ini:

Ya, ya. Ronggo Waskito bahkan belum lupa, ketika pada suatu tengah malam, untuk pertama kalinya, pergi bersama para tetangga ke timur desa. Setelah melewati jembatan bambu yang melintang di atas kali kecil yang memisahkan desa dengan kawasan huma, arakan orang-orang itu pun tiba di tanah lapang yang mereka jelang. Di sana mereka lantas berdiri berdekatan. Obor-obor mereka terus menyala, menciptakan lingkaran cahaya, menggendam bermacam serangga malam yang hinggap di daun-daun kering untuk datang dan berkelimun. Kepik, kaper, sumber mata, walang sangit, belalang, semut terbang. Beberapa orang, lelaki-perempuan, menggendong anak-anak mereka yang masih kecil, sementara anak-anak yang lebih besar dibiarkan berdiri di bagian depan. (Srengenge, 2004:37)

Dalam cuplikan ini indera visual kita diaktifkan lewat penggambaran alam dan peristiwa yang tidak hanya rinci tetapi juga tak lagi sarat dengan ekspresi liris seperti pada bagian-bagian sebelumnya. Memang, masih ada bagian yang memperlihatkan puitika yang kental, seperti 'lingkaran cahaya, yang menggendam bermacam serangga malam,' yang secara jelas menampilkan aliterasi bunyi bilabial *-m* pada akhir hampir setiap katanya. Namun, deskripsi yang lebih mendekati deskripsi realis juga kian gamblang. Indera kita diarahkan pada apa yang faktual, bukan pada lukisan yang *stylized* seperti dalam romantisme. Barangkali bukan suatu kebetulan bahwa gaya penulisan realis mulai menampilkan diri ketika narator pada bab ini tidak lagi tampil sedominan pada bab pertama, dan buaian tidur serta undangan untuk bermimpi mulai digantikan oleh rujukan ke peristiwa yang terjadi di masa lalu. Di sini Sitok tampaknya sadar bahwa untuk merepresentasikan peristiwa yang lampau, yang telah menjadi "fakta", diperlukan pergantian gaya penceritaan dari yang liris dan romantis ke yang lebih faktual dan lugas. Akan tetapi, hal ini tidak

berarti bahwa ia harus sama sekali meninggalkan romantismenya dan berpaling seratus delapan puluh derajat pada realisme.

Bagian yang paling kuat memperlihatkan warna realis muncul menjelang akhir bab. Di sini, sejenak realisme mendominasi, dengan segala rincian dan deskripsi faktualnya, yang lahir dari observasi atas apa yang tertangkap indera alih-alih apa yang secara subjektif menghiasi penggambaran fakta-fakta. Bagian ini adalah peristiwa ketika Ronggo Waskito, tokoh utama novel, berjalan pulang sendirian seusai menyaksikan lewatnya bintang kemukus di atas langit desa pada malam itu, yang oleh banyak warga dipercaya sebagai pertanda buruk akan datangnya suatu bala. Penggambaran perjalanan pulang Ronggo Waskito hingga tiba di rumahnya dilakukan secara amat rinci, dan pembaca seakan-akan dibawa mengikuti setiap langkah tokoh dan setiap tikungan yang dilaluinya. Ini adalah sebuah kutipan yang cukup panjang, tetapi tak ada jalan lain kecuali mengutipnya secara lengkap untuk memperlihatkan bagaimana realisme mengambil alih peran pelukisan dari romantisme.

Tiba di pertigaan berikutnya, Ronggo Waskito berhenti. Mengamati tiga gunduk rumah di sebelah kiri. Pada bagian paling belakang, menjulang rumah joglo yang puncak atapnya berhias genting gelung bermanik-manik beling, peninggalan orang tua Ronggo. Menyambung di depannya, sebuah rumah limasan yang gagah dengan tiang-tiang beranda berukir aneka bunga dan buah. Dan di sebelah kanan agak ke belakang, bergandengan dengan joglo, rumah bergaya kendangan, sering pula disebut rumah kampung, digunakan untuk dapur dan lumbung. Kedua rumah itulah, ditambah beberapa ekor kerbau dan sapi, yang dipandang bernilai tinggi di antara hasil jerih payah Ronggo Waskito dan Paridewi, selama berpuluh tahun menggarap dua *bau* sawah dan satu bagian tanah tegalan.

Ronggo Waskito melenggang ke pekarangan. Di sana ia membasuh muka, membersihkan tangan dan kaki, dengan air segar yang mengucur dari padasan di bawah cecabang pohon cerme yang sedang berkembang.... Ronggo Waskito mengamati pohon cerme itu lebih cermat lagi. Di antara celah dahan-dahannya yang tak terlalu tinggi, ia melihat kerling bintang pagi. Betapa cantik dan ramah bintang ini, pikirnya. Sungguh berbeda dengan yang tadi dilihatnya bersama para tetangga di timur de-

sa. Bintang yang membuat mereka tercekam. Bintang merah, ekor hitam.

Desa itu masih lelap. Begitu senyap. Hingga kertap pintu dan kertak lantai kayu ketika Ronggo Waskito memasuki rumahnya terdengar lebih menggema. Di tengah ruang yang luas lengang, di bawah temaram cahaya lampu katrol yang menggantung di pusat bubungan, berjajar rapi dua perangkat meja kursi: meja panjang dari jati dengan deretan kursi di kanan-kiri, disambung meja-kursi ukiran dari bahan campuran kayu dan rotan. Di ujung belakang, menghadap lurus ke pintu depan, sebuah resbang dengan tatahan kasar gaya pesisiran. Resbang itu memunggungi selebar sekar lebar, yang bagian atasnya berukir burung dan bunga-bunga, di tengahnya terpasang cermin lonjong, diapit dua kaca bergambar sekawan punakawan: Semar, Gareng, Petruk, bagong. Di balik sekat itu adalah pintu penghubung ke rumah belakang, di kanan-kirinya membentang gebyok, ada sepasang grobog, tempat menyimpan perangkat musik Orkes Gambus Irama Suksma. Di bagian depan ruangan sebelah kanan terdapat ambin besar, di atasnya terhampar selebar tikar. Sedangkan pada sisi yang berlawanan, berjajar empat sepeda dan sebuah Matcles tua. (Srengenge, 2004:63-65)

Dalam tiga paragraf ini, rincian-rincian terasa sangat kuat kehadirannya, dan semakin Ronggo Waskito mendekati rumahnya, kuasa rincian itu pun semakin dominan. Puncaknya terjadi ketika ia tiba di dalam rumah. Letak berbagai perabot, serta rincian-rincian masing-masing perabot itu sendiri, disajikan sampai sekecil-kecilnya dengan penuh kecermatan. Tidak bisa dihindarkan adanya kesan bahwa telah terjadi lompatan yang radikal dari gaya bertutur yang berbunga-bunga menuju ke gaya yang sepenuhnya terpusat pada bagaimana cara melukiskan objek-objek serinci mungkin sehingga pada titik ini narator tampaknya tenggelam dalam aktivitas yang obsesif ini. Kutipan ini merupakan kontras yang sangat tajam dengan kutipan-kutipan sebelumnya yang melukiskan alam desa dan orang-orang yang pada malam lewatnya bintang kemukus berkumpul di sebuah tanah lapang dengan obor-obor mereka.

Pada paragraf pertama kutipan, pembaca diajak mengamati lingkungan sekitar dari sudut pandang Ronggo Waskito. Sekali lagi, indera visual kita diaktifkan lewat strategi deskripsi seperti ini.

Deskripsi dilakukan dengan berbasis pada prinsip spasial, yakni dengan menggunakan penunjuk-penunjuk tempat, seperti 'di ujung pertigaan...', '...di sebelah kiri', 'pada bagian paling belakang...', '...di depannya', 'di sebelah kanan agak ke belakang...'. Cara ini menghasilkan suatu gambar imajiner empat dimensi dalam benak pembaca karena ada gerak yang dinamis antara kiri dan kanan serta depan dan belakang. Pada paragraf berikutnya pembaca masih terus diajak mengamati keadaan sekeliling rumah dari kacamata tokoh utama dengan fokus pada pohon cerme dan bintang pagi di langit yang tampak dari sela-sela dedaunan pohon itu. Di sini penggambaran sejenak kembali ke suasana subjektif karena Ronggo Waskito kemudian tidak hanya mengamati fakta-fakta, tetapi juga memberikan semacam pemaknaan pribadi atas fakta-fakta itu. Namun, hal ini tidak berlangsung lama.

Paragraf ketiga membawa kita pada pengamatan visual yang lebih intens pada interior rumah, yang juga diselingi aktivitas indera pendengaran ('Desa itu masih lelap. Begitu senyap. Hingga *kertap pintu* dan *kertak lantai kayu* ketika Ronggo Waskito memasuki rumahnya *terdengar lebih menggemak*'). Jadi, citraan visual dan auditoris dipadukan dalam deskripsi letak dan wujud objek-objek yang ada di dalam rumah. Dinamika kiri-kanan dan depan-belakang masih dipertahankan, bahkan pada paragraf ini ditambahkan juga deskripsi dengan dimensi atas-bawah, tetapi objek-objek yang digambarkan lebih banyak daripada sebelumnya dan rinciannya pun makin padat. Pandangan subjektif pengamat atau tokoh utama sama sekali tidak muncul, dan pembaca betul-betul dihadapkan pada sebuah lukisan yang sepenuhnya faktual. Persoalannya adalah, apakah yang telah memicu, bila bukan memaksa, Sitok untuk secara drastis berganti gaya?

Intensitas pelukisan deskriptif-objektif seperti ini tidak secara konsisten muncul dalam setiap bab. Pada bagian-bagian lain, meski rincian yang sekecil-kecilnya tetap dominan, subjektivitas pelukisan juga tetap tinggi, menghasilkan gambar-gambar yang tidak melulu berisi fakta-fakta, tetapi juga perasaan-perasaan pribadi tokoh dalam menyikapi apa-apa yang ditangkap oleh inderanya. Dengan demikian, ada dua gaya penulisan yang beroperasi dalam novel ini, yang tampaknya berlomba untuk saling menyusup ke satu sama lain. Dalam gambaran-gambaran yang faktual kita bisa melihat kehadiran subjektivitas tokoh yang melakukan

pengamatan atau narator yang bercerita, sedangkan dalam pelukisan-pelukisan yang subjektif kita juga dapat menangkap adanya rincian-rincian yang jumlahnya cukup besar dan penggambarannya pun panjang-lebar.

Novel ini secara garis besar berkisah tentang sebuah desa kecil yang masih belum banyak bersentuhan dengan kemajuan. sampai datangnya seorang guru bernama Guru Dario, yang menyebarkan ajaran-ajaran politik tertentu kepada warga desa dan rajin melakukan penggalangan-penggalangan. Warga desa mulai terpecah-pecah dalam kubu-kubu pemikiran yang berbeda-beda dan puncaknya adalah terjadinya pengganyangan terhadap kelompok politik yang sehaluan dengan Guru Dario oleh militer. Banyak penduduk desa yang turut menjadi korban dalam pengganyangan ini dan kehidupan di desa itu pun tak pernah bisa kembali sama seperti dahulu. Datangnya petaka ini sudah difirasatkan ketika pada suatu malam di atas langit melintas sebuah bintang kemukus merah berekor hitam. Warga desa melihat ini sebagai pertanda datangnya *kalabendu* yang membawa bencana ke desa mereka. Kehidupan pastoral yang di dalam novel dilukiskan sebagai yang ideal tiba-tiba digantikan oleh kenyataan pahit yang menghancurkan semua sendi kehidupan yang pernah ada di desa itu dengan segala tradisi dan adatnya. Ada sebuah kehilangan besar yang tak akan pernah dapat ditemukan kembali, dan setiap orang harus bergulat menghadapi kenyataan yang baru ini.

Kehilangan ini digambarkan dengan sangat dalam oleh Sitok. Ini sudah mulai terlihat pada ambivalensi, kalau bukan keengganan, warga desa pada umumnya untuk menerima ajaran-ajaran Guru Dario, seperti yang tampak jelas pada tokoh Ronggo Waskito. Meskipun ia berusaha tetap menjaga hubungan baiknya dengan Guru Dario, ia juga menjaga jarak dari tarikan-tarikan Guru Dario yang berusaha membawanya masuk ke dalam lingkaran pemikiran politiknya. Lewat pengalaman dan pengamatan subjektif Ronggo Waskito, rasa sesal dan tak berdaya atas proses porak-porandanya tatanan sosial di desa itu secara rinci dan bertahap diungkapkan. Pada tataran penceritaan sendiri, proses yang kurang lebih sama juga terjadi. Narator, yang juga seorang tokoh dalam cerita meskipun peranannya tidak sesentral Ronggo Waskito, mampu keluar-masuk cerita dan memutuskan apa yang, dalam

pandangannya, perlu diceritakan serta bagaimana cara menceritakannya. Dengan keistimewaan ini ia punya peluang dan wewenang untuk juga memperlihatkan preferensi subjektifnya.

Narator jelas sekali mengambil posisi yang sangat dekat dengan Ronggo Waskito dalam menyikapi perubahan yang terjadi. Lewat pilihan-pilihan kisah dan gaya penceritaannya, narator memperlihatkan bahwa ia pun tidak menghendaki desa itu dirusak oleh "kemajuan" yang datang dalam bentuk gagasan-gagasan politik modern dan keterkotak-kotakan manusia dalam entitas-entitas yang disebut dengan partai politik. Namun, bahkan narator sendiri tidak cukup berdaya untuk menghindarkan kehancuran itu dan harus berhadapan dengan fakta bahwa peristiwa itu telah terjadi tanpa ada yang mampu menghalang-halangnya. Ketidaksiwaan narator untuk begitu saja menerima kenyataan ini ditunjukkan dengan seringnya ia beralih dari apa yang secara faktual terjadi ke dongeng-dongeng tentang mitos dan tradisi. Hal ini seakan menunjukkan bahwa masih ada keinginan yang kuat pada narator untuk, seandainya bisa, kembali ke masa lampau yang hilang itu.

Dalam kerangka pikir inilah tampaknya motivasi Sitok untuk sekaligus menggunakan dua gaya penulisan yang berbeda dapat mulai dipahami. Realisme dan Romantisisme dalam novel ini digunakan untuk menyampaikan dua kenyataan yang bertolak belakang, yaitu kenyataan masa lalu yang kini tinggal menjadi dongengan belaka dan kenyataan yang lebih kini yang menampilkan desa dan warganya yang tak lagi menyatu secara harmonis dengan kosmosnya. Di dalam novel, kedua gaya ini saling bertegangan sekalipun tidak sampai saling menafikan. Bentuk relasinya adalah saling tarik-menarik, masing-masing berusaha menyedot yang lain ke dalam dirinya, dan bukan hubungan tolak-menolak yang menciptakan jurang di antara keduanya. Misalnya, segala dongeng dan adat kebiasaan yang merupakan bagian dari masa lalu yang ideal itu dideskripsikan secara rinci dan realistis sehingga kita memperoleh sebuah lukisan realis tentang sesuatu yang ideal. Akan tetapi, dugaan ini masih perlu pembuktian lebih lanjut melalui analisis atas bab-bab lainnya untuk melihat apakah benar Sitok Srengenge menggunakan strategi ini untuk mencapai tujuan-tujuan di atas.

Pada bab kelima, "Perempuan Penunggang Angin", terjadi sebuah diskusi yang menarik antara Paridewi, tokoh istri Ronggo Iskito, dan narator. Peristiwa ini terjadi di saat Paridewi terjaga ri lamunannya tentang masa lalu dirinya, dan yang aneh adalah tiba-tiba ia menyapa narator, yang diikuti oleh percakapan antara keduanya. Bagian ini sebetulnya adalah bagian yang paling mengherankan karena seakan-akan menginterupsi aliran cerita secara kebetulan. Narator tidak hanya masuk ke cerita dalam kapasitasnya sebagai tokoh, yang menjadi bagian dari kisah yang diceritakan, melainkan tampil sebagai dirinya sendiri sebagai juru cerita untuk menjelaskan strategi penceritaannya pada Paridewi. Tidak begitu jelas mengapa Sitok melakukan hal ini, tetapi sebaiknya bagian ini ditelaah saja dengan lebih mendalam dengan harapan bahwa akan ada jawaban bagi keganjilan ini. Berikut ini adalah kutipannya yang cukup panjang:

"Terlalu jauh melantur," celetuk Paridewi, "Wahai Juru Cerita, apa sesungguhnya yang ingin kau ceritakan tentang diriku? Mengapa kau ombang-ambing aku dari masa kini ke masa lalu dan kembali lagi ke masa kini?"

Tidak mengapa, jangan kau merasa risau. Ketika kau sedang menerawang tadi, aku memang mengajakmu melantur ke masa lalu. Tidak untuk mengenang yang bukan-bukan, tapi karena para pembaca perlu tahu latar belakangmu.

"Apa tak bisa kau ceritakan hanya yang perlu?"

Semua perlu, tak terkecuali masa lalu itu. Sosok dan watakmu, juga beberapa orang lain dalam cerita ini, perlu dihadirkan secara utuh. Tidak hanya gambaran wadangnya, melainkan juga pikirannya, khayalannya, mimpi-mimpinya, seluruh pengalamannya. Semua perlu diurai secara rinci.

"Tapi apa kaitannya dengan dongeng tentang Anglingdharma dan Setyawati?"

Itu penting untuk menerangkan bagaimana orang-orang zaman itu memandang dan memaknai semestanya sendiri. Dongeng seperti itu punya pengaruh yang cukup kuat dalam dirimu.

"Kalau begitu, mengapa tak kau ceritakan saja secara runtut perjalanan hidupku?"

Wah, cara seperti itu sudah sering digunakan banyak orang. Pembaca selalu ingin sesuatu yang baru. Yang urut-urut seperti itu sudah terlalu biasa dan karenanya tidak menarik lagi bagi mereka.

"Jadi kamu akan bercerita dengan cara maju-mundur, maju-mundur, begitu?"

Itu pun sudah lazim. Aku tak mau. Sayang sekali kau berada di dalam ceritaku sehingga tidak bisa membaca bagian-bagian yang lain sampai mendapat gambaran yang menyeluruh. Ceritaku ini akan membentuk kumparan. Bergerak maju secara perlahan, sekaligus mengulir-melingkar. Maka jangan heran jika suatu waktu nanti, aku memerlukanmu untuk menggeret serta sejumlah peristiwa dari masa-masa yang berbeda dan secara bersama bergerak menuju masa depanmu. Masa depanmu, aku bilang, karena bagiku, seluruh lelakonmu adalah masa lalu.

"Terserah kamu sajalah."

Tentu saja. Tapi terima kasih. Sebaiknya kita akhiri tanya-jawab perihal teknik penceritaan ini. Aku sebenarnya tidak tertarik memaparkannya, karena para pembaca bisa tak suka. Tapi, apa boleh buat sebagai pihak yang terlibat, kau juga berhak mendapat penjelasan. Nah, sekarang bersiaplah. Cerita akan kulanjutkan. Tapi, baiklah, kali ini kau boleh memilih. Mau dilanjutkan dari bagian mana?

"Bagaimana kalau aku sendiri yang menuturkannya?"

Boleh saja. Tapi, maaf, bahasamu masih perlu ditata. Begini saja. Kamu yang bercerita, tapi aku yang menuliskannya untuk pembaca.

"Nanti kamu ubah?"

Kali ini tidak, kecuali itu tadi, bahasamu. Jangan khawatir, intinya tak akan berbeda. Hanya bahasanya. Ini demi kebaikan. Buat apa kau susah-payah bercerita kalau para pembaca tidak bisa memahaminya?

"Boleh aku mulai dari mimpi?"

Aduh, jangan mimpi lagi. Aku sudah banyak cerita tentang mimpi. Nanti pembaca bosan.

"Kamu selalu berpihak pada pembaca. Lagi pula mimpi-mimpi yang kamu ceritakan itu 'kan menurut kamu. Sekarang menurut aku. Pasti berbeda, apalagi mimpinya juga berbeda."

Baiklah, sekali ini saja. Mimpinya yang mana?

"Itu tadi, sewaktu aku mimpi dikejar ular."

Ya, boleh. Ingat tugas kita: kau bicara, aku menulis, orang lain membaca.

Mulai!

(Srengenge, 2004:168-171)

Ada sesuatu yang terjadi di luar cerita dan yang tidak betul-betul pas dengan cerita secara keseluruhan. Di sini seakan-akan narator ingin menyampaikan apologia atau semacam pertanggungjawabannya atas gerak ulang-alik ke masa lalu dan masa kini, dan tercermin adanya ketidakyakinan bahwa strategi ini akan dapat dipahami pembaca. Namun, yang sesungguhnya lebih esensial dalam hal ini bukanlah representasi masa lalu dan masa kini yang hadir secara bergantian sekaligus bersama-sama, melainkan cara membangun representasi itu, yang mempertemukan gaya realis dan romantis. Selain itu, di sini jarak antara narator dan tokoh yang dikisahkannya, serta antara kisah dan pembaca yang membaca kisah itu, seakan-akan hendak sama sekali dihapuskan. Tokoh yang dibiarkan memilih kisahnya sendiri untuk diceritakan, atau narator yang berkomentar tentang apa yang disukai atau tak disukai pembaca dan apa yang sudah kuno atau biasa-biasa saja serta apa yang baru adalah bagian dari upaya penghapusan jarak ini. Dalam hal ini bukan hanya dimensi waktu yang dimainkan oleh narator, tetapi juga dimensi ruang, yakni melalui gerak masuk dan keluar cerita.

Ini bukan ciri yang lazim, baik dalam realisme maupun romantisisme. Oleh sebab itu, bagian ini jadi terasa mengganjal dalam novel dan sulit untuk mencarikan tempat yang tepat bagi pembahasannya. Ada kemungkinan Sitok juga ingin membuat novelnya menjadi seperti kisah lisan yang secara langsung dituturkan oleh seorang *panglipur lara* kepada sekelompok pendengar, yang lazim terjadi di masa lampau ketika tradisi lisan masih lebih dominan daripada aksara. Jika hal ini benar, maka bagian yang dianggap ganjil ini sesungguhnya masih merupakan bagian dari proyeksi masa lampau yang berada dalam domain romantis alih-alih upaya untuk menjadikan kisah menjadi lebih realistis lewat penghapusan jarak antara yang di dalam dan di luar cerita. Faktanya, kini tuturan lisan semacam itu telah secara sistematis dan hampir menyeluruh digantikan peranannya oleh tulisan, dan novel ini sendiri—sebagai sebuah karya tulis—adalah bukti telah berlalunya masa kejayaan *panglipur lara*. Jadi, sekali lagi, dapat disimpulkan bahwa pada bagian ini ada tarikan romantis yang kuat, tetapi yang pada saat yang sama, itu hanyalah merupakan semacam *wishful thinking* belaka untuk dapat secara konkret kembali ke masa lalu.

Namun demikian, bahkan dalam situasi yang kental dengan romantisme ini pun realisme masih dapat memunculkan diri. Ini dapat dilihat dari tuturan narator sendiri, yang menekankan perlunya rincian demi menampilkan kembali secara utuh apa yang hendak diceritakan atau digambarkan:

Semua perlu, tak terkecuali masa lalu itu. Sosok dan watakmu, juga beberapa orang lain dalam cerita ini, perlu dihadirkan secara utuh. Tidak hanya gambaran wadangnya, melainkan juga pikirannya, khayalannya, mimpi-mimpinya, seluruh pengalamannya. Semua perlu diurai secara rinci.

Obsesi pada keutuhan, yang hendak diraih lewat penyampaian rincian yang sekecil-kecilnya, adalah bagian dari proyek realisme. Yang menarik adalah kredo ini justru secara tersurat dinyatakan sendiri oleh narator, yang sesungguhnya juga terobsesi dengan idealisasi masa lalu. Pada bagian yang terasa ganjil dan menyekam aliran cerita ini justru terjadi peleburan yang kian lekat antara realisme dan romantisme. Di balik hasrat yang amat kuat untuk merinci segala-galanya ini sesungguhnya tersembunyi suatu pandangan bahwa kenyataan dapat ditangkap secara utuh andai-kata rincian-rincian kenyataan tersebut dapat ditangkap dengan lengkap. Dengan demikian, keutuhan menjadi suatu acuan sentral dalam cara pandang ini. Dalam kaitannya dengan nostalgia masa lalu yang hilang, ilusi keutuhan ini sejenak membantu upaya menunda keharusan untuk menerima kenyataan bahwa yang lampau telah berlalu dan tak betul-betul bisa dihadirkan kembali secara konkret. Dengan kata lain, kenyataan tentang masa lampau yang telah hilang digantikan tempatnya oleh "efek kenyataan" masa lampau tersebut. Hal ini tidak menghasilkan penafian atas idealisasi masa lalu, melainkan malahan kian mengukuhkan representasi masa lalu yang romantis itu.

Pada bab keenam, "Leluri Naluri", paragraf yang menjadi paragraf pembuka bab ini memperlihatkan suatu perpaduan yang "harmonis" antara sebuah karakteristik realisme dan sebuah karakteristik romantisme. Karakteristik realisme yang dimaksud terletak pada rincian deskripsi, sedangkan karakteristik romantisme muncul dalam pilihan kata dengan muatan subjektif yang tinggi, yang sangat ditentukan oleh cara narator mengamati dan me-

laknai fakta-fakta yang diamatinya. Paragraf dibuka dengan sebuah tanggapan narator atas kenyataan yang hendak dideskripsikannya: 'Tak ada sebuah pagi melebihi pagi yang lain, kecuali jika au buka katup-katup pancaindra sehingga apa yang telah jadi run terserap ke bilik batin.' Di sini walaupun pembaca diajak untuk menyiapkan pancainderanya untuk menangkap fakta yang hendak diamati atau dideskripsikan, nuansa subjektif dalam tanggapan arator ini juga sangat gamblang. Jelas bahwa di sini kita tidak anya akan berhadapan dengan fakta-fakta belaka, sebagaimana igagas dalam tradisi gaya penulisan realis, tetapi kita juga diperiapkan melakukan hal tersebut dalam kerangka subjektivitas ro-rantis. Deskripsi yang kemudian mengikuti kalimat pembuka di tas adalah sebagai berikut.

Aroma sedap ikan asin merambati udara dingin. Asap putih se-tipis satin berkibar di atap rumah kendangan di pojok pertigaan. Gemicik air di perigi. Dementing gelas dan piring. Kebutan kain dan gedebam tebahan sapu lidi pada ranjang. Bunyi kerakal ter-pental dari pintu kayu. Kawanan ayam berhamburan ke pelataran. Seekor kucing melecit ke kebun dan memanjat cepat ke batang jambu batu. Guguran embun dari daun. (Srengenge, 2004:191)

Deskripsi ini dibangun betul-betul oleh potongan-potongan fakta, nasing-masing utuh dalam dirinya sendiri-sendiri, dan memang benar bahwa segenap indera kita dikerahkan untuk menangkap incian-rincian dalam deskripsi: aroma ikan asin, asap putih yang naik ke udara, suara gemericik air, denting barang-barang pecah-belah, bunyi kebutan kain dan pukulan sapu lidi di atas kasur, bunyi kerakal yang terpental, lecatan kucing, guguran embun. Namun demikian, pilihan kata yang dipakai untuk melukiskan semua ini dibingkai oleh ungkapan perasaan yang menjadi pembuka paragraf sehingga menjadi bermuatan emosi, dan lukisan yang di-rasilkannya pun adalah sebuah lukisan yang sama sekali tidak realis. Objek-objek yang digambarkan di sini tidak sekadar fakta-fakta mentah karena mereka dibungkus oleh diksi yang "mendandani" lukisan itu sehingga tampil *stylized*. Akibatnya, efek realitas deskripsi di atas menjadi tumpul dan yang muncul adalah potret "yang lebih indah dari aslinya."

Pada bab yang sama pula terdapat bagian yang sangat panjang dan rinci yang menggambarkan Paridewi dengan seorang tokoh lain, Srati, membuat ramu-ramuan untuk jamu. Bagian ini barangkali merupakan sebuah deskripsi terpanjang dalam keseluruhan novel, dan barangkali bukan kebetulan bahwa hal yang dideskripsikan adalah tradisi, yakni pembuatan jamu—satu dari sedikit tradisi yang masih tersisa dan dipertahankan ketika modernitas menerpa desa dan perlahan-lahan mengubah cara berpikir masyarakat desa. Deskripsi dibuka dengan penyebutan berbagai bahan untuk membuat jamu, seperti kunyit, lempuyang, temu giring, temu ireng, daun asam muda, pucuk dadap serep, pucuk jambu batu, jambu dersana, meniran, sembukan, krema dan sawanan, yang ditumbuk menjadi satu. Proses pengerjaan bahan-bahan ini pun dideskripsikan dengan rinci, demikian pula cara meminumnya dan berbagai campuran yang digunakan untuk menyertai acara minum jamu itu (periksa hlm. 194-195). Unsur tradisi lain yang juga dideskripsikan dengan cara yang sama adalah berbagai tabu dan pantangan dalam kebudayaan tradisional Jawa. Rincian mengenai aspek budaya ini disajikan secara panjang lebar, menyelengi deskripsi proses pembuatan jamu. Secara keseluruhan, deskripsi mengenai kedua unsur tradisi ini memakan sepanjang kurang lebih delapan halaman novel.

Sebagai contoh, berikut ini adalah sebuah cuplikan berisi deskripsi tentang jamu-jamuan yang dihubungkan dengan proses kehamilan dan perawatan kandungan:

Sambil mencuci piring dan perkakas kotor lain, Srati kembali menyanan, "Diminum jamunya."

"Tidak ditambahi daun dlingo dan worawari merah, Yu?"

"Lho, tidak. Itu hanya untuk kehamilan tiga bulan," jawab Srati pasti. "Yang perlu ditambahkan malah jamu cabe lempuyang. Kalau itu boleh diminum sejak awal kehamilan sampai menjelang melahirkan. Pada saat kehamilan masih muda, bersamaan dengan masa ngidam, kita dianjurkan mandi keramas dan bebersih kuku, setiap Rabu dan Sabtu. Nah, pada hari-hari itu pula sebaiknya kita minum cabe-lempuyang. Jumlah cabe dan lempuyangnya disesuaikan dengan usia kehamilan: kalau hamil sebulan ya, cabenya cukup sebiji dan lempuyang seiris, hamil tiga bulan tiga biji dan tiga iris, enam bulan enam biji dan enam iris, dan seterusnya."

Paridewi meraih dan mengamati gelas jamu. Ada endapan coklat kekuningan di dasar gelas itu. Ia goyang gelas memutar hingga cairan di dalamnya membentuk pusaran. Keruh. Ia pencet cuping hidung dan gelas itu kerontang dalam sekali tenggakan...

...

"Kalau kayu manis itu untuk apa Yu?" tanya Paridewi lagi, sekadar ingin mencocokkan ingatannya dengan pengetahuan Sрати.

Sрати menerangkan, "Kalau kehamilan sudah berusia antara tujuh sampai dengan delapan bulan, saban Senin dan Kamis, dianjurkan minum jamu yang dibuat dari air rendaman kayu manis. Sejari kayu manis ditambah kerikan kulit secang, direndam dalam air sekitar seperempat hari, baru diteguk sampai habis."
(Srengenge, 2004:198-199)

Jadi, rincian yang bersifat objektif secara intensif justru digunakan untuk menjelaskan pernik-pernik tradisi, yang merupakan bagian dari adat kebiasaan yang mulai hilang. Bahkan, Paridewi sendiri sudah tak lagi menguasai berbagai aturan berkaitan dengan kehamilan tersebut dengan cukup baik meskipun ia masih termasuk dalam generasi yang hidup dalam tradisi tersebut. Tampak bahwa "strategi" yang sama dalam menciptakan efek realitas pada apa yang telah hilang atau sedang berada dalam proses ditinggalkan juga digunakan pada bagian ini, seperti halnya dengan cuplikan yang berisi percakapan antara narator dan Paridewi sebelum ini. Nostalgia tentang 'masa lalu yang lebih indah' dihadirkan baik dengan melalui romantisisme yang menghasilkan gambaran-gambaran ideal maupun melalui strategi pelukisan realis yang berpretensi menampilkan fakta secara objektif dan apa adanya. Dengan demikian, di satu pihak ada semacam pengakuan yang tersirat bahwa masa lampau memang telah hilang, tetapi di pihak lain ada pula hasrat yang kuat untuk dapat menghidirkannya kembali dalam kerangka masa kini.

Hal yang sama dapat juga dilihat pada penggambaran berbagai tabu dan pantangan, yang juga telah mulai ditinggalkan oleh masyarakat pemeluk budaya yang melahirkan tabu-tabu tersebut. Uraian panjang-lebar juga disajikan untuk menyampaikan rincian-rincian tentang tradisi itu, seperti larangan untuk makan dengan lengan disangga, yang dipercaya dapat membuat anak kelak menjadi peminta-minta; pantangan untuk makan sambil jalan, yang membuat seseorang jadi 'tak laku'; larangan makan

pantat ayam agar tidak menjadi dungu; larangan duduk di depan pintu karena rezeki jadi 'tak mau mampir'; pantangan membunuh binatang; larangan menghina atau menertawakan orang cacat keharusan membasuh kaki dengan air garam sebelum tidur untuk menolak bala; larangan makan daging hewan yang lahir sunggang, dan seterusnya (hlm. 195-198). Pada halaman-halaman yang sarat dengan deskripsi ini seolah-olah pembaca sedang menghadapi sebuah ensiklopedia budaya tradisional Jawa yang cukup ekstensif. Namun, sekali lagi, katalog rinci unsur-unsur tradisi ini justru secara ironis semakin menguatkan rasa kehilangan yang tetap menjadi fakta yang tak terbantahkan meskipun berbagai cara telah ditempuh oleh narator untuk menyangkalinya.

Deskripsi panjang-lebar tentang tradisi itu tidak berakhir di situ karena pada bab berikutnya, "Tarikh Rembulan", penggambaran tradisi masih berlanjut, yakni ketika Paridewi menyelenggarakan upacara selamat tujuh bulan kehamilannya. Seorang kerabat, Nyi Kilah, membantunya menyiapkan upacara itu dengan dibantu putra-putra Paridewi, yaitu Daru dan Jiwanggo.

"Sesaji kedua, bubur atau jenang. Jenisnya tiga macam: bubur merah, bubur putih, dan jenang procot," lanjut Nyi Kilah, "sekarang tidak usah dicatat, saya hanya mau menjelaskan ketiga bubur itu. Bubur merah dan putih itu dibuat dari beras, yang merah dicampuri santan dan gula jawa, yang putih santan saja. Kalau jenang procot, sama dengan bubur putih ditambah irisan ubi, disebut jenang procot agar jabang bayinya gampang *mrocot*, mudah lahir. Ketiga bubur itu nanti diwadahi *takir*, pincukan daun pisang."

...

Gairah anak sekolah dalam diri Jiwanggo yang ditegakkan keinginan berunjuk kemahiran menulis di depan orang-orang tua menjadi susut seiring kebingungan yang mengepung pikirannya ketika perempuan itu [Nyi Kilah] mengaitkan bunyi-bunyian dari hitungan bulan ganjil dengan nasi kering, kedelai, kacang tanah, biji wijen, penggorengan, dan mangkuk-mangkuk daun pisang; menghubungkan kerekatan batin dengan emping ketan, parutan kelapa, dan sisiran gula jawa; menautkan kesejahteraan dengan gunungan nasi dalam tampah yang pada pucuknya ditancapi tusukan telur ayam rebus, ikan air tawar, terasi udang, bawang dan cabe merah, dikitari tusukan ikan gereh, kerupuk, dan kacang panjang, kobis, daun singkong, daun pepaya, dan ragam bebuahan; menyebut kelancaran hidup dengan tepung beras ane-

ka warna yang dilumat dan dipipihkan, disatukan lapis demi lapis, ditanak dan diiris-iris; mendamba kesempurnaan dengan tepung dan santan yang dibentuk serupa tempurung kelapa serta diberi gula jawa di dalamnya; mengandaikan kerukunan dengan bambu serumpun, kerucut kecil tepung jagung sembilan pasang ditancapi butiran ubi warna-warni." (Srengenge, 2004:220-221)

Pada kutipan ini objek-objek atau fakta-fakta, seperti nasi, santan, gula, kacang, bawang, kerupuk, dan sebagainya disandingkan dengan gagasan-gagasan yang tidak realistis karena berbau mistis. Rincian digunakan untuk membangun dunia tak nyata yang hanya dapat dipahami lewat simbolisme, dan di sini kembali gaya pelukisan realis berpadu secara unik dengan kandungan lukisan yang jauh dari realisme dan sangat didominasi oleh konservatisme tradisi. Pada halaman-halaman berikutnya, proses berlangsungnya upacara juga dilukiskan secara runtut dan rinci, sejak datangnya para tamu hingga permainan peran yang dimainkan oleh Paridewi dan para tamu undangan yang berkisar pada pemberian pertimbangan atas apa yang patut dan tak patut dilakukan, serta pertanyaan tentang jenis kelamin bayi yang dibaca dari pedas atau tidaknya ramu-ramuan dedaunan yang diletakkan di puncak tumpeng (periksa halaman 224-227).

Di sela-sela datang dan perginya para undangan serta berlangsungnya upacara selamat, Ronggo Waskito sempat merenung-renung tentang apa yang sedang terjadi dengan desanya kini di saat Partai Komunis telah mulai menanamkan pengaruhnya di kalangan warga desa. Pembaca masih dapat melihat kepercayaan diri Ronggo Waskito dalam menyikapi hadirnya berbagai organisasi politik di desanya meskipun nantinya akan terungkap bahwa keyakinannya ini tidak sepenuhnya terbukti. Orang-orang desa, yang menurutnya sangat dikenalnya wataknya itu, pada akhirnya tercerai-berai dan banyak yang menjadi korban ketika pengganyangan komunis dilangsungkan. Mereka yang dicurigai ditangkapi walaupun tidak ada bukti kuat bahwa pikiran mereka telah teracuni oleh ajaran-ajaran komunis. Di mata Ronggo Waskito, hanya kesederhanaan cara berpikir yang mendorong warga desa untuk mudah menaruh harapan meskipun kelak kesederhanaan itu pulalah yang menjerumuskan mereka dalam penderitaan akibat pengganyangan komunis:

Sebagai orang yang memahami watak desanya, Ronggo Waskito telah lama berpendirian bahwa tak ada satu paham pun yang mampu membangkitkan dan menggerakkan warganya kecuali berkaitan dengan harapan. Karena, harapan adalah api yang setiap saat sanggup menyulut kekeringan hidup mereka menajac kobaran semangat yang acap kali memusnahkan hidup itu sendiri. Partai-partai berbasis agama mereka terima lantaran memberikan harapan akan kebahagiaan surga, setelah di dunia hidup mereka menderita. Partai Komunis datang membawa janji menyudahi penderitaan dunia dengan meniadakan perbedaan tingkat untuk diganti dengan persamaan martabat di dalam tata hidup bermasyarakat. Semua mereka terima sepanjang memberikan harapan. Satu dan lainnya tak bisa saling meniadakan. (Srengenge, 2004:226-227)

Ronggo Waskito masih percaya pada kekuatan tradisi yang membentuk watak desanya, menanamkan kesederhanaan pada warganya, dan menjadi tiang harapan bagi mereka. Ia tidak dengan segera dapat melihat ataupun bersedia untuk mengakui bahwa, secara perlahan tetapi pasti, kesemuanya itu kian tersisihkan oleh hadirnya partai-partai politik yang memecah-belah warga desa sekaligus mengikis akar tradisi yang seharusnya telah tertanam kuat dalam kehidupan desa itu. Bagaimana hal ini tercermin dalam dinamika penggunaan gaya realis dan romantis dalam novel adalah sesuatu yang menarik untuk dikaji juga.

Barangkali sebagian dari kita ingat apa yang terjadi dalam *Madame Bovary* (terbit tahun 1857) karya Gustave Flaubert. Di dalam novel itu, tokoh Charles Bovary dan Emma Rouault, yang pertama mewakili sentimentalisme dan yang kedua romantisisme, berakhir tragis. Sementara itu, seorang tokoh lainnya, yaitu Monsieur Homais, yang berprofesi sebagai apoteker, mewakili nilai-nilai kemajuan dan lebih realistis dalam menghadapi hidup. Tokoh inilah yang justru bertahan hingga akhir novel dan bahkan menikmati kehidupan yang mapan dan sejahtera. Apabila Charles dan Emma hendak dilihat sebagai representasi gagasan-gagasan romantis yang masanya telah lewat atau ketinggalan zaman, sedangkan M. Homais dilihat sebagai representasi modernitas dan kemajuan zaman, dan dari perspektif tertentu, dengan demikian dapat dikatakan sebagai nilai-nilai yang terkait erat dengan maz-

hab realisme, maka ada suatu hal yang menarik. Narator Flaubert meskipun tidak sejalan dengan pandangan hidup Charles dan Emma yang romantis, juga sebetulnya tidak sepenuhnya menerima realisme sebagai alternatif yang lebih baik. Ini tampak khususnya dari penokohan M. Homais, yang ditampilkan sebagai seseorang yang tidak jujur dan menghalalkan segala cara dengan berkedok ilmu pengetahuan dan kemajuan. Ada kesepakatan bahwa era romantisme sudah berlalu, yang ditunjukkan lewat kematian Charles dan Emma, tetapi ada nada skeptis yang cukup kuat pula yang ditujukan kepada mazhab yang baru. Narator seakan-akan mempertanyakan apakah betul alternatif baru dalam menyikapi zaman ini akan sungguh-sungguh dapat menyejahterakan kehidupan manusia secara umum.

Dalam *Menggarami Burung Terbang* keadaan yang kurang lebih serupa juga muncul. Ronggo Waskito berupaya netral di tengah-tengah perubahan zaman meskipun ia secara pribadi lebih cenderung untuk bertahan pada tradisi dan amat berhati-hati dalam menerima pembaharuan yang dibawa oleh Guru Dario. Namun, ia juga dapat melihat dengan jelas bahwa tradisi yang hendak ia pertahankan itu perlahan-lahan sedang digerogoti oleh kemajuan, dan tak ada apapun yang dapat ia perbuat untuk mencegah hal itu terjadi. Pada akhirnya, ia harus menerima kenyataan bahwa kehidupan di desanya tak lagi sama seperti dahulu, dan kebersamaan sosial yang pernah kokoh itu kini telah rusak dilanda oleh gagasan-gagasan modern. Meskipun demikian, ini semua tidak serta merta membuat Ronggo Waskito berubah seratus delapan puluh derajat menjadi pemeluk modernitas. Sedikit banyak, ia mirip dengan narator *Madame Bovary*, yang menyikapi perubahan zaman dengan ambivalen.

Bab terakhir yang akan dibahas adalah bab kesepuluh, yang berjudul "Kenangan Rahim". Pada bab ini terdapat satu lagi penggambaran yang sangat rinci atas sebuah upacara selamatan. Peristiwa ini terjadi ketika Nyi Kilah menemukan bayi lelaki Paridewi dan Ronggo Waskito yang dibuang di sebuah sungai. Karena diramalkan akan membawa kesialan kepada ayahnya, bayi itu dibuang dan, dengan demikian, tak lagi dianggap memiliki hubungan apapun dengan sang ayah. Ini dipercaya sebagai cara untuk menghindarkan datangnya nasib sial itu. Kini, bayi itu pun seolah-olah menjadi bagian dari sebuah keluarga baru, yakni keluarga

yang menemukannya di sungai. Semua ini terjadi secara simbolis dalam upacara pembuangan. Deskripsi yang kemudian mengikut adalah penggambaran yang sangat rinci serangkaian upacara adat, mulai dari penanaman *ariari* si bayi dengan segala pernik-perniknya hingga upacara tanggalnya pusar bayi itu, pemberian nama, serta ruwatan penolak bala. Berbagai objek yang terlibat dalam upacara-upacara itu, seperti kendi, minyak wangi, jarum dan benang, kertas bertulisan huruf Jawa dan Arab, dan lain-lain (upacara penanaman *ariari*); merica, kain putih, kapur, arang, berbagai daun-daunan, payung, bendera, keris, dan lain-lain (upacara tanggalnya pusar); tumpeng, batok kelapa, daun pisang, dan lain-lain (upacara pemberian nama). Kesemuanya mencakupi kurang lebih sepuluh halaman novel.

Cerita diakhiri dengan kembalinya narator ke titik awal cerita, yaitu ketika ia meninabobokan kekasihnya, dan ini dilukiskan dengan bahasa yang ekspresif dengan kadar puitika yang tinggi. Dikatakan oleh narator:

Dan kenangkan dalam mimpimu kisah dari suatu masa, tentang sebuah desa yang dihantui prahara senantiasa. Tidur, ya, tidur. Bayangkan dirimu berjalan pergi meninggalkan desa itu, pergi jauh mengembara ke belantara kota, membawa luka dan lebam dari masa silam. Merenunglah sekali waktu dalam kesendirianmu, ketika serakan merjan nun jauh di angkasa kelam menaburkan serbuk cahayanya dan perlahan mengendap di genangan malam, mengendap ke sanubarimu yang dihuni kisah-kisah ngeri dari suatu negeri di mana cinta telah terkoyak-koyak oleh taring-taring prasangka...

Suatu waktu nanti, ketika aku dan kau sudah tak ada lagi, kisah yang kusampaikan padamu ini akan tinggal abadi ... Dan manakala kisaran sang waktu sampai di satu noktah, di mana bertemu awal dan akhir langkah, kisah ini akan bersemi kembali, kelak ditemu anak-cucu dalam bentuknya yang baru. Dan akan selalu begitu, Cintaku.

Selalu.

(Srengenge, 2004:525)

Di akhir novel, kepercayaan narator kepada masa lalu tidak luntur, tetapi pembaca secara jelas juga dapat melihat bahwa narator menyadari kenyataan bahwa masa itu telah berlalu. Gaya ro-

nantis yang secara kuat mewarnai paragraf-paragraf penutup ini melahirkan sebuah nostalgia atas sesuatu yang indah dan pernah ada tetapi kini tak lagi dapat dikembalikan seperti semula. Ada kesadaran bahwa hidup terus berjalan maju, dan ini tampak pada bagian ketika narator membujuk kekasihnya untuk membayangkan diri meninggalkan desa, tempat yang identik dengan tradisi dan masa lalu, serta pergi ke 'belantara kota' dengan membawa luka dan lebam' akibat rasa kehilangan itu. Kota dalam konfigurasi ini adalah identik dengan modernitas, kemajuan, dan masa kini. Namun, kepergian ke kota ini tidak digambarkan sebagai suatu perjalanan yang penuh impian dan romantis, seperti ketika Charles dan Emma pada mulanya memutuskan untuk meninggalkan desa mereka dan pindah ke Rouen. Kota dalam novel Sitok menjadi sebuah tempat yang suka tak suka harus didatangi dan didiami karena tak ada pilihan lain, seperti juga modernitas pada masa kini mau tak mau harus diterima karena itulah satu-satunya opsi.

Hanya dalam cerita masa lampau itu dapat dikunjungi kembali dan "diabadikan". Hanya kisah tentang masa lalu itu yang abadi, sementara masa lalunya sendiri sebagai suatu titik dalam dimensi waktu telah tiada. Kekukuhan pada kepercayaan, yang nyaris seperti ilusi, pada kemampuan untuk mempertahankan masa silam, dan bahkan mengabadikannya, bertahan hingga akhir cerita pada diri narator. Realisme dalam novel Sitok, dengan demikian, hanya menjadi kendaraan untuk dapat menampilkan kefactaan masa lalu yang, karena telah hilang, cenderung dianggap tidak ada atau tidak riil. Kekuatan dominan yang memayungi novel ini tetap cara pandang romantis, yang tidak hanya tercermin dalam ungkapan subjektivitas para tokoh, melainkan juga lewat ekspresi-ekspresi bahasa yang berkadar puitik tinggi. Penggunaan gaya penulisan realis hanya bertujuan untuk membangun "efek realitas" dalam deskripsi tentang masa lampau dengan segala atributnya (tradisi, dongeng, mistisisme, upacara adat, dan lain sebagainya) yang, pada akhirnya, semakin mengukuhkan romantisasi atas masa lalu. Secara ironis, realisme dalam novel ini tampaknya juga kian mengukuhkan ilusi narator yang seolah-olah hendak terus mempercayai bahwa masa lalu tetap merupakan fakta pada masa kini sehingga narator tidak harus menerima kenyataan bahwa masa lalu betul-betul telah hilang.

Realisme Putu Oka Sukanta dalam *Merajut Harkat*

Putu Oka Sukanta pernah dipenjara selama sepuluh tahun sebagai tahanan politik tanpa diadili karena dituduh terlibat dalam organisasi Partai Komunis Indonesia. Novelnya, *Merajut Harkat*, sedikit banyak merupakan ungkapan pengalaman pribadinya selama dalam tahanan, dengan pusat penceritaan pada tokoh utama Mawa, seorang pemuda komunis. Ia ditangkap dalam suatu penggerebekan di rumahnya dan langsung dikirim ke penjara tanpa proses pengadilan apa pun. Latar novel didominasi oleh keadaan penjara tempat Mawa menghabiskan waktunya selama bertahun-tahun, dan kesemuanya ini dikisahkan dalam hampir 550 halaman. Oleh karena itu, tak mengherankan bila novel ini membuka ruang yang sangat lapang bagi gaya penulisan realis yang mengedepankan rincian-rincian dan berupaya membangun efek kenyataan melalui fiksi.

Akan tetapi, kita mungkin sebaiknya tidak tergesa-gesa berasumsi bahwa karena latar belakang penulisnya atau karena ada peluang dalam novel ini bagi realisme, kita sedang berhadapan dengan sebuah karya fiksi yang ditulis dengan gaya realisme sosialis. Meski dalam novel ini Putu sangat kritis terhadap penindasan dan kesewenang-wenangan, itu semua sama sekali tidak didasarkan pada perjuangan kelas. Hal yang justru hadir dengan kuat di sela-sela realismenya adalah humanisme yang diasumsikan universal. Pelukisan suasana penjara dan kehidupan para tahanan yang sangat rinci dan realistis oleh Putu digunakan secara optimal untuk menyuarakan gagasan-gagasan humanis yang ideal sehingga terjadi semacam pertemuan antara realisme dan idealisme humanis. Yang pertama tampak dominan pada tataran stilistik, sementara yang kedua menjadi jiwa novel pada tataran tematik. Aspek inilah yang akan menjadi inti pembahasan atas novel ini.

Penggambaran hal-hal secara rinci dengan menggunakan perspektif observasi tanpa menyertakan subjektivitas narator secara umum tidak dominan. Namun, pada bagian-bagian ketika deskripsi penjara disajikan, rincian-rincian pun diberikan secara komprehensif. Kisah diceritakan dari sudut pandang orang ketiga yang menempatkan dirinya dekat dengan tokoh utama Mawa. Narator dapat mengetahui semua hal yang terjadi dalam pikiran

Mawa dalam konteks serbatahu. Yang menarik adalah bahwa ada saat ketika Mawa berbicara langsung kepada pembaca dalam perspektif orang pertama, sosok narator mahatahu sejenak menghilang. Fenomena ini pun akan coba dipahami untuk semakin memperjelas dinamika antara realisme dan idealisme dalam novel ini.

Penggambaran penjara secara agak rinci dan faktual mula-mula muncul pada halaman 79 ketika Mawa baru disiksa dan dikembalikan ke selnya:

Sel ini, ruangan yang sangat darurat. Luasnya tidak lebih dari satu meter persegi panjang, yang lebarnya juga hampir sama. Dalam sel itu tentu tidak bisa meluruskan badan. Bisanya hanya duduk bersandar di tembok dengan lutut ditekuk. Lagi pula, salah satu dindingnya adalah anak tangga, tiga trap. Di anak tangga inilah sebaiknya duduk, dengan kaki melonjor ke bawah. Dalam posisi seperti ini posisi badan agak santai. Dinding gedeg di dua sisi ruangan menerawang. Sinar matahari bisa masuk dari celah-celahnya. Sejak matahari terbit tempat ini sudah mulai panas, semakin siang semakin menggigit dan membakar. (Sukanta, 1999:79)

Deskripsi ini memang tidak panjang, tetapi ia mampu memberikan gambaran sekilas tentang sel yang dihuni Mawa. Dimensi ukurannya dijelaskan, demikian pula bentuk selnya. Selain itu, ada keterangan tentang apa yang ada di dalam sel, yakni anak tangga berundak tiga, tempat Mawa memilih untuk duduk agar tubuhnya tidak pegal-pegal akibat kecilnya ukuran sel. Pembaca juga mendapat informasi tentang kondisi dinding sel serta keadaan sel di kala siang hari ketika sinar matahari menerobos masuk dari celah-celah dinding gedeg. Deskripsi ini masih tergolong pendek karena kemudian yang mengikutinya adalah kenangan Mawa tentang berbagai hal di masa lampau, yang membuatnya sedih dan terharu. Deskripsi sel juga dipadukan dengan uraian rinci kegiatan yang dilakukan Mawa di dalam sel tersebut, yang menyatukan tempat dengan orang yang menghuni tempat itu:

Lonceng jam delapan telah berdentang. Suara teman-teman sudah mereda. Tadinya mereka main gapple, agak berisik suaranya. Dalam keheningan seperti itu aku mendengar suara bergeriut. Jantungku berdebar. Aku bangun, mengangkat kedua tangan tinggi-tinggi kemudian seperti menguakkan tirai, tanganku merentang ke

kanan kiri, napas dalam-dalam kuhirup, kutahan sebentar di dada dan perlahan kuhembuskan. Telinga kupasang baik-baik. Tak ada suara mencurigakan. Teman-teman pun tidak kudengar menyel sebuah nama. Kiranya hanya halusinasi belaka. Aku duduk kembang di anak tangga. Badan kurebahkan ke samping menempel di tembok. Mata terasa berat, tapi cepat kuusap dan posisi duduk kuperbaiki. Aku tidak mau mengantuk. Aku tidak mau tidur. Terdengar suara mobil mendekat dan berhenti. Beberapa meter di belakang sel ini ada jalan kecil menuju ke barak tentara. Apakah itu mobil yang akan mengambilkmu?... (Sukanta, 1999:84)

Dalam situasi sel seperti yang dideskripsikan pada kutipan pertama di atas, keheningan mendominasi ketika malam tiba. Dalam kutipan di atas ini indera-indera pembaca diaktifkan, khususnya indera pendengaran, dan deskripsi pun kental diwarnai citra yang berorientasi auditoris. Hanya suara-suara yang ada di samping keheningan malam. Pada saat yang sama, aktivitas yang dilakukan Mawa juga dideskripsikan secara rinci, mulai dari detak jantungnya, gerak tangannya, hisapan dan hembusan napas hingga mata yang diusap oleh tangan. Dalam keseluruhan deskripsi ini struktur kalimat yang dipakai oleh narator terdiri atas klausa-klausa pendek yang sederhana dan lugas. Masing-masing klausa rata-rata mengandung satu gagasan utama yang sederhana. Dengan strategi seperti ini, intensitas suasana dalam sel diperthal dan pembaca diajak untuk mengalami gerak waktu secara lambat. Meskipun demikian, efek yang dihasilkan bukanlah kejemuhan, melainkan suasana yang mencekam. Hidup di dalam sel seperti yang dijalani oleh Mawa membuat setiap gerak dan kejadian yang paling sepele pun menjadi penting dan terkedepankan, sebagaimana yang la katakan dalam salah satu paragraf: 'Malam semakin sepi. Setiap pukulan lonceng aku dengar dengan jelas. Jam demi jam' (Sukanta, 1999:100). Jadi, melalui deskripsi yang menggugah indera, pembaca tampaknya diajak untuk ikut mengalami kejadian yang dialami Mawa di selnya.

Mendeskripsikan kondisi fisik sel secara bersama-sama dengan penggambaran suasana yang terjadi melalui rincian aktivitas yang dikerjakan orang-orang di situ adalah sebuah strategi deskripsi yang secara cukup konsisten digunakan oleh narator. Di sini, tempat dan manusia menyatu, tetapi gambaran yang diperoleh bukanlah gambaran persatuan manusia dengan tempat yang

harmonis, melainkan lukisan situasi kehidupan yang sama sekali tidak manusiawi. Dengan kata lain, potret yang disajikan adalah potret penderitaan manusia.

Pintu gerbang itu kembali ditutup oleh petugas berbaju coklat.

Pintu itu dibuat dari kayu entah berapa senti tebalnya. Mungkin sampai sepuluh senti. Ada palang besi bersilang dari sudut-sudutnya dan bertemu di tengah. Silang empat lempeng plat beton itu masih diperkuat dengan selempeng plat beton melintang, dari tepi ke tepi. Di pinggirnya menempel empat engsel besar yang mengkait ke ambang pintu yang menyatu dengan tembok. Hanya tank mungkin yang bisa mendobrak pintu sampai rubuh. "Apakah masih ada tank yang akan menubruk pintu dan memanggil gundukan-gundukan harapan itu keluar di suatu hari? Ah, KKO dan PGT yang katanya progresif revolusioner hanya tersisa dalam angan-angan mereka.

Di halaman penjara sebelah timur, keluarga tahanan banyak yang berkumpul. Mereka sedang membezuk keluarganya yang sudah disekap di dalam. Melihat ada truk yang dikawal memasuki halaman penjara, perhatian mereka beralih ke arah truk itu. Mereka saling berbisik, pasti tahanan baru. Mereka ingin tahu, kalau-kalau ada kenalan atau keluarga mereka ikut serta di dalam rombongan itu. Peristiwa seperti ini sudah berulang kali mereka saksikan. Walaupun demikian masih tetap merangsang hatinya untuk tahu lebih jauh. Beberapa ibu bertanya kepada tahanan yang bertugas mengurus kiriman mereka. Beberapa tahanan sudah dipekerjakan untuk mengurus kiriman dan pertemuan keluarga. Setidak-tidaknya sebagai pesuruh petugas dan tukang angkut tas kiriman tersebut.

Beberapa tahanan yang berjongkok dan duduk di dasar bak truk melongokkan kepalanya agar bisa melihat mereka, ibu-ibu dan keluarga tahanan di halaman tersebut. Keinginan yang sama tumbuh di kepala mereka juga. Bukan hanya keinginan, tetapi juga rasa getir dan pilu, disayat-sayat penderitaan yang sedang mengoyak kehidupannya. (Sukanta, 1999:140-141)

Ada banyak kegiatan terjadi, yang seakan-akan membuat penjara menjadi semacam dunia kecil sendiri yang terpisah dari dunia luar. Dalam deskripsi ini, manusia yang ada di dalam penjara dipisahkan dari mereka yang berada di luar oleh sebuah pintu dengan plat besi yang berlapis. Kalaupun orang-orang dari luar da-

pat masuk ke dalamnya, hal ini bukanlah suatu keadaan yang permanen karena mereka hanyalah para penjenguk yang waktu kunjungannya terbatas. Bahkan ketika mereka berbaur selama jam-jam kunjungan yang tampak sangat berharga itu, pembaca masih dengan jelas dapat membedakan dalam deskripsi, mana yang penghuni tetap penjara dan mana yang hanya melakukan kunjungan singkat. Jadi, keseluruhan deskripsi ini, yang dalam konteks mikro tampak membuat penjara seolah-olah menjadi hidup, dalam konteks makro justru membunuh hubungan atau keterkaitan antara mereka yang ada di dalam dan di luar gerbangnya.

Kegiatan yang pada kenyataannya terjadi di dalam dunia kecil yang terisolasi dari dunia luar itu adalah apa yang dikisahkan dengan tak kalah rincinya pada beberapa halaman kemudian ketika narator melukiskan bagaimana pemantauan atas setiap tahanan dilakukan:

Satu persatu tahanan melintasi pintu gerbang yang kukuh itu sambil dihitung oleh serdadu dengan tongkat bambu memukul badan tahanan satu persatu. Mawa merasakan sakit bukan main tidak hanya tubuhnya, tetapi terlebih-lebih hatinya. Penghinaan!

Penghitungan tidak hanya dilakukan sekali tetapi berulang kali di setiap pintu yang dilewati. Sesudah melintasi pintu ketiga, tahanan digiring ke sebuah ruangan, yang disebut ruangan administrasi, atau Biro Dua. Di ruangan ini para tahanan digeledah, didaftar namanya, atau namanya dicocokkan dengan daftar yang dibawa petugas dari Kodim. Dari teras ruangan ini tahanan yang baru tiba sudah bisa melihat blok-blok penjara yang sudah dihuni oleh tahanan terdahulu. Blok-blok ini melingkar seperti tapal kuda, dan di tengah-tengahnya terhampar tanah lapang yang dibelah oleh sebuah jalan menuju lurus ke blok di ujung sana. Tepi tanah lapang ini dikelilingi oleh jalan beraspal sebagai penghubung tiap-tiap blok yang pintunya tampak dikunci. Dapat dibayangkan petugas mengawasi blok-blok tersebut dengan mengelilingi lapangan tersebut. Semuanya dapat dilihat sebab pagar blok-blok tersebut adalah kawat ayam yang menerawang. Tampak tahanan banyak berdiri di pagar kawat tersebut. Mereka menonton atau mencari tahu siapa-siapa yang baru datang. Di tepi jalan yang lurus ke ujung blok tumbuh beberapa pohon mangga sedangkan di tepi jalan yang melingkar di tepi lapangan tumbuh pohon sagon dan flamboyan. Dari ruangan Biro Dua ini dapat juga dilihat sel-sel tahanan berderet di beberapa blok. Di bawah pohon mangga di

tepi jalan yang lurus itu berkerumun beberapa orang dikawal oleh seorang hansip. Baru kemudian jelas pekerjaan mereka. Mereka membagi tas-tas yang dangkut dengan usungan kayu dari depan dan dibagikan menurut label pada setiap tas tersebut. Seseorang berlari dari mulut blok ketika hansip tersebut meneriakkan sebuah nama. Tahanan yang berlari itu mengambil tas kepunyaan warga blok yang namanya baru saja diteriakkan. (Sukanta, 1999:146-147)

Bagian ini merupakan salah satu deskripsi penjara yang paling rinci, yang memberikan kita suatu gambaran yang cukup jelas tentang tata letak penjara. Ini adalah penjara yang baru tempat Mawa dipindahkan setelah sebelumnya ia menghuni sebuah sel kecil yang telah digambarkan sebelumnya. Selain pada bagian awal kutipan, yang menggambarkan bagaimana setiap tahanan yang melewati pintu pemeriksaan dipukul tubuhnya oleh petugas, tak ada lagi intervensi narator ataupun tokoh dalam deskripsi. Pada paragraf pertama, pembaca masih dapat menyaksikan apa yang dirasakan Mawa sebagai akibat perlakuan seperti itu, yakni sakit hati yang timbul dari perasaan terhina. Namun, ketika beranjak ke deskripsi pada paragraf berikutnya, potret yang muncul seperti sebuah rekaman fotografik yang dihasilkan oleh sebuah kamera di atas kertas foto berformat panorama. Keseluruhan bagian luar sel-sel dilukiskan secara realistis dan "apa adanya" meskipun narator masih membuat pembaca menyaksikan semuanya itu dari kacamata Mawa.

Ini adalah suatu gejala yang sangat menarik. Mawa adalah tokoh yang sangat terlibat dengan segala sesuatu yang dilukiskan dan meskipun ada seorang narator independen yang menuturkan cerita, jelas terlihat bahwa narator itu menggunakan perspektif Mawa untuk menceritakan semuanya. Dalam keadaan seperti ini, agak luar biasa bahwa kadang-kadang deskripsi ternyata bisa berisi penggambaran-penggambaran yang tidak hanya faktual, tetapi juga amat emosional. Namun, tak jarang pula tiba-tiba pembaca mendapati deskripsi-deskripsi yang penuh dengan rincian yang disampaikan dengan cara yang amat objektif dan tanpa muatan emosi sama sekali, seperti paragraf yang melukiskan topografi bagian dalam penjara di atas. Hal ini sejalan dengan keluar masuknya narator dalam cerita. Ada saat ketika Mawa sendiri yang menjadi narator, seperti pada halaman 168, misalnya. Narasi dibuka

dengan pernyataan: *Akulah Mawa, Aku Akan Hadir dan Bicara Sendiri*. Tidak ada tanda kutip pada awal ataupun akhir pernyataan, dan perhatikan pula bahwa setiap kata dimulai dengan huruf besar, seakan hendak menekankan pentingnya pernyataan ini dan, oleh sebab itu, perlu diserukan dengan lantang.

Efek realitas semakin dikentalkan lewat strategi penceritaan seperti ini karena akses pembaca pada cerita dan para tokohnya tidak lagi diperantarai oleh narator. Seorang "saksi hidup" menuturkan fakta-fakta secara langsung kepada kita. Status narasi adalah persoalan penting dalam hal ini. Apa yang oleh pencerita hendak disajikan sebagai fakta-fakta itu di mata dunia di luar penjara adalah sesuatu yang tidak riil atau fakta-fakta yang tak pernah berkesempatan menjadi fakta karena tak pernah dapat meninggalkan dinding-dinding penjara dan sampai kepada mereka yang berada di luar. Hanya penuturan seorang saksi hidup yang barangkali dapat meyakinkan dunia luar bahwa semuanya itu betul-betul terjadi dan bukan imajinasi narator yang walaupun posisi penceritaannya sangat dekat dengan Mawa, bukanlah salah seorang dari mereka yang terpenjara itu. Strategi ini juga penting karena dengan kebebasan bergerak keluar-masuk kisah yang dimiliki narator ini, fakta-fakta tidak hanya dapat disampaikan sebagai realitas belaka. Dengan adanya kesempatan bagi tokoh utama untuk berbicara langsung kepada pembaca, muatan subjektif yang ada dalam pandangan tokoh tentang fakta-fakta itu juga dapat disampaikan.

Oleh sebab itu, seperti telah disampaikan pada awal pembahasan novel ini, idealisme tokoh, yang bisa saja dilihat sebagai perpanjangan idealisme narator sekaligus idealisme Putu sebagai seseorang yang pernah mengalami persis apa yang terjadi pada Mawa, turut mewarnai novel dengan tak kalah kuatnya. Bahkan, dapat dikatakan bahwa strategi penulisan yang realistik merupakan sarana belaka bagi tujuan penyampaian idealisme Putu, yang secara spesifik berwujud gagasan-gagasan humanisme yang universal. Contohnya, dalam sebuah deskripsi tentang bagaimana pemisahan para tahanan dilakukan, Mawa membaca peristiwa tersebut dalam cara pandang yang bersifat meng-universal-kan fakta-fakta yang spesifik:

Sesudah tiba waktunya walaupun mereka belum mampu menelan semua jatah yang diberikannya, satu persatu mereka dipanggil. Mawa bersama beberapa tahanan lain termasuk yang dikirim ke Blok E. Hanya dua orang dari 25 tahanan baru itu yang terpisah. Entah dikirim ke blok mana, dua orang itu masih menunggu sementara 23 tahanan telah berbaris menyandang atau menjinjing barang-barangnya. Peristiwa seperti ini sudah beberapa kali sempat ditontonnya dalam film. Gambaran universal dari setiap peristiwa yang berbeda... (Sukanta, 1999:152)

Lepas dari sedikit keganjilan yang terkait dengan disebut-sebutnya 'film' dalam tuturan Mawa di atas, mengingat tidak ada satu bagian pun dalam novel yang menyebutkan bahwa tahanan boleh menonton film di penjara dan latar novel adalah tahun 1960-an dan 1970-an, peristiwa yang dideskripsikan dalam kutipan dibawa ke tingkat pemaknaan yang lebih tinggi, dan sebuah fakta yang spesifik pun berubah menjadi sebuah kebenaran universal. Teknik penceritaan seperti ini sangat dominan kemunculannya di sepanjang novel. Teknik ini juga yang digunakan oleh Putu, melalui narator atau tokoh Mawa, untuk menerjemahkan berbagai peristiwa dalam penjara menjadi gagasan-gagasan humanis pada tataran yang universal. Lebih menarik lagi halnya karena idealisme ini disisipkan di antara deskripsi-deskripsi tentang ruang tahanan dan beratnya kehidupan para penghuninya.

Dalam sebuah deskripsi tentang penjara Mahoni, misalnya, diperlihatkan perlakuan yang tidak manusiawi yang dialami para tahanan. Ini adalah bagian kisah ketika Mawa dipindahkan dari penjara Sengon ke Mahoni. Deskripsi objektif atas tempat berbaur dengan evaluasi subjektif atas kejadian-kejadian yang melibatkan manusia yang berada di tempat itu:

... Di bui Sengon sudah cukup banyak barang yang disita, kata lain dari disimpan, di Biro Dua. Dan lebih banyak lagi yang dirampas oleh kaki tangan blok E. Aku memperhatikan tingkah laku para petugas dari sudut mata. Mereka melakukan serah terima. Barang-barang bernyawa dari bui Sengon telah diterima lengkap sesuai dengan isi surat. Hanya saja mereka, para petugas itu tidak melihat tulisan apa isi kepala barang-barang bernyawa itu. Selain kata komunis, biadab, pembunuh, pemberontak, makar dan lain sebagainya, hampir serupa dengan imajinasi perihal kebon binatang yang khusus menampung binatang buas. Mereka tidak me-

lihat potret dirinya di diri kami, matanya buta. Matanya telah dibutakan oleh jabatan, kedengklan, dan keinginan selamat sehingga manusia yang sedang diserahterimakan ini tidak dilihatnya seperti manusia lagi. Manusia. Alangkah agungnya manusia. Manusia! (Sukanta, 1999:172-173)

Pada kutipan ini deskripsi dilakukan pada tataran yang sangat subjektif, yang menghasilkan gambaran bermuatan emosi penuturnya, yaitu Mawa. Di sini Mawa tidak hanya menjadi seorang tokoh yang diberi keistimewaan oleh narator untuk mengatakan sesuatu, tetapi ia juga adalah orang yang sedang mengalami sendiri perlakuan tak manusiawi yang sedang dideskripsikannya. Pada momen ini jarak antara Mawa, yang sebelum cuplikan di atas mengatakan bahwa ia hendak 'hadir dan bicara sendiri' (hlm. 168), sebagai juru cerita dan Mawa sebagai korban perlakuan buruk dalam kisah yang dicitrakannya pun mengalami pengaburan. Di balik kritiknya yang bernada ironis atas penghinaan terhadap martabat manusia tersembunyi suatu gambaran ideal tentang apa yang seharusnya dilakukan oleh manusia dan bagaimana manusia seharusnya diperlakukan. Meskipun pesan yang disampaikan tidaklah terdengar moralistis sekali, idealisme tampak jelas terlihat di situ dalam bentuk harapan atau angan-angan yang disadari berbenturan dengan kenyataan pada saat itu.

Dalam ujaran 'Manusia. Alangkah agungnya manusia. Manusia!' tersurat kegusaran Mawa atas kenyataan yang sedang dihadapinya dan juga kemuakannya pada manusia-manusia yang bertanggung jawab atas hal itu. Namun, pada saat yang sama, tersirat pula gambaran ideal Mawa tentang manusia, yang merupakan kebalikan dari apa yang terungkap dalam ujarannya itu. Dari sudut pandang yang berbeda, ujaran Mawa itu juga menunjukkan dampak kenyataan yang tidak berkeadilan pada kemanusiaan, dan hal ini adalah suatu keadaan yang disesalinya. Pembaca juga dapat melihat nada yang kurang lebih serupa pada bagian lain novel, yang juga keluar dari tuturan Mawa ketika ia menggambarkan jual-beli makanan yang terjadi di penjara antara petugas dan tahanan:

... Bagi tahanan yang tidak punya ini itu yang bisa dijual, kalau tidak tahan dan mentalnya rapuh, mencuri pun dilakukannya. Walaupun hanya satu dua orang yang pernah melakukannya,

dalam prosentase 0,0001%, tetapi pernah terjadi. Sangat manusiawikah ini? Seorang hakim, kalau ada di dalam penjara ingin menghakimi pencurian itu, ia tidak hanya dituntut memiliki pemahaman hukum dan perundang-undangan yang ada, tetapi juga harus melihat dan mengkaji aspek-aspek manusiawi dari kehidupan seperti di neraka ini. Hukum normal tidak berlaku di penjara. Aku tertawa sendiri. (Sukanta, 1999:183-184)

Sinisme masih ada dalam kutipan di atas, tetapi Mawa juga tidak kehilangan idealismenya yang secara jelas terumuskan dalam pandangan-pandangannya tentang kemanusiaan. Di sini benturan antara kenyataan, *apa yang terjadi*, dan harapan, *apa yang seharusnya terjadi*, secara konsisten juga masih dilakukan lewat deskripsi yang dituturkan oleh tokoh. Bahwa Mawa tidak benar-benar kehilangan idealismenya atas manusia dapat dilihat pada deskripsi itu sendiri. Dalam keadaan yang serba sulit di penjara dan kelangkaan makanan yang lazim dialami, ternyata pencurian yang dilakukan oleh para tahanan sangat jarang terjadi, dan persentasinya juga kecil sekali. Jadi, secara tersirat sesungguhnya Mawa juga menyampaikan bahwa kenyataan yang keras tidak serta merta membuat semua orang menjadi jahat. Namun, bahkan seandainya pun terjadi suatu pencurian oleh seorang tahanan, Mawa berpandangan bahwa pelakunya tidak boleh diadili semata-mata atas dasar pertimbangan hukum, melainkan juga atas pertimbangan kemanusiaan. Dengan demikian, perilaku manusia yang bisa jadi buruk dalam suatu keadaan yang tidak menguntungkan, dalam pandangan Mawa, seharusnya bisa ditoleransi. Oleh sebab itu meskipun paragraf yang memuat kutipan di atas diakhiri dengan suatu sinisme, idealisme Mawa tidak pernah pupus. Refleksi-refleksi seperti ini, yang dibangun di atas benturan antara apa yang riil dan apa yang ideal, terus-menerus muncul dalam novel ini.

Gaya penulisan realis, dengan demikian, digunakan Putu untuk menciptakan lukisan tentang kenyataan hidup dalam tahanan, sementara gaya penulisan yang dijiwai oleh idealisme dan berisikan refleksi-refleksi subjektif atas kenyataan digunakan untuk menyampaikan harapan-harapan serta gagasan-gagasan ideal tokoh. Dalam perkembangan cerita, pembaca bahkan akan sering bertemu dengan banyak ujaran-ujaran bijak yang mengandung

kebajikan, yang diucapkan oleh tokoh-tokoh dalam cerita—para tahanan—justru dalam situasi keterpenjaraan yang nyaris tidak memberikan ruang bagi kualitas-kualitas manusia untuk tumbuh dengan sehat. Ungkapan-ungkapan yang nyaris terdengar seperti pepatah atau kata-kata mutiara, seperti 'Sesungguhnya lah ke-sombongan itu milik sah orang bodoh' (hlm. 201), 'Solidaritas tidak bisa diminta atau dibeli, apalagi disuap' (hlm. 211), atau 'kematian jangan ditakuti, kalau sudah datang waktunya tidak bisa ditolak. Masih lebih terhormat mati dipenjara sebagai tahanan politik, daripada sebagai koruptor, komprador, anjing' (hlm. 236) adalah sedikit contoh di antara sekian banyak kasus yang muncul.

Pada tahap ini, semakin kental warna realisme yang seakan bernuansa sosialis. Namun, saya masih ingin menahan diri untuk tidak segera memberi label Putu Oka Sukanta sebagai seorang penulis berpaham realisme sosialis. Salah satu definisi realisme sendiri memang menyebutkan bahwa 'rincian-rincian tentang alam lingkungan, motivasi manusia, dan keadaan—dengan segala hubungan sebab-akibatnya, menyediakan wadah bagi eksplorasi nilai-nilai dan kehidupan manusia' (*Realism*, 1992). Selain itu, ada suatu unsur penting realisme sosialis yang tidak hadir dalam novel ini, yang membuat setiap argumen yang mendukung adanya paham realisme sosialis dalam Putu dengan mudah bisa dimentahkan, yaitu perjuangan pembebasan manusia yang berbasis kelas.

Dalam *Merajut Harkat* kita dapat melihat adanya seorang *positive hero*, yang tampaknya mampu memecahkan kontradiksi antara keharusan untuk menyampaikan kenyataan yang sebenarnya, di satu pihak, dan kewajiban untuk menyampaikan pula apa yang belum terjadi dan seharusnya terjadi, di lain pihak. Kontradiksi antara kedua dorongan ini, yang menjadi catatan serius bagi realisme sosialis, memperoleh solusinya pada tokoh Mawa, yang bertahan dengan prinsip-prinsip humanismenya walaupun mengalami tekanan yang berat selama berada di penjara. Akan tetapi, sekali lagi kesulitan yang timbul untuk secara sederhana mengatakan bahwa Putu adalah seorang penulis realisme sosialis terletak pada tiadanya dimensi pertarungan kelas dalam novelnya. Dua lawan yang saling berhadap-hadapan adalah kuasa politik yang tak berperikemanusiaan pada satu sisi dan korban kuasa tersebut yang mencoba mempertahankan martabat kemanusiaannya pada sisi yang lain. Hal yang sementara ini bisa disimpulkan barangkali

adalah bahwa Putu adalah seorang penulis realis humanis, dan dalam konteks kemanusiaan semacam ini semua yang tertindas, baik dari segi kelas ataupun segi-segi yang lain, tercakupi. Dengan demikian, orientasi pandangan hidup penulis lebih terpusat pada suatu universalitas kemanusiaan.

Kecenderungan universalis ini dapat dijumpai pada banyak bagian novel ini. Ada upaya yang konsisten untuk dapat melampaui kenyataan fisik yang membentuk dan sekaligus mengungkung realitas kehidupan di penjara dengan cara melompat ke dalam tataran ideal atau pikiran, seperti yang dengan gamblang dapat dilihat pada perenungan Mawa ini, 'Di manakah pintu keluar dari dunia secuil ini.... Hanya pikiran yang mampu menerobosnya' (hlm. 260-261). Namun, di pihak lain ada pula tegangan dengan tarikan kenyataan penjara yang begitu riil dan menekan. Mawa seolah-olah takut untuk terlalu berharap dan kadang kala tergoda untuk menyerah pada realitas penjara yang mengekang dirinya, dan hal ini dapat dirasakan kehadirannya, misalnya dalam kata-kata Mawa, 'Aku harus makan apa yang ada di dalam omprengku, bukan apa yang ada di luarnya, di dalam angan-angan atau pun lamunan' (hlm. 266). Membangun harapan, dalam situasi seperti yang dialami Mawa dan para tahanan lainnya, memang bisa berisiko. Kekecewaan atas harapan yang tak kunjung terwujud dapat mematikan jiwa mereka. Itulah sebabnya mengapa Mawa sempat kehilangan harapan dan menerima kenyataan yang ada di depan matanya. Namun, sebagai seorang *positive hero* ia dilukiskan mampu mengatasi persoalan ini karena pada halaman berikutnya ia berkata, 'Aku Mawa. Aku hadir kembali sebab aku berpikir.'

Di tengah-tengah tegangan antara kenyataan kasat mata dan idealisme berorientasi humanis ini, lebih lanjut lagi, juga diselipkan kritik reflektif atas sosialisme dan jenis realismenya. Dalam suatu percakapan di dalam sel dengan seorang tapol lainnya, Mawa mengungkapkan bahwa di penjara itu ia seolah-olah berada dalam sebuah 'hutan belantara yang masih asing' atau juga 'dunia dongeng' karena, dalam kata-kata Mawa sendiri, 'banyak kenyataan yang kujumpai di sini tidak pernah kubayangkan sebelumnya' (hlm. 293). Bayangan yang dimaksudkannya, tentu saja, adalah suatu idealisme yang berbau universalis karena kemudian Mawa melanjutkan, 'Bukankah di dalam penderitaan semestinya kita se-

makin menyatu? Semakin kuat dipateri dan diaputkan oleh cita-cita dan kearifan?' Ada beberapa kata kunci di sini yang merujuk pada idealisme universal itu, antara lain, yaitu *semestinya*, *menyatu*, *cita-cita*, dan *kearifan*. Kesemuanya ini adalah kumpulan kata yang berorientasi pada apa yang *seharusnya* terjadi, dan bukan apa yang *secara riil* terjadi.

Kritik halus atas ideologi sosialis muncul bukan lewat mulut Mawa, melainkan melalui tokoh tahanan lain bernama Made, yang dalam novel sejenis berfungsi sebagai pembuka kesadaran Mawa atas kenyataan yang tidak ideal dan jauh dari angan-angan. Berikut adalah apa yang dikatakan Made kepada Mawa.

...Manusia kayak kita ini manusia bersegi banyak, punya kepentingan seribu satu macam dengan sejuta motif yang cenderung untuk mencari keuntungan diri sendiri. Kecenderungan dasar itu baru dipoles dengan teori dan semangat atau keinginan untuk membangun masyarakat sosialis. Baru niat, baru keinginan. Nah sekarang ini prakteknya. Dalam praktik, ya seperti sekarang ini. Ini kenyataan, bukan dongeng. Dari kenyataan ini kita harus berangkat, bukan dari gambaran yang ada di dalam buku atau pun kepala kita. (Sukanta, 1999:293-294)

Dari Made-lah Mawa mendapatkan pengukuhan atas banyak keraguan yang ada di benaknya tentang kesalahkaprahan cita-cita sosialisme, dan tanggapannya kepada Made memperlihatkan hal ini, 'Itu sudah terpikir olehku. Tapi baru terpikir saja. Aku banyak dikacaukan oleh gambaran yang pernah aku baca atau aku dengar tentang kekuatan revolusioner' (hlm. 294). Pernyataan ini, serta kutipan di atas, jelas merupakan komentar yang cukup kritis terhadap "impian" sosialisme yang dinilai terlalu idealis dan memberikan gambaran yang tidak tepat atas kenyataan. Tersirat tampaknya hendak disampaikan bahwa banyak pemikiran mengenai sosialisme yang merancukan atau menumpang-tindihkan kenyataan yang riil dengan kenyataan yang dicita-citakan. Gagasan ideal dianggap identik dengan praktik. Padahal, seperti dikatakan Made dalam kutipan perkataannya, keduanya adalah dua hal yang harus dibedakan agar tidak menjerumuskan. Ada juga semacam keluhan yang dibungkus secara samar yang seolah-olah hendak mengatakan bahwa orang-orang muda revolusioner yang dijebloskan dalam tahanan itu pada dasarnya adalah korban pelajaran

tentang revolusi yang keliru atau menyesatkan sehingga mereka pun harus menanggung akibatnya.

Sesungguhnya, ini adalah bagian novel yang sangat menarik karena ia memberikan tanggapan atas sosialisme di dalam konteks Indonesia pada tahun 1960-an dan menyoroti bagaimana kenyataan dipahami dari kacamata sosialisme Indonesia pada saat itu. Pada bagian ini pula pembaca bisa jadi sedang menyaksikan kekecewaan yang dirasakan Putu terhadap ideologi yang pernah jaya itu. Humanisme yang universal dan bukan yang revolusioner sepertinya hendak ditawarkan sebagai alternatifnya, dan ini menjelaskan mengapa gagasan-gagasan idealis bermunculan di sepanjang novel tanpa disertai sikap yang radikal. Ada proses pembelajaran yang terjadi melalui realitas kehidupan penjara, yang oleh Mawa dirasakan jauh lebih bernilai dan membuka mata. Hasil pembelajaran ini terwujud dalam bentuk kearifan, dan atas dasar inilah maka mawa dapat digolongkan sebagai seorang *positive hero* dalam konteks realisme sosialis. Dalam banyak diskusi dan perdebatan dengan sesama tapol, kearifan ini dapat dilihat dengan jelas:

'Jangan meniru penguasa... Kita harus berbeda dengan musuh kita dalam memperlakukan lawannya. Kita harus menunjukkan derajat manusia yang lebih tinggi. Lawan kita tetap manusia, harus kita hargai dan menghormati kemanusiaannya itu. Ia harus diberi hak untuk menjelaskan dan membela diri... kita menjunjung perikemanusiaan dalam keadaan seperti ini sekalipun.' (Sukanta, 1999:348)

Inilah contoh idealisme Mawa yang berorientasi pada apa yang *semestinya*, yang diyakini sebagai suatu kenyataan yang lebih tinggi derajatnya daripada apa yang riil pada saat ini. Ini adalah suatu pemahaman baru tentang eksistensi yang diperoleh melalui sebuah proses panjang refleksi dan pengendapan pengalaman selama berada dalam penjara. Putu Oka Sukanta menyajikan pandangan-pandangan ini dengan suatu strategi literer yang seakan-akan membawa idealisme berproyeksi masa depan itu ke konteks realitas saat ini tanpa terjerumus dalam ilusi bahwa keduanya adalah identik. Dalam salah satu diskusinya dengan sesama tahanan, Mawa berbicara tentang apa yang *akan* dilakukan-

nya seandainya ia kini ada di pihak yang berkuasa, tetapi cara yang digunakannya untuk memaparkan pengandaian ini adalah dengan sama sekali meniadakan kesan bahwa itu semua hanyalah sebuah pengandaian dan membawa masa depan yang diangankan itu ke masa kini lewat kontras-kontras yang dibangun di atas dikotomi dulu – sekarang.

'Dulu aku diperiksa, tapi sekarang aku pemeriksa. Dulu aku disiksa untuk mengakui tuduhannya, tapi sekarang aku tidak akan menyiksanya agar ia mengakui perbuatannya. Dulu aku dihinakan, martabat manusiaku dijadikan keset, tapi sekarang aku mau memeriksa manusia yang martabatnya harus aku junjung. Ini berbeda, ya berbeda. Karena aku punya moral. Karena aku manusia dan bukan binatang. Karena aku mau menghidupkan kemanusiaan dan bukan membunuhnya...' (Sukanta, 1999:349)

Cuplikan ini, jika saja dilepaskan dari konteks yang membingkainya, akan memberi kesan bahwa seolah-olah Mawa sudah bebas dari penjaranya, memiliki kekuasaan untuk menghakimi bekas lawan-lawannya, dan dengan semua itu, ia mampu mengukuhkan superioritas moralnya atas mereka. Namun, di dalam novel akan jelas bagi pembaca bahwa cuplikan di atas hanyalah sebagian dari sebuah diskusi yang terjadi di dalam bui di antara beberapa orang tahanan. Wacana kemanusiaan dengan nilai moral yang superior itu terjadi di dalam penjara dan dibingkai oleh terali-teralinya, tetapi yang tampaknya hendak ditunjukkan oleh Putu adalah bahwa terali-terali itu tak mampu mengungkung manusia untuk menemukan hakikat kemanusiaannya yang mulia. Semua kata-kata Mawa dalam kutipan di atas disampaikan dengan suatu keyakinan yang kuat akan kebenaran gagasan-gagasan itu sendiri. Melalui idealisme, dan bukan realisme, kebenaran dapat dijangkau. Pengalaman di penjara tampaknya memberikan pelajaran yang berharga bagi Putu Oka Sukanta, yang membuatnya mampu mengkritisi cara realisme menyajikan kenyataan. Percakapan-percakapan Mawa dengan para penghuni penjara lainnya memperlihatkan bahwa orang tidak boleh sampai terkecoh oleh "efek realitas" yang dengan mudah bisa dirancukan dengan realitas itu sendiri. Bahkan, pada tahap ini, cukup aman untuk menyimpulkan bahwa ini juga merupakan kritik Putu atas doktrin realisme sosialis yang

juga punya kecenderungan merancukan kenyataan saat ini dengan cita-cita masa depan.

Gagasan humanisme universal yang ditawarkan melalui gaya penulisan realis dalam novel ini semakin tegas dan mengkristal perwujudannya dengan berkembangnya alur cerita. Amarah dan frustrasi walaupun tidak sepenuhnya pernah sirna dari dalam diri tokoh Mawa, tak lagi berdiri sendiri dan mendominasi penokohan karena, semakin lama Mawa menghabiskan hidupnya di penjara, semakin besar kapasitasnya untuk melahirkan pemikiran-pemikiran yang humanis dan, yang pada gilirannya, membuatnya menjadi tokoh yang kian arif. Ada sebuah pelajaran penting yang mengendap dalam kesadarannya, yang membawanya menuju ke pencarian hakikat kemanusiaan itu. Dalam sebuah refleksinya, Mawa sampai pada suatu kesadaran yang kritis atas keadaannya sebagai seseorang yang kebebasannya direnggutkan, tetapi juga atas kemampuan manusia untuk melampaui eksistensinya. Kata-nya,

Beda tahanan dan barang sedikit sekali. Semua benda punya nama seperti tahanan. Semua benda punya fungsi seperti juga tahanan. Semua benda punya harga seperti juga tahanan. Semua benda ada pemiliknya seperti juga tahanan. Semua benda tidak bisa menolak kalau dipindahkan seperti juga tahanan. Semua benda tidak punya kaki tangan, tidak seperti tahanan. Semua benda tidak punya rasa rindu, tidak seperti tahanan. Semua benda ditandai dengan nomer seperti juga tahanan. Semua benda kalau hilang atau rusak ada yang sedih, tidak seperti tahanan di mata penguasa. Semua benda bisa dihancurkan sesukanya seperti juga tahanan. Semua benda tidak punya keinginan, tidak seperti tahanan. Semua benda diatur oleh hukum tidak seperti tahanan. Semua benda dikuasai pemiliknya seperti juga tahanan di tangan penguasa. Semua benda tidak bisa mengutuk tidak demikian halnya dengan tahanan. Semua benda tidak perlu makanan dan minuman tidak demikian halnya dengan tahanan. Semua benda bisa digudangkan demikian halnya tahanan. Semua benda bisa dibuang atau dikubur di mana saja seperti halnya tahanan. (Sukanta, 1999:398-399)

ni semua adalah rentetan pemikiran yang sangat kritis atas realias ketidakadilan yang harus dijalaninya, tetapi pembaca dapat melihat aliran emosi yang tetap terkendali, sebagai hasil proses

pematangan diri Mawa setelah sekian lama hidup di penjara. Gagasan-gagasan yang menyoroti bagaimana proses hilangnya kemanusiaan terjadi pada orang-orang yang terbelenggu itu oleh Putu disajikan lewat kontras-kontras sekaligus paralelisme-paralelisme yang berpadu menjadi satu. Ada kontras-kontras antara tahanan yang manusia dengan benda yang merupakan objek tak bernyawa, tetapi ada juga paralelisme-paralelisme antara keduanya. Dalam keadaan yang sangat tidak manusiawi itu, hanya idealisme yang dapat membuat para tahanan 'bertahan untuk hidup' dan 'bertahan untuk tetap menjadi manusia' (Sukanta, 1999:399). Penderitaan dan kesulitan hidup yang dialami dipandang sebagai jalan menuju penemuan kembali kemanusiaan yang pernah dirampas oleh kekuasaan dan kesewenangan-wenangan, dan oleh Mawa hal ini secara sangat idealistis dibawa ke tataran universal ketika ia berkata, 'Di setiap tapak kaki yang mengukir jalan setapak tercecce air mata kerinduan manusia akan dirinya kembali menjadi manusia' (Sukanta, 1999:438). Ujaran-ujarannya menjadi kian puitis seiring dengan berubahnya cara pandang Mawa tentang kehidupan dan juga seiring dengan mengendapnya rasa marah dan tak berdaya yang pada awalnya sangat menguasai dirinya.

Puncak pergulatan pemikiran yang dialami Mawa, menurut saya, terjadi dalam perdebatannya dengan Mbah Roto, bekas bupati di Jawa Timur yang juga bernasib sama dengan Mawa. Pemikiran Mbah Roto yang sangat realistis dibenturkan dengan idealisme Mawa, seolah-olah Putu hendak menguji kedua arus ideologi besar yang kental mempengaruhi cara kenyataan dipersepsikan dan disuguhkan. Dalam perdebatan yang terjadi di sel ini, Mbah Roto dengan tegas menolak gagasan Mawa bahwa objektivitas merupakan sesuatu yang universal. Baginya, objektivitas, seperti juga kemanusiaan, selalu berpihak pada siapapun yang memegang kekuasaan. Di mata tokoh ini, tak peduli seuniversal apapun nilai-nilai yang ada, 'selalu ada tempat berpijaknya' atau ditentukan oleh realitas tempat nilai-nilai itu dimaknai (Sukanta, 1999:538-539).

Mawa, sebaliknya, bersikukuh bahwa nilai-nilai yang disebut-sebut oleh Mbah Roto itu universal sifatnya. Baginya, 'semua manusia punya hak untuk mengeluarkan pendapat, berhak untuk menentukan pilihan, dan hak-hak mendasar lainnya' dan, dengan

demikian, kita melihat secara gamblang idealisme Mawa atas humanisme yang universal itu. Namun, Mbah Roto, yang digambarkan bersikap sinis dan nyaris apatis, bergeming dengan posisinya. Dalam perdebatan yang memakan beberapa halaman novel itu, Putu jelas menempatkan Mbah Roto di atas angin, dan Mawa lebih banyak diam atau bersikap defensif. Satu-satunya hal yang selalu terngiang dalam benaknya pada saat gagasan-gagasan tajam dan lugas Mbah Roto menghujannya adalah gema kemanusiaan yang telah cukup terpatri kuat dalam kesadarannya: 'Kita harus berjuang untuk menjadi manusia kembali' (Sukanta, 1999:544). Barangkali tak ada pilihan lain selain bertahan dengan idealisme ini. Mbah Roto, dalam hal ini, dapat dikelompokkan menjadi satu dengan kekuatan-kekuatan lain di dalam penjara yang mencoba merontokkan sisa-sisa terakhir keyakinan yang masih ada dalam diri Mawa meskipun ia ditampilkan dalam wujud yang unik di sini, yakni dalam sosok seorang tahanan yang telah banyak makan asam garam.

Andaikata Mawa menerima kebenaran pemikiran Mbah Roto, ia harus melepaskan idealismenya tentang kemanusiaan yang universal, dengan risiko bahwa ia akan tenggelam dalam apatisisme dan sinisme seperti Mbah Roto dan, pada gilirannya, kehilangan segala harapan tentang kebebasan yang telah ia pupuk selama itu. Oleh sebab itu, tak peduli seberapa pun meyakinkannya gagasan-gagasan kritis yang dilontarkan Mbah Roto, Mawa harus tetap bertahan dengan idealismenya terlepas dari seberapa tipis dan lemahnya idealisme itu di tengah-tengah penjara yang tak memberi kemungkinan apa-apa. Pada akhirnya walaupun masa kini dan yang riil hadir dengan begitu kuat dan memaksa, masa depan yang samar dan tak menjanjikan kepastian tetap menjadi tumpuan satu-satunya bagi harapan. Tampaknya, inilah posisi humanis yang dipilih oleh *Merajut Harkat*.

Sebagai kesimpulan, realisme dalam novel ini digunakan sebagai alat untuk menyajikan kenyataan masa kini yang getir tetapi riil, sementara idealisme menjadi rujukan bagi harapan masa depan akan dipulihkannya martabat manusia dari kegetiran tersebut kembali ke universalisme. Benturan antara kedua arus pemikiran, serta perwujudannya dalam gaya penulisan novel, diperlihatkan dengan jelas. Keduanya tidak saling tarik-menarik, melainkan saling berkonfrontasi. Tekanan-tekanan cara pandang

(dan gaya penulisan) realis ditampilkan dengan penuh kekuatar tetapi idealisme (dan gaya penulisan yang reflektif serta universalis) pada akhirnya tetap tampil sebagai satu-satunya alternatif meskipun novel ini juga secara jujur memperlihatkan bahwa tidak ada kepastian dalam idealisme itu.

Sitok Srengenge, melalui novelnya *Menggarami Burung Terbang*, bertutur tentang kesia-siaan dan kehilangan. Masa lampau yang ideal tak mampu dihadirkan kembali walaupun hasrat untuk melakukan hal itu sangat besar. Novel secara dominan diwarnai oleh tegangan antara masa lampau dan masa kini, dan meskipun masa kini diakui sebagai suatu keniscayaan, gairah untuk kembali ke masa lalu juga tak kunjung mati sepanjang cerita. Realisme menjadi sebuah strategi penulisan untuk dapat menghadirkan masa lalu itu dalam konteks masa kini meskipun itu hanya terjadi pada tataran naratif. Kunci keberhasilannya terletak pada kemampuan realisme membangun efek realitas yang bisa memberikan ilusi kehadiran masa lalu di masa kini. Namun, pada saat yang sama, justru rasa kehilangan dan kesia-siaan untuk menghadirkan kembali masa lalu itu menjadi lebih terasa kuat dalam novel.

Sebaliknya, Putu Oka Sukanta, dalam *Merajut Harkat*, membangun arena tempat masa kini dihadapkan dengan masa depan. Realisme digunakan sebagai strategi untuk secara jujur berbicara tentang masa kini terlepas dari betapa pun pahitnya masa kini itu. Sementara itu, idealisme digunakan sebagai landasan untuk menghadirkan masa depan secara lebih konkret terlepas dari betapa pun kaburnya gambaran atas masa depan itu. Walaupun realitas masa kini sangat dominan dalam novel, harapan masa depan pada akhirnya adalah tempat tokoh utama novel bertumpu untuk tetap dapat bertahan tidak hanya untuk terus hidup tetapi juga untuk tidak kehilangan kemanusiaannya. Melalui gaya pelukisan yang realistik atas kehidupan di penjara, gagasan-gagasan ideal dan harapan masa depan disusupkan dan men-subversi realitas masa kini itu dengan cara yang unik.

Dalam kedua novel, pengaruh realisme dapat dilacak dengan cukup jelas, dan analisis di atas mencoba menunjukkan pada aspek apa saja dan dengan cara apa saja pengaruh-pengaruh realis-

me mewujudkan diri. Namun demikian, kita tidak dapat menyimpulkan bahwa realisme tampil secara utuh dan setia dengan tradisi asalnya. Realisme tidak digunakan sebagai paham yang mendasari penulisan kedua novel, melainkan hanya sebagai alat atau kendaraan praktis untuk menyampaikan gagasan-gagasan yang tidak selalu dijiwai oleh realisme. Pada novel *Sitok*, yang dominan adalah gagasan-gagasan romantis yang berorientasi pada masa silam, sedangkan pada novel *Putu* idealisme berkonteks masa depanlah yang pada akhirnya menjadi pilihan hidup tokoh.

Persandingan antara realisme dan romantisisme dalam *Menggarami Burung Terbang* atau perbenturan antara realisme dan idealisme dalam *Merajut Harkat* adalah cara-cara yang khas yang dikembangkan oleh Sitok Srengenge dan Putu Oka Sukanta sebagai warga komunitas penulis kontemporer dalam sastra Indonesia untuk dapat berbicara tentang apa yang hilang, apa yang nyata, dan apa yang masih bisa diandalkan dalam konteks Indonesia dan kehidupan manusianya. Apakah cara realisme dioperasikan dalam kedua novel ini dapat sedikit banyak menggambarkan situasi penulisan fiksi Indonesia kontemporer pada umumnya masih membutuhkan telaah lebih lanjut atas lebih banyak karya. Namun, temuan bahwa realisme di Indonesia tidak diadopsi sebagai suatu paham, yang menelurkan pengaruhnya pada gaya penulisan, dan bahwa penulis-penulis Indonesia memberikan kebebasan kepada diri mereka sendiri untuk bersikap praktis pada realisme, adalah sesuatu yang patut untuk diperhitungkan dalam upaya memahami fiksi Indonesia kontemporer pada masa kini.

Hadirnya berbagai *-isme* dalam gaya penulisan sastra secara sinkronik tanpa melalui suatu sejarah yang sifatnya evolusioner, sebagaimana yang terjadi di Eropa, jelas menyediakan keragaman gaya penulisan dan memberikan semacam posisi istimewa kepada para penulis Indonesia untuk memilih, meramu, dan mengadopsi berbagai paham tersebut tanpa membiarkan dirinya dimonopoli oleh satu *-isme* tertentu secara eksklusif. Ada prospek yang sangat menjanjikan yang dibuka oleh keragaman gaya tersebut bagi eksperimentasi dan perkembangan bentuk-bentuk sastra Indonesia di masa depan, dan kedua novel ini memperlihatkan bahwa peluang itu sama sekali tidak disia-siakan oleh para penulis Indonesia kini. Barangkali inilah salah satu wujud hibrida dalam puitika novel Indonesia: olahan lokal atas materi impor yang memungkin-

kan sastra Indonesia menyikapi secara efektif kompleksitas masyarakat dan zamannya pada saat ini.

KWEE TEK HOAY, REALISME, DAN AWAL PERKEMBANGAN DRAMA INDONESIA

Sapardi Djoko Damono

Dalam sebuah pengantar untuk dramanya yang berjudul *Korbannya Kong Ek*, Kwee Tek Hoay antara lain mengakui bahwa ia belajar dari seorang dramawan Norwegia abad ke-19, Henrik Ibsen. Katanya,

Ini semua pendapat, ditambah lagi dengan lelakon-lelakon komedi dari Ibsen yang saya baca berulang-ulang, membikin saya mendapat pikiran akan karang ini lelakon *Korbannya Kong-Ek* yang sifatnya mirip seperti Ibsen punya *An Enemy of the People*, di mana dituturkan bagaimana seorang yang hendak berbuat baik sudah dimusuhi oleh orang banyak. (Kwee, 1926: iv)

Ada beberapa hal yang penting dibicarakan dari kutipan ini dalam kaitannya dengan perkembangan drama realis di Indonesia. Namun sebelum itu, perlu diketahui terlebih dahulu bahwa di awal perkembangan drama tulis di Hindia Belanda, drama disebut dengan beberapa nama, yakni lelakon, komedi, dan *toonelstuk*. Istilah drama pada masa itu belum dipergunakan secara luas, dan komedi tidak berarti drama jenaka meskipun dalam Komedi Stambul selalu ada anasir yang menyebabkan penonton tertawa, antara lain tokoh bodor. Di negeri yang terdiri atas ratusan kelompok etnik yang masing-masing memiliki sejumlah besar jenis seni pertunjukan lisan, perkembangan drama tulis sudah semestinya dikaitkan dengan keadaan tersebut. Kwee memilih Ibsen sebagai dramawan yang diteladaninya, dan itu berarti dia memilih bentuk realisme dalam drama. Karangan yang mengawali drama kedua yang ditulisnya itu memang dengan tegas menyuratkan keinginannya untuk mengungkapkan peristiwa "yang sebetulnya," seperti yang tertera dalam kutipan berikut ini.

Ini pengalaman membikin saya ambil putusan, kalo misti karang lagi satu *toonnelstuk*, lebih baik tuturkan kaadaan yang sa-betulnya, dari pada ciptaken yang ada dalem angen-angen, yang meskipun ada lebih menyenangkan dan memuaskan pada pembaca atau penonton, tapi palsu dan justu, bertentangan dengan kaadaan yang bener. (Kwee, 1926: iv)

Dengan pernyataan itu jelas Kwee telah meletakkan dasar realisme yang lebih kokoh di dalam penulisan drama Indonesia, meskipun ada drama sejenis yang ditulis sebelum Kwee menulis drama pertamanya, *Allah yang Palsu*, pada tahun 1919. Namun, pandangan yang disampaikan Kwee itu merupakan semacam kredo yang dengan teguh dipegangnya dalam penulisan drama. Pengaruh Ibsen diakuinya, dan itu jelas berarti ia menerima jenis drama Barat yang pada abad ke-19 sedang berkembang, yang mengungkapkan masalah-masalah kebobrokan sosial, terutama dalam kaitannya dengan hubungan antara individu dan masyarakat. Drama Ibsen yang disebutkan dalam karangan itu adalah salah satu saja dari sejumlah besar drama Ibsen dan dramawan lain di Eropa yang ditulis dan dipentaskan untuk melawan kecenderungan romantik yang telah sekian lama menguasai dunia kesenian Eropa.

Ada baiknya jika kita lihat struktur drama realis seperti yang kita lihat dalam karya Ibsen, *Hedda Gabler*. Yang bisa dijadikan model untuk sejumlah besar karya Ibsen, termasuk yang disebut oleh Kwee. Lahirnya realisme di Eropa pada abad ke-19 tidak bisa dipisahkan dari semakin derasnya perubahan sosial dan moral, yang menyebabkan sebagian anggota masyarakat mulai mempertimbangkan kembali konvensi yang sudah disepakati bersama. Drama realis diciptakan untuk mencatat, kalau tidak boleh dikatakan meniru, perubahan yang terjadi dalam kehidupan bermasyarakat. Kita ringkas cerita *Hedda Gabler* agar kita mendapat gambaran jenis persoalan masyarakat apa yang diangkat oleh Ibsen.

Namun tentu saja kita juga harus mempertimbangkan faktor lain yang telah membantu lahirnya drama realis di Indonesia, yakni kegiatan sekelompok masyarakat peranakan Cina yang pada masa itu memerlukan bantuan kesenian untuk menunjang ke-

angsungan hidup organisasinya. Organisasi sosial seperti Tiong hua Hwee Kuan tidak akan bisa hidup tanpa bantuan derma, dan li awal karangannya dalam *Allah yang Palsu* Kwe menulis antara lain sebagai berikut.

Pada kira-kira sapulu taon yang lalu, bebrapa orang Tiong-hoa dermawan di Pasar Baru Weltevreden telah dapet ingetan aken adaken opera derma buat menunjang Tiong Hoa Hak Tong di itu tempat. Ini percobaan ternyata telah berhasil bagus, kerna pendapatetan dari itu pertunjukan, kira ampir f 10.000, ada melebihi dari pada apa yang lebih dulu orang brani harep. (Kwee, 1919:1)

Ibsen memang akhirnya menjadi pilihan Kwee, tentu bukan karena yang dibacanya adalah drama tokoh realisme tersebut, tetapi juga kenyataan bahwa ia muak terhadap perkembangan drama zamannya yang dikuasai Komedi Stambul. Dengan demikian, sebenarnya ada dua kekuatan yang telah melahirkan drama realis di Indonesia, yakni pengaruh drama realis dari Eropa dan kondisi setempat yang memerlukan jenis drama baru yang bisa dijadikan alat untuk mencari derma. Keadaan yang disampaikan Kwee tersebut jelas menumbuhkan keinginan banyak pihak untuk melakukan hal serupa, meskipun hasilnya tidak seperti yang dilaksanakan olehnya. Catatan Kwee itu juga menunjukkan bahwa ia bukanlah orang pertama yang menyediakan naskah drama untuk kegiatan mengumpulkan derma. Sayang bahwa ia tidak menyebutkan drama apa yang dipertunjukkan sehingga berhasil membantu organisasi itu dengan uang derma begitu banyak. Bahwa sebelum ia menulis *Allah yang Palsu* sudah ada beberapa naskah yang ditulis tampak dari kutipan berikut ini.

Dalem waktu yang blakangan, cerita-cerita yang dipertunjukkan oleh opera derma Tionghoa kebanyakan sudah dikarang sendiri, bukan dipetik dari buku. Ini membikin itu lelakon jadi banyak lebih baik dan rapi, tapi berbareng dengan itu ada juga membawa cacat-cacat yang baru. Sasuatu pengarang dari cerita buat opera derma ampir semua pikir perlu musti suguken pada penonton "lelakon yang berisi nasihat." (Kwee, 1919:v)

Kalimat terakhir itu mungkin yang menyebabkannya mengambil manfaat dari drama Ibsen yang hampir semuanya tidak berisi nasihat yang lugas. Ibsen hanya menyuguhkan masalah, motifnya sehingga kita tahu apa yang sebenarnya terjadi di sekeliling kita. Drama empat babak karya Ibsen yang disebut-sebut Kwee dalam kutipan pertama karangan ini mirip dengan semua karya pengarang Norwegia itu. Yang kita jadikan perbandingan dalam karangan ini adalah *Hedda Gabler*, yang mengungkapkan tokoh utama, Hedda Gabler, sebagai perempuan yang egois dan sinis yang merasa bosan oleh perkawinannya dengan seorang sarjana bernama Jorgen Tesman. Sepasang pistol milik ayahnya merupakan unsur yang penting dalam drama ini, demikian juga perhatian yang diberikan oleh Hakim Brack yang tidak pernah benar. Ketika Thea Elvestad, seorang sahabat lama Hedda, mengungkapkan bahwa ia telah berselingkuh dengan pengarang yang bernama Ejlert Lovborg, yang dulu pernah mengejar Hedda, Hedda menjadi sangat marah dan ingin balas dendam. Mengetahui bahwa Ejlert adalah seorang pemabuk, Hedda mengarahkannya ke suatu pertemuan yang ribut di rumah Brack dan akhirnya membakar naskah yang bagus yang lenyap dari tangan Ejlert ketika ia mabuk. Mengetahui bahwa pengarang itu putus asa, Hedda memberikannya sepucuk pistol dan pengarang itu pun bunuh diri. Brack kemudian menuntut Hedda agar menjadi pacarnya kalau ia menginginkan hakim itu tutup mulut, tetapi Hedda memilih membunuh diri dengan pistol yang satunya lagi. Karya ini dianggap luar biasa nilainya dalam hal penggambaran tak berbias mengenai seorang tokoh yang amoral dan destruktif yang merupakan salah seorang tokoh perempuan yang dengan jelas digambarkan secara realistik dalam perkembangan drama dunia.

Penggambaran tokoh secara realistik tentu saja harus ditunjang oleh latar yang realistik pula; dalam hal ini drama mempercayakan pelaksanaannya terutama pada petunjuk pemanggungan yang sangat rinci. Petunjuk pemanggungan yang membuka drama ini bisa dijadikan contoh.

Sebuah ruang tamu yang besar. Perabotannya lengkap dan bagus, berselera tinggi serta dihias dalam warna-warna gelap. Di dinding belakang ada jalan masuk yang lebar dengan tirai tersingkap. Jalan masuk ini mengarah ke ruang lebih kecil yang ditata

dalam gaya serupa dengan ruang tamu. Di dinding kanan ruang luar ini terdapat sebuah pintu lipat menuju ke ruangan. Di dinding kiri ada pintu kaca. Tirainya pun tersingkap. Melalui kaca itu terlihat sebagian beranda luar dan daun-daun musim gugur.

Di tengah panggung terdapat sebuah meja bulat telur dengan taplak di atasnya dan kursi-kursi di sekelilingnya. Di panggung depan, pada dinding kanan, terdapat sebuah perapian porselen warna gelap, kursi bersandaran tinggi, tempat istirahat kaki dari bahan yang halus dan empuk, serta dua bangku kecil. Di bagian pojok ada sofa dan sebuah meja bulat. Di panggung depan sebelah kiri, sedikit terpisah dari dinding, ada sofa. Di bagian atas pintu kaca ada piano. Di tiap sisi jalan masuk di bagian belakang terdapat sebuah rak dengan ornamen terra-cotta dan majolica. Pada dinding belakang ruang dalam terlihat sebuah sofa, meja, dan satu-dua kursi. Di atas sofa tergantung sebuah foto seorang pria berumur yang ganteng, dalam seragam jenderal. Di atas meja tergantung sebuah lampu dengan kap berbentuk mata kucing. Di sekeliling ruang tamu terdapat karangan-karangan bunga dalam vas dan gelas. Sisanya tergeletak di atas meja-meja. Lantai di seluruh ruangan ditutupi karpet tebal. Terang pagi hari: sinar matahari menerobos melalui kaca-kaca pintu.

Nona Juliane Tesman, yang memakai topi dan membawa payung, masuk dari belakang diikuti oleh Berte yang membawa sebuah karangan bunga terbungkus kertas. Nona Tesman adalah seorang wanita yang menarik dan ramah wajahnya. Ia berumur kira-kira 65 tahun, mengenakan pakaian bepergian warna abu-abu yang sederhana, tetapi rapi. Berte adalah seorang pelayan yang telah mengabdikan selama bertahun-tahun. Wajahnya sederhana dan lugus. (Ibsen, 1991: 281)

Dalam penggambaran mengenai ruangan yang mengawali drama ini, tak ada satu benda pun yang terlewat. Dinding, meja, sofa, kap lampu, meja beserta taplaknya, foto – semua digambarkan dengan jelas agar penonton langsung masuk ke dalam dunia nyata. Tidak hanya benda-benda yang digambarkan secara rinci, tokoh-tokoh pun ditampilkan lengkap seperti yang bisa kita temukan dalam kehidupan sehari-hari. Petunjuk pemanggungan semacam itu dianggap bisa mendukung cerita yang menampilkan masalah sosial yang nyata ada dalam masyarakat, seperti yang tersurat dalam ringkasan cerita tersebut. Ini sesuai benar dengan pandangan yang disampaikan Kwee bahwa "*lebih baik tuturkan*

kaadaan yang sabetulnya" meskipun tidak menyenangkan, dari pada mengungkapkan masalah yang hanya ada dalam angan-angan, yang "*palsu dan justa*" belaka.

Dalam perkembangan teater Eropa, realisme merupakan kecenderungan umum pada bagian akhir abad ke-19 yang menyebabkan teks dan pertunjukan teater memegang teguh kesetiaan kepada kehidupan nyata. Teater realis menolak alur yang artifisial dan kompleks dalam drama sebelumnya dan lebih menekankan pada tema dan konflik yang terjadi pada masyarakat sezaman. Ciri ini erat kaitannya dengan penggunaan bahasa; para tokohnya seperti Ibsen, Strindberg, dan Chekov menolak menggunakan bahasa puitik dan diksi yang berbunga-bunga, dan memilih lakuan dan dialog yang sedekat mungkin dengan tingkah laku manusia wajar dan bahasa yang dipergunakan sehari-hari. Prinsip demikian itulah yang juga dipegang oleh Kwee dalam penulisan drama-dramanya. Dramanya yang berjudul *Allah yang Palsu* diawali dengan petunjuk pemanggungan yang boleh dikatakan sama terperinci dengan yang diusahakan Ibsen dalam kutipan yang dijadikan contoh.

Pemandangan: bagian depan dari satu rumah bambu di dalam desa, dengan satu pintu yang saparo tertutup dan dua jendela yang pake jeruji bambu. Di atas pintu dan di atas masing-masing jendela ada tertempel kertas kuning tua yang dilukiskan huruf-huruf Tionghoa besar. Di depan jendela yang kiri ada satu meja kayu di atas mana ada satu lonceng tua, satu gendi, dan dua flesch kosong bekas limonade. Di depan jendela yang kanan satu bale-bale dari bambu. Di depan itu meja ada satu kurungan berisi beberapa ekor ayam. Lebih ka depan lagi di sablah kanan dan kiri ada teratur beberapa kaleng minyak tana butut, di mana ada di tanem pohon-pohon palem dan kembang.

Tan Lauw Pe kaliatan lagi berdiri di samping itu meja, tuwang aer panas dari dalam gendi ka itu dua botol kosong yang lalu ditutup rapat.

Masuk Gouw Hap Nio sambil membawa dua kaleng bekas tempat bishcuit, menghampiri pada Lauw Pe, dan taro itu kalengkaleng di atas meja. (Kwee, 1919:19)

Petunjuk pemanggungan sedemikian itu dimaksudkan untuk menyokong penokohan dan alur yang diangkat dari kehidupan

sehari-hari. *Allah yang Palsu* mengisahkan dua saudara yang sangat berbeda perangnya, Kioe Gie dan kakaknya, Kioe Lie. Di awal drama ini dikisahkan kedua bersaudara itu pamit kepada ayahnya untuk mencari pekerjaan, si kakak memutuskan untuk ke Bandung bekerja sebagai pegawai sebuah perusahaan sementara si adik memilih kerja sebagai wartawan, redaksi sebuah koran idealis yang memiliki haluan yang bertentangan dengan pemerintah. Sejak awal memang sudah timbul perbedaan pandangan mengenai kekayaan, terutama uang – yang dalam drama ini disebut sebagai “Allah yang palsu.” Kioe Lie percaya pada Allah semacam itu, sementara adiknya lebih cenderung berpegang pada pandangan lain, yakni perjuangan untuk masyarakat luas lewat media massa. Si adik juga percaya akan manfaat memberikan sokongan kepada berbagai lembaga sosial yang tumbuh di kalangan masyarakat Cina. Ini tentu ada kaitannya dengan perkembangan drama modern yang mula-mula antara lain dipicu oleh keinginan sementara orang untuk mengumpulkan dana dengan cara menggelar acara pertunjukan. Keinginan itulah ternyata yang kemudian mendukung tumbuhnya drama realis di kalangan masyarakat Cina, hal yang ternyata juga terjadi di kalangan kaum intelektual bumiputra, seperti yang dikatakan Kwee dalam pengantarnya untuk drama *Allah yang Palsu*.

Perbedaan pandangan antara dua bersaudara itu tampak pada kutipan dialog berikut, yang terjadi di rumah dan sekaligus tempat kerja Kioe Gie sebagai redaktur koran.

KIOE LIE : Aku tiada bilang ia ada lebih baik, cuma aku bilang ia bisa bikin kau jadi lebih bruntung daripada itu gadis yang miskin, kerna itu nona ada anak yang cumah satu-satunya dari Tuan Tjio Kiauw Bing yang juga ada satu orang hartawan besar, hingga kalau orang tuanya meninggal dunia ia punya antero kakayaan aken jato padanya.

KIOE GIE : Kalau cumah begitu saja, banyak trima kasih, 'Ko, saya tiada begitu rendah aken lepaskan pada Yan Nio cumah buat mengejer harta.

KIOE LIE : Kalau kau tetep mau pake itu tabeat yang sesat, itulah ada kau punya perkara sendiri. Tapi ingetlah, menurut pendapatanku, itu pikiran cinta bangsa, *ideaal* tinggi, dan laen-laen tabeat dari itu gadis yang kau anggep

mulia, dan begitupun itu kepandean bangsa Ceng Im, maen *muziek*, *teeken* gambar atawa menyungging, tiada berguna bagi orang yang kurang mampu, dan tiada bisa mendatengkan kasenangan suatu apa.

KIOE GIE : Apakah betul begitu? Baeklah nanti kita liat di kamudian hari. (Kwee, 1919:53)

Dari awal sudah diungkapkan bahwa si kakak memuja Allah yang palsu; oleh karenanya sama sekali tidak menghargai kualitas manusia dan pentingnya perjuangan untuk memajukan bangsa, dalam hal ini lewat koran. Ia sama sekali tidak menghargai kesenian dan kecerdasan, seperti yang tampak pada sikapnya terhadap perempuan yang dicintai, dan kemudian menjadi istri, Kioe Gie. Yang diincarnya adalah harta, oleh sebab itu ia memutuskan untuk tidak lagi mengawini Hap Nio sebab perempuan muda itu anak orang miskin. Ia mengincar seorang janda yang kaya, yang menurutnya akan mendatangkan kebahagiaan baginya. Dialog di akhir kutipan itu merupakan jawaban si adik yang sekaligus merupakan *dramatic foreshadowing*, sebab di akhir cerita ternyata yang benar adalah Kioe Gie. Di bagian tiga drama ini dimunculkan adegan yang menunjukkan sikap pasangan Kioe Gie dan istrinya yang berbicara mengenai masalah tersebut.

KIOE GIE : Yan lupa yang Hap Nio ada satu gadis yang miskin.
YAN NIO : Apakah kamiskinan harus dianggep satu cacat besar?
KIOE GIE : Buat *Enko* Kioe Lie, yang memuja pada Allah yang Palsu, yaitu Uwang, kamiskinan itulah rupanya ada dianggep satu cacat yang tida bisa dimaafken. (Kwee, 1919:57)

Sikap buruk si kakak tidak hanya ditunjukkan lewat niatnya untuk meninggalkan tunangannya, tetapi juga tiadanya niat untuk membantu ayahnya. Ia tidak pernah pulang menengok ayahnya, dan ketika ditegur mengatakan bahwa bulan depan, baru bulan depan, ia akan mengirimkan uang bantuan yang sangat kecil jumlahnya dengan alasan gajinya baru akan naik bulan depan itu – karena ia dijanjikan pekerjaan oleh perusahaan lain. Ini juga merupakan pertanda ketidaksetiaannya kepada perusahaan yang selama ini telah menjadikannya pegawai kepercayaan. Ia bersi-

keras akan meninggalkan pekerjaannya dan pindah ke perusahaan lain semata-mata karena akan mendapat gaji yang lebih besar.

Sebaliknya, Kioe Gie sama sekali tidak mempertimbangkan cara yang sama dalam mencari uang. Ia malah akhirnya memutuskan untuk meninggalkan pekerjaannya sebagai jurnalis ketika diketahuinya bahwa pemilik modal penerbitannya bersikeras untuk "menjual" haluan korannya kepada pihak yang selama ini justru ditentangnya, yakni yang ada hubungannya dengan kepentingan pemerintah kolonial atau politik lokal yang ada kaitannya dengan bisnis. Kioe Gie merasa bahwa jika haluan itu berubah, maka koran yang telah dipimpinnya selama tiga tahun itu akan tidak memiliki fungsi lagi sebagai alat untuk membela kepentingan bangsa Cina. Dari sini jelas Kwee telah memasuki wilayah yang tidak lagi objektif, yakni keberpihakan pada suatu kecenderungan politik tertentu, padahal salah satu ciri penting dari realisme adalah kemampuan pengarang untuk memperhatikan masalah sosial seperti apa adanya dengan seobjektif mungkin. Keputusan untuk meninggalkan pekerjaan sebagai jurnalis dan menjalani hidup sebagai petani di desa tentu saja akan menimbulkan dampak kehidupan ekonomi yang nyata. Ia memperbincangkan hal tersebut dengan istrinya, dan perempuan yang cerdas dan memahami sikap suaminya itu setuju pada pandangan suaminya. Tokoh Yan Nio memang diciptakan Kwee untuk mendukung gagasan utamanya yang diwakilkannya kepada Kioe Gie. Dikatakan oleh perempuan itu bahwa ia akan membantu kehidupan rumah tangganya dengan berbagai cara seperti yang disuratkan dalam kutipan berikut.

KIOE GIE : Itu pun saya tiada perdulikan. Kalu saya musti membuang jiwa lantaran menjalankan kawajiban aken membela kabangsaan, itulah saya aken merasa girang dan puas. Tida, Yan, bahaya begitu saya tida ambil pusing. Yang bikin saya merasa jengkel yalah kerna dalem ini bebrapa minggu Tuan Oey Tjoan Siat, *eigenaar* dari surat kabar *Kamajuan* selalu menyatakan tiada senang hatinya dengan haluan yang saya ambil buat ini *courant*, yang ia ingin dirobah menurut caranya sendiri, perobahan mana apabila diturut, membikin haluannya *Kamajuan* yang saya sudah pimpin tiga taon lamanya aken berobah begitu rupa hingga ia

tiada berharga lagi aken jadi *orgaan* dari kita punya bangsa.

YAN NIO : Perobahan apakah yang ia hendak bikin?

KIOE GIE : Pertama ia minta saya salin tulisan-tulisan dari beberapa *courant* Olanda yang cela sikapnya bangsa Tionghoa di ini Hindia dalem urusan *onderdaanschap*, *militie*, dan laen-laen. Saya tiada kabratan aken lulusken, tapi berbareng dengan itu saya ada muat juga bantahan yang tajam atas itu segala tuduan dari *courant-courant* Olanda yang tiada adil. Ini hal rupanya bikin ia kurang senang, kerna katanya tida perlu itu tulisan-tulisan dibanta dengan keras.

YAN NIO : Eh, aneh betul.

KIOE GIE : Laen dari itu Tjoan Siat banyak kalih membilang itu haluan yang kita ambil aken bikin orang Tionghoa jadi satu pada Tiongkok, ada kliru, kerena cumah bagus dalem *theorie*, tapi *praktijk*-nya tida bisa dipakai. Biar bagaimanapun bangsa kita ada mempunyai kapentingan yang tida bisa dipisah lagi dengan ini Hindia, hingga lantaran begitu kita musti turut campur dan ambil bagian dalem segala urusan politik di ini negri. (Kwee, 1919:59)

Sikap tegas Kioe Gie ini kemudian dipertegas dalam dialog yang dilakukannya dengan tokoh yang mewakili perusahaan penerbitannya, yang mencoba membujuknya untuk tetap bertahan pada pekerjaannya sebagai jurnalis dengan menjanjikan gaji yang lebih tinggi jika Kioe Gie bersedia menuruti kebijakan baru perusahaannya. Di sini dengan tegas muncul anasir idealisme yang memang merupakan inti hampir semua karya Kwee. Kwee sendiri adalah wartawan yang memiliki wawasan tegas mengenai perkembangan politik di Hindia Belanda pada masa itu; atas dasar itulah ia selalu berusaha untuk menyadarkan kaumnya akan pentingnya mengambil peran dalam berbagai kegiatan politik, baik dalam bentuk organisasi maupun dalam kegiatan pers. Kwee juga, dalam kutipan itu, tampaknya menyadari adanya sikap mendua kebanyakan kaum Cina peranakan yang ada di Hindia Belanda, yakni perhatian terhadap tanah leluhur dan keterlibatan langsung dengan masalah di negeri tempat tinggalnya kini, yakni Hindia Belanda. Pers baginya bisa memegang peranan penting dalam mendiskusikan, atau mengarahkan, pandangan tersebut. Bahkan

dalam kata pengantar bukunya ia mengungkapkan isi surat seorang kenalannya dari Eropa yang menyatakan bahwa drama bisa menjadi alat perjuangan yang lebih baik dibanding jenis-jenis kegiatan lain. Ia mengutip surat itu, antara lain katanya "Pers punya pengaruh ada besar, tetapi saya rasa pengaruhnya toneel ada lebih besar, dan dari atas toneel Saudara bisa pegang kendali dari gerakan rahayat dan pimpin ia jurusan yang bener." Itulah tentu sebabnya ia memilih peran ganda, sebagai jurnalis sekaligus penulis.

Keteguhan hati tokoh utamanya jelas dalam dialog berikut ini.

KIOE GIE : Tapi, *Enko* harus mengarti, haluan yang kita ambil sekarang ada yang paling disetujui oleh kita punya pembaca, hal yang mana ada ternyata, sadari saya duduk jadi *hoofdredacteur*, langganannya *Kamajuan* yang tadinya cumah dua ribu lebih sedikit, sekarang sudah bertambah hingga ampir jadi ampat ribu.

TJOAN SIAT : Itu saya tau.

KIOE GIE : Dan kalau dirobah itu haluan yang disukai oleh orang banyak, tentulah bukan sedikit langganan yang bakal brenti, hingga bukannya kauntungan, hanya karugian yang kita aken tanggung.

TJOAN SIAT : Itu kita trausah kuatir, kerna kita bakal dapet pengganti karugian yang lebih dari cukup.

KIOE GIE : Saya tiada mengarti *Enko* punya omongan.

TJOAN SIAT : Tadi saya sudah bilang yang saya hendak bicara terus terang. Beginilah duduknya itu urusan: Kira tiga bulan yang lalu saya punya sobat, saorang Tiong-hoa yang berpengaruh dan mempunyai banyak kenalan orang-orang berpangkat tinggi, ada bicara, tapi sambil memaen, yang buat saya ada gampang sekali dapet uang kalau saja haluannya *Kamajuan* bisa dirobah. Ini omongan tadinya saya tida begitu perhatikan, sampe baru ini tatkala saya perlu minta pinjem uang padanya, ia ulangken lagi ini omongan dan sasudahnya saya mendesak aken minta keterangan lebih jau, ia lalu bilang, bahu di ini Hindia ada satu *party* yang tegu yang tiada sayang kaluar uang aken menunjang surat kabar Melayu Tiong-hoa yang berpengaruh seperti *Kamajuan* kalau saja ini surat kabar suka robah haluannya menurut yang

diingin oleh itu kaum. Besoknya saya diajak ber kenalan pada satu orang besar yang namanya sring, disebut dalem surat-surat kabar, yang tawarin pada saya tunjangan saban bulan dua ribu rupia, dan tatkala ini tawaran saya tampik kerna terlalu sedikit akhirnya ia mufakat menunjang empat ribu rupia sa bulan, dengan perjanjian *Kamajuan* nanti roba haluan anynya hingga cocok seperti kainginannya itu kaum Saya tiada jadi *teeken accept*, kerna lantasa dape trima itu empat ribu seperti *voorschot* satu bulan dan muka, tapi saya menyesel *Enko* Kioe Gie selalu tiada mau turut saya punya permintaan aken roba itu haluan. (Kwee, 1919: 61-62)

Bagi Kwee, sikap semacam yang ditunjukkan pimpinan perusahaan persnya itu tidak beda dengan yang diyakini kakaknya. Aliah yang palsu ternyata tidak hanya berkaitan dengan sikap orang seorang dalam berumah tangga dan mencari pekerjaan, tetapi juga dengan perihal politik. Koran yang dipimpinya adalah *Kemajuan*, nama yang menunjukkan niat penerbitannya tentunya. Dan dalam konsep kemajuan inilah rupanya Kwee, yang jelas diwakili Kioe Gie, mengarahkan gagasannya dan melaksanakan tindakannya. Yang diyakininya sebagai kemajuan tidak ada kaitannya dengan gaji atau kaitan dengan orang-orang penting dan kaya yang berkuasa, itu sebabnya ia tetap bertahan pada pendiriannya mengenai haluan koran yang dipimpinya.

Ia akhirnya memilih meninggalkan dunia pers untuk kembali ke desa dan hidup sebagai petani, meskipun risikonya lebih besar. Namun, setidaknya ia akan menikmati alam yang sejak kecil dicintainya. Di sini tersirat juga konsep kembali ke alam, yang menjadi salah satu kredo kaum romantik, di samping konsep dasar yang memisahkan alam dan budaya, kota dan desa, kebisingan dan ketenangan, dan pasangan oposisi biner yang lain. Dalam salah satu dialognya ia bahkan menyatakan bahwa lebih suka gajinya diturunkan tetapi haluan korannya tidak berubah daripada dinaikkan dengan syarat perubahan haluan yang ditentukan pihak luar yang mempunyai kepentingan politik tertentu. Katanya, antara lain, "*Saya lebih suka gaji saya diturunkan jadi f 200 sabulan daripada dinaekken jadi f 500 dengan musti berkhianat pada bangsa sendiri, yang membikin saya diumpat caci oleh orang*

banyak." Dalam dialog itu tersirat juga keyakinannya bahwa ko-
rannya mendapat perhatian khalayak ramai dan bahwa pandang-
an sosial dan politiknya mempunyai pengaruh. Ia memilih Allah
yang benar, bukan yang palsu.

Meskipun keyakinannya teguh, Kioe Gie tidak mau juga me-
laksanakan niatnya tanpa sepengetahuan dan persetujuan istrinya
yang pasti nantinya akan juga ikut menanggung akibat keputusan
yang diambilnya. Ternyata kemudian bahwa istrinya adalah tokoh
yang memang diciptakan Kwee untuk mendukung gagasan Kioe
Gie. Ditinjau dari segi tertentu, Yan Nio bukan manusia biasa lagi
tetapi sejenis dewi yang tanpa cacat perangai dan sikapnya. Ke-
tika diberi tahu mengenai gagasan dan kemungkinan pelaksana-
annya, Yan Nio memberikan tanggapan baik.

KIOE GIE : Jitu sekali Yan punya dugahan. Tapi apakah Yan
tau bagaimana kasudahannya putusan begitu
macam?

YAN NIO : Yaitu Yan musti idup dengen berkuli menjait dan
menyulam aken bantu suaminya mencari uang
buat membli beras.

KIOE GIE : Atawa kita orang musti balik ka desa di Cicurug
menjadi orang tani.

YAN NIO : Ada lebih baik menjadi orang tani yang bekerja di
kebon dengen pikiran bersih daripada menjadi
satu *hoofdredacteur* yang bergaji f 500 sabulan
dengen berkhianat pada bangsa sendiri.

KIOE GIE : Jadi Yan sudah tau dan mengarti betul apa
kasengsaraan yang aken kita menanggung lantaran
mengambil ini putusan?

YAN NIO : Saya sampe mengarti dan ada sedia aken hadep-
ken itu semua. (Kwee, 1919: 68)

Allah yang palsu ternyata memang benar-benar palsu. Di
akhir drama ini diungkapkan bagaimana Kioe Lie mendapat ke-
sulitan karena ulah istrinya, di samping sifatnya sendiri yang ko-
rup, sehingga harus berurusan dengan polisi. Sudah sejak lama ia
sama sekali tidak berkomunikasi dengan adiknya sehingga tidak
tahu apa yang telah terjadi selama mereka berpisah. Akhir drama
ini dipoles dengan faktor kebetulan, yakni ketika kebetulan mobil
Kioe Lie mogok di suatu desa, kakak yang bertuhan palsu itu

tanpa tahu telah memasuki rumah adiknya yang kini menjac seorang petani kaya raya, yang mengusahakan berbagai bisni pertanian. Di samping itu juga muncul pandangan mendua Kwe mengenai alam dan budaya; ia menguasai alam dan menjac bagian darinya dengan tinggal di desa, tetapi yang juga menjac bagian hidupnya adalah kebudayaan, dalam hal ini yang berorientasi ke Barat. Mobil, sepeda, tenis, musik Barat, bahasa Inggris dan berbagai hal lain menunjukkan kecenderungan itu, di samping usaha untuk tetap menjadi bagian dari kaumnya dengan cara, antara lain, menguasai bahasa Cina. Contoh berikut ini memberikar gambaran mengenai hal itu.

- BENG SIEN : (*Tersenyum.*) Betul, Hap, itu nyonya ada omong begitu, tapi *Enkim* cuma ceritakan sebagian saja dari omongannya. Yang lebih penting tida diceritakan, yaitu itu nyonya bilang: "*For me it is really wonderful to find a Chinese lady with such a skill in tennis like you,*" artinya: betul-betul itu nyonya merasa heran dapetken satu Tionghoa *Hujin* begitu pande bermaen *tennis* seperti *Enkim*.
- YAN NIO : Pujiannya itu nyonya terlalu meliwatin wates.
 HAP NIO : Tida, itu ada dengan sebetulnya. Ah, sayang saya tida bisa bahasa Inggris, hingga kalu denger orang bicara, seperti juga bebek denger gluduk.
- YAN NIO : Saya sudah bilang *Kho* musti blajar bahasa Inggris.
 HAP NIO : Bukan saya tida mau, hanya sebab saya kuatir kalu terlalu banyak ambil plajaran nanti menjadi kalut, sedeng sekarang saya punya bahasa Ceng Im masih blon betul. (Kwee, 1919: 103)

Secara keseluruhan, drama Kwee ini jelas mengungkapkan berbagai hal yang bisa saja kita temui sehari-hari dan sama sekali bukan sekadar diambil dari dongeng di negeri antah-berantah. Di kalangan masyarakat peranakan pada masa itu, masalah yang dihadapi Kioe Gie dan saudaranya bukanlah sekadar angan-angan pengarang. Namun, akhir drama ini menunjukkan bahwa Kwee juga telah masuk ke dalam wilayah yang ia kritik sehubungan dengan perkembangan drama pada zamannya, yakni keinginan untuk menggambarkan yang tidak romantik. Di samping faktor ketbetulan yang merupakan kelemahan sastra modern dalam pan-

ing mengungkapkan kejadian sehari-hari, yang mungkin saja terjadi di sekitar mereka. Kwe menyatakan bahwa

Waktu pertama kalih meliat itu pertunjukken tiada kurang juga jumlahny penonton, terlebih pula orang-orang prampuan, yang menggrutu, kerna katanya pakean dari itu anak-anak komedi tiada sekali menarik hati. Tapi dengan perlahan itu anggapan dari kebanyakan orang sudah jadi berubah, hingga tatkala opera-opera derma Tionghoa buka pertunjukan dengan rata-rata ambil lelakon yang kajadian di pulo Jawa, tiada kadengeran lagi penonton yang menyomel fatsal pakean. (Kwee, 1919: vii)

Kegiatan berbagai organisasi masyarakat peranakan Cina ternyata telah menghasilkan jenis drama baru yang mendapat ilham dari perkembangan drama Eropa di abad sebelumnya. Meskipun kebanyakan drama baru itu ditulis untuk dipertunjukkan dalam rangka pengumpulan derma, kritik sosial yang dilontarkannya—termasuk yang ditujukan ke organisasi sosial yang mencari derma itu—akhirnya diterima. Kwee menyinggung juga hal itu. Dengan demikian, drama tidak hanya merupakan pertunjukan yang menghibur karena ada nyanyi dan berisi cerita fantasi, tetapi juga diterima sebagai wahana untuk melancarkan kritik terhadap kepemimpinan sosial. Kita tutup karangan ringkas ini dengan keyakinan Kwee tersebut.

Saya tida percaya ini *Korbannya Kong-Ek* tida bisa dipertunjukan. Cuma lantaran kuatir bebrapa lid bestuur Tiong Hoa Hwe Koan merasa tertusuk, apalagi sekarang sudah ada bebrapa pakumpulan yang minta ijin aken maenken ini lelakon yang maskipoen tida memuaskan, ada berales dengan ka'da'an yang sabetulnya. (Kwee, 1926: v).

Realisme dalam Drama: Studi Kasus Sastra Drama Utuj T. Sontani

Abdul Rozak Zaidan

Indonesia antara tahun 1950 sampai tahun 1955 adalah Indonesia yang berada dalam situasi instabilitas politik. Dalam Poesponegoro (1993: 213) dicatat data bahwa dalam kurun waktu lima tahun tersebut telah terjadi empat kali pergantian kabinet, yakni mula Kabinet Natsir (September 1950—Maret 1951), Kabinet Sukimar (April 1951—Februari 1952), Kabinet Wilopo (April 1952—1953), dan Kabinet Ali Sastroamidjojo I (Juli 1953—1955). Dengan melihat "jadwal" pergantian kabinet yang "amat padat" itu, tidak ada keleluasaan bagi sebuah kabinet untuk melaksanakan secara penuh program kerjanya. Keadaan politik yang tidak stabil adalah kenyataan yang dialami bangsa kita saat itu. Tentu kenyataan politik yang tidak stabil seperti itu membawa pengaruh pada upaya pemenuhan cita-cita hidup sejahtera di alam merdeka.

Harapan rakyat untuk dapat mencapai kehidupan yang lebih baik seterusnya digantungkan pada Pemilu pertama (19 September 1955 untuk Parlemen, 15 Desember 1955 untuk Konstituante). Yang terjadi seterusnya setelah Pemilu I itu adalah berlarut-larutnya Sidang Konstituante yang tidak pernah mencapai kesepakatan bulat mengenai dasar negara sehingga Presiden mengeluarkan dekrit yang menyatakan berlakunya kembali UUD 1945 dalam sebuah pidato kenegaraan di depan sidang Konstituante 22 April 1959. Keadaan negara masih belum stabil juga. Namun, dengan hasil Pemilu I dicapallah kestabilan Kabinet yang lebih baik jika dibandingkan dengan kabinet sebelum Pemilu I. Keadaan negara seperti itu dalam beberapa hal melatari kelahiran karya sastra, termasuk beberapa sastra drama.

Realitas yang terpapar di depan mata batin pengarang Indonesia dasawarsa 1950-an adalah realitas sebuah negara yang belajar mandiri dengan penyelenggaraan pemerintahan yang men-

njung nilai-nilai demokrasi. Dalam konteks itu kita dapat meninjau Rustandi Kartakusuma, Nasjah Djamin, Utuj Tatang Mantani, dan Kirdjomuljo. Di antara pengarang tersebut, Utuj menulis beberapa sastra drama yang melalui karyanya itu kita dapat memperoleh informasi yang lebih jelas tentang keadaan masyarakat. Pada dasawarsa 1950-an itu (yang berlanjut dengan dasawarsa berikutnya) suasana kebebasan menulis demikian teraseng dengan munculnya sastra yang sarat dengan kritik terhadap masyarakat.

Dari beberapa pengarang sastra drama itu Utuj tergolong penulis yang tampaknya lebih mengkhhususkan diri dalam penulisan sastra drama. Memang dia pertama kali menulis novel *Tambea* yang dianggap gagal dalam merekonstruksi kehidupan masyarakat Pulau Banda ratusan tahun yang lalu karena gejala anak-anisme. Selanjutnya, dia mengkhhususkan diri menulis sastra drama selain satu dua cerpen. Namun, sekali lagi dia dipandang memiliki potensi untuk menjadi pengarang sastra drama. Begitulah, akhirnya dia dikenal sebagai penulis sastra drama yang produktif untuk zamannya, mungkin selain Kirdjomuljo. Beberapa karya yang dihasilkan pada umumnya dimaksudkan sebagai naskah yang diperuntukkan bagi pementasan.

Yang perlu dikemukakan di awal karangan ini adalah kenyataan bahwa seringkali Utuj tidak melengkapi karangan sastra dramanya itu dengan petunjuk pemanggungan yang memadai. Bahkan, ada beberapa karyanya disajikan seperti cerpen atau novel. Namun, pembaca dikecoh dengan label, misalnya drama empat babak seperti untuk sastra drama yang berjudul "Di Muka Kaca" (*Zaman Baru*, 1 Juni 1957) dan "Tak Pernah Menjadi Tua" (*Teruna Bakti*, 8 Juni 1963).

Pemahaman terhadap konsep realisme dalam sastra drama Utuj dalam konteks karangan ini "dilonggarkan". Untuk itu, yang akan diungkapkan adalah menyangkut fungsi sastra drama sebagai saksi zaman, sebagai pengungkap realitas zaman berikut persoalan yang menguat dalam konteks zaman. Dalam hal itu zaman yang dimaksud adalah zaman ketika para pengarang mempunyai ruang berekspresi yang lebih bebas dibandingkan dengan zaman ketika perang revolusi masih berlangsung pada dasawarsa sebelumnya.

Sastra Drama Utuj T. Sontani sebagai Potret Zaman

Beberapa sastra drama yang ditulis Utuj Tatang Sontani, seperti *Awal dan Mira*, *Bunga Rumah Makan*, *Sayang Ada Ora Lain*, dan *Selamat Jalan Anak Kufur* dapat digolongkan sebagai sastra drama yang memotret situasi zaman. Manusia-manusia yang ditampilkan dalam teks drama itu mengingatkan kita pada manusia yang hidup pada masa drama itu ditulis. Sekurangnya kita dapat mengatakan bahwa ada aktualisasi tema yang coba dikemukakan. Yang dimaksud dengan aktualisasi tema adalah pemahaman yang berkembang terhadap persoalan dalam masyarakat. Persoalan pelacuran sebagai penyakit masyarakat, misalnya, begitu kentara tergarap dalam *Selamat Jalan Anak Kufur*. Kesenjangan sosial antara si kaya dan si miskin menajad pempunjan permasalahan yang diungkapkan dalam *Si Kampeng*.

Dengan membaca teks sastra drama, kita "diantarkan" pada suatu realitas yang terpotret di dalam sastra drama itu. Potret itu diberi aksentuasi atau lebih diberi dukungan oleh cakapan tokoh. Melalui cakapan tokoh itu dapat memilih mana cakapan tokoh yang bersikap realis, mana cakapan tokoh yang mengawang-awang. Dengan pertimbangan seperti itu, kita dapat lebih leluasa menyatakan bahwa sastra drama Utuj tergolong karya yang memperlihatkan kecenderungan terhadap mazhab realisme meskipun pada akhirnya kalau diterapkan pada konsep realisme Barat ternyata hal seperti itu masih dalam bingkai semangat romantik.

Berikut ini percakapan tokoh dalam *Bunga Rumah Makan*.

Ani (merenung)

Iskandar (masuk, berdiri memandangi Ani)

Ani (terkejut, tegak memandangi Iskandar): O... engkau! Buat apa pula selalu datang di kalau bukan untuk belanja?

Iskandar (duduk di atas meja): Memang, aku datang di sini bukan untuk belanja, tapi untuk... menengok, melihat kau.

Ani : Untuk mengganggu aku!

Iskandar (tersenyum pahit): Terima kasih.

Ani : Apa terima kasih?

Iskandar : Karena sekarang aku dianggap mengganggu. Aku tahu, setelah kau dibawa orang ke sini, kau mendadak jadi naik adat.

Ani : Memangnyaku mesti tetap seperti kau? Tidak tahu adat kesopanan, duduk bukan di tempatnya duduk?

- Iskandar : Aku masih jadi anak rakyat yang bebas!
- Ani : Tapi di sini rumah makan, bukan kebun tempat gelandangan berbuat semaunya.
- Iskandar : Gelandangan?! Hm, ya, aku memang gelandangan. Tapi bagiku, lebih baik aku jadi gelandangan daripada seperti kau, diam di sini untuk jadi boneka yang mendagangkan kecantikan.
- Ani : Berani pula kau melemparkan tuduhan?
- Iskandar : Memangnya aku mesti seperti orang banyak, datang di sini untuk minum-minum karena tertipu oleh mukamu yang dibedaki?
- Ani : Tutup mulutmu!
- Iskandar : Tidak, selama bibirku melekat pada badanku, aku berhak berkata kepadamu.
- Ani : Hak? Hak apa? Memangnya kau ini apa? Memangnya aku ini apamu? Ya, aku tahu, kau menaruh dendam melihat aku sekarang ada di lingkungan yang mentereng, bergaul dengan banyak laki-laki dari kalangan atas. Kau menaruh dendam sebab kau cinta padaku tapi hidupmu masih tetap tidak berketentuan.
- Iskandar (bangkit berdiri): Apa? Aku cinta padamu? Hh, memangnya aku ini buta, mesti menyerahkan cintaku pada boneka?
- Ani : Lekas pergi! Tak sudi aku melihat mukamu. Dasar gelandangan, tak tahu adat. Gampang saja membuka mulut.
- Iskandar : Kau yang gampang membuka mulut, memainkan bibir. Kau kira bibirmu yang dicat itu dipandang bagus oleh semua orang?
- Ani : Pergi! Pergi!
- Iskandar : Tidak!
- (Telepon berbunyi)
- Ani (cepat mengangkat telepon): Ya, di sini rumah makan "Sambara", tidak ada, Tuan, belum datang. (telepon diletakkan, terus ke Iskandar) Ayo pergi! Aku benci melihat kau.
- Iskandar (diam memandang)
- Ani : Kau tak akan pergi?
- Iskandar : Tidak, sebelum aku sendiri yang mau.
- Ani : Kau rupanya sudah setengah matang, ya? Kau kira siapa yang berkuasa di sini, kau atau aku?
- Iskandar : Hh, mentang-mentang jadi pelayan, hendak mengaku berkuasa. Kau tidak berkuasa di sini, tapi kau di sini

dibelenggu, diperbudak. Cih! Di dalam khayalanny saja manusia itu merasa dirinya mentereng, tak tah ia bahwa sebenarnya dia di sini dijadikan boneka, d suruh jadi pendusta dan penipu. (Sontani, 1962: 22-23)

Kutipan di atas menunjukkan bagaimana sikap kedua tokoh memandang kenyataan hidup. Yang lelaki (Iskandar) merasa masih memiliki kebebasan, tidak terikat pada orang lain. Dia bebas menentukan keinginannya dengan memilih hidup sebagai gelandangan. Sementara itu, yang perempuan (Ani) memandang dirinya telah menentukan sikap dalam menghadapi nasib, setidaknya tidaknya berusaha mengubah nasibnya dengan menjadi pelayar di rumah makan. Baginya, bergaul dengan orang-orang banyak adalah tuntutan bermasyarakat karena hidup dalam masyarakat terikat, tergantung pada adat, tergantung pada aturan. Keduanya merasa benar dengan pilihan prinsip hidup mereka masing-masing. Dengan menjadi gelandangan, bagi Iskandar dirinya berada dalam posisi merdeka menentukan keinginan; sedangkan bagi Ani, dengan memasuki dunia beradab, dunia rumah makan, dia merasa dapat memanfaatkan potensi dirinya untuk dapat menarik perhatian lelaki.

Perbenturan sikap yang terungkap melalui cakapan itu merupakan dasar konflik: memandang realitas dari jurusan yang berbeda. Pengarang tidak mengarahkan kepada kita untuk memilih atau menentukan pihak mana yang benar. Tidak ada indikasi tekstual yang dapat menjadi dasar pemihakan dari sang pengarang.

Bunga Rumah Makan menampilkan situasi zaman ketika orang sulit mencari pekerjaan sehingga terjadi banyak pengangguran. Dalam keadaan seperti itu, gelandangan merebak di mana-mana —yang kalau dilihat dari segi tingkat pendidikannya tidak layak menjadi gelandangan. Itulah dunia kenyataan yang dipotret Utuj dengan *Bunga Rumah Makan*.

Utuj juga menegaskan sikap tidak jujur sebagai implikasi dunia *Bunga Rumah Makan*. Dalam dunia seperti itu kepalsuan, kepura-puraan, kemunafikan bertumbuh dengan subur. Kalau dikaitkan dengan tahun penerbitan buku tersebut (Balai Pustaka, 1952) dapat diduga bahwa zaman yang dipotret Utuj adalah masa awal dasawarsa 1950-an. Dia memang ditinggalkan oleh lelaki

yang semula memberinya harapan, yakni seorang kapten tentara yang ternyata sudah berkeluarga dan memperlakukan gadis itu hanya untuk sekedar bersenang-senang. Baginya, mencintai seorang gadis tidak ada hubungannya dengan keharusan mengawini gadis itu.

Pada akhir sastra drama ini memang terjadi perubahan sikap si gadis yang di luar dugaan. Dia memilih keluar dari dunia rumah makan sebagai dunia yang penuh kepalsuan dan ketidakjujuran seraya menjatuhkan pilihan kepada gelandangan yang dinilainya sebagai manusia jujur. Hal tersebut terungkap dalam cakapan berikut.

Ani : Saya tidak senang di sini, karena itu saya mau pergi. Saya harus jauh segala kepalsuan dalam rumah makan ini, dan akan pergi bersama orang jujur.

Sudarma : Orang jujur? Siapa?

Ani (menunjuk Iskandar): Dialah yang jujur.

Iskandar (tegak memandang Ani)

Sudarma : Dia jujur, katamu? Dia gelandangan, Ani. Jangan matamu melek tapi tidak melihat.

Ani : Mata saya melek dan melihat bahwa sebenarnya dialah laki-laki yang jujur mengawani saya. Betul sekarang dia tidak bekerja, tapi (kepada Iskandar) jika kau sudah tidak lagi merasa sendirian di dunia, kau akan bekerja, bukan?

Iskandar : Ya. Tentu. (Sontani, 1962: 38-39)

Dalam cakapan di atas terungkap perubahan sikap Ani ketika Ani menyadari bahwa orang-orang yang berada di sekelilingnya ternyata seperti yang dituduhkan oleh Iskandar. Dengan menyadari adanya kepalsuan dan ketidakjujuran dalam dunia kerjanya di rumah makan, dia mengalami perubahan sikap dalam menghadapi realitas. Pilihannya pada pihak yang jujur yang diwakili oleh Iskandar ada kaitannya dengan bingkai romantik yang "membelenggu" Utuj. Melalui bingkai romantik inilah kita temukan realisme romantik dalam karya Utuj ini. Dengan memilih Iskandar (yang gelandangan), Ani memilih cinta romantik, bukan cinta yang "diperdagangkan" (kepada kapten tentara atau anak pemilik rumah makan) yang dapat menghasilkan uang. Di sinilah bingkai romantik itu ditempatkan dalam memandang persoalan cinta. Hal ini

berarti bahwa realisme Utuj bukanlah realisme yang sesungguhnya.

Awal dan Mira adalah sastra drama Utuj yang dapat disebut memiliki kekuatan sebagai saksi zaman, perekam situasi zaman. Sastra drama tersebut mengemukakan ihwal yang terkait dengan korban perang kemerdekaan. Gambaran mengenai korban perang amat nyata dengan informasi tentang reruntuhan gedung yang melatari "rumah makan" model zaman revolusi yang bahan-bahan bangunannya apa adanya, terbuat dari bambu dan kayu semata. Selain itu, tokoh utama sastra lakon ini, Mira dan Awal, menunjukkan sosok manusia yang menjadi korban perang itu. Mira kehilangan dua kakinya karena terkena pecahan mortir sehingga kakinya harus diamputasi, sedangkan Awal, yang pada zaman normal tergolong manusia kelas bangsawan, harus terlempar menjadi manusia yang selalu bermimpi tentang kemuliaan manusia sesuai dengan yang diterimanya dari dunia pendidikan sekolahnya yang tergolong tinggi untuk zamannya. Awal dapat dikatakan sebagai sosok manusia berjiwa romantik. Sementara itu, Mira adalah perempuan yang memiliki semangat hidup tinggi. Dengan kakinya yang buntung itu dia bersama ibunya membuka warung kopi, tempat mangkal orang-orang yang membutuhkan sedikit kesenangan dengan berbual-bual sambil "menikmati" kecantikan Mira.

Memperhadapkan dua tokoh utama dengan latar belakang kehidupan yang berbeda membawa implikasi romantik. Yang satu bersikap realistis terhadap kenyataan, sedangkan yang satunya lagi berpikir muluk-muluk tentang cinta yang romantik. Awal, dalam kondisi yang kurang meyakinkan karena tubuh yang kurus dan batuk-batuk, mau "membebaskan" Mira yang kecantikan wajahnya menjadi tontonan untuk dibawa ke dunia romantik.

Akhir cerita dalam sastra drama ini adalah gambaran yang begitu nyata tentang bangunan warung Mira yang berantakan. Awal telah memporakporandakan warung tersebut untuk membongkar kenyataan yang ingin ditutupi oleh Mira, tentang realitas dirinya yang berkaki buntung. Warung bambu itu bagi Awal adalah perintang bagi terwujudnya impiannya. Pada pihak Mira, warung bambu itu menjadi "bingkai romantik" untuk pemunculan dirinya di depan orang-orang karena dengan itu dia akan tampil cantik dengan kebuntungan kaki yang tersembunyikan. Awal

entu amat terkejut begitu melihat kenyataan bahwa gadis yang menjadi impiannya tidak berkaki. Utuj menutup kisah dramanya di sini dalam keterpanaan Mira yang membawa beribu pertanyaan dalam pikiran kita. Bersediakah Awal menerima kenyataan itu?

Utuj dengan semangat realisme romantik menampilkan ihwal pertemuan dua dunia pemikiran: Awal yang romantik, yang memandang dirinya paling benar, dan Mira yang realistik, yang dengan tubuh cacatnya bertahan hidup dalam antarahubungan yang lebih beragam. Tampaknya Utuj berkehendak menampilkan sebuah ironi dalam kehidupan pascarevolusi di balik pertemuan Awal dan Mira itu.

Realitas Zaman: Manusia Kosong Jiwa

Sastra drama Utuj menampilkan manusia yang menunjukkan kekosongan jiwa dalam menghadapi situasi zaman yang tidak menentu. Kemelut politik yang berlangsung dalam dasawarsa awal 1950 menjelang dan beberapa tahun selepas Pemilu I. Menjelang pemilihan umum yang dinilai paling demokratis itu beberapa partai politik bersaing. Kondisi sosial ekonomi belum tertata dengan baik sehingga korupsi dan manipulasi menjadi berita sehari-hari, apalagi bila dihubungkan dengan persiapan partai menghadapi kampanye untuk pemilu yang pertama itu.

Manusia kosong jiwa itu yang terungkap dalam sastra drama Utuj dapat ditelusuri dalam *Bunga Rumah Makan*, *Awal dan Mira*, dan "Manusia Iseng". Utuj menampilkan manusia kosong jiwa dengan berbagai implikasi psikologisnya. Manusia kosong jiwa dalam *Bunga Rumah Makan* disebut sebagai manusia tidak jujur, dalam *Awal dan Mira*, manusia kosong jiwa itu disebutnya sebagai badut-badut yang tak lucu, sedangkan dalam "Manusia Iseng" manusia kosong jiwa itu adalah orang yang telah hidup berkelimpahan, tetapi tidak kunjung puas dengan yang dicapainya dan suka iseng sehingga disebut sebagai manusia iseng. Dengan latar belakang kehidupan sosial bagaimanapun, manusia kosong jiwa tetap hadir di tengah-tengah masyarakat kita, di tengah orang-orang yang berjuang dengan berbagai cara, termasuk dengan cara yang merugikan orang lain, untuk memperoleh uang.

Ihwal yang menampilkan manusia dengan jiwa yang kosong lebih terkait dengan masalah tematik yang dapat muncul dalam aliran apa pun. Utuj menampilkan manusia kosong jiwa itu de-

ngan apa adanya melalui cakapan yang kadang singkat-singkat saja. Dalam karyanya yang berjudul "Tak Pernah Menjadi Tua misalnya, dikemukakan sepasang pensiunan yang sudah hidup enak, tetapi merasa gelisah dalam mengisi masa pensiunnya. Kekosongan jiwa yang melandanya dapat saja disebut juga dengan kemiskinan spiritual. Berikut ini percakapan antara Tuan Isa dan Nyonya.

"Heh, menjemukan...?"

"Apa katamu?"

"Menjemukan"

"Apa yang menjemukan?"

"Kehidupan!"

"Memangnya kau mau apa? Bahwa kau dipensiun, tidak bolehkan lagi bekerja, toh itu suatu bukti bahwa kita ini sudah tua sudah tinggal hidup dengan tenang, menunggu umur."

"Bah! Itu omong kosong,"

"Omong kosong?"

"Ya, omong kosong. Sebab bagiku, tak pernah aku ini menjadi tua."

"Tidak pernah menjadi tua? Sejak kapan kau ngelindur?"

"Aku tidak ngelindur"

"Kalau tidak ngelindur, ya ngelantur."

"Hm, ngelindur! Ngelantur! Begitulah pendapatmu, pendapat perempuan. Tapi, ya, aku tahu bahwa dalam hal ini kau memang bukan orangnya yang mesti kuajak."

"Memangnya apa yang mesti kukatakan? Mesti kubilang ya?"

("Tak Pernah Menjadi Tua" , *Teruna Bakti*, 8 Juni 1963).

Percakapan yang dikutip ini menunjukkan adanya seorang lelaki mengalami kekosongan jiwa; dia mengangankan diri sebagai manusia yang tak pernah menjadi tua. Utuj menampilkan pasangan ini dalam pentas yang membawa kita pada dunia batin manusia kosong jiwa yang tidak merasa bahagia dengan apa yang telah yang dicapainya. Manusia yang menjadi tokoh lakon dalam karya ini mengingatkan kita pada situasi zaman ini, lebih-lebih lagi kalau memperhatikan kutipan berikut yang mengungkapkan percakapan Bapak dan anak laki-lakinya yang belum kawin.

"Baiklah, itu satu kebenaran. Tapi apa yang Bapak mau dengan kebenaran itu?"

"Kau tidak akan terkejut?"

"Saya kira, saya sudah bukan anak kecil lagi "

"Baiklah. Aku akan mengatakannya. Aku mau kawin lagi. Itulah yang kumau."

"Kawin lagi? dengan siapa?"

"Dengan seorang gadis!"

"Saya kira Bapak mesti ke dokter jiwa."

"Ke dokter jiwa? Untuk apa? Untuk membohongi diri sendiri? Berlaku pura-pura tidak tahu akan keadaan diri sendiri? Aku lebih tahu, mengerti? Tentang keadaan diriku sendiri aku lebih tahu dari dari seorang dokter jiwa sekalipun!"

"Tapi apakah Bapak bisa kawin lagi dengan seorang gadis?"

"Sebutlah begitu. Tapi apa salahnya?"

"Mana ada gadis yang mau?"

"Dari kalangan kita, tentu saja tak akan ada yang mau. Tapi dunia ini cukup luas."

"Maksud Bapak, Bapak mau kawin dengan gadis kampung?"

"Ya, betul."

"Saya tidak yakin."

"Bahwa itu akan terlaksana."

"Mengapa?"

"Sebab lahiriah Bapak sudah tua. Sudah terlalu tua untuk berhadapan dengan seorang gadis."

"Bah! Itu omong kosong."

"Itu kenyataan, Pak. Bapak sudah terlalu tua untuk seorang gadis."

"Tidak! Aku tidak pernah menjadi tua. Kalaupun menjadi tua, siapa yang membuat aku jadi tua? Siapa?"

"Siapa?"

"Ibumu! Dialah yang telah membuat aku jadi tua."

"Mengapa jadi ibu yang dilempari kesalahan?"

"Sebab dialah yang lahir ke dunia untuk jadi tua. Semenjak jadi ibumu, semenjak dia terikat kepada kenyataan sebagai ibu, semenjak itulah dia menjadi makhluk yang tua. Dan semenjak itu pula, aku sebagai suaminya diseret-seret untuk ikut-ikutan menjadi tua. Itulah kegoblokanku, mengapa baru sekarang aku menyadari itu semua. Mengapa tidak dari dulu aku kawin lagi dengan gadis."

"Apa Bapak mengira kalau Bapak kawin dengan gadis, Bapak akan kembali muda?"

"Kembali muda? Bukan! Toh aku tak pernah menjadi tu
Tapi kembali kepada pribadi sendiri sebagai laki-laki, sebagai
makhluk yang tetap muda." (Sontani, 1963:27)

Yang terungkap dalam cakapan antara anak dan bapak ini menunjukkan semangat bapak untuk tetap merasa tidak tua dengan jalan memenuhi keinginan untuk kawin dengan gadis. Perilaku Bapak dalam pandangan anak dan istrinya adalah perilaku yang menyimpang, dan berarti tidak realistis. Bahwa seorang laki-laki yang sudah tidak memiliki lagi kebanggaan perlu mencari sesuatu yang lain untuk dibanggakan, dan salah satunya adalah gadis yang dikawininya. Gejala lelaki tua mengawini gadis muda biasanya gadis itu dari kampung—merupakan gejala yang terus berlangsung hingga hari ini. Apa yang diungkapkan Utuj melalui sastra dramanya itu juga menunjukkan fungsi sastra sebagai polret zaman. Manusia yang dipotret dalam sastra drama yang baru kita kutip itu adalah seorang lelaki tua yang tidak mau disebut tua. Oleh karena itu, berkali-kali ditegaskan bahwa dia tidak pernah menjadi tua. Akhir sastra drama itu tampaknya adalah akhir yang menunjukkan pemihakan pada pentingnya akal sehat dalam menyikapi keadaan yang menimpa diri kita. Dalam konteks itulah akhir sastra drama Utuj ini si tua menyadari bahwa keinginan untuk tetap muda itu tidak rasional. Dia bahkan menganjurkan kepada gadis yang disodorkan oleh pembantu setianya untuk dikawininya untuk kawin dengan lelaki yang sepadan umurnya.

Menjunjung Akal Sehat

Pemihakan terhadap akal sehat merupakan salah satu wujud positivisme sebagai aliran filsafat. Dalam pandangan ini segala sesuatu yang menjadi persoalan hanya dapat diselesaikan dengan penggunaan akal sehat. Oleh karena itu, hanya dengan akal sehat hidup itu bermakna untuk menjamin kebahagiaan. Dengan landasan akal sehat seseorang dapat membebaskan diri dari rongrongan yang ditimbulkan oleh kebangkrutan moral. Implikasi lebih jauh dari pemihakan akan akal sehat adalah kecenderungan untuk cepat terpancing melontarkan kritik. Akal sehat menjadi dasar berpikir kritis itu dan pada gilirannya berpikir kritis itu (bagi pengarang) bermuara pada lahirnya sastra protes yang sarat dengan suara kritis terhadap lingkungannya.

Utuj tergolong ke dalam pengarang yang memperlihatkan ciri pemihakan pada akal sehat itu. Dalam sastra dramanya yang berjudul "Si Kabayan", misalnya, dia menggunakan tokoh si Kabayan yang dikenal luas dalam masyarakat Sunda dengan mengaktualkan persoalan masa kini. Melalui sastra drama itu, Utuj mengemukakan ihwal seorang yang pemalas, yakni si Kabayan, yang banyak akal memiliki tipu daya. Masyarakat yang ditampilkan dalam sastra drama itu adalah masyarakat yang mengidap penyakit percaya kepada takhayul, pergi ke dukun ketika menghadapi persoalan. Begitulah, dalam "Si Kabayan" dikemukakan ihwal si Kabayan yang semula dibenci oleh mertua dan istrinya karena kerjanya hanya tidur dan tidur. Dia malas bekerja dan pekerjaan yang paling disukainya adalah tidur. Kemudian, si Kabayan menemukan akal untuk menipu. Dalam tidurnya (yang pura-pura) dia mengeluarkan suara aneh, suara yang seolah-olah berasal dari nenek buyutnya yang disebutnya sebagai seseorang yang dapat menyembuhkan penyakit. Jadilah si Kabayan seorang dukun palsu yang mumpuni, didatangi banyak pasien. Hal ini berarti "kemalasan" si Kabayan mendatangkan uang sehingga ia menjadi kesayangan mertuanya juga istrinya karena dari setiap orang yang datang kepadanya untuk minta "petunjuk" amplop berisi uang pun terkumpul. Pada akhir lakon dikemukakan bahwa si Kabayan pergi meninggalkan kerja tipuannya itu. Tampaknya dia tidak tahan juga mengambil untung dengan mengeksploitasi kebodohan orang.

Dengan "Si Kabayan", Utuj mengemukakan kritik terhadap masyarakat yang suka pergi ke dukun. Pergi ke dukun bertentangan dengan akal sehat. Hal ini berarti bahwa sastra drama ini mengandung pemihakan pada akal sehat. Si Kabayan disuruh berhenti jadi dukun dan kembali ke kehidupan normal dengan pergi meninggalkan praktik pedukunannya sebagai akhir lakon. Selain itu, melalui "Si Kabayan", Utuj melancarkan kritik terhadap masyarakat akan ihwal perilaku yang bertentangan dengan ajaran agama meskipun ihwal yang disebut terakhir tidak menjadi tujuan. Yang jelas sikap menjunjung akal sehat adalah sikap positif dalam kehidupan dan hal itu dikemukakan melalui penampilan si Kabayan.

Akal sehat juga yang mengakhiri fantasi tokoh lelaki tua yang mengangap dirinya tidak pernah menjadi tua dalam sastra

drama yang diulas sebelum ini. Pada saat keinginan si orang tu hampir terpenuhi dan yang diinginkanya ada di depan matanya yakni gadis belia yang sudah siap dikawin, dia memilih akal sehat. Si gadis dinasihatinya untuk memilih jodoh yang sepadan dengan usianya yang muda itu. Si gadis sudah siap untuk dikawininya itu menerima nasihat itu dengan baik. Memang di sini terjadi per simpangan antara mengikuti jalan akal atau memilih keinginan hati yang romantik. Memilih akal sehat berarti memilih sesuai dengan apa yang seharusnya menurut pikiran, sedangkan memilih keinginan hati sesuai dengan perasaan romantik. Namun, pada sisi lain memilih kenyataan berarti memilih apa yang memang nyata terjadi dan ini belum tentu sesuai dengan akal sehat. Menurut akal sehat si Kabayan memang harus berhenti menipu orang sebelum yang berwajib membongkar tindakan penipuan yang dilakukannya. Pilihan Utuj untuk akhir lakon itu adalah pilihan pada akal sehat itu, yang realisme romantik itu.

Menjunjung akal sehat ini dapat juga ditemukan pada sastra drama Utuj yang awal, seperti *Bunga Rumah Makan* dan *Sayang Ada Orang Lain*. Dalam *Bunga Rumah Makan*, pilihan Ani untuk keluar dari rumah makan dan bergabung dengan gelandangan Iskandar juga dapat dipandang sebagai pemilihan pada akal sehat. Memilih kepalsuan dan ketidakjujuran tidak sesuai dengan akal sehat. Akal sehatlah juga yang menyebabkan kapten meninggalkan Ani dengan dasar pertimbangan keluarga.

Sayang Ada Orang Lain adalah sastra drama Utuj yang mempersoalkan perselingkuhan seorang istri karena tuntutan ekonomi. Ada pihak yang menginginkan kehancuran rumah tangga dengan menjerumuskan si istri yang terpojok oleh kemiskinan yang menyebabkan seringnya pertengkaran dengan suaminya. Sementara itu, ada Wak Haji yang menjadi pengontrol tindakan yang menyimpang dari agama. Wak Haji menjadi pihak yang menginginkan keselamatan rumah tangga si wanita dengan suaminya atas pertimbangan agama. Agama dalam hal pemahaman Wak Haji adalah agama yang mengajarkan untuk berpikir dalam bertindak. Perselingkuhan bertentangan dengan akal sehat. Apa yang ditampilkan Utuj melalui *Sayang Ada Orang Lain* adalah pemikiran bahwa hidup di dunia ini tidak sendirian. Oleh karena itu, sayang ada orang lain sehingga kita tidak dapat bertindak seenaknya.

Penampilan Tokoh Garib

Tokoh garib merupakan tokoh aneh yang mewujud dalam bentuk yang tidak bagus. Dalam sastra drama tidak begitu banyak pengarang yang menampilkan tokoh garib itu. Dengan menampilkan tokoh garib, pengarang menonjolkan situasi dramatik yang disajikan dalam pentas. Perhatian penonton disedot oleh penampilan tokoh aneh, demikian juga halnya pembaca yang "memikmati" keanehan itu lewat dekripsi yang disajikan dalam teks.

Kehadiran tokoh garib atau aneh dalam sastra drama memang tidak terlalu begitu banyak. Yang dapat disebut sebagai tokoh garib secara fisik meskipun tidak tepat benar adalah sastra drama *Si Kampeng*. Sastra drama tersebut menampilkan pemuda bernama Jadah yang memiliki bentuk kepala seperti yang disebut namanya itu: kampeng. Kampeng itu menunjuk pada bentuk kepala yang tidak bagus. Untuk lebih jelasnya, berikut ini disajikan utipannya.

"Orang-orang sekampungnya cukup dengan menyebut di Si Kampeng. Nama sejelek itu tentunya bukan tidak beralasan. Konon ketika dilahirkan, ia muncul dari rahim ibunya dengan kepala yang kampeng alias penjol. Dengan begitu, maka dengan gampang saja ibunya menamai dia Si Kampeng," (Sontani, 1964: 5)

....

Tentu ada yang penasaran dan bertanya, mengapa seorang ibu bisa sewenang-wenang memberikan nama. Tidakkah pemberian nama itu biasanya dilakukan seorang bapak? Justeru disinilah pula letak tambahan kesialannya. Sebab ia lahir ke dunia tanpa diketahui siapa bapaknya.

Anehnya—dan inilah yang jadi salah satu sebab mengapa kehadirannya itu menarik perhatian kita—badannya segar bugar terus, makannya rakus terus. Dan yang lebih menarik perhatian lagi: tidurnya pun nyenyak terus. Begitu nyenyak, sehingga pada suatu pagi—ya, suatu pagi yang tidak menguntungkan di tentunya, sebab ketika itu matahari sudah menyinari panasnya—ia kelihatan mendengkur dengan badan berselimut sarung, meringkel di atas lesung di samping rumahnya." (Sontani, 1964: 6)

Deskripsi tokoh ini penuh komentar yang menunjukkan sikap pengarang sehingga ukuran objektivitas yang biasa dikenakan pada karya realisme sulit digunakan untuk menempatkan sastra dra-

ma ini pada sastra drama realis. Nada dan sikap Utuj terasa kuat dalam kutipan itu.

Ihwal kedua yang dapat disebut sebagai penampilan tokoh garib adalah pemilihan sosok tokoh Si Kabayan. Secara fisik tokoh itu memang tidak garib, tetapi sikap hidup dan perilakunya tidak guyub dengan orang lain. Pikiran dan sikapnya yang seenaknya memberikan cap kepadanya sebagai manusia aneh. Dia memiliki kecerdasan untuk dapat mengecoh orang. Perilaku seperti itu dieksploitasi oleh Utuj untuk mengemukakan keadaan masyarakat yang dihinggapi krisis kepercayaan.

Kegariban dalam sastra drama Utuj tidak terlalu dominan. Dari berbagai manusia rekaan yang ditampilkannya untuk tampil di pentas, hanya ada si Kampeng dengan kegariban fisik dan si Kabayan dengan kegariban batiniah. Kegariban batiniah yang terdapat pada si Kabayan adalah sikap yang lain daripada yang lain sehingga dia menjadi "orang aneh". Hal ini memang berpangkal dalam tradisi yang melahirkan si Kabayan, yakni tradisi Sunda yang mengenal si Kabayan sebagai orang yang dalam keanehannya seringkali mengemukakan pikiran yang cerdas. Namun, kecerdasannya itu dimanfaatkan untuk menipu orang lain.

Studi kasus atas beberapa sastra drama Utuj dalam karangan ini belum dapat sepenuhnya membongkar ciri aliran realisme secara gamblang dalam teks sastra drama Utuj meskipun sejak lama khalayak menyebutnya sebagai penulis realis. Namun, bahwa Utuj menulis sastra drama yang dapat digolongkan beraliran realisme sukar untuk dibuktikan. Apalagi, dalam teks sastra dramanya Utuj tidak terlalu terbiasa memberikan petunjuk pemanggunaan yang lengkap; bahkan untuk beberapa teks sastra dramanya penataan dialog pun tidak dilakukan. Ihwal yang disebut terakhir ini lebih mempersulit kita dalam memasukkan sastra drama Utuj dalam aliran realisme itu.

Sastra drama itu sendiri mengharuskan dirinya untuk melengkapi apa yang kita sebut sebagai petunjuk pementasan. Dalam konteks itu, sebagaimana disinggung di atas, Utuj tidak abai akan hal itu. Atas dasar itu, dapat disimpulkan bahwa realisme dalam sastra drama Utuj tidak terlalu kuat. Yang telah dilakukan

Utuj dengan sastra dramanya adalah memotret situasi zaman, menampilkan manusia rekaan yang hidup dan mati dalam situasi zaman tersebut.

EPILOG

Realisme dalam Sastra Indonesia: Beberapa Persoalan

Melani Budianta

Mungkinkah kenyataan dihadirkan dalam sebuah teks tanpa intervensi subjektif pengarang, bebas nilai, sebagai suatu realitas objektif yang transparan? Tidak diperlukan teori poststruktural yang canggih untuk menjawab bahwa bahkan karya fotografi atau reportase jurnalistik yang dibuat secara faktual dan netral pun tidak lepas dari subjektivitas pilihan *angle*, seleksi atas kejadian dan sosok yang ditampilkan, serta bingkai-bingkai pemaknaan.

Jadi, jika realisme diartikan sebagai upaya menghadirkan kenyataan apa adanya, maka jelas ia merupakan suatu proyek ilusif, yang sudah dapat dipastikan akan gagal. Seperti yang disampaikan oleh Sapardi Djoko Damono dalam bab tentang Pramoedya Ananta Toer, realitas mau tak mau dihadirkan dalam sastra lewat bahasa, "alat komunikasi yang boleh dikatakan sepenuhnya metaforik". Bahkan gaya bahasa metonimik, "yang merupakan ciri karya realis, jelas tidak menyuguhkan realitas, tapi malah cenderung menjauhinya".

Jika realisme itu sendiri suatu yang muskil, apalagi mencari jejaknya? Pertanyaan-pertanyaan ini menggelitik kita sepanjang buku ini. Tapi justru di situlah esensi *Jejak Realisme dalam Sastra Indonesia* ini. Bab demi bab ditujukan bukan untuk menjelaskan realisme sehingga menjadi gamblang dan tuntas, melainkan untuk membuka berbagai permasalahan. Apalagi, cakupan buku ini adalah drama, novel, dan kumpulan cerpen dari pengarang dan waktu yang berbeda-beda sejak tahun 1926 sampai 2004, tidak bisa tidak memunculkan persoalan yang berbeda-beda dan menyingkahkan pertanyaan-pertanyaan yang belum terjawab tentang posisi mazhab realisme dalam Sastra Indonesia.

Realisme sebagai Mazhab

Ada satu pertanyaan besar yang terbetik dari buku ini: Apakah realisme di Indonesia muncul sebagai suatu pandangan dunia yang dominan dalam suatu masa tertentu sebagai respons pengarang terhadap perkembangan kesusastraan dan perubahan tatanan masyarakatnya, seperti diuraikan oleh Apsanti Djokosujatno tentang realisme Sastra Prancis?

Pertanyaan di atas tidak mengasumsikan bahwa realisme di Barat muncul sebagai suatu mazhab yang utuh dan konsisten. Apsanti Djokosujatno dalam uraiannya tentang realisme Prancis yang dominan di paruh abad ke-19 menunjukkan kesulitan yang dihadapi ahli sastra Prancis untuk mendefinisikan apa itu realisme karena banyaknya variasi yang ada. Manneke Budiman menguraikan keragaman konteks dan paham dalam hal sejarah kemunculan realisme di Inggris, Amerika, dan Rusia.¹

Bagaimanapun, perkembangan realisme di berbagai negara itu menunjukkan kesamaan dalam tiga hal: *pertama*, adanya gerakan yang kuat untuk mensosialisasikan realisme oleh para pengarang dan ahli sastra di suatu masa tertentu, *kedua*, adanya suatu pandangan dunia yang mendasari pilihan terhadap aliran itu yang muncul dari hal yang *ketiga*, yakni suatu konteks zaman tertentu. Di Prancis, Apsanti memperlihatkan besarnya pengaruh filsafat positivisme pada realisme, yang kemudian lebih memperoleh penekanan dalam naturalisme. Perspektif yang menekankan rasionalitas ini "melihat kesusastraan dengan prinsip-prinsip ilmu pengetahuan alam dan biologi". Cara penuturan yang rinci dan impersonal dipakai untuk menyampaikan gagasan kritis tentang pergulatan individu terhadap kekuatan-kekuatan sosial yang ada. Baik di Prancis maupun di Inggris, realisme muncul sebagai respons sastrawan terhadap industrialisasi yang mengubah tatanan masyarakat dan melahirkan kelas borjuasi, yang didefinisikan oleh Apsanti sebagai kelas menengah yang kuat, yang diikat oleh norma-norma dan konvensi sosial yang seringkali penuh kontradiksi. Pengaruh positivisme dan nilai borjuasi dalam realisme terlihat misalnya dari tuntutan pada pengarang untuk melakukan penelitian yang mendalam agar dapat menampilkan profesi-profesi yang ditampilkannya secermat mungkin, dan menampilkan realitas dengan pengetahuan yang handal. Di Rusia,

teori Marxis dengan perspektif historis menuju struktur masyarakat tanpa kelas mewarnai mazhab realisme sosialis.

Walaupun maraknya realisme di berbagai negara di atas ber- beda-beda konteks dan waktunya — di pertengahan sampai akhir abad ke-19 — dari aspek sastranya, terlihat satu pola yang lazim dalam sejarah kesusasteraan, yakni sebagai reaksi atas mazhal yang dominan sebelumnya, yakni Romantisisme, yang telah men- jadi jenuh. Oleh karena itu, dalam perspektif kesusasteraan Barat (misalnya Inggris, Prancis atau Amerika), berbicara tentang realis- me dalam sastra, serta merta bicara tentang fenomena masa lalu.

Dalam sejarah kesusasteraan Indonesia, Sapardi Djoko Da- mono membuat pengamatan dan catatan khusus bahwa "pe- rasaan bebas dari penjajahan yang muncul secara agak berlebih- an pada tahun 1940-an ternyata telah menghasilkan sejumlah karya sastra yang boleh diklasifikasikan sebagai realisme. (hlm 20)"² Pada saat yang sama, seperti yang diungkapkan oleh Suni- Wasono (hlm. 36), berbarengan dengan dimuatnya karya-karya yang disebut sebagai realis (Idrus, Toha Mochtar, Mochtar Lubis, Utuj Tatang Sontani) di berbagai penerbitan di tahun 1950-an, "Indonesia terbanjiri berbagai isme yang masuk 'ramai-ramai' seperti "romantisisme, realisme, naturalisme, absurdisme, atau 'oplosan' dari sejumlah isme." (Periksa halaman 37)

Di bidang drama, Sapardi Djoko Damono menunjukkan penggarapan realisme dalam drama-drama Kwee Tek Hoay di ta- hun 1920-an, yang merupakan reaksi terhadap tradisi Komedi S- tambul yang romantis, dan sekaligus merupakan pengaruh dari tradisi drama realis Henrik Ibsen. Pembaharuan yang dibawa Kwee Tek Hoay ternyata tidak berdampak pada penulisan drama masa itu ataupun selanjutnya, yang cenderung romantis dan sim- bolik seperti karya Rustam Effendi.³ Persentuhan pengarang de- ngan realisme seperti terlihat dalam kasus Kwee Tek Hoay dan lainnya seringkali juga tidak bersifat menetap, artinya tidak secara konsisten mewarnai semua karyanya kemudian. Gaya realis yang menonjol dalam *Buiten Het Gareel* oleh Soewarsih Djojopuspito, yang kemungkinan besar merupakan pengaruh pengarang Indo- Belanda, Du Peron di tahun 1930-an, tidak terlihat lagi dalam karya-karya selanjutnya yang ditulis dalam bahasa Indonesia.

Hal-hal yang mendasari perkembangan realisme di Barat, adanya pandangan dunia dominan, serta gerakan yang me-

responsi konteks zaman atau aliran sebelumnya, tidak menonjol dalam perkembangan sastra di Indonesia. Catatan-catatan dalam buku ini memperlihatkan bahwa realisme tidak pernah muncul sebagai suatu aliran yang dominan dalam Sastra Indonesia pada kurun waktu tertentu sehingga tepat yang dikatakan oleh Sunu Wasono, bahwa dalam kesusasteraan Indonesia, realisme lebih merupakan suatu gaya penulisan — di antara berbagai macam gaya penulisan lainnya untuk dipilih.

Realisme sebagai Gaya Penulisan

Masalahnya sekarang, jika “kenyataan sebagaimana adanya” tidak mungkin dihadirkan lewat bahasa tanpa masuknya subjektivitas dan medium bahasa yang *tropik* (hlm 25),⁴ teknik penulisan macam apakah yang bisa dianggap bermodus realis? Penting untuk menyepakati hal ini agar kita dapat mengendus jejak ‘binatang’ yang sama. Apalagi, seperti diingatkan Apsanti, ada banyak pemahaman yang berbeda-beda tentang apa yang dianggap sebagai realitas sosial.

Perkembangan mazhab Realisme di berbagai negara, seperti diuraikan oleh para penulis buku ini, telah melahirkan sejumlah *konvensi* umum tentang apa yang disebut realisme, dengan variasi sesuai konteks lokal di tempat, waktu dan kekhasan pengarangnya masing-masing. Sapardi dan Apsanti menekankan bahwa yang dihadirkan melalui karya realis bukanlah kenyataan itu sendiri—yang akan selalu elusif, tak tertangkap—melainkan *efek realitas*, atau kesan nyata. *Vraisemblance* (Prancis) atau *verisimilitude* (Inggris), kemiripan dengan keseharian, diupayakan melalui “detil yang berlimpah” dan rinci—yang umumnya disampaikan oleh narator yang berjarak, tanpa memberi sisipan komentar.

Ditekankan oleh Apsanti bahwa kesan nyata sebagai konvensi realisme menuntut hubungan kausalitas yang diakuinya justru mungkin tidak selalu ada dalam kehidupan sehari-hari. (Sebagai catatan kita bisa mengontraskan hal ini dengan konvensi sastra absurd di paruh kedua abad ke-20, yang menampilkan kejadian-kejadian serba tak berpaut). Oleh karena itu, faktor ketbetulan diharamkan. Di sini jelas terlihat bahwa realisme tidak berkaitan dengan pilihan untuk menulis kejadian yang nyata atau yang betul-betul terjadi, melainkan pilihan untuk mengikuti kon-

vensi tertentu yang menyepakati cara-cara menampilkan efek realitas.

Efek realitas antara lain dibangun lewat bahasa vernakular dan warna lokal. Masuknya bahasa vernakular dan kolokial, bahasa yang direkam dari percakapan sehari-hari, termasuk logat dan kesalahan berbahasa, seperti yang diawali oleh Samuel Clemens (Mark Twain) dalam karya-karyanya, merupakan salah satu konvensi yang dikembangkan dalam realisme di Amerika Serikat. Berkembangnya penulisan warna lokal sesudah Perang Saudara di Amerika Serikat pada pertengahan abad ke-19, dan kontras antara latar industri di daerah perkotaan besar yang dengan latar agraris desa-desa di Inggris setelah industrialisasi memberikan nuansa tersendiri dalam realisme yang berkembang di kedua negara tersebut.

Sosok orang kebanyakan dengan segala kelemahannya muncul dalam novel-novel realis. Sastra realis sebagai produk borjuasi di Prancis menampilkan tokoh-tokoh dari kelompok kelas menengah, demikian pula kecenderungan awal realisme yang dimotori oleh Henri James dan William Dean Howells di Amerika Serikat. Tokoh-tokoh kelas menengah itu ditampilkan bukan sekadar untuk menampilkan realitas sosial, tetapi juga untuk menunjukkan berbagai permasalahan yang ada di kalangannya. Di tangan para penulis naturalis, pilihan tokoh bergeser ke kelas yang kurang diuntungkan, mereka yang tersingkir dari kelas menengah ke kehidupan kumuh dalam persaingan sosial ekonomi yang ketat dan tanpa ampun.

Realisme dan Ideologi

Dari tokoh dan alurnya, segera tampak bahwa novel-novel realis atau naturalis bukannya tanpa beban tematis. Sekalipun dengan narator yang berjarak, bisakah objek-objek bicara sendiri, dan teks sastra tampil tanpa komentar? Pilihan objek dan kata sifat untuk mendeskripsikannya, mau tak mau telah menyiratkan suatu sikap. Tidak dipungkiri oleh ahli sastra, bahwa sastra realis memberikan komentar terhadap realitas yang ditampilkannya dalam bentuk kritik sosial, atau penggambaran realitas sosial dalam suatu paradigma tertentu. Di sini tampak persilangan antara gaya penulisan dan ideologi.

Gaya penulisan naturalisme, misalnya, mengembangkan konvensinya sendiri yang lebih spesifik. Pilihan objeknya cenderung jatuh pada hal-hal yang secara umum dianggap buruk, nista, kumuh; nada pesimis muncul dalam alur yang berakhiran tragis dan atmosfer yang murung. Paradigma yang mendasari naturalisme, dimotori oleh Emile Zola di Prancis, sangat diwarnai oleh paham Darwinisme Sosial. Konsep Herbert Spencer tentang *survival of the fittest* yang melandasi paham ini dikembangkan dari teori evolusi Darwin. Untuk kelangsungan hidup satu spesies diperlukan seleksi alam untuk menyisakan yang terbaik dalam spesiesnya, dan menyingkirkan yang berkualitas rendah. Darwinisme sosial bertumpu pada konsep determinisme, yakni anggapan bahwa kemampuan manusia bertahan hidup ditentukan oleh faktor-faktor biologis, serta lingkungan sosial dan ekonomi yang membentuknya.⁵

Di Rusia, pertautan antara realisme dengan ideologi politik yang dominan sangat kuat terjalin. Realisme sosialis tidak bisa dipisahkan dari teori Marx tentang evolusi sejarah global dari struktur berkelas yang manipulatif dan penuh penindasan menuju titik revolusioner tatanan masyarakat baru tanpa kelas. Bingkai ideologis yang kuat dalam sastra bermodus realisme sosial sangat cenderung menimbulkan pertentangan internal dalam teks. Di satu pihak ada orientasi normatif dan ideal (apa yang semestinya terjadi), di lain pihak dipakai modus realis untuk menampilkan objek dan peristiwa apa adanya (kenyataan yang ada).

Persilangan antara realisme sebagai gaya penulisan dengan konvensi tersendiri untuk menampilkan efek realitas, dengan bingkai-bingkai ideologisnya, merupakan permasalahan tersendiri yang menarik dalam kajian sastra. Pertentangan internal dalam teks—apalagi jika kita memakai paradigma dekonstruksi—tidak dimonopoli oleh sastra bermodus realisme sosialis. M.H. Abrams menunjukkan bahwa segetir apa pun kenyataan yang digambarkan dalam aliran naturalisme di Amerika, kegetiran itu tidak bisa tidak diimbangi oleh harapan akan Impian Amerika, suatu kekhasan yang kuat mewarnai kesusasteraan di Amerika Serikat. Dalam tiga bab yang membahas karya Pramoedya Ananta Toer, Kwee Tek Hoay, Sitok Srengenge, dan Putu Oka Sukanta, Sapardi Djoko Damono dan Manneke Budiman mengulas bagaimana 'estetika' teks-teks tersebut dibangun dalam medan pertarungan atau tarik

menarik antara kutub realisme sebagai modus penulisan dan kutub ideologis/normatif yang ada.

Persentuhan Global dan Lokal

Perkembangan realisme di Amerika Serikat memperlihatkan bagaimana pengarang-pengarang Amerika mengolah masukan dan pengaruh dari Prancis dan Inggris sesuai konteks lokal yang ada. Pada saat yang sama perlu dicatat pula bahwa perkembangan realisme di Amerika Serikat yang berasal dari 'dalam negeri'—yakni gaya penulisan bermodus realis—sudah dapat ditemukan dari catatan-catatan para imigran di abad-abad sebelumnya. Demikian pula fiksi dengan warna lokal yang kuat, atau berciri jurnalistis, yang tumbuh dalam kesusasteraan di berbagai daerah melalui koran ataupun penerbitan lokal.

Goenawan Mohamad yang dikutip oleh Sunu Wasono mencatat bahwa tradisi realisme sebagai gaya penulisan bisa ditelusuri sejak abad ke-15 dari kesusasteraan berbahasa Melayu, yang kemudian diteruskan lewat tulisan-tulisan di surat kabar. Dalam berbagai penerbitan berkala yang muncul mulai akhir abad ke-19 di Indonesia dapat ditemukan kolom-kolom khusus yang memberi tempat pada penulisan cerita-cerita, yang tak jarang berisi observasi bermodus realis terhadap kejadian dan tempat, termasuk di antaranya cerita perjalanan.

Dalam penerbitan yang ditulis dalam Melayu *lingua franca* tradisi penulisan realis berkompetisi dan juga berbaur dengan modus penulisan lokal lainnya yang bertolak belakang, seperti dongeng dan hikayat, serta cerita-cerita terjemahan dari Cina dan mancanegara. Ramainya lalu lintas pengaruh bisa dilihat dari alusi dan kutipan karya sastra Eropa, dari Shakespeare, Wordsworth sampai Chekov dalam novel-novel, drama dan sajak yang diterbitkan dalam ragam Melayu *lingua franca*.

Lalu lintas global-lokal dalam sastra Indonesia tidak dalam satu koridor saja. Proyek penerjemahan yang disponsori oleh cikal bakal kolonial Balai Pustaka, misalnya *Robinson Crusoe*, yang diterjemahkan dalam bahasa-bahasa daerah, juga membuka peluang bagi masuknya pengaruh Eropa pada penulis-penulis 'kanonik' Balai Pustaka.

Uraian Sunu Wasono dan Sapardi Djoko Damono tentang berkembangnya romantisme di kalangan pengarang Pujangga Ba-

ru menunjukkan masuknya mazhab-mazhab Eropa sebagai pengaruh pendidikan kolonial. Yang menarik untuk dicatat, dampak pendidikan kolonial di awal abad ke-20 itu pada pengembangan mazhab lokal adalah peniruan yang bersifat anakronistis. Bacaan-bacaan romantik di sekolah Belanda yang menginspirasi para penyair Pujangga Baru di tahun 1930-an berasal dari tahun 1880-an.

Kita bisa melihat hasil yang berbeda dari pendidikan informal dan individual yang terlihat pada Kwee Tek Hoay yang bersentuhan dengan Ibsen melalui bacaan pribadi, dan pada Soewarsih, dari interaksinya dengan Du Peron di tahun 1930-an yang menghasilkan novel realis *Buiten Het Gareel*.

Adanya dikotomi jalur Sastra Balai Pustaka dalam ragam Melayu standar, dan jalur yang dikategorikan oleh pemerintah Belanda sebagai 'bacaan liar' dalam ragam Melayu *lingua franca* (yang berangsur melebur di masa kemerdekaan), serta jalur pendidikan formal dan informal memperbesar pluralitas lalu lintas global-lokal dalam sastra Indonesia. Pengaruh *de tachtigers* atas penyair Pujangga Baru adalah contoh bagaimana mazhab masuk secara tidak beraturan, tanpa mengikuti kronologi perkembangan mazhab-mazhab di manca negara. Di tahun 1950-an, seperti diungkapkan oleh Sunu Wasono, berbagai isme sastra secara serentak masuk dan seringkali bercampur baur, atau sebaliknya menjadi berseberangan, seperti perkembangan dua kubu sastra yang berorientasi pada realisme sosialis dan humanisme universal di akhir tahun 1950-an dan 1960-an.

Realisme Bermasalah: Kajian-Kajian Tekstual Sastra Indonesia

Kompleksitas lalu lintas global dan lokal membuat penelusuran perkembangan suatu mazhab dalam Sastra Indonesia menjadi sulit, dan pada saat yang sama juga semakin menantang untuk dilakukan. Mungkinkah muncul suatu gagasan tentang kekhasan penulisan bermodus realis yang dikembangkan di Indonesia?

Diperlukan jenis penelitian lain, yang lebih menyeluruh untuk menjawab pertanyaan itu. Alih-alih memberikan gambaran makro, bab-bab dalam buku ini memperlihatkan pergulatan teks yang memakai modus realis, dengan berbagai permasalahan yang melingkupinya. Sunu Wasono yang menulis tentang S.N. Ratmana dan Sapardi Djoko Damono yang menulis tentang Kwee Tek Hoay

memberikan kajian sosiologis yang menarik tentang kaitan antara gaya realis dengan hubungan pengarang dan masyarakat pada zamannya.

Kasus S.N. Ratmana menunjukkan bahwa gaya penulisan yang menekankan efek realitas membuka peluang untuk diterima pembacanya sebagai penggambaran faktual, suatu kecenderungan yang sering terjadi. Penggambaran rinci latar penggilingar gandum di Manchester berikut pemilik dan pekerjanya dalam novel *Mary Barton* (1848) karya penulis realis Susann Gaskell, menandai protes yang dimuat dalam koran lokal bahwa gambarannya 'memutarbalikkan kenyataan'. Yang menarik adalah strategi estetika yang dipakai oleh S.N. Ratmana menanggapi protes sanak keluarganya yang merasa dicemarkan namanya melalui penggambaran tokoh-tokoh dan alur dalam cerpen "Kubur". Sunu Wasono menunjukkan bagaimana S.N. Ratmana menjawab kecenderungan pembacaan naif (kecenderungan untuk mengasumsikan korelasi langsung antara kenyataan dan fiksi), bukan dengan menegaskan sifat rekaan cerpennya, melainkan dengan membuat cerpen baru yang secara habis-habisan memenuhi asumsi pembacaan naif tersebut—tanpa meninggalkan konsistensi gaya penulisan realisnya.

Sapardi Djoko Damono juga merekonstruksi konteks penciptaan drama Kwee Tek Hoay "Allah yang Palsu" untuk memperlihatkan tarik menarik antara karya sastra, gaya penulisan, dan kebutuhan masyarakatnya. Seperti halnya dengan kasus S.N. Ratmana, sebuah karya sastra bermodus realis diciptakan berdasarkan kebutuhan tertentu masyarakat. Jika dalam kasus pertama karya sastra diciptakan untuk 'membayar' kerugian moril akibat sastra, dalam kasus kedua sastra diciptakan untuk mendatangkan uang. Berbeda dengan kasus pertama, yang bernegosiasi tanpa mengkompromikan modus penulisan realis, drama Kwee yang mencontoh Ibsen untuk menghindari kecenderungan romantik pada akhirnya dibebani oleh pesan moral dan unsur-unsur romantik (faktor kebetulan dan seterusnya) demi menggaet kocek penontonnya.

Sapardi membandingkan dinamisme perkembangan gaya penulisan drama tontonan dengan keasyikan diri jenis drama kamar kelompok Pujangga Baru. Tetapi sebagai catatan, konsekuensi estetika upaya pengumpulan dana pada drama Kwee perlu

uga ditimbang jika kita menerima gagasan Sapardi bahwa orientasi romantik dari jenis drama kamar kelompok Pujangga Baru muncul dari jenis drama yang tidak bersinggungan dengan "kebutuhan praktis seperti mencari derma."

Tulisan Sapardi Djoko Damono tentang Pramoedya Ananta Toer dan tulisan Manneke Budiman tentang Sitok Srengenge merupakan pembacaan dekonstruktif yang melihat pertentangan internal dalam teks akibat tarik menarik antara gaya penulisan realis dan romantik. Sapardi melihat dinamika dua kecenderungan itu dalam *Bukan Pasar Malam*, dan mengaitkannya dengan gagasan Pramoedya tentang 'perkawinan' antara realisme sosialis dan romantisme-patriotik yang dikutipnya: "Romantisme-patriotik adalah sebagian integral dalam realisme-sosialis, sebagai salah satu syarat untuk mewujudkan objektivisme dalam tulisan di lapangan politik."⁶ (lihat halaman 31) Dalam karya Sitok Srengenge, *Menggarami Burung Terbang*, Manneke Budiman mengupas bagaimana nostalgia terhadap desa dan tradisi yang telah hilang dituangkan semakin intens melalui gaya penulisan realis yang rinci. Jadi 'realisme ... hanya menjadi kendaraan' untuk menggayuti eksistensi masa lalu yang telah hilang, suatu obsesi romantik. Manneke Budiman juga melihat kontradiksi internal dalam *Merajut Harkat*, dalam hal ini antara gaya penulisan realis dan bingkai ideologis humanis universal yang dicitakan. Dibahas bagaimana "gaya penulisan realis digunakan ... untuk menciptakan lukisan tentang kenyataan hidup dalam tahanan" yang menyesakkan, sedangkan "gaya penulisan yang dijiwai ... idealisme ...digunakan untuk menyampaikan harapan" guna bertahan dalam kenyataan tersebut.

Ulasan tentang drama Utuj Tatang Sontani oleh Abdul Rozak Zaidan mengetengahkan pendekatan yang sudah lazim dipakai untuk pendekatan realis, yakni pendekatan mimetik untuk melihat bagaimana lakon-lakon Utuj merekam realitas sosial yang ada. Seperti temuan Sapardi dan Manneke, Abdul Rozak Zaidan juga melihat adanya unsur romantik yang mewarnai lakon-lakon Utuj. Dari kelima pembahasan di atas, hanya teks S.N. Ratmana yang ditunjukkan secara konsisten menerapkan penulisan bergaya realis.

Keterbatasan dan Peluang

Kajian-kajian tekstual di atas memberikan model yang menarik untuk mengangkat persoalan mazhab dalam sastra Indonesia. Berbagai kajian tadi tidak sekadar mencari kecocokan antara definisi realisme dengan teks yang dikaji, tetapi memakainya sebagai titik masuk untuk membuka dimensi teks yang tadinya tidak secara eksplisit terlihat. Kajian seperti ini memperkaya pemahaman dan interpretasi terhadap teks, dan terhindar dari dorongan postkolonial untuk sekadar mencari jejak-jejak peniruan dari Barat.

Pada saat yang sama, kajian-kajian dalam buku ini juga menunjukkan kekurangan. Cakupannya yang terbatas menyisakan sejumlah persoalan yang belum terjawab. Sejumlah gagasan yang dilontarkan oleh para penulis, masih perlu ditindaklanjuti. Observasi Sapardi tentang maraknya realisme di tahun 1950-an menantang untuk disambut dengan kajian atas gaya penulisan para pengarang yang belum sempat diulas di sini. Pembahasan perkembangan realisme dalam genre drama di Eropa dan mancanegara yang berdampak pada sastra Indonesia belum sempat disinggung dalam buku ini. Walaupun Apsanti dengan tepat mengatakan bahwa genre roman merupakan lahan bagi realisme, gaya penulisan realis dalam cerpen Indonesia—yang sangat banyak bersinergi dengan dunia jurnalisme—masih perlu penelusuran lebih lanjut.

Membahas penulisan bergaya realis untuk sastra kontemporer, seperti yang dilakukan Manneke, menuntut suatu pemaparan konteks yang berbeda, yang belum terpenuhi dalam buku ini. Walaupun pada umumnya modus realis masih kuat dalam karya sastra kontemporer Indonesia, eksperimentasi berbagai isme yang dilakukan secara sadar telah bermunculan. Ayu Utami, dalam *Lorong*, misalnya, memakai gaya naturalistik yang kental pada bab pertama, lalu berganti gaya dalam bab lainnya, termasuk memakai gaya genre populer *action-thriller*, dan genre realisme yang "feminis." Membicarakan Ayu mengingatkan kita pada sesuatu yang senyap dalam buku ini, yakni suara pengarang perempuan. Bagaimana realisme dari perspektif perempuan? Apakah pengalaman perempuan bisa dituangkan dalam modus penulisan realis yang konvensional, atau memerlukan suatu teknik penceritaan tersendiri?

Di Amerika Serikat dan Inggris, sejumlah pengarang perempuan ikut memelopori tradisi realis, antara lain Susann Gaskell di Inggris, Katherine Kierkland dengan catatan perjalanan melintasi frontier dan Sarah Orne Jewett di Amerika dengan novel realis berwarna lokal, *Country of the Pointed Firs*-nya yang monumental. Masalahnya, nama-nama ini tidak muncul sebagai tokoh-tokoh pelopor realisme, karena alih-alih menawarkan komentar atas realitas sosial yang menyeluruh, mereka dianggap menggambarkan realitas mikro yang remeh-temeh. Hal-hal semacam ini menunjukkan pentingnya menelusuri estetika realisme penulis perempuan, yang mungkin menawarkan perbedaan perspektif dan teknik penceritaan.

Apa pun keterbatasannya, *Jejak Realisme dalam Sastra Indonesia* telah membukakan pintu ke ruang-ruang penelaahan kritis, yang mengundang untuk segera kita jelajahi.

Rawamangun, November 2004

¹ Menurut catatan Manneke Budlman, istilah realisme sebagai konsep filsafat sudah muncul pada abad ke-13.

² Perhatikan kontras yang ditonjolkan Sapardi antara "perasaan bebas dari penjajahan yang muncul secara agak berlebihan" dan "realisme".

³ Perlu diingat di sini bahwa kedua pengarang drama tersebut menulis dalam ragam bahasa berbeda (Melayu *lingua franca*, yang sering disebut sebagai Melayu rendah dan Melayu standar Balai Pustaka) dan walaupun mungkin saling membaca, berada dalam komunitas sastra yang berbeda.

⁴ Dari kata *trope*, yang berarti majas.

⁵ Acuan-acuan tentang naturalisme dan realisme sosialis dalam penelitian ini disiapkan oleh Budi Darma dalam makalah "Realisme" yang dipakai sebagai acuan dasar penelitian.

⁶ Dikutip oleh Sapardi pada halaman 31 buku ini

DAFTAR PUSTAKA

- Borgerhoff, E.B.O. 1938. "Réalisme and Kindred Words: Their Use as a Term of Literary Criticism in the First Half of the Nineteenth Century," Dalam *PMLA*, 53 hlm. 837-43.
- Chassang, a dan Ch. Senninger. 1971. *Recuils de Textes Littéraires Français XIXe Siècle*. Paris: Hachette.
- Coulet, Henri. 1967. *Le Roman jusqu'à la Révolution*. Paris: Armand colin.
- Doody, Margaret Ann. 1997. *The True Story of the Novel*. Glasgow: Fontana Press.
- Elliott, Emory. 1988. *Columbia Literary History of the United States*. New York City: Columbia University Press, hlm. 502-504, 599.
- Flaubert, Gustav. 1972. *Madame Bovary*. Paris: Librairie Générale Française.
- Hadimadja, Aoh K. *Aliran-aliran Klasik, Romantik, dan Realisme*. Bandung: PT Karya.
- Ibsen, Henrik. 1991. *Sandiwara-sandiwara Ibsen*. (Terjemahan Sapardi Djoko Damono dkk.). Jakarta, Yayasan Obor.
- Jassin, H.B. 1968. *Angkatan 66: Prosa dan Puisi*. Jakarta: PT Gunung Agung.
- _____. 1965. *Tifa Penjair dan Daerahnja*. Jakarta: PT Gunung Agung.

- Kwee Tek Hoay. 1919. *Allah jang Palsoe. Satoe Lakon Komedi dalem Anem Bagian*. Batavia, Tjiong Koen Bie.
- Kwee Tek Hoay. 1926. *Korbannja Kong-ek. Tooneelstuk dalem 4 Bagian*. Batavia, Hap Sing Kong Sie.
- Lagarde, Pierre dan Henri Michad. 1964. *Le XIXe Siècle*. Paris:
- Larroux, Guy. 1995. *Le Réalisme: Eléments de Critiques, d'Histoire, et de Poétique*. Paris: Nathan.
- Luxemburg, Jan van, dkk. *Tentang Sastra*, (Terjemahan Akhadiati Ikram). Jakarta: Intermasa.
- Lye, John. 1998. "Notes on Realism."
<http://www.brocku.ca/english/courses/4F70/postcol.html>
- Mohamad, Goenawan. 2001. "Ratmana, Realisme, Kelugasan," dalam S.N. Ratmana, *Dua Wajah dan Sebuah Sisipan*. Yogyakarta: Kepel Press.
- _____. "Sorotan," dalam Sastra (No. 10/11, Th. II), hlm. 4—7.
- Oen Tjhing Tiauw. 1930. "Goena Soedaranja, dalem 2 bedrijf" dalam *Tjerita Roman*.
- Pavel, Thomas. 2003. *La pensée du Roman*. Paris: Gallimard.
- Poesponegoro, Marwati Djoened dan Nugroho Notosusanto. 1993. *Sejarah Nasional Indonesia VI*. Jakarta: Balai Pustaka
- Raimond, Michel. 1967. *Histoire du Roman depuis la Révolution*. Paris: Armand Colin.
- Ratmana, S.N. 1981. *Sungai, Suara, dan Luka*. Jakarta: Sinar Harapan.

RIWAYAT HIDUP PARA PENULIS

Sapardi Djoko Damono, staf pengajar Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya, Universitas Indonesia, lahir di Solo pada 20 Maret 1940. Menyelesaikan S1 pada Fakultas Sastra Universitas Gajah Mada jurusan Sastra Inggris pada tahun 1964. Kemudian, memperdalam pengetahuan di Universitas Hawaii Honolulu, Amerika Serikat, pada tahun 1970—1971. Gelar doktor diperolehnya di Universitas Indonesia pada tahun 1989. Sejak tahun 1994 dia menjadi Guru Besar Fakultas Sastra Indonesia. Dia pernah menjadi Dekan Fakultas Sastra Universitas Indonesia pada tahun 1996 sampai dengan 1999.

Apsanti Djokosujatno, staf pengajar pada Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya Universitas Indonesia, lahir di Malang (Jawa Timur) pada 14 Juli 1941. Setelah menyelesaikan SMA di Malang di tahun 1959 meneruskan di Fakultas Sastra Universitas Indonesia. Di fakultas yang sama penulis menyelesaikan Program doktornya di tahun 1990 dalam bidang susastra.

Melani Budianta, lahir di Malang pada 16 Mei 1954, adalah staf pengajar Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya, Universitas Indonesia. Setelah menyelesaikan S1 di Jurusan Sastra Inggris, Universitas Indonesia di tahun 1979. Ia melanjutkan studinya di bidang Kajian Wanita Wilayah Amerika di University of Southern California dan mendapatkan MA di tahun 1982. Kemudian, dia mendalami Kesusastraan Inggris di Cornell University dan mendapatkan Ph.D. di tahun 1992.

Abdul Rozak Zaidan dilahirkan di Cianjur, 14 Februari 1948. Pendidikan terakhir magister humaniora Fakultas Pascasarjana Universitas Indonesia tahun 1992. Sejak tahun 1981 bekerja sebagai staf Bidang Sastra Pusat Bahasa.

Sunu Wasono, dilahirkan di Wonogiri pada 11 Juli 1958. Menyelesaikan S1 dan S2-nya di Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya, Universitas Indonesia. Ia kini menjadi pengajar di almaternya untuk mata kuliah Sosiologi Sastra dan Pengkajian Puisi.

Manneke Budiman, staf pengajar pada Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya Universitas Indonesia, lahir di Bangil (Jawa Timur) pada 17 November 1965. Latar belakang pendidikan formalnya adalah di bidang sastra Inggris dan sastra bandingan. Kini mengajar di program S1 Sastra Inggris dan S2 Ilmu Susastra di Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya Universitas Indonesia, di samping menjadi pengajar paruh waktu di Program S2 Kajian Wanita UI.