



Antologi  
*Kritik  
Sastra*

*Teks,  
Pengarang,  
dan Masyarakat*

20 Naskah Terpilih  
Sayembara Kritik Sastra 2020



Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa  
Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan  
2020

**ANTOLOGI KRITIK SASTRA: TEKS, PENGARANG,  
DAN MASYARAKAT, SAYEMBARA KRITIK SASTRA  
2020**

Hak Cipta 2020 pada Kementerian Pendidikan dan  
Kebudayaan Dilindungi Undang-undang

**Pengarah**

Prof. E. Aminudin Aziz, M.A., Ph.D.  
*Kepala Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa*

**Penanggung Jawab**

Dr. Dora Amalia  
*Plt. Kepala Pusat Pengembangan dan Pelindungan Bahasa  
dan Sastra*

**Penilai Naskah**

Dr. Seno Gumira Ajidarma M.Hum,  
Manneke Budiman, S.S., M.A., Ph.D.,  
Dr. Yoseph Yapi Taum, M.Hum.,  
Dr. Mu'jizah.,  
Dr. Sastri Sunarti.

**Penyunting**

Dr. Ganjar Harimansyah,  
Drs. Sry Satya Tjatur Wisnu Sasangka, M.Pd,  
Drs. Prih Suharto, M.Hum

### **Pengatak**

Dr. Ganjar Harimansyah,  
Drs. Sry Satya Tjatur Wisnu Sasangka, M.Pd,  
Drs. Prih Suharto, M.Hum,  
Dra. Erlis Nurmujiningsih M.Hum  
Dr. Jatu Kaannaha Putri, MA.

### **Penulis**

Dwi Pranoto, Wahyu Kris Aries Wirawardhana, Dwi Cipta,  
Redite Kurniawan, Muhammad Novianto, Ahmad Muzaki,  
Dewi Anggraeni, Anicetus Windarto, Niduparas Erlang,  
Ranang Aji. S.P., Nirwan A Arsuka, Kiki Oke Yasminiati,  
Taufiqurrahman, Muhammad Lutfi Dwi,  
S. Prasetyo Utomo, Saeful Anwar, Y Sumardiyanto,  
Bandung Mawardi, Heru Joni Putra, Yusri Fajar

### **Pembuat Sampul**

Nurjaman, S.Ds.

### **Tim Redaksi**

Drs. Puji Santosa, M.Hum., Dr. Jatu Kaannaha Putri, MA  
Dra. Erlis Nurmujiningsih M.Hum., Prima Jayatri, S.H.,  
Dra. Nurweni Saptawuryandari, Drs. Sri Danardana, M.Hum.,  
Fernandus Moses, S.S., Septimariani, S.S.,  
Dwi Pudyastuti, S.Pd., Wawan Prihartono, M.Hum.,  
Tri Indira Satya P., S.T., Dina Alfiyanti Fasa, M.Hum.,  
Yan Feriyanto, S.E., Herlina Widya Wardhani, S.E.,  
Anwar Hikmat, S.Sos., Nurjaman, S.Ds.,  
Delia Saparini, A.Md., Munafsin Azis, S.Sn.,  
M. Sobirin, Harini, S.Pd., Edi Sarwoko.

## Katalog Dalam Terbitan (KDT)

PB

899.221 19

ANT

A

Antologi Kritik Sastra: Teks, Pengarang dan Masyarakat (Sayembara Kritik Sastra 2020)/ Dwi Pronoto, Wahyu Kris, Dwi Cipta, Redite K, Muhammad Novian, dkk.; penyunting: Ganjar Harimansyah, Sry Satya Tjatur Wisnu Sasangka, dan Parih Suharto. Jakarta: Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa, Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan, 2020.

xiv, 340 hlm.; cm

ISBN

KESUSASTRAAN INDONESIA-KRITIK

## SASTRA INDONESIA-ANTOLOGI KIRIK SASTRA

Undang-undang Nomor 7 Tahun 1987 tentang Hak Cipta

- (1) Barangsiapa dengan sengaja dan tanpa hak mengumumkan atau memperbanyak suatu ciptaan atau memberi izin untuk itu dipidana dengan pidana penjara paling lama 7 (tujuh) tahun dan/atau denda paling banyak Rp. 100.000.000,00 (seratus juta rupiah).
- (2) Barangsiapa dengan sengaja menyiarkan, memamerkan, mengedarkan, atau menjual kepada umum suatu ciptaan atau barang hasil pelanggaran hak cipta sebagaimana dimaksud dalam ayat (1) dipidana dengan pidana penjara paling lama (lima) tahun dan/atau denda paling banyak Rp. 50.000.000,00 (lima puluh juta rupiah).

## KATA PENGANTAR

Kritik sastra hadir bersamaan dengan hadirnya karya sastra. Kehadiran kritik sastra memiliki makna yang penting dalam perkembangan kesusastraan sebuah bangsa. Sudah sejak lama kritik sastra Indonesia hadir mengiringi perkembangan sastra di Indonesia. Buku yang berisi kritik sastra juga sudah ada. Beberapa di antaranya adalah *Sastra Indonesia Baru* (1980) dan *Tergantung pada Kata* (1980) yang ditulis oleh A. Teuw serta *Kesusasteraan Indonesia Modern dalam Kritik dan Esai* [edisi baru] (1985.) yang ditulis oleh HB Jassin.

Kritik sastra juga berkembang di dunia perguruan tinggi melalui berbagai tulisan dalam jurnal-jurnal ilmiah. Beberapa surat kabar dan majalah juga memuat pembicaraan yang berisi kritik sastra, seperti majalah *Horison*, surat kabar *Kompas*, surat kabar *Sinar Harapan*, dan majalah *Kisah*. Namun, setakat ini pemuatan kritik sastra makin berkurang seiring dengan perjalanan waktu dan berbagai perubahan yang terjadi pada media penerbitan. Hal itu tentu menimbulkan ketimpangan tatkala tengah derasnya kemunculan karya sastra. Kondisi yang demikian merupakan salah satu pendorong Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa mengadakan Sayembara Penulisan Kritik Sastra.

Agar menarik minat dan memunculkan motivasi untuk mengikuti sayembara kritik sastra, beberapa seri kuliah daring

kritik sastra diadakan oleh Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa. Selain itu, secara rutin dihadirkan beberapa tulisan tentang kritik sastra di laman Badan Bahasa guna menarik minat masyarakat. Gerakan pembangkitan kembali kritik sastra tersebut tampaknya berhasil. Jumlah peserta kritik sastra yang mengirimkan naskahnya kepada panitia sayembara cukup banyak. Hal itu tentu sangat menggembirakan. Setidaknya keadaan tersebut dapat menunjukkan bahwa kritik sastra di Indonesia masih hidup dengan subur meskipun media penerbitannya yang berkurang.

Sehubungan dengan itu, Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa menerbitkan dua puluh naskah kritik sastra terpilih yang masuk ke meja panitia dalam sebuah buku *Antologi Kritik Sastra Tahun 2020*. Kedua puluh naskah yang termuat dalam antologi ini termasuk tiga naskah pemenang sayembara. Buku antologi ini diharapkan dapat menjadi rujukan dan bahan bacaan tentang kritik sastra Indonesia terkini. Selain itu, kehadiran buku antologi ini dapat mengisi kekosongan penerbitan buku kritik sastra di Indonesia.

Akhir kata, penerbitan antologi hasil sayembara kritik sastra oleh Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa ini dapat menjadi jalan pembuka bagi berkembangnya kembali kritik sastra dalam masyarakat secara luas.

Semoga kehadiran buku antologi ini bermanfaat bagi perkembangan sastra dan kritik sastra di Indonesia.

Kepala Badan Pengembangan dan  
Pembinaan Bahasa

## DAFTAR ISI

|                                                                                                                       |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Kata Pengantar</b> .....                                                                                           | v   |
| <b>Daftar Isi</b> .....                                                                                               | vii |
| <b>Prolog</b>                                                                                                         | ix  |
| Tarik Ulur Realisme-Imajinatif (Dongeng) Kokokan Mencari<br>Arumbawangi<br><i>Ahmad Muzaki</i> .....                  | 1   |
| Yang Hilang Dari Pembaca Sastra: Bercermin Pada <i>Serat<br/>Centhini</i><br><i>A. Windarto</i> .....                 | 14  |
| Kritik Sastra:Antara Keberpihakan Dan Otokritik<br><i>Dewi Anggraeni</i> .....                                        | 27  |
| Poetika Pelenyapan Diri Ala Zhang Daqian Dan Lompatan Puitik<br>Puji Pistols<br><i>Dwi Cipta</i> .....                | 43  |
| Puisi-Puisi Afrizal Malna: Bahasa Yang Diam-Diam<br>Meninggalkan Tubuh<br><i>Dwi Pranoto</i> .....                    | 61  |
| Teka-Teki Susi<br><i>Heru Joni Putra</i> .....                                                                        | 79  |
| Bejo Tak Selamanya Beruntung<br><i>Kiki Oke Yasminiati</i> .....                                                      | 101 |
| <i>Wong Cilik</i> , Sastra, Dan Kekerasan Sejarah<br><i>Muhammad Lutfi Dwi Kurniawan</i> .....                        | 115 |
| Sastra Dalam Singgasana Pasta<br><i>Muhamad Novianto</i> .....                                                        | 131 |
| Residu <i>Kaki Kata</i> : Di Mana Kelisanan Diinjak, Di Situ<br>Keaksaraan Dijunjung<br><i>Niduparas Erlang</i> ..... | 144 |
| Puisi Dan Pengetahuan Kado Untuk Goenawan Mohamad                                                                     |     |

|                                                                                                    |            |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Nirwan A. Arsuka</b> .....                                                                      | <b>162</b> |
| Sepotong Senja Untuk Pacarku                                                                       |            |
| <b>Ranang Aji S.P.</b> .....                                                                       | <b>175</b> |
| Jakarta! Tanpa Kota Jakarta: Sebuah Bentuk Novel Baru                                              |            |
| <b>Redite K.</b> .....                                                                             | <b>191</b> |
| Berangan Peran, Beragam Pesan                                                                      |            |
| <b>Bandung Mawardi</b> .....                                                                       | <b>205</b> |
| Mengurai Dan Menimbang Kebaruan Puisi Anak Dalam <i>Resep Membuat Jagat Raya</i>                   |            |
| <b>Sae'ful Anwar</b> .....                                                                         | <b>221</b> |
| Konfrontasi Kolonial Dan Spiritualitas Goenawan Mohamad                                            |            |
| <b>S. Prasetyo Utomo</b> .....                                                                     | <b>236</b> |
| Charlatanisme Ayu Utami: Analisis Intrinsik Atas Novel <i>Anatomi Rasa Karya Parang Jati</i>       |            |
| <b>Taufiqurrahman</b> .....                                                                        | <b>249</b> |
| <i>Forgulos, Kambing, Dan Hujan</i> :Ketika Pemabuk Cinta Menabok Pemabuk Teks Agama               |            |
| <b>Wahyu Kris A.W</b> .....                                                                        | <b>263</b> |
| <i>Prigel</i> Mengarang Piawai Berkesenian: Dinamika Teks Dengan Konteks Pembaca Novelis Peranakan |            |
| <b>Y. Sumardiyanto</b> .....                                                                       | <b>280</b> |
| Pandemi Covid-19<br>Dalam Cerpen-Cerpen Koran Tahun 2020                                           |            |
| <b>Yusri Fajar</b> .....                                                                           | <b>297</b> |
| <b>Epilog</b> .....                                                                                | <b>313</b> |
| <b>Biodata Dewan Juri</b> .....                                                                    | <b>326</b> |
| <b>Biodata Penulis Naskah Kritik Sastra</b> .....                                                  | <b>333</b> |

## PROLOG

### **PERTANGGUNGJAWABAN JURI SAYEMBARA KRITIK SASTRA 2020**

Sayembara Kritik Sastra tahunan, yang penyelenggaranya adalah sebuah institusi negara, sudah sepantasnya diharapkan menjadi barometer perkembangan dunia sastra di tanah air. Dunia kesusastraan, dalam pengertian Abrams, tidak hanya sekadar teks sastra tetapi mencakup keseluruhan situasi karya sastra (*the total situation of a work of art*). Situasi total karya sastra itu--pada tahun 1958, ketika Abrams menulis *The Mirror and the Lamp*--mencakup empat bidang utama, yakni karya sastra, penulis, pembaca, dan semesta. Dalam perkembangan sastra dan ilmu sastra saat ini, keseluruhan situasi sastra itu mencakup pula pandangan karya sastra sebagai sebuah praktik diskursif. Karya sastra tidak hanya merepresentasi semesta, tetapi lebih dari itu, yaitu menjadi sarana menerapkan strategi kekuasaan. Oleh karena itu, sayembara kritik sastra yang adil dan berimbang perlu membuka diri pada situasi total karya sastra tersebut. Itulah sebabnya Sayembara Kritik Sastra 2020 ini secara tegas

mengambil tema “Kritik Sastra: Antara Teks, Penulis, dan Masyarakat.”

Teori-teori tentang teks, penulis, dan masyarakat berkembang dengan sangat pesat dalam satu dekade terakhir ini. Teks sastra, misalnya, tidak lagi dipandang sebagai sarana komunikasi yang secara transparan mengungkapkan maksud tulus penulisnya. Teks sastra--sadar ataupun tidak sadar--memiliki kepentingan tersembunyi yang sarat manipulasi dan penyesatan. Gambaran situasi masyarakat posmodern sekarang pun sudah jauh berbeda dengan masyarakat konvensional. Gaya hidup, identitas, bahkan subjektivitas manusia tidak dapat dipandang sebagai sesuatu yang netral dan otentik.

Sastra tidak pernah lahir dari sebuah ruang kosong. Ia hadir dalam ruang fisik dan psikis manusia dalam interaksinya dengan kekuatan alam dan sejarah. Ia merekam kerinduan dan kegelisahan manusia yang berhadapan dengan persoalan-persoalan eksistensial sekaligus eskatologisnya. Watak dan sifat manusia yang sangat beragam mempengaruhi, tidak hanya pola interaksi, tetapi lebih dari itu, dan membentuk sistem nilai yang dapat saling bertabrakan. Karya sastra tidak hanya dikonstruksi oleh sastrawannya dengan sarana kesusastraan, tetapi karya sastra juga mengonstruksi logika argumen untuk pembenaran sebuah ideologi. Oleh karena itu, kritik sastra tidak hanya sekadar sarana membuat makna di dalam sebuah proses sosial. Kritik sastra pun tidak bisa dilepaskan dari praksis sosial karena menentukan cara menafsirkan aspek-aspek kesusastraan dari perspektif tertentu. Cara kritikus memahami sebuah fenomena sastra, misalnya, sangat ditentukan oleh khazanah pengetahuan yang dimilikinya.

Dengan berbagai pertimbangan di atas, tim juri menyatakan bahwa naskah-naskah sayembara kritik sastra 2020 mempertimbangkan situasi total karya sastra sebagai persoalan sastra. Pengertian teks, pembaca, dan masyarakat dalam konteks yang berubah serta cara penulis kritik sastra menafsirkan aspek-aspek tersebut menentukan kekuatan sebuah karya kritik sastra. Kemampuan sebuah karya kritik sastra mengeksplorasi dan mengelaborasi pemikiran-pemikiran kritis yang berkembang dalam membangun logika yang argumennya sangat penting bagi kami. Dengan demikian, ketajaman analisis sebuah karya kritik sastra didukung dengan percakapan para ahli di bidangnya. Akan tetapi, kami memberikan keluasaan kepada para peserta untuk menyajikan karyanya secara kreatif. Kami tidak memberi patokan tertentu, misalnya model penyajian jurnal ilmiah atau sebuah gaya selingkung tertentu. Kritik sastra dapat disajikan dalam berbagai bentuk yang menarik.

Tim juri merasa sangat berbesar hati dan terpesona oleh tingginya mutu tulisan kritik sastra yang masuk, yang hanya dapat dihasilkan oleh wawasan pengetahuan yang luas dan dalam, kemampuan berargumentasi dan berpikir kritis yang tinggi, serta keterbukaan dan kepekaan terhadap lingkungan sosial dan budaya yang ada di sekitar para penulis. Apa yang kami lihat adalah gelar karya kritik sastra yang semarak dan penuh gairah, yang bisa membantah dugaan bahwa kritik sastra Indonesia saat ini telah mati atau sedang mengalami krisis. Sejumlah 247 naskah kritik sastra yang masuk membuktikan sebaliknya. Itulah yang membuat kami merasa bangga dan bergirang hati. Penghargaan utama harus ditujukan kepada para penulis yang telah mengirimkan naskahnya.

Panitia mengirimkan sebanyak 247 naskah sayembara kritik sastra yang berasal dari 219 penulis kepada kami. Panitia sudah memberi tanda-tanda khusus, misalnya mengenai penggunaan bahasa Indonesia, kebaruan, jumlah kata, kekuatan argumen, dan kreativitas penyajian pada naskah-naskah tertentu. Akan tetapi, kami tim juri tetap harus memeriksa semua naskah yang masuk dan memberi pertimbangan berdasarkan kriteria yang sudah kami tetapkan. Kami menilai bahwa ada banyak naskah yang telah dipersiapkan dengan matang oleh penulisnya. Hal itu dapat dilihat dari pemakaian bahasa Indonesianya, ketajaman analisis dan kekuatan argumennya, referensi yang digunakannya, dan kreativitas penyajiannya.

Kami menilai, objek material atau tema kritik sastra mencerminkan situasi total karya sastra di Indonesia. Keragaman kultural dan perbedaan genre tampak dari karya-karya kritik sastra yang ada. Karya-karya sastra yang dibahas mencakup kekayaan sastra lisan, sastra anak, sastra peranakan, sastra perjalanan, sastra terjemahan, sastra modern, dan sastra mutakhir. Selain itu, genre atau bidang baca yang ditelaah juga beragam, mulai dari puisi, cerita pendek, novel, drama, opini, esai, dan kritik sastra. Karya yang ditelaah tidak hanya tertuju pada sastrawan yang sudah punya nama besar, tetapi juga sastrawan-sastrawan muda, bahkan sastrawan daerah yang namanya tidak pernah dikenal dalam jagat sastra Indonesia.

Dari 247 naskah yang masuk, tim juri tidak terlalu sulit untuk menemukan dan menetapkan 20 naskah terbaik yang dipandang layak diterbitkan sesuai sayembara ini berakhir. Selanjutnya dari 20 naskah terbaik itu, tim juri memilih dan menetapkan 3 naskah sebagai juaranya. Juara pertama adalah

peserta dengan nomor naskah 15 dengan judul “Puisi-Puisi Afrizal Malna: Bahasa yang Diam-Diam Meninggalkan Tubuh”, Juara kedua diberikan kepada naskah nomor 42 berjudul “Forgulos, Kambing, dan Hujan: Ketika Pemabuk Cinta Menabok Pemabuk Teks Agama.” Juara ketiga adalah naskah nomor 9 berjudul “Poetika Pelenyapan Diri ala Zhang Daqian dan Lompatan Puitik Puji Pistols.”

Naskah kritik sastra “Puisi-Puisi Afrizal Malna: Bahasa yang Diam-Diam Meninggalkan Tubuh” dinilai sebagai naskah terbaik di antara 243 naskah yang masuk ke meja tim juri. Tulisan ini sudah menarik sejak alinea pertama. Kita dengan mudah mengetahui tujuan kritik penulis, yaitu memberikan sebuah evaluasi terhadap puisi-puisi Afrizal Malna sepanjang tiga puluh tahun karya penyair ini menyedot perhatian para pengamat puisi di tanah air. Pada alinea pertama ini pula, penulis memunculkan ‘persoalan Afrizal Malna’ sebagai sebuah antagonis dari Chairil Anwar. “Bila puisi-puisi Chairil Anwar adalah pusat dari cahaya yang mencurah menerangi, sebaliknya, puisi-puisi Afrizal adalah pusat kegelapan yang menghisap,” demikian sebuah perbandingan yang mengejutkan dan kreatif. Perbandingan itu terus dilakukan di dalam teksnya sebagai strategi tekstual untuk memperoleh pemahaman yang lebih utuh tentang Afrizal Malna. “Tak seperti puisi-puisi lirik Chairil Anwar yang memperdengarkan suara tunggal aku-lirik dan bangunan imaji visual yang utuh, *saya menyetrika pakaian* adalah keriuhan suara-suara dan imaji-imaji visual,” bahkan dalam bagian penutup, penulis masih membandingkannya lagi. ”Tak seperti Chairil yang mengonstruksi ruang puitik sebagai suatu keutuhan, eklektisme Afrizal merepresentasikan ruang yang terus memuai.”

Untuk memperkuat logika argumentasinya, penulis mengacu pada pandangan beberapa ahli yang memegang otoritas, seperti Jacques Ranciere, David F. Bell, Geger Riyanto, Armijn Pane, sampai Muhammad Al-Fayyadl. Pada akhirnya, penulis menilai dua fase kepenyairan Afrizal Malna, yakni fase sebelum “*saya menyetrika pakaian*” yang menghadirkan subjek-subjek visual yang riuh tanpa diferensiasi dan fase pasca- “*saya menyetrika pakaian*” yang mematikan saklar referensial dalam puisinya yang menutup pemaknaan dan melemparkan pembaca ke dalam *angst*, situasi eksistensial. Puisi-puisinya kini lebih bergaya sinkretik, kehilangan koherensi logisnya, dan lebih dari itu merepresentasikan membudaknya komunikasi dan informasi, berseliwernya suara-suara yang tidak jelas siapa yang berbicara. Dengan mengungkapkan hal itu, penulis menempatkan Afrizal Malna sebagai seorang penyair yang bergeser dari posisi awalnya sebagai pejuang kebebasan politik representasi, kini dia memperjuangkan pengejawantahan kolektivitas jamak. Tulisan ini memperlihatkan diri sebagai sebuah upaya serius untuk memahami pergulatan estetis seorang penyair besar dalam kurun waktu yang panjang, termasuk perubahan dalam ranah mikrosastra ataupun makrosastra. Upaya besar dan berat ini tentu layak mendapat penghargaan terbaik.

Pemenang kedua adalah “Forgulos, Kambing, dan Hujan: Ketika Pemabuk Cinta Menabok Pemabuk Teks Agama.” Jika dibandingkan dengan naskah-naskah lainnya, tulisan ini dipersiapkan dengan baik dari sudut bahasanya. Tata bahasa dan aturan-aturan ejaan diikutinya dengan nyaris sempurna. Tulisan ini mengangkat salah satu persoalan yang bagi penulis sangat menggelisahkan, yang sedang dihadapi bangsa kita, yakni

persoalan keberagaman (*ke-beragam-an*) dan keberagamaan (*ke-beragama-an*). Persoalan ini senantiasa direfleksikan di dalam karya sastra sepanjang zaman, misalnya cerpen *Langit Makin Mendung* Ki Panji Kusnin, novel *Bilangan Fu* Ayu Utami, novel *Rumah Ilalang* Stebby Julionatan, cerpen *Kalung* Agus Noor, *Sajak Balsem untuk Gus Mus*, dan *Pemeluk Agama* Joko Pinurbo, puisi *Agama Gus Mus*, serta novel *Orang-Orang Oetimu* Felix K. Nesi. Teks-teks sastra tersebut menunjukkan kedalaman penulis membaca tanda-tanda zaman.

Melalui proses berpikir deduktif, penulis akhirnya mengerucutkan kajiannya pada dua novel, yakni *Kambing dan Hujan* karya Mahfud Ikhwan dan *Forgulos* karya Aveus Har. Mahfud Ikhwan meminjam tangan pemabuk cinta untuk menabok pemabuk agama. Pemabuk cinta diwakili sejoli Mif dan Fauzia yang sedang memperjuangkan cinta dan tak mabuk agama. Pemabuk agama diwakili pengikut Pak Fauzan di selatan dan kelompok Pak Kandar di utara. Kedua novel itu melihat fenomena kehadiran agama di tengah manusia, yaitu manusia harus memeluk agama dan tiap-tiap agama membawa Tuhan-nya sendiri-sendiri, tetapi damai sejahtera tak kunjung hadir. Aveus Har sampai bertanya, “*Apakah kita butuh Tuhan? dan apa itu Tuhan?*” Kata penulis, “Tempat ibadah dibangun di mana-mana, tapi kesadaran keberagaman tak dibangun. Bangunan keberagamaan menjadi rapuh dan saling curiga berceceran di mana-mana!”

Tulisan ini merupakan sebuah refleksi keberagaman dan keberagamaan yang sangat penting bagi bangsa kita saat ini. Kita juga menjadi paham bahwa persoalan ini ternyata sudah memasuki wilayah produksi budaya. Sebuah renungan yang

menohok dan menusuk rasa kemanusiaan kita ditemukan penulis novel *Forgulos* karya Aveus Har. Sepulang dari pertemuan keagamaan, manusia justru membawa api dalam hatinya, membakar hati mereka dan bukan menerangi. Manusia yang lain membawa pulang batu dalam kepalanya: batu yang besar, berat, dan menghimpit. Tulisan ini memperlihatkan bahwa karya sastra tidak hanya menjadi saksi dan diilhami oleh zamannya, melainkan lebih dari itu, karya sastra dapat mempengaruhi zamannya dengan membentuk *public opinion* wawasan kebangsaan. Itulah yang terjadi pada novel Multatuli, *Max Havelar* (1860) dan Harriet Beecher Stowe, *Uncle Tom's Cabin* (1852). Keberhasilan penulis memperlihatkan pandangan kritisnya di ajang sayembara kritik sastra 2020 ini memang patut mendapat penghargaan yang tinggi.

Pemenang ketiga adalah “Poetika Pelenyapan Diri ala Zhang Daqian dan Lompatan Puitik Puji Pistols.” Karya ini istimewa karena bercerita tentang perjalanan kreatif sekaligus intelektual seorang penyair yang berangkat dari perasaan gagal. Penulis naskah ini menelusuri biografi kreatif penyair melalui telaah atas sajak-sajaknya tanpa terjebak dalam kritik biografis yang pakem. Kita bisa melihat perpaduan yang selaras serta membuka pikiran antara kisah pengembaraan dan karya-karya sastra yang dihasilkan dari pengembaraan tersebut, sekaligus mendapat pelajaran tentang bagaimana sebuah karya kritik biografis bisa ditulis dengan berpatokan pada teks sastra sebagai rujukan utama.

Di dalam karya kritiknya, penulis juga mampu menunjukkan perbedaan antara penyair yang disorotinya dan sastrawan-sastrawan termasyhur lain yang telah menjadi besar

terlebih dahulu. Ada gaya berbeda yang dikembangkan, dan lewat ulasan kritis penulis, kita bisa melihat gaya bersajak yang khas dari si penyair. Ada kerja komparasi yang serius, tidak hanya antarsastrawan sebangsa, tetapi juga antarsastrawan lintas bangsa, yang menyebabkan karya kritik ini memiliki perspektif multikultural, dan juga perbandingan lintasgenre antara seni kata dan seni lukis, yang tidak sering kita temukan dalam praktik penulisan kritik atas sastra ataupun seni lainnya. Tiba-tiba saja, kita disuguhi dialog menarik lintas bangsa dan lintas budaya yang menggunakan sastra sebagai arena pertemuan tersebut.

Sebuah pertanyaan penting yang berpotensi membuka ruang baru untuk berkarya dilontarkan oleh penulis pada bagian akhir karya kritiknya, “Apa jadinya jika penyair menyajikan cermin besar sejarah diri dan negerinya lewat puisi-puisinya kepada pembaca,” dan “dengan keberterimaan serupa, ia menyalin pengembaraan intelektualnya ke Timur dan ke Barat?” Lewat pertanyaan ini, banyak pintu eksplorasi dibukakan, juga berbagai kemungkinan untuk menelurkan gaya-gaya penulisan yang baru karena, seperti diserukan para sastrawan Gelanggang beberapa dasawarsa yang lampau, sastra Indonesia adalah bagian dari sastra dunia dan mewarisi kekayaan budaya dunia. Eksplorasi lintasbatas ditempuh oleh pemenang ketiga ini, dengan demikian, ia patut mendapatkan penghargaan khusus.

Harapan bahwa ajang sayembara kritik sastra yang diselenggarakan oleh Badan Bahasa, sebuah institusi negara, menjadi barometer perkembangan dunia sastra di Indonesia sudah terbukti benar jika dilihat dari kuantitas ataupun kualitas naskah-naskah yang masuk. Naskah-naskah yang masuk merepresentasikan keseluruhan situasi karya sastra di tanah air,

baik genre maupun penyebaran geografis. Tim juri pada akhirnya berhasil menetapkan tiga pemenang sayembara, yang—tanpa kami sadari—merepresentasi topik-topik yang penting dan menarik, yakni pergulatan estetika, kegalauan kultural bangsa, dan proses kreatif menjadi sastra. Kita semua dapat banyak belajar dari ajang besar ini.

Jakarta, 30 September 2020

**Tim Juri:**

1. Dr. Seno Gumira Ajidarma
2. Manneke Budiman, S.S., M.A., Ph.D.
3. Dr. Yoseph Yapi Taum, M.Hum.
4. Dr. Mu'jizah
5. Dr. Sastri Sunarti

## **TARIK ULUR REALISME-IMAJINATIF (DONGENG) KOKOKAN MENCARI ARUMBAWANGI**

*Ahmad Muzaki*

Berbicara tentang dongeng secara tidak langsung akan membangkitkan ingatan kita pada masa kanak-kanak—tentang cerita penuh keajaiban serta kejadian-kejadian luar biasa di negeri antah berantah yang lumrahnya kita dengar sebelum tidur. Dongeng dikategorikan sebagai cerita fantasi sederhana yang tidak benar-benar terjadi dan berfungsi untuk menyampaikan ajaran moral (Agus Triyanto, 2007: 46). Dongeng merupakan salah satu contoh sastra anak yang paling banyak digemari. Secara teoretis sastra anak adalah sastra yang dibaca anak-anak dengan bimbingan dan pengarahan anggota dewasa suatu masyarakat, sedangkan penulisnya juga dilakukan oleh orang dewasa (Davis 1967 dalam Sarumpaet 1976: 23).

Sastra anak bisa bercerita tentang apa saja, bahkan yang menurut orang dewasa dipandang tidak masuk akal sekalipun. Misalnya kisah binatang yang mempunyai prilaku dan perasaan layaknya manusia atau keberadaan dunia peri beserta keajaiban-keajaiban di dalamnya. Konsep imajinasi memang sengaja ditambahkan dalam sastra anak untuk mengembangkan daya khayal, fantasi, dan daya kognisi yang mengarahkan anak pada pemunculan daya kreativitas. Hal ini dapat mengarahkan anak pada pemahaman yang baik tentang alam dan lingkungan serta pengenalan pada perasaan dan pikiran tentang diri sendiri ataupun orang lain. Penambahan gambar atau ilustrasi yang

menarik juga sangat disarankan untuk memperkuat penceritaan sehingga anak-anak akan lebih mudah memahami isi cerita. Gambar atau ilustrasi yang menarik merupakan salah satu cara untuk menarik perhatian anak. Selain itu, bahasa yang digunakan dalam penceritaan sastra anak pun harus cenderung lebih mudah dipahami mengingat pemahaman anak yang juga masih terbatas. Dalam hal bentuk, desain buku untuk anak jauh lebih bervariasi daripada buku untuk remaja atau orang dewasa. Oleh karena itu, sah-sah saja jika buku anak berbentuk seperti menyerupai buah-buahan, gambar wajah binatang, atau tokoh kartun idola mereka.

Dalam sastra anak, penulis yang umumnya merupakan orang dewasa harus mampu menempatkan anak sebagai pusat penceritaan dan sudut pandang yang tergambar melalui tokoh-tokohnya sehingga pesan yang ingin disampaikan pun tercapai. Meskipun cerita dalam bentuk fabel atau cerita fantasi, penceritaan harus tetap berpusat pada kehidupan dan problematika yang dialami anak-anak. Perlu diingat bahwa meskipun sastra anak berusaha untuk menyelipkan nilai-nilai yang baik pada anak, isi cerita anak tidak harus menampilkan perbuatan yang baik-baik saja, seperti anak yang rajin, pandai, suka menabung, ramah, dan periang. Anak juga dapat menerima cerita dengan perbuatan yang tidak baik seperti malas, suka mencuri, pelit, atau suka berbohong. Sepanjang penulis mampu menekankan pada dampak buruk dan konsekuensi yang diperoleh tokoh atas perbuatannya, anak akan mampu mengidentifikasi diri secara sebaliknya.

Dengan format semenarik itu, dua hal yang tidak boleh dilupakan dalam memahami sastra anak adalah *pertama*, elemen-elemen pembentuk karya sastra seperti tema, penokohan, alur, amanat, ilustrasi, bentuk, serta isi harus disesuaikan dengan kebutuhan anak-anak. *Kedua*, berpikir mengenai anak, kehidupan, serta bermacam-macam persoalan yang berhubungan dengan anak, secara sadar penulis harus meletakkan semua itu dalam konteks budaya anak-anak. Ada dua perbedaan mendasar antara sastra anak dan sastra orang dewasa, yaitu

dalam hal peristiwa yang dikisahkan dan keterbatasan bahasa. Penggunaan bahasa yang terlalu puitik dapat mengganggu konsentrasi dan pemahaman anak. Penceritaan adegan kekerasan seperti pembunuhan dan pemerkosaan yang terlalu gamblang juga akan membuat anak-anak menjadi gamang. Keduanya harus disesuaikan dengan perkembangan psikologis dan psikis pada anak. Sastra anak dalam hal ini dongeng diharapkan mampu mengembangkan perkembangan bahasa, kognitif, kepribadian, dan sosial pada anak. Semua itu tidak terlepas dari fungsi dongeng sebagai sastra anak yang tidak hanya bersifat menghibur, tapi juga mendidik.

Semangat menghibur dan mendidik itulah yang agaknya mendorong penulis *Kokokan Mencari Arumbawangi* melegitimasi bukunya sebagai *sebuah dongeng*. Pada dasawarsa belakangan ini, mencari buku bacaan anak dengan klasifikasi dongeng memang agaklah sulit. Pada rak-rak toko buku atau perpustakaan sekolah sudah dipenuhi judul-judul seperti *Bawang Merah dan Bawang Putih*, *Timun Mas*, *Malin Kundang*, *Sangkuriang* dan *Legenda Gunung Tangkuban Perahu*, *Keong Mas*, serta *Lutung Kasarung*--yang sebagian besar penerbitannya diprakarsai oleh Dinas Pendidikan dan Kebudayaan atau Perpustakaan Nasional.<sup>1</sup> Dalam arti lain, jarang kita temui buku dari penulis perseorangan yang khusus menuliskan sebuah dongeng. Kehadiran *Kokokan Mencari Arumbawangi* merupakan alternatif dan angin segar bagi pembaharuan dongeng di Indonesia.

*Kokokan Mencari Arumbawangi* berkisah tentang seorang anak yang dikirim dari langit, dibawa oleh kokokan-burung sejenis bangau

---

<sup>1</sup> Badan Pengembangan dan Pembinaan bahasa secara berkala sejak tahun 2016 mengumpulkan dan menerbitkan buku bacaan literasi anak salah satunya dongeng. Cerita dongeng dikumpulkan dari berbagai daerah di Indonesia. Melalui kegiatan yang dinisiasi ini kita bisa menemukan dongeng yang sudah lama kita kenal seperti Pak Belalang, Si Kabayan, Gatotkaca Ksatria dari Pringgandani maupun dongeng terbaru yang dapat diakses pada laman Badan Pengembangan dan Pembinaan bahasa.

yang hidup di area persawahan--dan dijatuhkan di kebun bawang merah milik Nanamama (tokoh ibu dalam cerita itu). Anak tersebut diberi nama Arumbawangi. Sejak saat itu hidup Nanamama dan anak lakinya penuh kegembiraan. Sampai pada suatu saat seorang pengusaha hendak mendirikan hotel di tengah sawah. Seluruh warga berduyun-duyun menjual sawah mereka, kecuali Nanamama. Tanah dan sawah adalah denyut nadi bagi Nanamama. Keteguhan hati itu pula yang membuat anak-anak Nanamama, khususnya Arumbawangi semakin diasingkan warga desa. Setelah melihat penderitaan mereka yang tak berkesudahan, kokokan datang kembali berniat untuk mengambil Arumbawangi yang telah disia-siakan warga desa.

Sekilas, konsep cerita yang ditawarkan penulis mengingatkan kita pada cerita anak *The Storks* karangan “Hans Cristian Andersen” pada tahun 1838. Namun, bedanya sosok burung bangau yang dalam cerita ini digantikan oleh kokokan, bukanlah burung jahat yang sering mengirim bayi mati untuk anak nakal. Cyntia Hariadi, sebagai penulis berhasil membangun citra baik burung kokokan yang dikaitkan dengan fakta dunia agraris bahwa kokokan adalah burung sahabat petani. Burung itu hanya datang saat petani membajak sawah. Mereka mencari cacing-cacing yang keluar saat tanah sawah dalam kondisi gembur setelah dibajak.

Pengenalan konsep *bebai*, yaitu semacam pembawa bencana dan penyakit juga diperkenalkan dengan baik sebagai antitesis dari citra yang sudah dibangun penulis. *Bebai* dikaitkan dengan mitologi dan kepercayaan bahwa Bhuta Kala mengirim bencana dan penyakit pada sore hari menjelang petang. Bukan tanpa alasan, penulis menempatkan peristiwa kelahiran Arumbawangi yang dibawa sekumpulan kokokan juga terjadi pada sore hari sehingga sampai penghujung novel pun pembaca seakan diajak untuk menerima logika penolakan warga desa terhadap Arumbawangi karena dianggap *bebai*, sebagai reaksi dari peristiwa kemunculannya.

Dalam versi yang lebih sederhana dan lebih Indonesia, novel *Kokokan Mencari Arumbawangi* agaknya lebih dekat dengan dongeng Timun Mas. Perwujudan Timun Mas sebagai anak pemberian dari makhluk asing (raksasa) yang juga didapatkan dengan jalan penuh keajaiban dan kembalinya sang makhluk asing untuk mengambil anak yang sudah ditipkannya menjadi benang merah dari kedua cerita di atas. Jika kembalinya raksasa untuk memakan Timun Mas, lain halnya dengan kokokan. Burung pemakan cacing itu justru mengambil Arumbawangi untuk menyelamatkannya dari ketamakan warga desa.

Sadar terlahir sebagai dongeng, novel ini dipenuhi dengan kejadian-kejadian luar biasa melampaui batas nalar. Proses kelahiran Arumbawangi, kehadiran burung kokokan, dan keistimewaan yang dimiliki Nanamama menjadi keajaiban tersendiri yang dapat memperluas imajinasi pembaca. Deskripsi tidak membosankan mengenai suasana dan aktivitas persawahan yang dibalut dengan seluk-beluk kebudayaan Bali. Hal itu menunjukkan bagaimana penulis mempunyai perbendaharaan kata yang kaya. Penulis mengetahui betul subkebudayaan tersebut, atau paling tidak bersumber dari penggalian informasi yang komplit sehingga tergambar latar dan suasana yang tidak hanya apik, tetapi juga mampu menggetarkan jiwa. Perhatikan kutipan berikut yang menunjukkan bagaimana kepiawaian penulis mendeskripsikan persawahan dengan metafor yang tak biasa.

“Setiap petang sebelum panen, setiap orang akan menanti turunnya matahari layaknya menyambut Dewa Surya dengan ketujuh kudanya datang menginjak bumi. Mereka senang menyaksikan segalanya menjadi indah pada waktunya. Sebelum benar-benar menghilang, matahari selalu menyempatkan dulu mencium sawah.

Bibirnya menyentuh bulir-bulir padi yang gemuk merunduk dan terjadilah benturan dua cahaya paling indah di bumi. Matahari yang tua menguning meneduhkan sinarnya, pelan-

pelan dengan sabar melebur dengan padi yang juga tua menguning, tapi sinarnya berkilat-kilat tak sabar ingin dipetik. Cahaya itu bertahan sebentar, menari berpantulan dari ujung barat ke timur, menggetarkan dawai-dawai hati para petani dan keluarganya.” (Hal. 24)

Perhatikan alenia kedua saat penulis mencoba membandingkan sinar matahari dan kemuning padi yang siap dipanen, juga ketika menggambarkan bagaimana kedua cahaya itu saling memberikan aksi. Penulis dengan keluwesannya menggabungkan metafora dan personifikasi sekaligus sehingga mampu menghasilkan deskripsi yang memukau. Hal itu sekaligus menunjukkan kematangan penulis sebagai pencerita dalam mengolah dan mendeskripsikan suasana yang hendak digambarkannya. Kematangan itu pula yang agaknya membuat penulis tidak lupa menyisipkan Dewa Surya sebagai dewa yang dipercaya menjaga bumi dari angkara murka dengan segala keberkahannya sehingga terlahirlah sebuah paragraf dengan metafora dan personifikasi yang dibalut oleh nuansa magis.

Deskripsi penuh imajinasi yang ada pada bagian awal sayangnya tidak dilanjutkan sampai pada bagian Jojo (Hal. 79). Pada bagian ini hingga menjelang akhir pembaca seolah-olah diturunkan dari dunia imajinasi yang penuh keajaiban menuju dunia yang real dan nyata. Jika dalam realisme magis pembaca dihadapkan dengan dunia yang jungkir balik karena bersinggungan dengan dunia lain yang mengandung kekuatan magis, dalam novel ini pembaca diajak untuk menyelami dunia nyata yang sudah bercampur dengan dunia penuh imajinasi--yang kemudian saya menyebutnya sebagai realisme imajinatif<sup>2</sup>. Realisme

---

<sup>2</sup> Maman S Mahayana dalam *Kitab Kritik Sastra* (Pustaka Obor, 2015) menyebut sebagai *Realitas Fiksional* untuk menyebut aliran yang dipakai dalam novel-novel Budi Darma, salah satunya *Olenka*. *Realitas Fiksional* sejatinya adalah cerita yang mempunyai latar real, tetapi di dalamnya masih terdapat hal-hal di luar nalar/fiksi. Dalam hal ini saya menggunakan

imajinatif memungkinkan pembaca untuk bolak-balik dari dunia dongeng yang penuh imajinasi menuju dunia real yang kasat mata. Kesan ini sengaja diciptakan penulis untuk mendobrak stuktur dongeng-dongeng pendahulunya yang hanya berkisar tentang kejadian-kejadian tak masuk akal yang tidak akan pernah terjadi di dunia nyata sebagaimana yang diklasifikasikan Burhan Nurgiyantoro<sup>3</sup> untuk membedakan dongeng dengan karya sastra lain. (Dongeng) *Kokokan Mencari Arumbawangi* mencoba melawan kelaziman dongeng-dongeng pendahulunya dengan hadir sebagai cerita di luar batas nalar, tetapi tetap menggambarkan sebuah kehidupan yang sedang atau pernah terjadi meskipun entah di bagian bumi mana itu berada.

Berdasarkan rangkaian alur yang ada, terlihat bagaimana penulis dalam ceritanya berusaha untuk menarik-ulur unsur realisme dan imajinatif sebagaimana yang ditunjukkan berikut.

### **imajinatif → realisme → imajinatif**

Pada bagian awal cerita pembaca diajak menyelami dunia pertanian yang dipenuhi keberkahan dewa-dewi, juga proses kelahiran Arumbawangi yang dibawa oleh ribuan kokokan dari langit (imajinatif). Pada bagian selanjutnya pembaca dihadapkan pada permasalahan umum yang bisa saja terjadi di masyarakat, yaitu pembangunan hotel di tengah sawah (realisme). Konflik pun mulai bermunculan dengan penggambaran latar yang mulai spesifik, hotel yang terletak di sebelah utara hutan kelapa, kantor kepala desa, pasar

---

kata imajinatif sebagai lawan kata dari realisme karena penggunaan kata fiktional agaknya kurang tepat. Karya sastra beraliran realisme penuh sekalipun akan tetap dianggap sebagai karya fiksi. Agar tidak menyamakan keduanya dari sifat dan alirannya, dipergunakan kata imajinatif.

<sup>3</sup> Burhan Nurgiyantoro dalam bukunya *Teori Pengkajian Fiksi* (UGM Press, 2005: 198) menyatakan bahwa dongeng adalah suatu cerita yang tidak benar-benar terjadi dan dalam banyak hal sering tidak masuk akal.

desa, puskesmas, dan sekolah membuat kesan dunia imajinatif itu memudar. Dugaan adanya pencampuran dunia real dengan dunia imajinasi (realisme imajinatif) semakin diperkuat dengan dimunculkannya kembali imajinasi pembaca pada akhir cerita, yaitu ketika sekelompok burung kokokan yang dulu pernah membawa Arumbawangi dihadirkan kembali menjemput Arumbawangi untuk terbang bersama mereka mencari tempat kehidupan yang baru (imajinatif).

Selain menawarkan konsep realisme imajinatif yang baru, (Dongeng) *Kokokan Mencari Arumbawangi* memiliki elemen pembangun karya fiksi yang disusun begitu matang dan penuh pertimbangan. Pemunculan puisi *Who Has Seen the Wind* karya Christina Rossetti, misalnya, sajak itu tidak serta-merta dicopot paksa dan menganggur begitu saja setelah dikutip. Puisi itu berubah menjadi gerbang pengantar pada bab selanjutnya ketiga Jojo berhasil menerbangkan layang-layang dan untuk pertamakalinya ia dapat melihat dan merasakan angin yang datang dan pergi seperti dalam bait puisi yang sering dibacakan ibunya itu. Seakan ingin menegaskan kembali isi pesan di dalamnya, penulis memunculkan kembali sajak itu ketika Jojo benar-benar telah menyatu dan bersahabat dengan angin dalam perwujudan seekor burung pipit haji.

Selain pemilihan kutipan, penulisan latar dan nama juga sangat dipertimbangkan betul. Penulis sengaja tidak mencantumkan nama desa dan membiarkan pembaca hanyut dalam imajinasi mereka masing-masing mengenai latar dalam cerita sehingga tidak bertabrakan dengan konsep latar yang sudah ada di kepala. Secara tidak langsung penulis memang menunjukkan latar tempat di Bali, tetapi penulis tidak mencantumkan secara spesifik di daerah Bali bagian mana cerita itu berada. Hal itu semata agar konsep latar yang diusung penulis tidak bertabrakan dengan konsep latar salah satu tempat di Bali yang sudah dikenali pembaca. Tujuan yang sama juga dilakukan penulis dengan

memunculkan istilah “penyakit duka” untuk menjelaskan penyakit kronis yang diderita Jojo.

Pemilihan burung kokokan sebagai simbol dan poros cerita juga tidak kalah menariknya. Selain merupakan sahabat petani, burung kokokan ternyata sudah lama dianggap lambang kemakmuran dan burung kiriman dari Tuhan oleh sebagian besar masyarakat di Bali yang kebudayaannya banyak disinggung dalam cerita. Burung kokokan mempunyai peranan yang penting untuk menjaga dari gangguan penyakit dan hama, terutama pada dunia pertanian. Kendati pun tidak bisa dielakkan bahwa kebudayaan Bali memang tidak bisa terlepas dari pertanian, bahkan salah satu teknik bertani mereka *terasering* diakui dunia sebagai salah satu teknik terbaik. Bali juga dikategorikan sebagai salah satu daerah pertanian terbaik di dunia. Bagi masyarakat Bali bertani bukan hanya sebagai profesi, melainkan juga jalan menuju rahmat Tuhan. Ide penulis untuk menjadikan sawah sebagai latar dan burung kokokan sebagai simbol dan poros cerita adalah kegeniusan yang terstruktur.

Meskipun tidak sah untuk menghubungkan sebuah karya dengan kehidupan pengarangnya, sulit untuk menampik jejak-jejak identitas ataupun ideologi pengarang di dalam karya mereka. Secara tidak sadar pengarang menuangkan ideologi dan pemikirannya melalui salah satu tokoh yang ia ciptakan. Sifat salah satu tokoh yang sering jadi sorotan inilah yang kemudian menimbulkan keberpihakan. Keberpihakan penulis terhadap salah satu tokoh sebagaimana yang diungkapkan Maman S Mahayana<sup>4</sup>, biasanya berkaitan dengan ideologi penulis dalam mengidealisasi tokoh-tokohnya. Perhatikanlah kutipan yang menunjukkan sikap dan ideologi dari Nanamama berikut.

---

<sup>4</sup> *Kitab Kritik Sastra*, 2015, Yayasan Pustakan Obor Indonesia, Jakarta hal 110.

“Kau cukup beruntung dilahirkan sebagai anak petani. Anak yang kekuatannya jauh melebihi sihir tangan Raja Midas. Sebab yang di tanganmu bukan sihir tanpa batas, tapi kekuatan manusia yang ada batasnya, tapi nyata.” (Hal. 9)

“Kau tinggal dikelilingi sawah membentang bertingkat-tingkat, yang seberapapun larimu, ujungnya bisa kau capai dan kalau kau mendonggak ke atas kau akan merasa kecil sekali karena langit adalah rahasia paling luas dan besar yang pernah kau lihat. (Hal. 10)”

“Melantarkan tanah yang sudah menghidupi keluarga berartus-ratus tahun lamanya kok bisa? Mengganti tanah yang bernapas ini dengan gedung-gedung sama halnya dengan dengan membunuh orang-orang yang dihidupinya.” (Hal. 69)

Bagi Nanamama tanah adalah denyut nadinya. Pendiriannya begitu keras untuk tidak menjual tanah dan sawah yang telah lama menghidupinya. Selama manusia masih punya tangan dan kaki, tanah tak akan pernah mati dan akan terus tumbuh menghidupi orang-orang yang bergantung kepadanya. Mengganti tanah dengan gedung-gedung sama halnya dengan bunuh diri. Agaknya sikap dan ideologi inilah yang sering jadi sorotan dan mungkin juga pesan yang ingin disampaikan penulis. Bahwasanya menjadi petani itu mulia. Menjadi petani juga sama bersahajanya dengan profesi lain seperti dokter, pengusaha, atau insiyur. Bisa apa manusia tanpa tanah yang menghidupinya? Manusia hanya mampu mengolah, tanahlah yang menumbuhkan segala sumber makanan.

Ideologi penulis ini juga merupakan kritik sosial bagi masyarakat untuk tidak memandang rendah profesi petani. Anggapan hidup bertani tidak modern dan tidak bisa mencukupi tak bisa dibenarkan. Masyarakat terutama pada daerah tujuan wisata rela menjual tanah

mereka untuk didirikan hotel dan tempat penginapan. Mereka berharap hidup enak setelahnya, padahal seperti yang sudah ditunjukkan Nanamama bahwa selama masih punya tangan dan kaki, manusia masih bisa bertahan hidup dengan mengolah tanah. Tanah akan mencukupi kebutuhan orang-orang yang menghidupinya.

Keberpihakan penulis juga kembali terlihat saat penulis menceritakan proyek pembangunan hotel megah di tengah sawah. Penulis berhasil mendeskontruksi rencana itu dengan membuat proyek pembangunannya terbakar sehingga proyekpun tidak dilanjutkan. Wacana untuk membuat desa hijau atau *a green villlage* juga dibiarkan tidak memiliki akhir yang jelas. Hal itu menunjukkan keberpihakan penulis tentang konsep desa dan pertanian ideal. Penulis tidak mengakhiri ceritanya dengan membuat hamparan sawah berubah jadi desa wisata atau diganti dengan bangunan hotel sebagaimana logika dalam cerita. Di dalam lubuk hati penulis masih mengharapkan kembalinya fungsi sawah sebagai sumber kehidupan manusia sebagaimana harapan Nanamama.

(Dongeng) *Kokokan Mencari Arumbawangi* juga tidak terjebak dalam konflik kepentingan orang dewasa. Kendatipun cerita ini ditulis oleh orang dewasa, penulis tak memaksakan akhir cerita sesuai dengan logika orang dewasa. Sebagai suatu dongeng atau cerita anak, penulis mengembalikan akhir cerita yang agaknya sesuai dan pas untuk anak-anak, yaitu dengan membuat akhir cerita lebih imajinatif. Sosok burung kokokan dimunculkan kembali untuk menjemput Arumbawangi. Penulis tidak membuat akhir cerita yang rasional dan lebih berterima logika orang dewasa, seperti warga desa akhirnya sadar dan tidak menjual tanahnya, atau anak-anak yang akhirnya mati dalam penderitaan karena sawah dan tanah mereka telah dirampas. Di sinilah letak kesahajaan penulis yang rela meletakkan egonya sebagai orang dewasa untuk tetap mengakhiri cerita sebagai idealnya dongeng. Tidak ada yang menang, tidak ada yang tersakiti, semua anak bebas berimajinasi.

Jika ada retak yang membuat buku ini tampil tak sempurna sebagai dongeng yang dibaca anak-anak, adalah adegan kasih-mengasihi antara Jojo dan Arumbawangi sebagaimana tampak dalam kutipan berikut.

“Tanpa ada petir atau suara gong, Arumbawangi memeluk Jojo. Ia memiringkan badan dan meletakkan lengannya di dada Jojo.” (Hal. 163)

“Air mata mengalir di pipi Jojo. Hangat. Sehangat lengan Arumbawangi melingkari dadanya” (Hal. 164)

Akan lebih mudah menerima adegan berciuman putri salju dan pangeran ketimbang menyaksikan tangan anak perempuan berusia sepuluh tahun melingkar hangat di dada bocah kelas 5 sekolah dasar. Pun sebagai penulis cerita anak yang masih harus mempertimbangkan nilai dan adat ketimuran, adegan orang dewasa seperti itu seyogianya perlu dihindari. Menyentilnya sedikit boleh saja, tapi menampilkannya secara telanjang bulat tentu bukan satu pilihan yang bijak. Prinsip dongeng yang tidak hanya menghibur, tapi juga mendidik tetap harus diganyangkan. Sebagai dongeng yang sudah terlanjur cocok untuk anak-anak rasanya adegan ini kurang pas. Adegan kasih-mengasihi seorang bocah sepuluh tahun dengan kakak kelasnya akan masih bisa berterima dan dipertahankan jika dibuat dalam nuansa persahabatan. Sayangnya lagi, dua kutipan di atas tidak menunjukkan pelukan persahabatan seperti yang dimaksud.

Kendatipun suatu hari para kritikus yang gemar mengelompokkan karya-karya penulis berdasarkan gejala yang tampak pada karya sastra itu—mencopot *Kokokan Mencari Arumbawangi* dari pengklasifikasian dongeng, karya ini tetap harus diberi apresiasi sebab bagaimanapun juga usahanya dalam menawarkan konsep dongeng dengan budaya lokal yang dibalut permasalahan faktual telah

menunjukkan khazanah baru dalam kesusastraan Indonesia, khususnya dongeng. Terlepas dari kisah percintaan Jojo dan Arumbawangi yang terlalu dini, buku ini memang layak untuk dijadikan buku dongeng anak terbaik.

## **DAFTAR PUSTAKA**

- Hariadi, Cyntha. 2020. *Kokoan Mencari Arumbawangi*. Jakarta: Gramedia.
- Nurgiyantoro, Burhan. 2005. *Teori Pengkajian Fiksi*. Yogyakarta: UGM Press.
- S. Mahayana, Maman S. 2015. *Kitab Kritik Sastra*. Jakarta: Pustaka Obor.
- Sarumpaet, Riris K. 1976. *Bacaan Anak-Anak: Suatu Penyelidikan Pendahuluan ke Dalam Hakekat, Sifat, dan Corak Bacaan Anak-Anak serta Minat Anak pada Bacaannya*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Triyanto, Agus. 2007. *Bahasa Indonesia Tingkat SMP*. Jakarta: Gramedia.

**YANG HILANG DARI PEMBACA SASTRA:  
BERCERMIN PADA *SERAT CENETHINI***

*A. Windarto*

Oh, berhenti ... cukup ... tolong, jangan ... lepaskan itu ...  
ow ... ow ... tolong hentikan  
(*Lah uwis aja-aja //wurungena baè aduh uwis*).  
(*Serat Centhini*, pupuh 4 bait 74—84)

Jawa adalah dunia yang masih diakui beraroma tradisional-religius lantaran keistimewaannya yang tak bisa lepas dari masa lalu dua bekas kerajaan tertuanya, baik di Surakarta maupun di Yogyakarta. Masa lalu itu menjadi penanda yang cukup jelas bahwa dunia yang keistimewaannya tidak pernah sirna sebagai pusat peradaban kuno tetap diyakini sebagai “narasumber” yang dikenal mewarisi nilai-nilai hidup yang “klasik”, termasuk melalui beragam karya sastranya. Artinya, Jawa selalu dipandang sebagai referensi yang terpercaya dalam mengembangkan sikap dan perilaku hidup yang disebut santun, terpelajar, dan--tentu saja--bermoral.

Hanya saja, mencermati beberapa kenyataan yang bernada ironis di Jawa, berbagai pernyataan yang sering dijadikan klaim moralitas sekadar tampil sebagai--meminjam istilah Foucault--hipotesis represif yang merupakan warisan dari rezim zaman “Victorian” (*History of Sexuality*, Vol. I). Pada zaman itulah seksualitas justru dikurung, bahkan dipenjarakan, tetapi hampir selalu dibicarakan. Akibatnya, seks

menjadi sumber pengetahuan yang dilarang tetapi sekaligus dapat dipraktikkan sejauh tidak melahirkan pengetahuan baru yang menyimpang dari aturan-aturan yang sudah terlanjur ada. Singkatnya, seks diibaratkan seperti buah khuldi yang harus dimakan sebagai pencelik mata yang dapat membuat orang menjadi semakin tahu, tetapi semakin terlarang untuk melakukannya, apalagi mengumbarinya.

Dalam sastra Jawa, *Serat Centhini* terlanjur populer sebagai “buku saku” tentang seksualitas yang cenderung membuat banyak orang berambisi menjadi pembacanya. Namun, popularitasnya itulah yang justru tampak menghilangkan gaung yang dapat menjadi pelajaran sejarah sosial bagi masyarakat, khususnya para pembaca sastra Jawa. Oleh karena itu, melalui sejumlah pertanyaan berikut ini, menarik untuk dikaji ulang hal dan masalah ini. Pertama, mengapa *Serat Centhini* dengan mudahnya diwacanakan sebagai *ngelmu* seks Jawa oleh para pembaca pada masa kini? Kedua, pengetahuan macam apa yang sesungguhnya dapat digali dalam teks klasik Jawa tersebut? Ketiga, apa konstruksi sosial yang tercermin dari dunia kepujanggaan Jawa, terutama para penulisnya, pada awal abad ke-19 itu?

Untuk menelusuri jejak langkah seksualitas itu, salah satu kerangka/pendekatan teoretik yang menarik untuk dimanfaatkan adalah sejumlah pemikiran yang telah digagas oleh Michel Foucault dalam tiga jilid bukunya yang terkenal. Jilid pertama berjudul *The History of Sexuality* (1990) yang memaparkan episteme-episteme mengenai seksualitas dalam masyarakat Barat/Eropa. Dalam buku itu, Foucault berpandangan bahwa sejak berabad-abad lamanya narasi seksualitas yang berkembang dan dominan sampai sekarang adalah sebuah konstruk yang dihasilkan pada zaman “Victorian”. Itulah mengapa segenap perbincangan tentang seksualitas selalu dibatasi, didiamkan, dan cenderung menjadi hipokrisi semata.

Pada jilid kedua dengan judul *The Use of Pleasure* (1986), Foucault memperlihatkan bahwa episteme-episteme yang membentuk sejarah seksualitas masyarakat Barat/Eropa itu bukanlah sesuatu yang

alami, melainkan sebuah konstruk sosial. Artinya, seksualitas tidak semata-mata merupakan hasrat yang ada di luar sejarah manusia, tetapi justru diciptakan dan dikembangkan sebagai pengetahuan yang menghadirkan kekuasaan untuk mengatur setiap individu sebagai manusia yang berhasrat seksual. Dengan kata lain, manusia adalah subjek seksualitas yang dikonsepsikan dalam sejarah sehingga seolah-olah menganggap bahwa seksualitas pada umumnya bernilai negatif dan karenanya perlu diawasi, bahkan diwaspadai, termasuk dengan aturan-aturan ketat keagamaan, Kristen misalnya (hlm. 4).

Jilid terakhir yang diberi judul *The Care of the Self* (1989) menjelaskan seksualitas yang diyakini “sudah dari sananya” bermuara pada kenikmatan belaka terbukti memiliki logika pengetahuan yang dikonstruksi untuk kepentingan diri sendiri. Pengetahuan itu yang dapat dipelajari dari teks-teks Yunani dan Romawi serta Kristen awal (abad pertama dan kedua Masehi) menunjuk pada konsep pengendalian atau kultivasi diri yang bertujuan sebagai pengolahan jiwa dan raga agar relasi-relasi sosial yang baru dapat terbangun sebagaimana yang diharapkan. Dengan demikian, seksualitas merupakan sejarah pencarian diri yang bukan untuk mengaku dan menebus dosa belaka, tetapi justru demi penyempurnaan jiwa dan raga yang merupakan konstruk dari tubuh manusia.

Dari ketiga jilid buku itu, permasalahan menjadi jelas bahwa seksualitas merupakan kenyataan hidup sehari-hari yang dari masa ke masa selalu berubah-ubah sesuai dengan pengetahuan yang diciptakan dan dikembangkan untuk menghasilkan kekuasaan. Kekuasaan yang dihasilkan dari--meminjam istilah Nancy Florida (1996)--“perang-perang seks” itu dapat ditelusuri jejak langkahnya dalam teks-teks sastra yang pada awal abad kesembilan belas menjadi karya-karya klasik dalam konteks sastra Indonesia modern. Sejumlah karya ini yang sering dijuluki teks-teks tradisional di Jawa sesungguhnya adalah representasi dari kekuatan yang tak tampak (*De Stille Kracht*) yang sebagian besar menunjuk pada kekuatan Islam. Oleh karena itu, karya

tersebut menjadi semakin menarik sebab semakin mendalam penelusuran terhadap sejarah seksualitas di Surakarta dan Yogyakarta semakin terbuka pula pintu untuk mengenali kekuatan mana sebenarnya yang diwakili oleh pengagungan dan/atau peremehan “klasik-klasik seksualitas” itu.

Kerangka/pendekatan teoretis sastra “Hindu-Jawa” yang sudah dikerjakan Florida ini amat bermanfaat untuk membongkar konstruksi sosial dari seksualitas yang sudah disejarahkan Foucault di atas. Apalagi, sebagaimana telah diamati dengan jeli oleh Rudolf Mrázek (2006), Jawa pada era kolonial merupakan bagian dari politik kemolekan Hindia Belanda yang direkayasa sebagai souvenir untuk dibawa pulang ke Belanda sekaligus juga cermin yang memantulkan gambaran kekuasaan kolonial yang nyaris sempurna. Di sini kekuasaan yang merasuk dengan agak sistematis dalam seksualitas mendapatkan strategi kebudayaan yang tepat untuk berkembang biak. Salah satunya lewat imajinasi atau mimpi dalam kajian Foucault yang menjadi bagian penting dalam karya-karya sastra. Imajinasi itulah yang memungkinkan seksualitas dibayangkan, dibicarakan, hingga ditafsirkan menurut kepentingan pihak-pihak yang berkuasa. Sementara itu, yang berkuasa adalah mereka yang mampu memainkan tindakan seksual, baik yang melakukan penetrasi maupun yang dipenetrasi “secara profesional”.

Benedict Anderson (2000) menggambarkan dengan baik jenis kekuasaan (seksual) ini dalam pengamatan mendalamnya perihal *Serat Centhini*. Dengan menyadur salah satu episode tentang tindakan seksual sodomi, Anderson mengungkap sisi “politik” dari karya klasik Jawa yang bernilai puitis tersebut. Artinya, sodomi yang dianggap sebagai bagian dari praktik seksual yang menyimpang (termasuk *oral sex*, masturbasi timbal balik, *pederasty*/hubungan seks dengan anak-anak lelaki, dan *transvestitism*/hubungan seks dengan banyak partner), dapat menjadi alat politik untuk “mendapatkan hal-hal yang dituju: uang, disukai, leluasa masuk ke keputren di kabupaten, kepewasaan psikologis terhadap tuan dan kenikmatan seksual yang dimanfaatkan.”

Inilah kerangka/pendekatan teoretis lain yang tidak mudah ditemukan dalam kajian-kajian politik kebudayaan Jawa dan bermanfaat dalam mengonstruksi sejarah seksualitas di Yogyakarta.

Konstruksi seksualitas di Jawa merupakan ingatan kolektif yang mampu diingat dengan baik oleh salah seorang tokoh politik terkenal beragama Katolik bernama I.J. Kasimo (Subanar, 2003). Dia adalah salah satu pendiri Partai Katolik di Indonesia yang pernah memainkan peran penting dalam sejarah pasca-kemerdekaan. Sebagai politisi profesional kawakan, pengalaman masa kecilnya yang dihabiskan di kampung Mantrijeron, Yogyakarta, telah memberikan gambaran situasi kota yang istimewa di atas pada awal tahun 1900-an. Gambaran kemerosotan moral begitu dominan di sana karena praktik-praktik seksual yang kerap disebut menyimpang hampir menjadi pemandangan biasa dalam kehidupan sehari-hari.

... di sini (Yogyakarta) murid-murid usianya antara 8--20 tahun. Maka, sekalipun duduk di Sekolah Dasar namun percakapan mereka sudah sangat kotor dan tidak pantas didengar. Lebih-lebih karena keadaan di Kota Yogyakarta pada waktu itu memang sangat buruk, hampir-hampir mendekati sodoma. Baik di kalangan bangsawan keraton maupun di kampung-kampung, penghargaan orang terhadap nilai-nilai susila pada umumnya sangat merosot. Terutama di kalangan masyarakat atas pada waktu itu menjadi mode untuk memelihara selir dan pemuda rupawan.

Pertanyaannya adalah apakah gambaran semacam ini hanya dapat ditemukan di Jawa? Anderson menjelaskan bahwa orang-orang Dayak, Aceh, Bali, Bugis, Batak, Minangkabau, ataupun Cina juga memiliki kegandrungan terhadap penyimpangan pelaku seksual tersebut sehingga bukan kebetulan jika peran para budayawan dan misionaris Belanda begitu agresif, bahkan penetratif untuk

memperadabkan, mengkristenkan, dan mengangkat derajat masyarakat kolonial, termasuk kaum pribumi, dari keprimitifan dan kemerosotan moral itu. Tak heran, praktik-praktik penyimpangan seksual, seperti *pederasty* dan sodomi, dipakai sebagai batas untuk menarik garis moral antara masyarakat pribumi yang “terabaikan” dan orang Belanda yang baik. Dengan garis pembatas ini, menjadi jelas siapa golongan masyarakat yang bermoral dan siapa yang tidak.

Kehadiran karya-karya misioner, Katolik khususnya, di Jawa, lewat pendidikan agaknya berupaya menegaskan garis pembatas itu. Sekolah-sekolah swasta Katolik yang didirikan ditujukan untuk mencetak elite Jawa yang diharapkan menjadi pelopor penyebar agama Katolik di Jawa. Oleh karena itu, para murid diberi pelajaran agama yang memadai di samping pengetahuan umum dan keterampilan agar mereka benar-benar memiliki jiwa keagamaan yang kuat dan menjadi kader yang militan. Untuk mendukung itu, didirikanlah asrama-asrama, seperti pesantren, baik putri maupun putra, sebagai tempat tinggal bersama sehingga memudahkan dalam menyemaikan benih-benih kekatolikan (Tim Sejarah Keuskupan Agung Semarang, 2010).

Kemerosotan moral yang hampir merata di setiap wilayah Hindia Belanda dan upaya-upaya yang dilakukan untuk stigmatisasinya merupakan warisan pengetahuan seksual dari zaman Victoria. Pada zaman itu mitos represi yang didalilkan melalui hipotesis represi diyakini sebagai “kebenaran” yang dianggap umum. Masuk akal jika ada beberapa pihak yang berupaya melawan dengan mengibarkan bendera “pembebasan seks”. Akan tetapi, keduanya sama-sama merupakan wacana seksualitas yang menjadi arena perebutan kekuasaan bagi pihak-pihak yang “pro- dan antiseksualitas”. Kekuasaan yang diperebutkan itu justru menghasilkan pengetahuan yang mendorong kenikmatan untuk berbicara tentang seksualitas. Itulah mengapa wacana mengenai seksualitas tak pernah berhenti direproduksi lantaran membawa kenikmatan tersendiri bagi pihak-pihak yang berkuasa.

Keraton adalah salah satu dunia yang mereproduksi wacana seksualitas melalui karya-karya klasiknya. Yang cukup dikenal adalah *Serat Centhini*. Dalam serat yang dikarang oleh Yasadipura II alias R. Ng. Ranggawarsita I alias R.T. Sastranagara alias Yasadipura Anom, seksualitas Jawa disusun sebagai suatu tenunan teks yang elegan. Ceritanya dibingkai dengan suasana perdesaan dan pesantren yang menyusuri pikiran, sejarah, dan sastra Jawa serta Islam. Gaya sastranya yang beraroma suluk membuat *Centhini* menjadi *ngèlmu* (sumber-sumber seluruh pengetahuan) dari dunia pesantren pada awal abad kesembilan belas.

Salah satu cerita yang memukau dari *Centhini* adalah petualangan seks Cebolang. Ia diusir dari rumah oleh ayahnya karena ketahuan berzina dengan banyak perempuan bersuami. Lalu untuk mencari nafkah, ia berkelana dengan menjadi pimpinan dari rombongan kecil pementas jalanan. Ketika singgah di Kabupaten Daha, Cebolang dan rombongannya tampil di hadapan adipati setempat. Penampilan mereka mengesankan sang adipati dan para pengikutnya, terutama terhadap Nurwitri yang merupakan penari muda pria dengan gaya keperempuan-perempuanan. Sang adipati pun yang “telah lupa sepenuhnya bercinta dengan wanita” (*supé langening wanita*) menjadi berhasrat untuk bercinta dengan Nurwitri yang rela disodomi. Selanjutnya, sang adipati juga tertarik untuk bercinta dengan Cebolang yang lebih maskulin. Keduanya mendapat imbalan finansial yang sepadan karena dapat memuaskan hasrat seorang lelaki kaya, berkuasa, dan berpangkat. Bahkan dipaparkan bahwa seni bercinta Cebolang di ranjang “lebih hebat dibanding Nurwitri” (*lan Nurwitri kasornéki*).

Di sini kenikmatan percintaan atau hubungan seksual antarlelaki (sejenis/homoseksual) tampak sebanding dengan antara lelaki dan perempuan (berlainan jenis/heteroseksual). Dengan kata lain, kenikmatan yang diperoleh lewat tindakan seksual dengan/tanpa lawan jenis adalah hasrat yang sesungguhnya normal. Artinya, tak ada yang menyimpang dari perilaku atau orientasi seksual tersebut sejauh yang

tua menikmati kerelaan pasif seorang yang lebih muda, yang secara seksual atraktif, serta memberi imbalan pada orang tersebut secara finansial dan lainnya. Singkatnya yang melakukan penetrasi secara seksual adalah yang berkuasa.

Pertanyaan sang Adipati kepada Cebolang tentang siapakah yang lebih menikmati dalam hubungan sodomi—yang mempenetrasi ataukah yang dipenetrasi membuat “normalitas” dari hubungan seksual tampak seakan-akan menjadi tidak alami lagi. Hal itu disebabkan jawaban Cebolang yang menyatakan “jauh lebih nikmat yang dipenetrasi” (*mungguh prabédaning rasa / akeh sanget akéh kaoté / mirasa kang jinambu*) menjungkir-balikkan pandangan kekuasaan seksual yang diprototipekan dengan maskulinitas (*virile*). Itu artinya, jawaban Cebolang yang dituruti oleh sang Adipati meski harus menanggung rasa sakit (penderitaan) akibat disodomi mengindikasikan penguasaan atau pengendalian diri. Intinya, jawaban itu menegaskan bahwa Cebolang adalah seorang profesional seksual yang piawai dalam arti yang positif.

Keprofesionalannya dalam “menggunakan kenikmatan” (*to use of pleasure*) seksual ditampilkan dengan berbekal *ngèlmu* dan pengalaman yang hanya dapat dicapai melalui pengendalian diri. Berkat keterampilan menjaga kualitas-kualitas seksual itu, Cebolang mampu tampil sebagai yang menguasai tuannya dengan memaksa sang Adipati tidak dapat mendominasi ketika sedang menyodomi dan menanggalkan posisi sosial dan politiknya tatkala disodomi. Tak heran, Cebolang diizinkan untuk berbahasa *ngoko* yang intim dan setara (*koko-kinoko kèwala*) dengan sang Adipati, bahkan dimintai pengetahuan seksual seolah-olah sebagai guru yang berpengalaman.

Dalam kajian Foucault, kepiawaian seks Cebolang yang mampu seluwes wanita dan segagah lelaki muda dapat disejajarkan dengan etika Yunani dan Romawi. Dalam etika itu, hubungan seksual (*aphrodisia*) yang berdinamika antara kenikmatan, hasrat, dan tindakan dipandang perlu untuk diselaraskan dengan penggunaan kenikmatan (*chrēsis*) dengan menempatkannya dalam konsep pengendalian atau

penguasaan (*enkrateia*) yang moderat (*sōphrosynē*). Meskipun dalam pertempuran manis (adu manis) yang pertama, Cebolang seakan-akan memasifkan (mem-masif-kan) diri, secara aktif ia justru mampu menanganai penis sang Adipati dengan “luwes dan terampil dalam berbagai gerakan” (*aluwes awasis ing satata tatèning pratingkah*). Ia mampu merespons setiap tindakan seksual yang dilakukan sang Adipati dengan bergulat erat bersama dan saling dorong ke arah yang berlawanan (*dia-dinia / dinaya-daya / dinua-dua*). Tak heran, justru sang Adipati yang merasa kelelahan (*lempè-lempè*) akibat organ seksnya dihisap (*sinerot*) oleh otot-otot lingkaran Cebolang yang terlatih hasil dari olah raga yang sukses. Jadi, Cebolang tetap tak kalah (*tan wiwal dènnya kiwul*) dari pasangan seksnya yang merasa terpuaskan karena menganggap dapat mendominasi secara seksual.

Sementara itu, pada babak sebaliknya Sang Adipati dipaparkan sebagai “menyerah tak berdaya sama sekali” (*anjepeluk*). Secara eksplisit, dia lupa kejantannya (*supè prianè*) dan merasa seperti perempuan (*lir dyah raosing kalbu*), sedangkan Cebolang saat disodomi merasa seperti, bahkan lebih baik daripada, seorang perempuan. Namun, melihat wajah sang Adipati yang berlelehan air mata dan mendengar rintih kesakitan minta belas kasihan (*barebel kang waspa / andruwili sesambatè*), Cebolang tersentuh (*ngres tyasira*) dan menjadi sedih (*sungkawa*) ketika menyaksikan partner seksnya yang sempat terkencing-kencing (*kepuyuh*) di kasur “roboh dalam keletihan sepenuhnya” (*ngalumpruk marlupa cape*) sehingga Cebolang pun mengobati anus sang priyayi dengan olesan ramuan dedaunannya.

Kualitas *virile* atau maskulinitas Cebolang adalah cermin dari kebebasannya sebagai *zwerwer en trekker* (pengelana dan musafir) yang mampu mengolah diri (*the care of the self*) secara estetis dengan stilisasi sikap hidup. “Kalau Anda ingin ampuh di ranjang, Anda harus tahu mengatur kecepatan diri”, demikian saran Cebolang terhadap sang Adipati yang jarang lebih lelah dari saat bersodomi dengan Nurwitri. Saran ini mencerminkan ilmu olah diri (*cultivation of the self*) yang

dapat dilakukan melalui latihan yang keras untuk memperoleh pengakuan sebagai laki-laki merdeka (dalam etika seksual Yunani klasik) atau profesional seksual yang berkapasitas master (dalam *Serat Centhini*). Jadi, untuk dapat menyatakan impian sebagai lelaki dan/atau profesional diperlukan kesempurnaan yang mampu menjalin secara lembut berbagai interpretasi yang dihasilkan.

Dalam etika Yunani kuno interpretasi atas mimpi seksual selalu berpusat pada penetrasi dan berkaitan dengan relasi sosial dan finansial. Oleh karena itu, impian memmenetrasi sebagai tanda kebaikan dan dipenetrasi sebagai tanda keburukan memiliki tafsiran yang berkait langsung dengan status/hierarki sosial. Itulah mengapa kultivasi diri menjadi tindakan sentral yang menentukan nasib: apakah akan dipandang sebagai orang yang baik atau buruk secara moral, termasuk dalam tindakan politik yang relatif.

Ada perbedaan mendasar yang cukup kontras di sini dengan karakter impian profesional yang dijalin dalam *Serat Centhini*. Perbedaannya terletak pada posisi politis yang dimainkan oleh *Serat Centhini* dalam menggarisbawahi kekuasaan yang diperoleh melalui ilmu pengolahan diri. Meskipun sama-sama berorientasi pada kuasa atas pengetahuan, *Serat Centhini* sama sekali tidak berpretensi menaklukkan, bahkan menumbangkan, rezim seks yang sedang berkuasa. Oleh karena itu, ketika anus sang Adipati sudah sembuh, kehidupan politik berbalik kembali seperti sebelum Nuwitri dan Cebolang naik ranjang. Mereka diusir dari kabupaten karena ketahuan bebas berhubungan dengan para istri dan selir sang Adipati. Jadi, bukan karena Cebolang mampu menguasai tuannya secara seksual, melainkan lantaran “kejahatan” seksualnya yang meniadakan kelas penguasaan dan penindas bangsa asing di Jawa.

Inilah penguasaan seorang tukang sulap yang meskipun berpengetahuan tradisional, ia mampu menerapkan keahliannya untuk menyusun semua bentuk langgam, tembang, dan perangkat retorika yang canggih dalam budaya sastra Jawa. Melalui karya-karya inilah,

kontrol mutlak terhadap yang berkuasa, bahkan yang ber-*kasektèn*, dipamerkan bukan secara ironis, melainkan justru dengan menyelaraskan bentuk dan isinya. Rahasia *ngèlmu* seks Cebolang mungkin sama dahsyatnya dengan--atau mungkin lebih dahsyat--*kasektèn* para bendara atau priayi. Namun, praktik *ngèlmu*-nya yang ditukar dengan uang menunjukkan Jawa masa lalu dengan priayi dan petani yang sedang bergeser ke tepi. Pendeknya, Jawa Tengah yang tengah mengalami beragam perubahan sosial ekonomi sedang dilanda monetisasi yang signifikan pada peralihan abad ketujuh belas menuju kedelapan belas.

Konstruksi *ngèlmu* seks Jawa sesungguhnya bukan merupakan informasi yang memberi pencerahan tentang bagaimana dunia bekerja dan dengan prinsip apa, tetapi hanya sekadar pengetahuan yang bersifat esoteris yang hanya dapat dibaca dengan baik oleh orang-orang yang memiliki *ngèlmu* yang diperlukan. Tak heran, ada beragam trik magis yang perlu dipelajari agar ketiadaan manfaat dan kesia-siaan sodomi dan sulapan masih dapat dipandang dengan kehormatan yang tinggi, bahkan ketercengangan yang menakjubkan. Dengan kata lain, *ngèlmu* seks Jawa pada kebanyakan bagian *Serat Centhini* menjadi semacam utopia khayalan jauh yang menjadi tempat perlintasan dan persinggahan, tetapi secara politik tetap otonom, toleran, makmur, dan canggih secara seksual.

Kontras dengan tiga buku kajian seksualitas Foucault, konstruksi *ngèlmu* seks Jawa dalam *Serat Centhini* sama sekali tidak revolusioner, tetapi menampilkan bibit-bibit radikalisme yang senantiasa tenang, manis, dan tersenyum. Siapa yang dapat yakin bahwa Cebolang benar-benar ada? Meskipun bukan merupakan kenyataan yang ada, tak diragukan lagi bahwa tembang hebat itu adalah bagian dari sejarah seksualitas di Jawa yang disembunyikan untuk tampil dan dibungkam untuk bicara. Melalui tembang ini, orang kebanyakan yang berbakat dan terserak di perdesaan, termasuk pesantren, dengan berbagai keterampilan khusus dan *ngèlmu* mereka sedang melawan para bendara

dan priayi yang dengan klaim mereka memiliki kewenangan dan *kasektèn* untuk berkuasa.

Ada temuan menarik yang diperoleh Florida (2008) ketika sedang menyusun koleksi naskah yang ada di Keraton Surakarta. Dari 1450 judul yang terdapat di Perpustakaan Sasana Pustaka di keraton, hanya 17 yang merupakan saduran karya klasik Jawa kuno ke dalam tembang Jawa modern. Artinya, tidak lebih dari satu persen dari koleksi yang ada di sana. Akan tetapi, hampir 500 judul teks sastra Islam yang berarti sepertiga dari koleksinya mudah untuk ditemukan. Dengan demikian, dalam perspektif filologi kolonial bacaan-bacaan Islam yang sebanyak itu, termasuk *Serat Centhini*, dipandang tidak dapat menjadi kekuatan yang mampu mewakili keklasikan Jawa kolonial. Lantas, kekuatan mana sebenarnya yang diadiluhungkan dengan karya klasik Jawa itu?

## DAFTAR PUSTAKA

- Anderson, Benedict R. O’G. 2000. “Impian Profesional: Cerminan pada Dua Karya Klasik Jawa”, dalam *Kuasa-Kata. Jelajah budaya-Budaya Politik di Indonesia*, Yogyakarta: Penerbit MataBangsa.
- Foucault, Michel. 1990. *The History of Sexuality. An Introduction*. Volume 1, New York: Vintage Books.
- , 1986. *The Use of Pleasure. Volume 2 of The History of Sexuality*, New York: Vintage Books.
- , 1988. *The Care of the Self. Volume 3 of The History of Sexuality*, New York: Vintage Books.
- Florida, Nancy K. 1996. “Sex Wars. Writing Gender Relations in Nineteenth-Century Java”, dalam *Fantasizing the Feminine in Indonesia*, Laurie J. Sears (ed.), Durham & London: Duke University Press.
- , 2008. “Pada Tembok Keraton ada Pintu: Unsur Santri dalam Dunia Kepujanggan “Klasik” di Keraton Surakarta”, dalam

- Membaca Psotkolonialitas (di) Indonesia*, Budi Susanto, S.J. (ed.), Yogyakarta: Penerbit Kanisius. Mrázek, Rudolf. 2006. *Engineers of happy Land. Perkembangan Teknologi dan Nasionalisme di sebuah Koloni*, Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.
- Subanar S.J., G. Budi. 2003. *Soegija. Si anak Betlehem van Java*, Yogyakarta: Penerbit Kanisius.
- Tim Penulis Keuskupan Agung Semarang. 2010. *Booklet 70 Tahun Keuskupan Agung Semarang*, tanpa kota & penerbit.

## **KRITIK SASTRA: ANTARA KEBERPIHAKAN DAN OTOKRITIK**

*Dewi Anggraeni*

Ekspektasi atas peranan kritik sastra bagi teks, penulis, dan pembaca tercermin melalui pernyataan Linda Christanty (2014: ix) yang berbunyi, “Kritik sastra yang baik akan memandu pembaca untuk memilih karya-karya bermutu sebagai bahan bacaan mereka dan membuat para penulis kemudian terpacu menciptakan karya-karya bermutu untuk pembacanya yang kritis.” Namun, kritik sastra bukan tidak memiliki misi politisnya sendiri. Setelah Orde Baru runtuh, kecenderungan kritik sastra kontemporer Indonesia mengarah pada semangat pluralisme. Hal ini didukung oleh akademisi sebagai pengaruh dari kajian budaya yang populer sejak 1990-an. Semangat ini, menurut Faruk Tripoli (2019: 573), “mencoba mengakomodasi pluralitas masyarakat dan kebudayaan, seperti yang berbasis kelas, gender, etnisitas, dan sebagainya.” Model kritik sastra seperti ini menyodorkan perspektif baru karena memberi perhatian yang lebih besar terhadap kelompok marginal, misalnya, persoalan perempuan, kedaerahan, ataupun orang-orang pinggiran. Model seperti ini berkontribusi dalam menyeriusi masalah orang-orang teraniaya sekaligus memberikan tempat kepada penulis-penulis baru sehingga sastra Indonesia kontemporer tidak hanya diisi oleh orang yang itu-itu saja. Di sisi lain, model kritik sastra seperti ini cenderung menitikberatkan pada aktivisme, yang kini malahan menjadi model

dominan; merasa cukup kalau sudah menyuarakan keberpihakan, tetapi malas menguliti karya melalui perangkat sastra yang digunakan.

Hal ini pernah menjadi keprihatinan Katrin Bandel ketika karya-karya dari penulis perempuan yang menjadikan seks sebagai gaya penulisan baru yang, setidaknya, dalam satu dekade pertama pasca-Reformasi dipahami sebagai wujud pembebasan perempuan. Menurut Bandel, klaim-klaim tersebut merugikan karena “mereka yang memiliki pengaruh dan kekuasaan dalam dunia sastra Indonesia”, termasuk di dalamnya adalah kritikus, tidak melawan kecenderungan tersebut, “malah justru memilih berpartisipasi dalam penciptaan mitos dan penilaian yang tidak adil” (Bandel, 2006: xviii--xix). Kritik Bandel atas karya Ayu Utami dan Djenar Maesa Ayu dalam bukunya, *Sastra, Perempuan, dan Seks* (2006), dapat dikatakan sebagai upaya menentang kritik arus utama masa itu yang gampang melabeli tulisan pengarang perempuan yang mempersoalkan seks sebagai karya feminis. Model kritik Bandel sebenarnya merupakan bentuk refleksi kritis atas kritik sastra itu sendiri yang “mengingatkan bahwa yang paling penting adalah cara kita berargumentasi dalam memberikan penilaian atau pelabelan” (St. Sunardi dalam Bandel 2006: xi).

Sikap yang menyejajarkan isu sosial dalam sastra dengan aktivisme penulis rupanya masih berlangsung hingga kini. Dalam bedah buku kumpulan cerpen *Waktu yang Tepat untuk Tidak Menikah* (2018) di Universitas Negeri Malang pada Februari 2019, Amanatia Junda selaku pengarang menyimak bagaimana seorang aktivis feminis berdebat sengit dengan pengamat sastra berjenis kelamin laki-laki mengenai kumcer tersebut, tetapi “yang dibedah bukan mengenai jahitan narasi dan struktur buku tersebut melainkan wacana sosial yang berkaitan dengan isi buku”. Perdebatan itu justru membuat si pengarang diam-diam membatin, “benarkah saya berhasil menuliskan perempuan dengan bahasa perempuan?” (Junda 2019: 517).

Satu hal yang perlu disepakati terlebih dulu adalah soal hakikat kritik sastra. Kritik sastra merupakan studi ilmiah tentang penilaian

karya sastra sehingga, dengan sendirinya, terikat pada kaidah-kaidah ilmiah, terlepas ia ditulis dalam ragam bahasa akademis ataupun populer. Bukan hanya perspektif dan metode pembahasan yang perlu disodorkan, melainkan juga argumentasi yang validasinya didasarkan pada karya itu sendiri. Hal yang sesungguhnya juga signifikan—tetapi kerap diabaikan—adalah sebagaimana karya sastra, kritik sastra juga tidak lahir dari ruang hampa. Studi ilmiah memerlukan rujukan pada penelitian-penelitian terdahulu sehingga celah yang ada dapat diisi. Dalam kaitannya dengan kritik sastra, ia “seyogianya menghadirkan sudut pembacaan yang berbeda dari sudut pembacaan dominan atas teks yang sama” dan “mampu membuka agenda riset baru tentang teks yang dibahasnya”<sup>5</sup>. Saya beranggapan bahwa kritik sastra perlu berayun seperti pendulum, yaitu mendukung keberagaman sekaligus melakukan refleksi kritis atas sikap itu sendiri. Kritikus harus mendukung pluralisme agar suara setiap komunitas dapat terwakili. Namun, pada saat yang bersamaan, kritikus juga harus jeli melihat ada tidaknya pembaharuan di dalam cara mengangkat isu sosial serta memaknai ulang teknik yang dipilih pengarang dalam mengelola isu tersebut. Melalui pemosisian semacam itu baru akan tampak peranan kritik sastra yang sesungguhnya, yaitu menawarkan alternatif model pembacaan melalui proses dialog terus-menerus dengan model pembacaan yang pernah ada. Dalam makalah ini, saya mencoba menerapkan metode refleksi kritis tersebut dalam upaya memaknai ulang “wacana Papua” dalam novel-novel yang terbit pascareformasi.

---

<sup>5</sup> Ari Adipurwawidjana, A.S. Laksana, dan Martin Surajaya, “Pertanggungjawaban Dewan Juri Sayembara Kritik Sastra Dewan Kesenian Jakarta 2017”, [dkj.or.id](http://dkj.or.id), 5 Agustus 2017, <https://dkj.or.id/berita/pertanggungjawaban-dewan-juri-sayembara-kritik-sastra-dewan-kesenian-jakarta-2017/>.

## Fiksi Rasa Reportase

Tidak dapat dimungkiri, Papua menjadi salah satu latar favorit dari novel-novel berlatar kedaerahan yang terbit sejak tahun 2000-an. Pada dasarnya novel-novel berlatar kedaerahan bukan hal baru dalam sastra Indonesia kontemporer. Pada tahun 1990-an muncul gerakan revitalisasi sastra pedalaman sebagai bentuk gugatan akan dominasi sastra nasional yang berpusat pada Jakarta. Latar tempat dari novel-novel semacam ini semakin bervariasi setelah berakhirnya Orde Baru. Karya-karya dengan latar belakang daerah konflik atau daerah tertinggal bermunculan. Dalam konteks inilah “wacana Papua” menjadi relevan.

Beberapa novel berlatar belakang Papua antara lain *Namaku Teweraut* (2000) oleh Ani Sekarningsih yang menyoroti suku Asmat, *Tanah Tabu* (2009) oleh Anindita S. Thayf yang mengangkat kehidupan suku Dani, *Isinga: Roman Papua* (2015) oleh Dorothea Rosa Herliany yang berfokus pada suku Aitubu, atau *Lengking Burung Kasuari* (2017) oleh Nunuk Y. Kusmiana yang mengambil sudut pandang anak transmigran Jawa di Papua. Semua novel itu ditulis oleh penulis perempuan non-Papua. Kekhasan lain adalah, bahwa selain *Lengking Burung Kasuari*, novel-novel itu mengangkat kehidupan suku-suku asli Papua di pedalaman yang masih memegang teguh tradisi. Tidak mengherankan jika Papua yang direpresentasikan di dalam novel adalah Papua sebagai masyarakat hiper-maskulin yang akrab dengan kekerasan melalui perang antarsuku. Sementara itu, tokoh perempuannya digambarkan sebagai sosok tertindas karena budaya patriarki yang kuat. Selain itu, tuduhan subversi, pengerukan kekayaan alam, dan persinggungan dengan transmigran juga menjadi subtopik yang lazim dijejalkan ke dalam cerita.

Novel-novel ini biasanya dikaji melalui perspektif feminisme<sup>6</sup>,

---

<sup>6</sup> Beberapa di antaranya adalah, “Diskriminasi Gender Perempuan Papua” dalam Novel *Isinga* Karya Dorothea Rosa Herliany (dalam *Bahasastra*

setidaknya demikian hasil penelusuran artikel ilmiah yang dapat diakses melalui situs *Researchgate*. Permasalahan yang diangkat adalah mengenai bagaimana tokoh-tokoh perempuan mencoba berdaya di tengah keterbatasan sebagai dampak dari kungkungan adat. Hasil ulasan yang berseliweran di jagat maya juga menyuarakan hal yang kurang lebih serupa. Model pembacaan semacam ini belum mencermati efek dari politik representasi di dalam novel-novel tersebut, yakni penegasan stereotipe kaum marginal yang terejawantah melalui tokoh-tokoh yang melulu dari suku-suku di pedalaman, tidak tersentuh pendidikan, dan rentan tergerus zaman.

Wajah Papua di dalam sastra tidak akan lengkap jika tidak memperhitungkan bagaimana penulis Papua sendiri merepresentasikan kepapuaan. Hingga saat ini, sejumlah novel telah ditulis putra daerah Papua, baik yang diterbitkan oleh penerbit lokal di sana ataupun penerbit *indie* di Pulau Jawa<sup>7</sup>. Tema cerita umumnya masih sekitar kearifan lokal atau periode kelam Papua modern. Sejumlah nama masih terasa asing, sementara novel-novel penerbit lokal Papua tidak mudah diakses oleh pembaca di bagian Indonesia Barat karena, lagi-lagi, perkara distribusi tidak merata. Karena perkara akses inilah saya memilih untuk membahas karya dari penulis Papua yang dianggap paling representatif, yaitu Aprila Wayar. Karya yang dibahas adalah

---

35(2), September 2016) oleh Hasrul Rahman, “Perjuangan Perempuan Papua” dalam Novel *Namaku Teweraut* dan *Tanah Tabu* (dalam *Madah Jurnal Bahasa dan Sastra* 8(2), Januari 2018) oleh Sarip Hidayat, “The Role of Papuan Women in *Isinga* and *Namaku Teweraut* (dalam *International Journal of English Literature and Social Sciences* 4(3), Juni 2019), oleh Arief Kurniatama, Suyitno, dan St. Y. Slamet.

<sup>7</sup> Beberapa di antaranya adalah *Ratapana Tanah Sorga* (Paradise Press, 2008) oleh Yakobus Odiyaipai Dumupa, *Anggadi Tupa: Menuai Badai* (The Lontar Foundations & Saritaksu Editions, 2014) oleh John Waromi, atau *The Darkened Valley* (Indie Book Corner, 2018) oleh Alex Runggeary.

novel terbarunya, *Tambo Bunga Pala* (Apro Publisher, 2020)<sup>8</sup>. Aspek yang akan diamati adalah bagaimana pengarang Papua merepresentasikan Papua itu sendiri dan bagaimana teknik yang digunakan pengarang hendaknya dimaknai dalam kaitannya dengan konteks kepapuaan.

Novel ini mengisahkan perjalanan mencari jati diri dari tokoh utama perempuan bernama Rindu, seorang jurnalis lepas yang mewarisi darah Papua dari kakeknya. Keputusan Rindu untuk mengiyakan undangan menjadi pengisi acara dalam Konferensi Masyarakat Adat Mbaham Matta di Kota Fakfak, Papua Barat, menjadi pemicu dirinya untuk menelusuri “jejak-jejak sejarah hidup” (hlm. 9). Rindu berdomisili di Jakarta dan memandang hubungannya dengan Papua sebagai hubungan “benci sekaligus rindu” (hlm. 7). Namun, perasaan kontradiktif ini tak cukup terjelaskan di dalam cerita. Tidak diceritakan di mana Rindu lahir dan tumbuh, yang ada hanyalah informasi bahwa dia kuliah di Yogyakarta dan bekerja sekaligus menetap di Jakarta. Rindu menyebutkan bahwa “walaupun berdarah Papua seperti cerita Ibu [*sic!*], aku belum pernah mengunjungi kota ini, kota yang meninggalkan begitu banyak kenangan manis dan juga mimpi buruk bagi Ibu dalam cerita-ceritanya” (hlm 11). Rindu kelihatannya mengunjungi Papua untuk urusan liputan belaka. Dia pernah ke Manokwari dua kali, terakhir tahun 2015 dalam rangka “menemukan jejak langkah Permenas Awom, tokoh penting dalam sejarah gerakan militer di Papua melawan pendudukan Indonesia pada tahun 1965” (hlm.16). Tidak ada lagi penjelasan daerah Papua sebelah mana yang pernah dikunjungi selain pernyataan “empat tahun berlalu dan inilah saatnya aku menjejakkan kaki kembali ke tanah Papua” (hlm. 15). Tampaknya kebencian

---

<sup>8</sup> Hingga saat ini Aprila Wayar sudah menerbitkan empat novel, yaitu *Mawar Hitam Tanpa Akar* (Spasi dan Papua Room, 2009), *Dua Perempuan* (Nala Cipta Litera, 2013), *Sentuh Papua* (Bukukatta, 2018), dan yang terakhir *Tambo Bunga Pala* (Apro Publisher, 2019)

terhadap Papua lebih disebabkan oleh “rahasia yang tidak pernah diceritakan oleh ibu” (hlm. 12) daripada pengalaman empiris.

Identitas yang Rindu bangun sebagai orang Papua bisa dikatakan murni hanya karena mewarisi darah Papua dari kakeknya. Ibunya sendiri berdarah campuran; ayah adalah orang Papua dan ibu adalah orang Jawa. Sementara itu, perihal ayah kandung Rindu sama sekali tidak pernah diceritakan karena sosok tersebut sudah meninggal sejak si tokoh utama masih berusia tiga bulan dalam kandungan (hlm. 52). Sekalipun berulang kali merasa perlu menegaskan bahwa dirinya adalah orang Papua, sebenarnya Rindu adalah sosok yang terasing dari ‘tanah leluhur’. Rindu belum pernah berkunjung ke Kota Fakfak dan sama sekali tidak tahu mengenai adat daerah itu. Dia mencari informasi awal tentang serba-serbi kota tersebut dengan mengandalkan Wikipedia. Dia antusias menonton prosesi adat sebelum konferensi dimulai karena dirinya “tumbuh dan besar di kota besar” sehingga “tidak akrab dengan hal-hal seperti ini” dan “dipenuhi rasa ingin tahu akan proses ini” (hlm. 33). Antusiasnya pada prosesi adat tak ubahnya sikap orang yang tertarik menyaksikan eksotisme kebudayaan asing. Keterasingan juga ditampilkan dalam adegan di konferensi, yakni ketika semua undangan mengenakan kemeja batik Papua sementara Rindu mengenakan “setelan jas hitam dengan celana panjang jeans berwarna putih” karena “memang tidak memiliki kemeja batik” (hlm. 34). Peranan Rindu di dalam novel tak lebih dari “pendengar yang baik” (hlm. 29) sekaligus juru cerita ulang kisah-kisah yang disampaikan penduduk lokal kepadanya atau tentang tokoh-tokoh yang pernah dibacanya. Ketidaktahuan Rindu mungkin merupakan refleksi dari pengarangnya sendiri yang mengangkat Kota Fakfak sebagai latar cerita karena “Kota Fakfak merupakan salah satu poros peradaban di Papua, namun kerap luput dari perhatian banyak orang di luar Papua”, tetapi dirinya sendiri mengaku kesulitan mengumpulkan data yang berkaitan dengan kota

tersebut<sup>9</sup>.

Novel ini lebih tepat dikategorikan sebagai reportase jurnalistik—jika dibandingkan dengan fiksi—terhadap apa saja yang disaksikan dan disimak oleh Rindu saat mengunjungi Fakfak. Kesetiaan pada fakta ditampilkan secara gamblang melalui lembar daftar pustaka (hlm. 99). Perjalanan menuju Indonesia timur yang seharusnya membantu pembaca untuk memahami secara konkret apa yang dimaksud oleh ibu Rindu sebagai “menemukan kebenaran” lebih banyak diselengi oleh cerita-cerita yang tak berkaitan langsung dengan jati diri si tokoh utama. Perhatikan bagaimana Rindu menyelipkan cerita soal Josephin Gewab, seorang perempuan yang menjahit bendera Bintang Kejora yang dinaikkan pada tanggal 3 Juli 1982 (hlm. 42)—itu pun dirangkum dari buku *Hidup dan Karya John Rumbiak* (2011) oleh Benny Giay yang pernah dibacanya. Ada pula selipan tentang Nicolaas Tanggahma “salah satu anggota *Nieu Guinea Raad* atau Dewan Papua yang dibentuk Belanda dalam rangka mempersiapkan kemerdekaan Papua” (hlm. 66). Terakhir adalah wawancara dengan Petrosina Temongmere di Kampung Weremur, istri dari tokoh pejuang kemerdekaan Papua, Weynand Tanggareri (hlm. 75). Di dalam novel, tokoh nyata Petrosina diberi peran tambahan sebagai kakak perempuan dari kakek Rindu. Akan tetapi, wawancara terhadap Petrosina lebih merupakan medium bagi si tokoh utama untuk mengangkat sosok Weynand Tanggareri, nama yang tidak banyak dikenal orang Papua tetapi besar namanya “di masyarakat Mbaham karena kerja-kerjanya bagi kemerdekaan Papua setelah Belanda meninggalkan Papua” (hlm 77).

Perjalanan Rindu ke Kota Fakfak semestinya menjadi simbol

---

<sup>9</sup> Abeth You, “Novel “Tambo Bunga Pala” karya Aprila Wayar diluncurkan di Yogyakarta”, *Jubi*, 24 Februari 2020, <https://jubi.co.id/novel-tambo-bunga-pala-karya-aprila-wayar-diluncurkan-di-yogyakarta/>

pencarian jati diri. Namun, Kampung Weremur, tempat yang dianggap Rindu menyimpan rahasia masa lalu ibunya, hanya muncul di halaman 70--90; porsi hanya 20 persen dari tebal novel 100 halaman. Itu pun diisi dengan cerita tentang peranan Weynerand dalam sejarah perjuangan pembebasan Papua. Perihal Rindu ternyata masih memiliki hubungan kekerabatan dengan Petrosina baru terkuak di Jakarta, ketika ibunya menceritakan 'hal yang sesungguhnya'. Singkatnya, di dalam novel ini tidak akan ditemukan sosok Rindu yang benar-benar aktif dalam—sebagaimana kata ibunya—“menemukan kebenaran” atau mencari “apa yang menjadi bagian dari hidup” (hlm. 15), yang ada hanyalah sosok jurnalis yang penuh rasa ingin tahu dan pengabar penuh semangat tentang “sejarah Papua yang tidak ditulis” (hlm. 72).

Hal yang menonjol di dalam *Tambo Bunga Pala* adalah penggambaran Papua sebagai Papua setelah pemberlakuan Otonomi Daerah pada tahun 2001 ketika yang modern dan tradisional hadir bersamaan. Tidak ada penggambaran kehidupan masyarakat adat sebagaimana yang kerap muncul dalam novel-novel berlatar Papua yang ditulis oleh pengarang non-Papua. Markas panitia konferensi digambarkan reyot tetapi dilengkapi fasilitas internet “yang tidak kalah cepat dengan yang ada di kota-kota besar lainnya di bagian barat Indonesia” (hlm. 47), tetapi di Kampung Kinam “belum ada listrik, apalagi signal [*sic!*] telepon” (hlm 69). Hotel HI yang dihuni Rindu selama di Fakfak ternyata “tak ada handuk dan sabun mandi”, “kamar mandi, ember, dan lantainya penuh dengan lumut,” “sabun, sikat gigi bekas, dan berbagai plastik pembungkusnya berserakan di lantai” (hlm 24). Pemilihan ketua Masyarakat Adat Mbaham Matta diwarnai dengan “restu dari nenek moyang masyarakat adat yang tampak dalam upacara adat penobatan” (hlm 53), bahkan kedatangan Rindu ke Kampung Kinam disambut dengan ritual kecil; percikan air mineral ke wajah dan usapan air di kepala sebagai tanda memberi tahu “moyang kalau ada anak perempuan yang datang” (hlm. 69). Sementara itu, tokoh-tokoh lokal digambarkan sebagai orang-orang modern; lulusan perguruan

tinggi di Pulau Jawa. Sam—salah satu pembicara di dalam konferensi—pernah menjadi aktivis mahasiswa sewaktu kuliah di Semarang. Herry dan Harun adalah teman Rindu semasa kuliah di Yogyakarta. Harun sendiri diceritakan sudah menjadi pebisnis pala yang sukses. Kelly, kawan Rindu yang lain, kini menjabat sebagai anggota legislatif di Kabupaten Fakfak.

Papua dalam novel ini juga ditampilkan sebagai daerah yang mendambakan kemerdekaan. Hal itu diperjelas bukan hanya melalui selipan informasi tentang tokoh-tokoh pejuang lokal, melainkan juga dari percakapan Rindu dan Harun perihal “situasi politik di Jakarta serta kebijakan-kebijakannya untuk Papua yang tidak pro rakyat Papua hingga *up date* gerakan pro demokratik di seluruh Indonesia, termasuk gerakan pembebasan Papua” (hlm. 55). Setidaknya tokoh antagonis dalam novel ini bukan Indonesia saja melainkan juga putra-putra daerah yang memakai isu Papua Merdeka untuk mengisi jabatan-jabatan tertentu tetapi “setelah menjabat, uang rakyat dinikmati hingga akhir masa jabatan tanpa memberikan kembali apa yang menjadi milik rakyat” (hlm 85).

Papua yang disodorkan oleh Aprila Wayar adalah sosok Papua yang selama ini terkesan dihindari oleh penulis non-Papua, yang merepresentasikan marginalitas daerah timur Indonesia melalui segala hal yang berkebalikan dari konsep modern. Masalahnya adalah perbedaan yang nyata hanya sebatas itu. Sama seperti novel-novel Papua lain, *Tambo Bunga Pala* memuntahkan isu sosial-politik secara terang-benderang tanpa mengoptimalkan perangkat sastra. Teknik semacam ini dapat memunculkan pertanyaan; apakah ini memang cara yang paling efisien untuk menyampaikan persoalan riil di daerah yang selama ini diabaikan oleh pusat? Jika memang demikian, mengapa harus repot-repot melabelinya sebagai fiksi?

Sastra memang menyediakan ruang imajinasi yang luas akan segala kemungkinan yang sanggup dirasakan dan dilakukan manusia ketika menghadapi konflik. Namun, pengalaman estetis tercipta melalui

pemanfaatan perangkat sastra yang memadai. Ini bukan hanya soal adanya narator, tokoh, plot, dan alur, melainkan mencakup unsur kepengrajinan sastra yang semisal eksperimentasi dalam gaya penuturan, penokohan yang meyakinkan, ataupun kesegaran kiasan. Ketika medium fiksi yang dipilih secara sadar ternyata tidak mengolah perangkat-perangkat ini sebagaimana mestinya, lebih baik karya tersebut dilabeli saja sebagai tulisan non-fiksi kreatif.

Sebenarnya *Tambo Bunga Pala* memiliki bahan yang menarik untuk diramu lebih lanjut guna memenuhi semesta fiksinya, yaitu identitas keluarga Rindu sendiri. Kakek Rindu adalah “seorang tahanan politik yang diasingkan ke Pulau Jawa karena terlibat dalam gerakan kemerdekaan Papua” (hlm. 93). Dalam pengasingan si kakek jatuh cinta kepada perempuan Jawa (nenek Rindu), tetapi tidak bisa menikah karena beda agama. Si kakek dikirim kembali ke Papua dan si nenek menyusul dalam keadaan sudah berbadan dua. Si nenek tinggal bersama keluarga kekasihnya di Kampung Weremur lalu melahirkan di sana. Dalam upaya kembali ke Jawa bersama putrinya (Ibu Rindu), dia bertemu dengan anggota ABRI asal Solo yang sedang dinas di Fakfak dan mereka akhirnya menikah. Rindu menganggap kisah hidup neneknya unik karena “ia mencintai seorang anggota OPM tetapi menghabiskan sisa hidupnya bersama prajurit ABRI. Keduanya adalah musuh bebuyutan yang terus berperang hingga kini” (hlm. 94). Masalahnya, bahan semenarik ini tidak cukup diutak-atik. Perkara identitas keluarga yang sebenarnya menyenggol soal agama dan sejarah justru terkuak di Jakarta melalui mulut ibu Rindu sendiri. Suatu hal yang bisa menimbulkan pertanyaan: buat apa Rindu repot-repot “mencari jati dirinya” sampai ke Papua kalau saja dia bisa lebih membujuk ibunya untuk bercerita siapa dirinya sebenarnya? Akhirnya, perjalanan yang dimaksudkan untuk menjejaki ‘siapa aku’ tampaknya lebih tepat disebut sebagai perjalanan “untuk memperbaiki *image*” (hlm. 15) Papua yang selama ini digambarkan media-media arus utama (baca: Indonesia Barat); “identik dengan koteka, primitif, perang suku,

tidak aman alias wilayah konflik, dan berbagai hal lainnya” (hlm. 14).

### **Menjeritkan Kehadiran Papua**

Untuk memaknai representasi Papua dalam tulisan Aprila Wayar, tentu konteks tidak dapat dipisahkan bahwa selama ini orang Papua belum dapat menyuarakan diri sendiri. Sebagai seorang jurnalis yang kerap melakukan liputan ke Papua, Aprila Wayar harus berhadapan dengan kenyataan bahwa peristiwa ataupun nama-nama pejuang lokal tidak dimuat dalam literatur berbahasa Indonesia, tetapi malah ditemukan dalam sumber-sumber asing. Menurut Aprila, tak semua hal dapat dipublikasikan dalam bentuk jurnalistik. Karena itulah, ia memilih format novel sebab “novel mampu mengemas cerita yang lebih ringan sehingga orang lebih mudah mengikuti apa yang dituliskannya”<sup>10</sup> dan “novel pun semestinya jadi media untuk lebih memahami masalah.”<sup>11</sup>.

Di sinilah letak motif utama Aprila Wayar dalam menulis novel; bukan untuk kontribusi pada estetika sastra, melainkan untuk menuliskan “sejarah Papua yang tidak pernah ditulis”. Motif ini juga dapat ditemukan dalam cerpennya, “Memory ‘77” yang dimuat dalam majalah sastra daring *Unrepressed* pada 27 April 2020. Tokoh utamanya, Selfi, adalah seorang perempuan yang menjabat sebagai “anggota sebuah lembaga kultural Papua yang dibangun oleh negara berdasarkan Undang-Undang Otonomi Khusus 2001”. Dia diundang

---

<sup>10</sup> Ignasia, “Aprila Wayar, Novelis Perempuan Papua Pertama”, *Indonesiana*, 27 April 2019, <https://www.indonesiana.id/read/63692/aprila-wayar-novelis-perempuan-papua-pertama>.

<sup>11</sup> Anang Zakaria, “Aprila Russiana, Identitas Ganda Jurnalis dan Novelis”, *lokadata*, 22 Juni 2018 <https://www.indonesiana.id/read/63692/aprila-wayar-novelis-perempuan-papua-pertama>.

untuk menghadiri “pelatihan bagi perempuan yang dilaksanakan sebuah lembaga swadaya masyarakat internasional”. Dalam acara tersebut dia menceritakan kisahnya yang puluhan tahun dipendam, yaitu diperkosa oleh “laki- laki Melayu berseragam militer” ketika masih berusia 10 tahun. Pengalaman personal itu membuatnya mengenang Kasus ’77 di Jayawijaya sebagai Memori ’77. Pada akhir acara dia didekati seorang jurnalis perempuan yang meminta izin untuk menuliskan kisahnya sebagai berita dan dia menyetujui. Dalam perjalanan pulang, dia merasa berbeda karena beban berat puluhan tahun telah terangkat. Dia berpikir, “Setidaknya dengan tetap bertahan hidup, aku telah menang atas masa lalu,” dan dia merasa siap menghadapi konsekuensi apabila beritanya dimuat dalam surat kabar atau media daring (*online*) “karena hidup itu milik pemenang kehidupan!”<sup>12</sup>

Luka sejarah bangsa Indonesia pernah ditampilkan di dalam novel dengan berbagai teknik; interpretasi ulang cerita pewayangan sebagaimana yang umum muncul dalam karya-karya tahun 1990-an yang mengkritik Orde Baru<sup>13</sup>, realisme magis dalam *Cantik itu Luka* (Eka Kurniawan, 2002), atau tragikomedi dalam *Lampuki* (Arafat Nur, 2011). Namun, gaya eksperimental kelihatannya belum menjadi pilihan Aprila Wayar untuk merepresentasikan persoalan Papua di dalam karyanya. Tidak berbeda dengan novel berlatar Papua yang ditulis oleh pengarang non-Papua, isu-isu kemanusiaan dibahas secara gamblang. Mungkin ada benarnya jika teknik ini dianggap—setidaknya oleh si pengarang—sebagai cara yang paling efisien untuk membukakan mata pembaca mengenai Papua, karena Papua sendiri memang tidak pernah benar-benar hadir dalam literatur Indonesia. Sebagaimana yang terefleksi dalam pernyataan Rindu, “Sejarah Papua yang tertulis

---

<sup>12</sup> Aprila Wayar, “Memory ‘77”, *Intersastra*, 27 April 2020, <https://www.intersastra.com/fiksi-fiction/memory-77>.

<sup>13</sup> Lihat Marshall Clark, “Shadow Boxing: Indonesian Writers and the Ramayana in the New Order,” *Indonesia*, No. 72 (2001): 159—187.

kebanyakan ditulis oleh misionaris atau tentara Belanda yang pernah bertugas di Papua atau tentara Indonesia yang pertama-tama masuk Papua pada awal tahun 1960-an” (hlm. 72). Sementara itu, pada masa sekarang, representasinya tak akan lengkap jika hanya mengandalkan novel-novel berlatar Papua yang melulu mengangkat kehidupan masyarakat adat. Di sinilah letak signifikansi suara pengarang selaku putra daerah. Karena keseluruhan wajah Papua tidak bisa ditampilkan melalui sosok suku-suku tradisional semata. Di tangan Aprila Wayar, sepertinya isu sosial-politis belum perlu dibalut unsur-unsur estetis sebagaimana seharusnya fiksi bekerja, tetapi dibalut untuk memenuhi tujuan yang paling sederhana, yaitu menjeritkan lebih dulu kehadiran Papua.

### **Simpulan**

Kritik sastra bukan dimulai dari pertanyaan “apa temanya”, melainkan dari “bagaimana tema bekerja melalui perangkat sastra” Penilaian atas karya harus dilakukan dengan membongkar perangkat tersebut; penokohan, plot, latar, dan alur pada novel-novel tradisional atau gaya penuturan pada genre spekulatif. Lebih dari itu, teknik yang digunakan pengarang perlu dikaji dengan menempatkannya dalam konteks yang lebih luas, semisal karya-karya yang mengusung isu sejenis. Melalui makalah ini saya mencoba untuk lebih jeli dalam menempatkan dan memaknai *Tambo Bunga Pala* dalam wacana kepapuaan alih-alih langsung melabelinya sebagai karya yang membela kaum marginal. Saya menunjukkan karya Aprila Wayar menjadi penting untuk ditengok karena menyimbolkan agensi dari kelompok terpinggirkan dalam menyuarakan dirinya sendiri. Hanya saja, pada akhirnya nanti, “bersuara” saja tidak akan cukup jika ingin terus menggunakan medium fiksi. Perlu ada eksperimen estetis yang serius agar karya sastra tidak sekadar menjadi kamuflase dari fakta. Saya menantikan kelak Aprila Wayar, dan pengarang Papua lainnya, menciptakan dan mengembangkan apa yang bisa disebut sebagai

“puitika Papua”, yang menjadi ciri penulis Papua sekaligus dapat membedakan karya-karya mereka dari karya lain yang juga mengangkat persoalan daerah tertinggal.

## DAFTAR PUSTAKA

- Bandel, Katrin. 2006. *Sastra, Perempuan, Seks*. Yogyakarta: Jalasutra.
- Christanty, Linda. 2014. “Kata Pengantar”. *Memasak Nasi Goreng Tanpa Nasi: Antologi Esai Pemenang Sayembara Kritik Sastra DKJ 2013*. Disunting oleh Dini Andarnuswari. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta
- Clark, Marshall. 2001. “Shadow Boxing: Indonesian Writers and the Ramayana in the New Order,” dalam *Indonesia*, No. 72, hal 159-187.
- Junda, Amanatia. 2019. “Waktu yang Tepat untuk Membahas Perempuan dalam Kesusastraan (?)”. *(Re) Defining Borders Menafsir (Kembali) Batas*. Disunting oleh Hilman Handoni. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.
- Tripoli, Faruk. 2019. “Kanon dan Karya-karya Kanonik dalam Liminitas”. *(Re) Defining Borders Menafsir (Kembali) Batas*. Disunting oleh Hilman Handoni. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.
- Wayar, Aprila. 2020. *Tambo Bunga Pala*. Jayapura: APRO Publisher.

## Daring

- 22 Juni 2018. <https://lokadata.id/artikel/aprila-russiana-identitas-ganda-jurnalis-dan-novelis>.
- 22 Juni 2018. <https://lokadata.id/artikel/aprila-russiana-identitas-ganda-jurnalis-dan-novelis>.
- Adipurwawidjana, Ari, A.S. Laksana, dan Martin Surajaya. “Pertanggungjawaban Dewan Juri Sayembara Kritik Sastra

- Dewan Kesenian Jakarta 2017". *dkj.or.id*. 5 Agustus 2017.  
<https://dkj.or.id/berita/pertanggungjawaban-dewan-juri-sayembara-kritik-sastra-dewan-kesenian-jakarta-2017/>.
- Ignasia. "Aprila Wayar, Novelis Perempuan Papua Pertama". *Indonesiana*. 27 April 2019.  
<https://www.indonesiana.id/read/63692/aprila-wayar-novelis-perempuan-papua-pertama>.
- Wayar, April. "Memory '77". *Intersastra*. 27 April 2020.  
<https://www.intersastra.com/fiksi-fiction/memory-77>.
- You, Abeth. "Novel "Tambo Bunga Pala" karya Aprila Wayar diluncurkan di Yogyakarta". *Jubi*. 24 Februari 2020.  
<https://jubi.co.id/novel-tambo-bunga-pala-karya-aprila-wayar-diluncurkan-di-yogyakarta/>.
- You, Abeth. "Novel "Tambo Bunga Pala" karya Aprila Wayar diluncurkan di Yogyakarta". *Jubi*. 24 Februari 2020.  
<https://jubi.co.id/novel-tambo-bunga-pala-karya-aprila-wayar-diluncurkan-di-yogyakarta/>.
- Zakaria, Anang. "Aprila Russiana, Identitas Ganda Jurnalis dan Novelis". *Lokadata*.
- Zakaria, Anang. "Aprila Russiana, Identitas Ganda Jurnalis dan Novelis". *Lokadata*.

## POETIKA PELENYAPAN DIRI ALA ZHANG DAQIAN DAN LOMPATAN PUITIK PUJI PISTOLS

*Dwi Cipta*

Barangkali takdir menyedihkan seorang penulis adalah selalu menoleh pada karya-karyanya pada masa lalu, menemukan cacat-cacat memalukan yang melekat pada karya-karya tersebut, dan mencoba dengan seluruh kemampuan untuk memperbaiki kesalahan tersebut pada karya-karya berikutnya. Dalam koridor kerja kepenulisan yang menyedihkan ini pula Puji Pistols menjalani kerja-kerja kreatifnya dalam penulisan puisi. Pada suatu sore, ketika sedang membaca ulang puisi-pusinya yang beberapa waktu sebelumnya diterbitkan Dewan Kesenian Pati dengan judul *Anjing Tetanggaku Anjing*<sup>14</sup>, penyair yang lahir dan sehari-harinya menetap di kota Pati tersebut sampai pada kesadaran bahwa dirinya gagal menulis puisi yang dipenuhi material biografinya sendiri. Kesadaran itu mengguncang alam pikir kepenyairannya. Salah satu dari sebab kegagalannya tersebut berasal dari perasaan rendah dirinya ketika berhadapan dengan kenyataan hidup. Menurut penuturan sendiri, kenyataan hidup yang dihadapinya dan dihadapi masyarakatnya jauh lebih puitis jika dibandingkan dengan puisi ciptaannya<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Pistols, Puji, “Anjing tetanggaku anjing”, 2011, Dewan Kesenian Pati, Pati.

<sup>15</sup> Wawancara bersama Puji Pistols di Pati pada tanggal 16 Agustus 2019.

Sesudah terbitnya buku kumpulan puisi *Anjing Tetanggaku Anjing*, ia memutuskan untuk sebisa mungkin tidak menulis puisi yang bertutur tentang riwayat dirinya. Tidak mudah menjumpai langgam puisi seperti “Simpang Lima dan Riwayat Sandal Jepit,” “Catatan tentang Aku,” “Abu dan Ibu,” “Balonku Cuma Kelabu,” “Kisah Pendek Lelaki Pesisiran,” atau “Hikayat Kesetiaan Si Penunggu Rumah Jingga” dalam puisi yang ia tulis selepas terbitnya *Anjing Tetanggaku Anjing*. Pada kemudian hari, misalnya, ia bahkan mengakui bahwa keputusannya memasukkan tiga puisinya—“Mendengarkan Maher Zain,” “Pelawat Ladang Kopi,” dan “Di Pesarean Kiai Mutammakin”—pada *Tokoh-Tokoh dalam Sepuluh Lompatan* hanya sebagai pelengkap untuk buku keduanya.

Pada saat bersamaan, ketika membaca kembali puisi-puisi awalnya yang bertutur tentang pengembaraan intelektualnya sendiri, ia merasa beban psikologis yang ditanggungnya tidak sebesar ketika menulis puisi yang berkisah tentang dirinya sendiri. Alih-alih menanggung beban psikologis dan moral, ia justru merasa terbebaskan ketika menulis ulang teks-teks yang ia anggap paripurna dalam bentuk puisi. Ia berbesar hati menerima pandangan pembaca kalau puisi-puisi yang ia tulis hanya merupakan salinan dari teks-teks buku, film, lukisan, atau musik yang ia nikmati. Namun, apabila memasuki kehidupan sehari-hari Puji Pistols, menyimak relasinya yang intens dengan berbagai literatur dan ikhtiarnya untuk menjadikan teks tersebut sebagai sarana untuk menyampaikan visi puitiknya, pembaca mungkin akan sampai pada pemahaman bahwa Puji Pistols telah membahasakan teks-teks itu sesuai dengan ekosistem pengetahuan dan orientasi puitiknya sendiri<sup>16</sup>.

Ada dua faktor penentu sehingga ia lebih memilih pengembaraan intelektual daripada tegar menghadapi riwayat dirinya sebagai mata air penciptaan puisinya. Pertama, ia menyadari cekaman warna kelabu dari

---

<sup>16</sup> Wawancara bersama Puji Pistols di Pati pada tanggal 16 Agustus 2019.

riwayat dirinya sendiri hanya bisa dibebaskan lewat pengembaraan intelektual<sup>17</sup>. Dalam hal ini, sejarah pertautannya dengan dunia musik dan cerita silat, buku-buku filsafat timur (Tiongkok dan Jepang), dan karya-karya sastra Barat ataupun Amerika Latin memiliki porsi peran yang makin besar sebagai panduan dalam mendeklarasikan apa dan siapa dirinya atau untuk menjawab pertanyaan-pertanyaan hidupnya. Ia menyadari tak terbatasnya mata air penciptaan lewat pengembaraan intelektual yang telah ia kerjakan sejak kanak-kanak ataupun lewat diskusinya yang panjang dengan Imam Bucah—perupa dari kota Pati yang menjadi teman diskusinya sejak muda sampai sekarang. Dengan melakukan parafrase atas komentar penyair Hanna Fransisca, Puji Pistols membaca banyak sumber, menziarahi para penyair dan prosa dari seluruh dunia, lalu memerasnya menjadi mata air yang mengilhami kreativitasnya dalam menciptakan dunia baru lewat puisi<sup>18</sup>.

Kedua, sejak puisinya diterbitkan di berbagai media massa, lingkaran pergaulannya meluas ke para penyair dan pembaca puisinya. Lingkaran pergaulan inilah yang menjelmakan dirinya sebagai seorang otodidak yang bekerja dengan bakat alam menjadi seorang *pelajar* di dunia penulisan puisi. Faktor kedua ini pada dasarnya meneguhkan faktor pertama. Misalnya, pilihan tema puisi tentang dunia Timur, selain disebabkan lewat perenungan pribadi dan diskusinya yang intens dengan Imam Bucah, juga diperantarai oleh jalinan persahabatannya dengan penyair Hanna Fransisca. Seperti yang diakui sendiri oleh Puji Pistols, selain menjadi teman diskusi yang baik, Hanna adalah salah satu orang yang menyuplai buku-buku bacaan tentang Tiongkok<sup>19</sup>. Dari aspek keberlangsungan kerja kreatif, pilihan politisnya menulis puisi-

---

<sup>17</sup> Pistols, Puji, *Cermin Besar yang Berdiri di Belakang Diri*, dokumen pribadi. Esai ringkas yang ditulis Puji Pistols tersebut bertutur tentang perjalanan hidupnya sebagai seorang penyair.

<sup>18</sup> Komentar Hanna Frasisca dalam *blurb* buku Puji Pistol, *Tokoh-Tokoh dalam Sepuluh Lompatan*, 2019, Penerbit Basa-Basi, Yogyakarta.

<sup>19</sup> *Wawancara bersama Puji Pistols* di Pati pada tanggal 15 Agustus 2019.

puisi berlatar Tiongkok didasari pandangan bahwa masih sedikitnya penyair Indonesia yang mencurahkan kerja kreatifnya dengan menggarap bahan-bahan dari Tiongkok. Sementara itu, akses terhadap karya-karya sastra dari Barat atau Amerika Latin biasanya diperoleh dari Anis Sholeh Ba'asyin atau angkatan penulis yang lebih muda, seperti Bagus Dwi Hananto dan Khoirun Niam.

Dua faktor itulah yang akhirnya mengantarkan Puji Pistols memilih peran sebagai seorang penyalin<sup>20</sup> dari pengembaraan intelektual yang ia lakukan sendiri atau bersama lingkaran pergaulannya. Sembari memerankan diri menjadi penyalin teks-teks yang bisa ia akses, Puji Pistols menyisipkan serpihan-serpihan pengalaman hidupnya sehingga menjadi teks baru berupa puisi-puisinya sendiri. Lewat kerja semacam itu, lahirlah puisi-puisi yang kemudian ia kompilasikan dalam sebuah buku berjudul *Tokoh-Tokoh dalam Sepuluh Lompatan*.

### **Tokoh-Tokoh dalam Sepuluh Lompatan: Catatan-Catatan Puitik dari Pengembaraan Literer Seorang Penyair**

Secara metaforik judul *Tokoh-Tokoh dalam Sepuluh Lompatan* merujuk pada durasi waktu Puji Pistols dalam interaksinya dengan berbagai teks yang memicu kerja-kerja kreatifnya, paling tidak sejak pertama kali ia memutuskan berkhidmat secara sadar diri di dunia puisi. Dengan demikian, buku ini merupakan bentuk pertanggungjawaban puitik Puji Pistols atas proses interaksinya yang mendalam dengan teks-teks sastra, musik, dan lukisan yang bisa ia akses. Selama satu dekade interaksi tersebut, ia membaca dan merenungkan tembang macapat, karya-karya sastra dari Jepang, Tiongkok, Amerika Latin dan Barat,

---

<sup>20</sup> Istilah 'penyalin' ini penulis ambil dari paparan Edward Said ketika menguraikan pelestarian pandangan tentang dunia Timur oleh para sastrawan, antropolog, sejarawan dan para pemikir Barat lainnya dari karya Gustave Flaubert yang tidak rampung, *Bouvard et Pecuchet*.

lukisan kaligrafi ataupun *pop art*, musik rock sampai dengan musik *reggae*. Membentangnya jarak geografis ataupun kultural dari asal teks dan tokoh-tokohnya itu membuat sang penyair merasa perlu melakukan lompatan imajinatif dalam kerja kreatifnya. Tidaklah mengherankan apabila ia kemudian menandai kompilasi puisi keduanya dengan judul *Tokoh-Tokoh dalam Sepuluh Lompatan*.

Sebelum masuk ke pembahasan tentang puisi-puisi dalam buku *Tokoh-Tokoh dalam Sepuluh Lompatan*, mari dibahas terlebih dahulu kesalahan atau kekeliruan teknis buku ini. Pertama, dari sisi penyajian puisi-puisi yang termuat di buku *Tokoh-Tokoh dalam Sepuluh Lompatan*, terdapat setidaknya dua kesalahan penulisan yang cukup mengganggu. Misalnya, dalam puisi “Maskumambang,” yang dimaksudkan oleh Puji Pistols dengan gunung “barbawasa” mungkin adalah gunung “garbawasa”. Kedua, dalam *Elegi Su Tung Po*, penyebutan alat musik Tiongkok serupa gitar yang dimainkan dengan cara dipetik adalah ‘kim’, atau ‘yang kim’, bukan ‘kin’.

Kedua, buku kumpulan puisi *Tokoh-Tokoh dalam Sepuluh Lompatan* mestinya dibaca dari tengah, yaitu dari puisi “Mendengarkan Maher Zain” sampai puisi “Di Pesarean Kiai Mutammakin.” Sekalipun bagian awal dari buku tersebut diisi dengan delapan dari dua belas tembang macapat, saya tak mampu menemukan referensi biografis sang penyair, terutama referensi pada hal-hal spesifik yang lahir dari pertautan fisik sang penyair dengan ruang hidup fisik-kulturalnya dan pengakuan-pengakuan estetis penyair yang berpijak dari pengalaman hidupnya yang diharu-biru oleh kehidupan yang perih dan disesaki cerita kekalahan.

Delapan dari dua belas tembang macapat yang ia hadirkan dalam puisinya yang berjudul “Macapat” adalah ikhtiar estetikanya untuk memberi ringkasan puitik atas siklus hidup manusia sejak di dalam rahim sampai liang lahat. Ini tidak berarti delapan puisi awal dalam *Tokoh-Tokoh dalam Sepuluh Lompatan* kosong dari sari-sari yang terperas lewat pengalaman hidup Sang Penyair. Delapan dari dua belas

tembang macapat yang dihadirkan oleh Puji Pistols, yang menyajikan siklus hidup manusia secara umum, lebih terasa sebagai sikap batinnya yang sudah *samadya* dan *sumeleh* dalam menjalani ritus hidup. Itulah sebabnya tidak ada gugatan, kemarahan, atau ketidakberterimaan atas hukum besi kehidupan manusia dari alam rahim sampai kembali ke pangkuan penciptanya. Seperti pengamal Tao yang paripurna dalam baju pengetahuan dan nilai-nilai hidup manusia Jawa, diterimanya semua dan segala yang hadir dalam hidup sebagai siklus ada dan tiada, sebagai bayang-bayang dari kalam Tuhan.

Apabila dibandingkan dengan *Anjing Tetanggaku Anjing*, tampak jelas bahwa intensitas interaksi Puji Pistols dengan cerita silat, musik-musik *New Age* dan *New Wave*, ajaran Zen, dan teks-teks sastra atau musik dan lukisan, baik dari Dunia Timur maupun Dunia Barat saling bertautan dengan serpihan-serpihan pengalamannya. Dengan satu atau lain cara, ia justru berhasil membebaskannya dari penjara gaya Afrizal Makna atau Goenawan Mohammad dan rezim puisi *Kompas* yang suntuk ia baca sejak 2004 sampai dengan 2015. Dalam *Tokoh-Tokoh dalam Sepuluh Lompatan* ia juga menjadi lebih terampil dalam menata tipografi puisinya agar lebih sesuai dengan gagasan yang ia usung. Belajar dari kecerobohan penciptaan puisi yang tampak dalam *Anjing Tetanggaku Anjing*, pada buku keduanya itu ia menyuguhkan kedalaman refleksi yang mengagumkan dalam puisi-puisinya kepada pembacanya. Ia tak lagi gegabah menulis puisi yang panjang dengan kata-kata yang boros seperti pada buku pertamanya.

Perhatikan bait pertama dari puisi berjudul “Cerita tentang ‘Cien Sonetos de Amor’” yang pertama kali dimuat dalam buku *Anjing Tetanggaku Anjing*.

Kisah penyair tak seperti syair  
di meja kayu selalu ia sisakan catatan,  
menahun...  
terbang terbuang di bawah kolong tahun

ya... tahun pun terus mencibir kesepian penyair  
suatu hari, kita mabuk di tumpukan sampah koran bekas  
terikat  
untuk setia pada narasi puisi  
puisi sebatang kara yang menua di pinggiran media?<sup>21</sup>

Di buku *Tokoh-Tokoh dalam Sepuluh Lompatan*, setelah melewati perenungan yang mendalam dan pengalamannya membangun tipografi puisi, bait pertama ini diubah seperti petikan “Cerita tentang ‘Cien Sonetos de Amor’” di bawah ini.

Kisah penyair tak seperti syair  
di meja kayu selalu ia sisakan nota  
yang menahun terbang terbang  
di kolong musim demi musim  
terus mencibir kesepiannya  
petang berulang, kita mabuk di  
tumpukan sampah kerang  
dan terikat untuk setia pada  
narasi puisi sebatang kara  
di pinggir karang<sup>22</sup>

Dalam puisi yang panjang seperti “Elegia Mario Jimenez,” ia bahkan menggunakan strategi pemecahan puisi menjadi bagian pembukaan, rute-rute puitik, dan bagian penutup berupa catatan Jimenez. Tak pelak lagi, puisi ini lahir setelah ia membaca *Il Postino* karya Antonio Skarmeta. Rekaman pengalaman pribadi Puji Pistols dengan sepeda tampak jelas sejak puisi berjudul “Monolog Sepeda” di

---

<sup>21</sup> “Cerita tentang ‘Cien Sonetos de Amor’” dalam *Anjing Tetanggaku* Anjing, 2011, Dewan Kesenian Pati, Hal. 37

<sup>22</sup> “Cerita tentang ‘Cien Sonetos de Amor,’” dalam *Tokoh-Tokoh dalam Sepuluh Lompatan*, 2019, Penerbit Basa-Basi, Hal. 72.

buku *Anjing Tetanggaku Anjing*. Setelah terbitnya buku itu, Puji Pistols baru memiliki kesempatan membaca *Il Postino* dan terpesona dengan kisah tukang pos yang bekerja mengantar surat dengan sepedanya. Kegandrungan pada novel tersebut dan pengalamannya yang intens dengan sepeda melahirkan sebuah puisi panjang berjudul “Elegia Mario Jimenez.” Karena dari bagian pembukaan (“Elegia Mario Jimenez”), rute 1—7, dan penutup (“Catatan Mario”) memiliki judul sendiri-sendiri, tiap-tiap bagian itu bisa berdiri sendiri sebagai satu puisi. Namun, intensi Puji Pistols adalah menyajikan sebuah puisi naratif yang saling berkaitan satu sama lain. Oleh karena itu, di tangan Puji Pistols, novel *Il Postino* karya Skarmeta menjelma menjadi bangunan puisi yang indah dan menggetarkan. Hal yang sama ia lakukan dengan puisi “9 Fragmen Koan”, “Kias Kanvas Zhang Daqian”, atau “Menggambar Qi Baishi.”

Bagian paling menarik dari kumpulan puisi *Tokoh-Tokoh dalam Sepuluh Lompatan* berada pada respons kreatif Puji Pistols dalam pengembaraan intelektualnya mereguk pengetahuan Timur seperti Tiongkok dan Jepang. Menurut pengakuannya sendiri, ketertarikannya untuk menulis puisi yang berangkat dari karya ataupun kehidupan seniman dan tokoh-tokoh legendaris Tiongkok berangkat dari pandangan totalitas seniman dan tokoh-tokoh sejarah Tiongkok dalam menjalani hidup dan berkarya. Sementara itu, ketertarikannya pada filsafat Jepang, terutama pada ajaran Zen, lebih didasari pada ketenangan ajaran hidup mereka dalam menghadapi dunia yang gaduh.

Mulai dari “Kaca Rias” untuk mengenang Wu Zetian—Kaisarina Tiongkok paling kontroversial dalam sejarah—renungan mendalamnya pada kerja-kerja seni Zhang Daqian, renungan puitiknya tentang koan, sampai dengan pertautan kehidupan kelompok etnis Tionghoa di nusantara lewat puisi Mei Ling, Puji Pistols mendedahkan pengembaraan intelektualnya ke dunia Timur dari masa kanak-kanak sampai sekarang.

“Kaca Rias”, yang ditulis setelah ia memasuki sisi kelam operasi kekuasaan di era Kaisarina Wu Zetian, menyuguhkan renungannya yang jernih tentang risiko tumbangnya moral dan hati nurani manusia demi meraih ambisi kekuasaan yang tidak pernah ada habisnya dalam diri manusia. Seolah berhadapan secara langsung dengan kekejaman Kaisarina tersebut, Puji Pistols menyatakan sikap batinnya berhadapan dengan kekuasaan yang kejam dan culas.

aku telah melihatnya  
membunuh anak-anak dunia  
maka aku tak perlu takut  
pada kematian  
yang kuanggap  
sangat biasa<sup>23</sup>

Pelajaran muram tentang wajah telengas kekuasaan yang telah menipu manusia dari generasi ke generasi itu tak mampu pula menghentikan mereka dari pemujaan, katakanlah, pada kekuasaan yang diimajinasikan memenuhi harapan mereka tentang martabat diri dan bangsanya. Pandangan ini tampak jelas ketika ia menyalin novel *Kuil Kencana* karya Yukio Mishima. Teriakan “*Tenno heika banzai*” adalah penanda duka cita dari keterperosokan manusia yang melakukan pemujaan berlebihan pada kekuasaan.

30 kaki pada ketinggian balkon  
ia lepas pertunjukan dari mulutnya  
dengan gentar berteriak,  
“tenno heika banzai!”

---

<sup>23</sup> “Kaca Rias” dalam Puji Pistols, *Tokoh-Tokoh dalam Sepuluh Lompatan*, 2018, Penerbit Basa Basi, Yogyakarta, hal. 17.

selama tiga pekan<sup>24</sup>

Waktu-waktu luang yang dihabiskannya selama bertahun-tahun untuk menikmati kaligrafi seniman Qi Baishi mengantarkan Puji Pistols pada kesadaran puitik bahwa surga-surga palsu, cinta sejati yang pulang lebih awal, kesedihan yang datang tanpa dipesan, dan kesepian yang bersimharajalela sesudah dendang kebahagiaan yang singkat adalah hal-hal yang niscaya hadir dalam kehidupan manusia sebelum maut datang menjemput. Dari kaligrafi-kaligrafi karya Qi Baishi, Puji Pistols seolah menangkap perjalanan hidup seniman masyhur Tiongkok tersebut dan menyajikannya dalam enam fragmen puisi yang halus dan menggetarkan.

Pengembaraan intelektual dan kerja penyalinan teks-teks yang dikerjakan Puji Pistols tak berhenti di kawasan Timur, tetapi juga ke kawasan yang disebutnya Barat. Kategori Barat yang disebutnya bukan hanya meliputi pengembaraan intelektual dengan mereguk teks-teks dari penulis, musisi ataupun Perupa Amerika Serikat dan Eropa, tetapi juga teks-teks dari Amerika Latin. Secara spesifik, sebagaimana yang ia akui sendiri dalam salah satu obrolan di Warung Kopinya<sup>25</sup>, ketertarikan Puji Pistols dengan karya-karya Amerika Latin disebabkan oleh dua hal. Pertama, dari aspek sejarah dan kondisi sosio-kultural, Amerika Latin memiliki banyak kemiripan dengan Indonesia. Kedua, dari aspek penciptaan karya sastranya, ia terpesona pada keunikan tokoh-tokoh dan gagasan penciptaan dari karya-karya para penulis Amerika Latin.

Terlepas dari kekuatan estetik yang tak terbantahkan dalam melakukan pemerahan atas pengembaraan intelektualnya dengan mereguk karya-karya dari kawasan kultural Barat dan Amerika Latin,

---

<sup>24</sup> “Balkon,” dalam Puji Pistols, *Tokoh-Tokoh dalam Sepuluh Lompatan*, 2018, Penerbit Basa Basi, Yogyakarta, hal. 40.

<sup>25</sup> *Wawancara bersama Puji Pistols* pada 15 Agustus 2019, pukul 15.00--18.00, di Pati.

pengategorian kawasan kultural Amerika Latin sebagai Barat dalam “Tokoh-Tokoh” *dalam Sepuluh Lompatan* jelas bermasalah. Dalam geografi budaya, Amerika Latin adalah kawasan kultural tersendiri dengan sejarah panjang kebudayaan bangsa Indian, kisah penaklukan dan pembumihangusan kebudayaan Indian oleh Barat, dan pemerkosan kultural yang akhirnya melahirkan kultur mestizos.

### **Poetika Melenyapkan Diri Ala Kerja Estetik Zhang Daqian**

Dalam sejarah seni rupa Tiongkok abad dua puluh, Zhang Daqian adalah salah satu sosok seniman kontroversial yang bahkan sesudah ia meninggal karya-karyanya tak lekang menjadi bahan perdebatan para pengamat seni dan seniman. Selain jumlah karya seni yang terbilang fantastis—diperkirakan lebih dari 5.000 karya seni— oleh para kritikus dan pelaku seni Barat, karya-karyanya juga dipenuhi kontroversi akibat anggapan mereproduksi karya-karya seni rupa klasik Tiongkok. Semasa hidupnya, Zhang Daqian dianggap banyak menipu para kolektor seni karena menjual karyanya sendiri dengan mengatasnamakan karya-karya para perupa klasik Tiongkok.

Akar dari persoalan ini sebenarnya adalah perbedaan cara pandang tentang orisinalitas karya seorang seniman di Barat dan di Tiongkok. Di Barat, paling tidak sejak pasang naiknya *aufklärung*, penilaian atau penghargaan terhadap sebuah karya seni berangkat dari pengandaian adanya capaian orisinal seseorang dalam karya seninya (bakat individu), terutama ketika pekerja seni itu ditempatkan dalam sejarah panjang tradisi keseniannya. Dengan demikian, eksistensi seorang seniman dalam dunia kesenian Barat diakui, terutama karena kemampuan karyanya untuk dibedakan dari karya-karya seni yang ada sebelumnya. Risiko dari cara pandang ini, salah satunya, adalah terlarangnya kerja kreatif seorang seniman dalam merespons—baca: meniru—karya-karya para pendahulunya. Misalnya, sekali pun Pablo Picasso membuat tiruan karya-karya Leonardo Da Vinci dengan sangat

baik, karyanya tersebut dianggap sebagai tiruan dari karya Leonardo Da Vinci dan tidak pernah diakui sebagai karya Pablo Picasso sendiri.

Penilaian atau penghargaan sebuah karya seni dari Barat itu justru berbeda nyaris 180 derajat jika dibandingkan dengan penilaian atau penghargaan sebuah karya seni dari Timur, terutama Tiongkok. Merunut sejarah seni rupa Tiongkok yang panjang, kerja-kerja penyalinan atau peniruan karya seni justru menjadi pijakan awal bagi seseorang ketika akan terjun ke dunia seni rupa, khususnya lukisan. Misalnya, selama masa pendidikan seorang seniman, ada tiga tingkat penyalinan yang secara tradisional dapat ditoleransi dan bahkan didorong. Tiga tingkat penyalinan itu harus dilakukan oleh seorang calon pekerja seni sebelum memperoleh posisinya yang khas atau bahkan dianggap memiliki capaian orisinalnya sendiri di dunia kesenian. Pertama adalah tingkatan *fang*, yaitu mengambil gaya, kiasan, dan metode dari sebuah aliran seni, atau stilistika seorang ahli terkenal dan menyusun-ulang semua itu dalam komposisi baru. Kedua, tingkatan *mo*, yaitu menyalin lukisan-lukisan kanonik untuk menyejajarkan keterampilan dari seorang seniman yang masih hidup dengan seniman maestro pada era sebelumnya. Ketiga tingkatan *wei*, yaitu meniru lukisan-lukisan itu dari kertas dan segelnya dengan tujuan untuk menipu kolektor karena penampilannya dibuat otentik<sup>26</sup>.

Kisah hidup Zhang Daqian dan perdebatan tentang orisinalitas sebuah karya ini bisa menjadi pintu masuk dalam memahami puisi-puisi Puji Pistols. Dalam beberapa hal, Puji Pistols berhasil melapukkan dendam, kemiskinan, dan ketidakberdayaannya pada nasib buruk yang kerap mengikutinya lewat puisi-puisinya, baik yang ada pada buku *Anjing Tetanggaku Anjing* maupun pada buku *Tokoh-Tokoh dalam Sepuluh Lompatan*. Bersamaan dengan ikhtiarnya membersihkan diri dari dendam dan melepaskan diri dari jerat ketidakberdayaan pada nasib, alam bawah sadar, atau bahkan pikiran sadar, Puji Pistols

---

<sup>26</sup> <http://www.geringerart.com/zhang-daqian-artist-collector-scholar-forger>.

memikirkan posisi karya-karya Zhang Daqian di hadapan para maestro seni lukis Tiongkok. Ini tampak dari bagian (3) dari “Kias Kanvas Zhang Daqian” yang diberi subjudul “lanskap darat”<sup>27</sup>:

kematian ada pada kuasan  
yang sedikit panoramanya  
siapa bertema pada filosofi  
diksi dan rupa?

Bait puisi yang ditulis Puji Pistols di atas bukan hanya membicarakan kematian fisik yang dialami oleh manusia, melainkan juga *kematian simbolik* yang dialami oleh maestro seni lukis Tiongkok yang karyanya disalin Zhang Daqian akibat sapuan-sapuan kuas yang memiliki intensi filsafat, diksi, dan rupa khas seniman asal Sechuan tersebut. Pada titik ini, Zhang Daqian tidak perlu menunjukkan dirinya hadir dalam sejarah seni rupa Tiongkok lewat karyanya yang betul-betul berbeda dengan para maestro pendahulunya. Dengan tetap mengakui keberadaan sang maestro yang karyanya ia salin, ia unjuk diri lewat detil-detil yang hanya bisa ditangkap lewat kejelian pengamatan pemerhati lukisan Tiongkok, bahkan seandainya Zhang Daqian tidak memiliki karya-karya seni baru yang sepenuhnya berbeda dengan para maestro pendahulunya, keberadaannya tetap diakui oleh publik lewat kekhasan salinan-salinan karyanya.

Pijakan filosofis lewat renungannya atas hayat dan karya Zhang Daqian ini bertemu dengan kesepakatan Puji Pistols pada pandangan tentang kefanaan eksistensi diri dan karya-karya-karyanya. Pengalamannya dalam membaca karya-karya Kho Ping Hoo, terutama ketika berhadapan dengan persoalan ‘ada’ dan ‘tiada’, membuatnya menginsyafi posisi dirinya di hadapan teks-teks yang ia gauli dengan intens. Itulah sebabnya dalam berhadapan dengan teks-teks yang

---

<sup>27</sup> Pistols, Puji, *Kias Kanvas Zhang Daqian* dalam *Tokoh-Tokoh dalam Sepuluh Lompatan*, 2018, Penerbit Basa Basi, Yogyakarta.

menyedot sebagian besar perhatiannya, ia akan memusatkan diri pada pertemuan antara unsur-unsur pokok dari sebuah teks dan unsur-unsur pokok dalam dirinya yang perlu dituliskan. Cara kerja semacam itu mengingatkan para pembaca Kho Ping Hoo dengan seorang tokoh dunia persilatan bernama Lu Kwan Cu yang telah menguasai kitab yang menjadi babon ilmu silat—*Im-yang-bu-tek-cin-keng*—sehingga dia bisa menirukan sampai menyempurnakan semua jurus yang dipakai lawan berkelahnya. Titik puncak penguasaannya pada ilmu silat itu yang justru mengantar Lu Kwan Cu pada kesadaran dirinya untuk memakai nama julukan “Bu Pun Su” (Si Tanpa nama)<sup>28</sup>.

Tidak seperti Zhang Daqian yang melakukan pengembaraan fisik hingga intelektual ke berbagai belahan dunia, Puji Pistols hanya melakukan pengembaraan intelektual lewat perjumpaan-perjumpaannya dengan teks-teks sastra, film, atau musik dari Barat maupun Timur yang bisa ia akses dari kota Pati, Jawa Tengah. Manakala perjumpaan dengan sebuah teks menjadi sangat intens, ia menyalin teks-teks itu berdasarkan sari pengalaman hidup dan bacaan-bacaannya yang lain. Dari kerja intelektual semacam itu, misalnya, “Sembilan Fragmen Koan” menyandingkan jejak kesedihan dari haiku Penyair Zen Ryokan di satu fragmen dengan renungan tentang kehadiran maut lewat peristiwa kucing di atas papan catur dan melintasnya suara burung hantu yang merupakan pengalaman personalnya (sendiri). Ketertarikannya pada tokoh Minamoto Yorimasa membuatnya menyisipkan satu keputusan hidupnya yang pedih untuk melajang selamanya begitu perempuan yang ingin ia nikahi meninggalkannya.

Bisa saja seorang penyair ingin meneguhkan posisi kepenyairannya dengan menautkan puisi-puisinya dengan teks-teks lain yang ia baca dan ia pikirkan terus menerus. Namun, dalam kasus Puji Pistols, kecenderungan konyol seperti itu bukanlah orientasi estetikanya

---

<sup>28</sup> Kho Ping Hoo, Asmaraman, *Pendekar Sakti*, CV Gema, Solo.

yang utama. Sebagaimana yang telah dipaparkan di atas, tiga lapis pertautannya dengan dunia bacaan dan musik sejak kanak-kanak sampai sekarang justru mengantarkan pemahaman penyair bahwa puisi-puisinya yang sarat dengan referensi teks-teks yang ada di luar dirinya merupakan sebuah ikhtiar untuk memerah pengalamannya sendiri secara puitik. Hal itu senada dengan apa yang diutarakan oleh Anis Sholeh Ba'asyin dalam pengantar *Tokoh-tokoh dalam Sepuluh Lompatan* berikut ini.

“Meski sering kali dia berkelana ke negeri-negeri lain, ke khazanah hidup, pikiran dan karya dari dunia yang jauh, dan meminjam kisah dan ungkapan mereka; tapi pada dasarnya yang ia tulis tetaplah hidupnya sendiri, pengalamannya sendiri dalam berwajah-wajah dengan kenyataan<sup>29</sup>.”

Terlepas dari perbedaan intensi dan capaian puitiknya, apa yang dilakukan oleh Puji Pistols mengingatkan saya dengan apa yang dilakukan oleh Saut Situmorang. Apabila Saut Situmorang sejak awal telah menyadari bahwa kerja puitiknya berangkat dari ketegangan keterpengaruhannya pada para penyair yang ia baca, film yang ia tonton, lukisan yang ia amati atau musik yang ia nikmati, Puji Pistols justru menjadikan teks-teks itu sebagai panduan dalam kerja puitik, baik untuk merekam pengalaman hidupnya maupun dalam ikhtiarnya menarikan segala yang ia ketahui tentang hidup dan kehidupan yang ia jalani. Ia kembali pada cara kerja yang berpijak pada kebijaksanaan dunia Timur: menempatkan diri secara rendah hati di hadapan teks-teks yang ia kagumi dan ia pikirkan terus menerus sehingga dalam menuliskan puisi berdasarkan teks itu pun ia menempatkan diri laksana seorang pelajar seni yang menyalin dengan tekun teks yang ada di

---

<sup>29</sup> Ba'asyin, Anis Sholeh, “Membaca Pujian(to)” dalam *Tokoh-tokoh dalam Sepuluh Lompatan*, 2019, Basa-Basi, Yogyakarta, hlm. 1

hadapannya. Lewat kerja penulisan puisi semacam itulah, ia memperoleh posisinya yang unik dalam sejarah puisi modern Indonesia.

### **Penutup: Menanti Salinan Puitik tentang Riwayat Diri dan Negeri Puji Pistols**

Tatkala merenungkan puisi-puisi dalam buku *Tokoh-Tokoh dalam Sepuluh Lompatan*, barangkali akan menyembul sebuah pertanyaan di benak pembaca: Apa jadinya kalau Puji Pistols menyajikan cermin besar sejarah diri dan negerinya kepada pembaca lewat puisi-puisinya dengan keberterimaan serupa yang ia salin pengembaraan intelektualnya ke Timur dan ke Barat sebagaimana yang ia suguhkan lewat puisi-puisi dalam buku *Tokoh-Tokoh dalam Sepuluh Lompatan*? Pertanyaan tersebut terpantik oleh dua hal yang saling berkaitan. Pertama, puisinya banyak berkisah tentang jejak kehidupannya sendiri, seperti yang termuat dalam buku *Anjing Tetanggaku Anjing*. Kedua, puisinya berkisah sejarah negeri ini, seperti “Mei Ling”, “Di Pesarean Mutammakin”, dan “Sekoci Orang Koloni”<sup>30</sup>.

Untuk hal pertama, pembaca sastra dunia mungkin akrab dengan strategi literer Borges ketika menulis cerita pendek berjudul “The Other”<sup>31</sup>. Strategi literer Borges itu bukan hanya menunjukkan seperti apa dirinya digambarkan oleh *sang liyan*, melainkan juga menawarkan pandangan tentang keberadaan dirinya di hadapan *sang liyan* tersebut. Yang lebih menarik adalah gagasan literer Borges kalau dirinya yang lain—yang hidup di dunia lain—itu pada suatu persilangan waktu

---

<sup>30</sup> “Sekoci Orang Koloni” dalam Bawantara, Agung, *Klungkung: Tanah Tuah, Tanah Cinta (Kumpulan Puisi)*, Oktober 2016, Yayasan Museum Nyoman Gunarsa, Bali.

<sup>31</sup> “The Other” dalam “Borges, Jorge Luis, “The Book of Sand,” 1975, Penguin Books, New York.

masuk ke dalam kehidupannya. Dengan latar belakang, pengalaman literer, dan orientasi kerja penulisan yang berbeda dengan Borges, strategi ini bisa dimanfaatkan Puji Pistols manakala menggarap ulang sebagian besar puisi dalam buku *Anjing Tetanggaku Anjing* menjadi karya yang betul-betul baru.

Hal pertama ini telah menunjukkan benih-benihnya dalam hal kedua, yaitu karya-karya Puji Pistols sejak menerbitkan buku *Anjing Tetanggaku Anjing*. Puisi “Sekoci Orang Koloni” yang berkisah tentang kehancuran kerajaan Buleleng yang diawali dari penjarahan kapal Belanda yang terdampar di Pelabuhan Ampenan adalah salah satu contohnya. Terlepas dari cara pandangya tentang konflik suku Sasak dan orang-orang Bali yang sangat bias kolonial atau pandangan negatifnya tentang hukum laut di Bali yang jauh sebelum datangnya para pelaut Belanda, keindahan puisi berlatar sejarah ini tak terbantahkan. Ia merajut dengan indah lanskap laut di Ampenan, kehidupan orang-orang Bali, sifat telengas para penjajah, dan kehancuran peradaban Bali yang dilahirkan dari nafsu kolonialisme Belanda. Puisi ini, bersama dengan puisi “Di Pesarean Mutammakin” atau “Mei Ling” adalah jejak-jejak permenungannya dengan lingkungan sosial dan kultural yang paling dekat dengannya.

Sekali lagi, apa jadinya kalau Puji Pistols menyajikan cermin besar sejarah diri dan negerinya kepada pembaca lewat puisi-puisinya dengan keberterimaan serupa yang ia salin pengembaraan intelektualnya ke Timur dan ke Barat sebagaimana yang ia suguhkan lewat puisi-puisi dalam buku *Tokoh-Tokoh dalam Sepuluh Lompatan?*

## DAFTAR PUSTAKA

- Bawantara, Agung (Ed.). 2016. *Klungkung: Tanah Tuah, Tanah Cinta (Kumpulan Puisi)*. Bali: Yayasan Museum Nyoman Gunarsa
- Borges, Jorge Luis. 1975. *The Book of Sand*. New York: Penguin Books.

- Kho Ping Hoo, Asmaraman, 1969. *Pendekar Sakti*. Surakarta: CV Gema.
- Pistol, Puji. 2018. *Tokoh-Tokoh dalam Sepuluh Lompatan*. Yogyakarta: Penerbit Basa-Basi.
- . 2011 “Anjing Tetanggaku Anjing”. Dewan Kesenian Pati, Pati.
- . 2018. *Kias Kanvas Zhang Daqian dalam Tokoh-Tokoh dalam Sepuluh Lompatan*. Yogyakarta: Penerbit Basa Basi.
- Said, Edward. 1978. *Orientalism*. New York: Pantheon Books

**PUI SI-PUI SI AFRIZAL MALNA:  
BAHASA YANG DIAM-DIAM MENINGGALKAN TUBUH**

*Dwi Pranoto*

Tidak ada pembiasaan estetik tanpa ada sesuatu yang dibiaskan: tidak ada imajinasi tanpa ada sesuatu yang diimajinasikan. (Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, 1997)

Seperti *lubang hitam*, telah lebih tiga puluh tahun puisi-puisi Afrizal Malna menyedot perhatian hampir seluruh energi dunia perpuisian di Indonesia: pusat dari rasa penasaran, kebingungan, keterpukauan, dan kejengkelan. Apabila puisi-puisi Chairil Anwar adalah pusat dari cahaya yang mencurah menerangi, sebaliknya, puisi-puisi Afrizal adalah pusat kegelapan yang menghisap. Para pembaca puisi-puisi Afrizal seperti disedot ke dalam lubang besar yang dengan sia-sia menggapai-gapai tepian dengan sepasang tangan dan sepasang matanya. Sementara itu, pada saat yang sama, kaki-kakinya memimpikan dasar jurang untuk menjerjakan telapak. Puisi-puisi Afrizal seperti dunia tanpa gravitasi, antigravitasi. Dengan kodratnya yang semacam itu, sebaliknya, para pengulas puisi-puisi Afrizal terdorong untuk membuatkan pangkalan untuk menjinakkan rasa jeri-jerih dengan menghindarkan kutukan melayang selamanya. Ulasan atas

puisi-puisi Afrizal yang ditulis Geger Riyanto<sup>32</sup>, sebagai misal, berusaha menambatkan puisi-puisi Afrizal pada pasak aku-lirik. Bukan aku-lirik yang mengorganisasi pemaknaan sintagmatik atau paradigmatis dengan mendasarkan teks puisi pada basis sistem formal kebahasaan, seperti sintaksis. Namun, aku-lirik berdiam dalam jurang pelupaan, dalam situs peralihan dari tanda ke simbol, dari semiotik ke semantik, dan dari bunyi bayi ke tatanan fonemik. Konsep aku-lirik yang dicetuskan oleh Mutlu Konuk Blasing (2007) yang “aku” dalam lirik bersifat indeksial merupakan ruang *event-audial* yang terbuka untuk peralihan yang sekaligus adalah proses individuasi “aku”: dari “aku” penyair ke “aku” pembaca.

“Aku” yang disituasikan dalam ambang ini–antara suara binatang dan bahasa–tampaknya berusaha didefinisikan oleh Geger dengan memboyong “nomoi dan ethos” khalayak (*post*)modern yang dikondisikan oleh terjangan benda-benda (komoditi). Geger seperti sedang mengganjal langsiran gir *shifter* yang ada dalam aku-lirik dan menempatkannya pada kestabilan baru: sebagai gema kehidupan modern yang mengombang-ambingkan. Tak seperti aku-lirik dalam puisi-puisi lirik Chairil, yang aktif mendefinisikan dan mendeskripsikan pengalaman atas lingkungan kolektif yang hinggap sebagai objek tercerap sebagai pengalaman dan lalu mengorganisasinya dalam titik mula historisitas, situs semiotik ke semantik, yang dilintasi seluruh umat manusia sehingga dapat menggemakan bunyi, suara binatang sekaligus bahasa, sebagai pijar-pijar perasaan yang merambat. Aku-lirik Afrizal, bagi Geger, bersifat pasif. Kontras aku-lirik dalam puisi-puisi Chairil dan dalam puisi-puisi Afrizal merupakan kontras antara yang bergerak dan yang diam.

---

<sup>32</sup> Baca Geger Riyanto, *Sajak yang Berlari dari Diri; Proyek Peluruhan Aku-Lirik Puisi-Puisi Afrizal Malna* dalam <https://basabasi.co/sajak-yang-berlari-dari-diri-proyek-peluruhan-aku-lirik-puisi-puisi-afrizal-malna/>

“Aku” Mutlu Konuk Blasing adalah “aku” paradoks: yang bergerak dalam kurungan bahasa dan sekaligus yang merujuk pada ekstra-bahasa. “Aku” sebagai fenomena kebahasaan memerlukan momen historis, peralihan dari semiotik ke semantik, dan mula tumbuhnya simbolisasi hasrat erotika yang memilah antara keperihan dan kenikmatan untuk menumpu kehadiran “aku” aktual. Dengan demikian, “aku” bukan hanya indeksial, tetapi sekaligus memorial. Tanpa sejarah “aku” tak dapat dipersepsikan. Momori kesejarahan menjadi semacam tenggeran dan juga gerbang yang menghubungkan “aku” dengan dunia luar melalui pelupaan yang subliminal. Pemanggilan kembali memori kepedihan dan kenikmatan yang bersifat involuntari ini menjadi kunci untuk melibatkan “aku” dalam “nomoi dan ethos” dalam kehidupan kolektif puisi-puisi minta dipahami. Dengan cara seperti itu, Geger Riyanto mengenali aku-lirik puisi-puisi Afrizal sebagai “aku” yang *menerima pasrah benda-benda menerjang dan melintasinya*.

Kehadiran, penempatan dalam waktu dan ruang, merupakan titik tolak ketika sesuatu, termasuk “aku”, dapat dirasakan dan/atau dipikirkan. Oleh karena itu, “aku” *Blasing* yang berkeras untuk menjadi subjek yang tak dapat diperikan di luar bahasa harus menempati ruang *event-audial*, ruang waktu tertentu historis *sesungguhnya*, agar dapat dibayangkan sebagai kehadiran; sebagai (re)presentasi suatu kehadiran yang datang dari masa yang dilupakan. Seperti dikatakan Jacques Ranciere, representasi yang dibuang ke luar dari pintu, kembali lewat jendela. Keberadaan kehadiran dan representasi adalah suatu singularitas: tidak ada representasi tanpa kehadiran dan sebaliknya. Tulisan adalah kehadiran sekaligus representasi. Sebagai kehadiran, tulisan dapat dirasakan, terindra secara visual dan dapat dipikirkan, sedangkan sebagai representasi, tulisan dapat merujuk ke dalam interioritasnya sendiri, sebagai misal sistem kebahasaan, yang dengan itu tulisan merepresentasikan dunia luar. Interioritas dan ekterioritas seperti tatanan fonemik dan bunyi, seperti ‘nomoi dan ethos’ yang

membuat tulisan selalu berhubungan dengan dunia kolektif. Dalam laku komunikasi, pemaknaan melalui pola bunyi hanya mungkin terjadi apabila interioritas diingat dengan melupakan. Tanpa interioritas, bunyi hanyalah suara binatang. Tanpa ekterioritas, tatanan fonemik hanyalah bunyi kelu.

Puisi lirik bukan suara binatang atau cercau bayi, tapi tindak wicara. Puisi lirik tidak dapat lepas dari naungan sistem kebahasaan. Pernyataan Geger Riyanto bahwa puisi Chairil tidak dilengkapi dengan ketatabahasaan, saya kira, tidak tepat. Tata bahasa memang bukan manifes secara terang-benderang dalam puisi-puisi Chairil, melainkan pola penataan diksi-diksi dan baris-baris yang sekuensial membawa serta nalar ketatabahasaan untuk membentuk gambaran yang utuh. Dengan kata lain, puisi-puisi Chairil seperti mengaktifkan, meminjam istilah Noah Chomsky, *generative grammar* (tata bahasa generatif). Marilah kita simak salah satu puisi Chairil yang menurut Geger Riyanto tidak diperlengkapi perangkat ketatabahasaan.

### **Malam**

Mulai kelam  
belum buntu malam,  
kami masih berjaga  
– Thermopylae? –  
– jagal tidak dikenal? –  
tapi nanti  
sebelum siang membentang  
kami sudah tenggelam hilang ...

Saya kira kita tidak kesulitan untuk memahami keterkaitan antarbaris puisi yang menurut Geger merupakan *kumpulan klausa yang tercerai berai*. “Mulai kelam”, “belum buntu malam”, dan “kami masih berjaga” mempunyai unsur subjek (“kami”), predikat (“masih berjaga”), dan keterangan waktu (“mulai kelam” yang diberikan penjelas secara metaforis “belum buntu malam”). Lalu baris ke empat

dan ke lima adalah pelengkap (berjaga dari apa). Baris pertama sampai baris kelima merupakan klausa utama; baris keenam sampai kedelapan merupakan kalimat majemuk bertingkat: *sebelum siang membentang* merupakan anak kalimat dan *kami sudah tenggelam hilang* merupakan induk kalimat. Dengan demikian, puisi Chairil tersebut merupakan kalimat yang utuh dan padu]. Waktu terasa bergerak dalam puisi tersebut; dari “malam” sampai “siang” dan dari “berjaga” sampai “tenggelam hilang”. Aspek bunyi dan semantik saling bertaut dalam puisi Chairil. Penekanan bunyi nasal “m” yang terpendam dalam tiga baris pertama mempertebal suasana mencekam yang direpresentasi secara visual oleh makna teks, sedangkan “Thermopylae?/jagal tidak dikenal?” yang diletakan di dalam garis hubung menjadi transisi dari suasana mencekam ke kepedihan tak terelak yang dikonstruksi secara semantik dan diperkuat dengan penekanan bunyi “i”. Bunyi membuat representasi yang ditangkap secara kognitif dapat dicerap secara somatis.

Apabila puisi lirik, seperti dinyatakan Ranciere, lahir bersama kecamuk Revolusi Prancis yang membuat masyarakat jamak meninggalkan luku dan gerinda untuk menyusuri jalanan seperti kompi-kompi serdadu Romawi yang menderap dengan semboyan “di mana kaki melangkah, di situlah tanah air”, mungkin puisi-puisi Chairil adalah pewaris paling sah dari puisi lirik—jadi teringat pada salah satu kalimat pertama *Surat Kepercayaan Gelanggang* tahun 1950, ketika Chairil ada di dalamnya, paling terkenal yang “kurang ajar” dan seolah menggemakan klaim ambisius semboyan serdadu Romawi di atas: “Kami adalah ahli waris yang sah dari kebudayaan dunia ...” Puisi-puisi Chairil bukan hanya menyeru selamat tinggal pada masa lalu. Lebih dari itu, puisi-puisi Chairil merefleksikan rontoknya stratifikasi sosial yang dibekukan secara simbolis dalam bentuk-bentuk metrum<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Secara meyakinkan Jacques Ranciere memaparkan hubungan antara konvensi poetic Aristotelian; *inventio*, *dispositio*, dan *elocutio* yang

yang merepresentasikan ketepatan ‘cara berbicara’. Bersama dengan itu, pemilahan ruang waktu yang inheren dalam stratifikasi sosial dihapus batas-batasnya dan membebaskan mobilitas setiap individu. Pergerakan yang bebas semacam ini juga membuat puisi-puisi Chairil Anwar memungut diksi-diksi dari “jalanannya”. Armijn Pane menyatakan gejala gaya sastra “jalanannya” semacam itu sebenarnya telah mulai muncul pada pertengahan abad 19.

“... mulai pertengahan abad j.l., tambah tegas sekitar peralihan keabad ke-20, waktu bahasa dan gaya bahasa sastra Melaju kuno berpadu dengan bahasa dan gaya bahasa pemberitaan ....”<sup>34</sup>

Bagaimanapun bukan kebetulan pergerakan bebas atau klaim atas segala ruang dan waktu itu paralel dengan meluasnya sirkulasi tulisan yang membasis pada menjamurnya percetakan dan penerbitan, juga pembukaan sekolah-sekolahan publik. Perebutan untuk ruang dan waktu publik paling sengit tentu pertarungan antara Komisi Bacaan Rakyat dan apa yang disebut Bacaan Liar.

Singkatnya, mungkin bisa dikatakan bahasa, “Melayu Rendah” secara pasti menggerogoti dominasi bahasa “Melayu Tinggi” sebagai bahasa sastra. Bunyi “tuter” dan pemandangan “rel lori” yang dipungut

---

dikaitkan dengan prinsip *decorum*; dengan tatanan masyarakat yang hierarkis dalam pengejawantahan konsep mimetik. Baca *Mute Speech: Literature, Critical Theory, and Politics*, hal. 43--45. Mungkin apa yang perlu ditelaah lebih jauh adalah hubungan antara konvensi poetic Aristotelian dan konvensi poetic Melayu atau Jawa kuno, nusantara pada umumnya. Namun, demikian, kelahiran sastra modern Indonesia tidak dapat dilepaskan dari pengaruh konvensi poetic Aristotelian dan penanggapan-penanggapan atasnya melalui kesusastraan ‘barat’.

<sup>34</sup> Armijn Pane, “Produksi Film Tjerita di Indonesia: Perkembangannya sebagai Alat Masyarakat”, dalam *Madjalah Kebudayaan Indonesia*, Januari-Februari 1953.

dari jalanan dalam puisi Armijn Pane<sup>35</sup> pada akhirnya gemanya semakin menggaung mendesak bunyi “madah” dan “gita”. Sempadan antara benda-benda atau diksi-diksi indah milik seni dan milik kehidupan jamak menjadi kabur. Hal ini sesungguhnya juga menandai mulai goyahnya, bahkan mungkin mulai runtuh, penyekatan ruang-ruang yang menyimpan konvensi-konvensi atau otoritas-otoritas di dalamnya.

Representasi visual yang menjadi prinsip gerak dalam pengorganisasian naratif dibaurkan dengan representasi audial dalam puisi lirik. Apabila narasi di atas panggung drama/opera, musik berperan sebagai pengiring untuk visualisasi adegan karakter-karakter yang berbicara, dalam puisi lirik musik/bunyi diinternalisasikan dalam representasi visual. Rezim representasi digantikan rezim estetik: mimetik menjadi metafor, ketepatan menjadi sublimasi. Melalui internalisasi representasi audial, gerak menjadi mungkin sebagai simulakra kehadiran. Sebagaimana sirkulasi tulisan yang meninggalkan kehadiran sebagai bayangan di balik bunyi yang merambat. Namun, puisi atau seni pada umumnya, adalah suatu spesifitas, sesuatu yang harus berbeda dari yang jamak. Puisi harus meninggalkan jalanan, dipisahkan dari tindak-tutur jamak. Hal ini bukan saja persoalan merumuskan bagaimana mendefinisikan, mendeskripsikan, dan mengorganisasi pengalaman biasa dengan cara tertentu.<sup>36</sup> Akan tetapi,

---

<sup>35</sup> Diksi “rel lori” dalam puisi *Seruan Pungguk*, sementara “tuter” ada dalam *Mata Berlian*. Kedua puisi itu dapat dibaca dalam Dr. Keith Foulcher, *Pujangga Baru: Kesusastraan dan Nasionalisme di Indonesia, 1933–1942*, hal. 75 dan 76. Dalam buku itu Keith Foulcher dengan jitu mengindikasikan munculnya diksi sehari-hari dalam puisi Indonesia pada masa Pujangga Baru, apa yang disebutnya sebagai “pemakaian ungkapan ‘non-puitik’ yang menyimpang dari pola konvensi.

<sup>36</sup> Menurut Ranciere—dalam David F. Bell, *Writing, Movement/Space, Democracy: On Jacques Ranciere’s Literary History*, hal. 129–130—pengorganisasian artistik dalam puisi lirik berbeda dengan konvensi poetic Aristotelian yang bertumpu pada penataan story; subjek penyair terpisah dari subjek puitik yang merupakan karakter-karakter dalam cerita. Dalam puisi

ini juga sekaligus persoalan pengapresiasian, yang dengan itu suatu institusi estetik dibangun. Mesin cetak yang menjadi poros dari pemberontakan artistik beroperasi seperti mesin penapis sentrifugal—yang bagaimanapun membasis pada mesin cetak sebagai kepemilikan dari kelas sosial tertentu, dalam hal ini borjuis—menganstitusi rezim estetik dengan memilah dan membagi peran atau otoritas: penerbit, kritikus/sarjana/akademisi, dan pendidikan. Dengan cara seperti ini, “politik jalanan” diredam dalam puisi lirik dan politik estetik dibataskan dalam medan yang dikonstitusi oleh mesin cetak.

Ingatan: mungkin akhir tahun 1993 di gedung teater Arena dalam kompleks Taman Ismail Marzuki diselenggarakan pembacaan puisi-puisi Afrizal Malna. “saya menyetrika pakaian”, demikian tajuk pembacaan puisi tersebut, yang benar-benar pemanggungan lintas-disiplin. Sejumlah seniman dari latar belakang kesenian yang berbeda menafsir beberapa puisi Afrizal Malna di antara kulkas yang terbuka, pakaian-pakaian yang berantakan, dan seorang laki-laki yang tergantung di dinding. Afrizal Malna, Jose Rizal Manua, Slamet Abdul Sjukur, Dede Harris, Hendri, kulkas, pakaian-pakaian, dan laki-laki yang tergantung adalah suatu pertunjukan seni instalasi yang membaurkan atau memainkan ketakterpilahan antara seni dan objek-objek atau ikon-ikon komersial dan sehari-hari. Pemanggungan singularitas kehadiran majemuk dalam *saya menyetrika pakaian* ini seperti merangkum secara jitu kecenderungan keseluruhan seni puisi

---

lirik pengorganisasian artistik bertumpu pada konsep “penemuan” yang membayangkan pergerakan subjek penyair berhubungan sangat rapat dengan subjek-subjek yang mengucapkan dalam tindak wicara.

Afrizal Malna pada periode itu yang merenggut batas-batas teritori representasi berbagai bidang bentuk kesenian dan melemparkannya pada cakrawala kolektivitas yang dibangun di atas cita-cita pembebasan politik dengan mengonfirmasi estetisasi komersial dan bentuk sehari-hari. Mari kita baca puisi “saya menyetrika pakaian”.

### **saya menyetrika pakaian**

dia adalah deru kereta ... seorang wanita Indonesia di bern, membuat bahasa aneh, dari jaket kulit dan pembebasan visa: “suami saya seorang itali. tetapi saya dari gunung kidul.” di sungai melezza, batu-batu berkaca menghanyutkan kembali lukisan-lukisan bacon, jadi bangkai-bangkai rumah Abad 20. rasialisme telah tertanam dalam warna kulitku. dia adalah sapi dan sepeda, di antara gereja, kafe, dan batang-batang rel kereta.

perkenalkan, namaku muhamad amin, dari irak. tapi sebuah negeri telah membuatku hidup hanya dari wortel, body lotion, dan paspor yang menyimpan keresahan para imigran. dia adalah seorang jerman, yang belajar tersenyum dari tomat-tomat yang tumbuh di balkon. danke. revolusi iran telah mengusirku hanya karena teater. lalu para seniman menolak setrikaan di monte verito. dia adalah ... tiba-tiba ingin jadi makhluk danau di ascona. mengirim bukit-bukit berhimpitan, tanpa hitler, madonna, atau si jenggot dari trier: Ini tembok untukmu, berlin, jangan sedih.

tetapi bank-bank telah menanam suisse, di antara kantor-kantor pemerintah, seperti bunga di kamar mandi: siapa yang mau bunuh diri dengan keindahan. wi, wi ... mari. dia telah membuat sebuah negeri dari perahu penyeberangan, di sepanjang sungai rhein. tetapi di sebuah pesta ulang

tahun, dia adalah sejumlah pelukan bernyanyi ... oh, my papa ... “namaku lili dari madagaskar,” dalam bahasa perancis yang tercekik.

Puisi “*saya menyetrika pakaian*” adalah puisi alegoris: karakter, tindakan/perbuatan, dan tempat terjalin sebagai hal-hal yang saling berkorespondensi secara paralel sebagai peristiwa untuk menyampaikan pesan. Biografi Muhammad Amin Razulde, cendekiawan-seniman dari Azerbaijan, barangkali menjadi eksemplar model bagaimana politik mengusirnya dari kampung halaman yang tak pernah lepas dari pikiran. Tanah pengasingan membuat seorang wanita dari Gunung Kidul membuat bahasa aneh dan Lili dari Madagaskar berbicara dalam bahasa Prancis yang tercekik. Bahasa sebagai domain kultural menciptakan identitas-identitas yang dikenali dan membuat peristiwa-peristiwa berada di dalamnya.

Bahasa sebagai sarang kenangan traumatik ditelentangkan secara naratif dalam bingkai besar modernisme, postkolonialisme, dan ancaman fasisme-totalitarian. Agresivitas bahasa dinarasikan sebagai manifestasi dari hubungan hierarkis, seperti Barat dan Timur, kekuasaan politik yang menindas seperti rezim Orde Baru, dan endapan sejarah penjajahan. Agresivitas bahasa tidak berdiam di dalam strukturnya sendiri, gramatika. Oleh karena itu, puisi-puisi Afrizal pada periode *saya menyetrika pakaian* mengonstruksi bayangan ruang-waktu yang utuh: subjek lirik merepresentasikan diri di dalamnya sebagai pusat yang menjamin pemaknaan pesan. Lirisme terutama sekali adalah modus pengucapan tertentu, yaitu aku-lirik menavigasi penjelajahan sebagai ego-puitik yang tanpa hambatan menetapkan hubungan-hubungan antarelemen yang diproyeksikan sebagai suatu persepsi dan pemahaman.

Bahasa, pada *saya menyetrika pakaian*, berada di luar tubuh dan sekaligus berhubungan dengan tubuh. Bahasa diterima sebagai sesuatu yang mengonstruksi, membuat pembaca berhubungan, dan terpaut

dengan peristiwa-peristiwa melalui sistem bentuk *a priori* yang menghadirkan dirinya sendiri pada pengalaman inderawi. Gema audial dan imaji visual—sekalipun mungkin deformatif—yang terproyeksi dari puisi *saya menyetrika pakaian* menala reseptor keterpersepsian pembaca untuk menghubungkannya secara asosiatif dengan pengalaman.

Tak seperti puisi-puisi lirik Chairil Anwar yang memperdengarkan suara tunggal aku-lirik dan bangunan imaji visual yang utuh, *saya menyetrika pakaian* adalah keriuhan suara-suara dan imaji-imaji visual. Presensi kolektif secara audial dan visual ini seperti meradikalisasi ‘jalanan’ Chairil Anwar: aku lirik berada di latar belakang seperti seorang dalang. Puisi *saya menyetrika pakaian* atau sebut saja periode puisi-puisi *saya menyetrika pakaian* menggunakan modus narasi-dramatik dengan menjukstaposisikan ‘suara’ para karakter/tokoh dalam keseluruhan puisi, seperti *Notre Dame* Victor Hugo, bangunan katedral dan relief-relief ikonografi berbicara; hampir dalam semua puisi Afrizal pada periode “saya menyetrika pakaian”, benda-benda dan binatang-binatang berbicara seperti manusia. Bahasa tak lagi menjadi privilese (*privilege*) manusia. Puisi paling gamblang mengartikulasikan kefabelan (*ke-fabel-an*) puisi-puisi Afrizal, bahkan terdengar seperti manifesto, adalah puisi berjudul “warisan kita”.

Politik dalam periode *saya menyetrika pakaian* tidak hanya tersembunyi secara simbolik di balik kujur teks, seperti teka-teki, sebagaimana penyingkapan Muhammad Al-Fayyadl<sup>37</sup> yang membawa sejumlah puisi Afrizal Malna berhadapan dengan fasisme dan modernisme. Watak politis puisi-puisi Afrizal hadir juga bersama ‘pembebasan suara-suara’. Kefabelan puisi-puisi Afrizal membawa serta distribusi ruang dan waktu yang melangkaui pembatasan sekat-sekat sosial dan pembagian hierarkis subjek-objek. Bagaimanapun,

---

<sup>37</sup> Baca Muhammad Al-Fayyadl, *Tiga Halaman Belakang untuk Puisi-Puisi Afrizal Malna—Fasisme, Modernisme, Lirisme*, 2016.

puisi-puisi dalam periode *saya menyetrika pakaian* adalah ekspresi yang bertentangan dengan praktik monolitik militerisme yang mengatur siapa yang boleh berbicara, apa yang dibicarakan, dan bagaimana berbicara. Setelah mikrofon-mikrofon tergendakan berkali-kali dan podium-podium terserak ke setiap ruang, saat “mitos-mitos kecemasan” terabrasi diterjang banjir bandang suara-suara, ketika kota-kota bak rumah lebah yang mendengung 24 jam, bahasa terdengar yatim-piatu; siapa subjek yang berbicara hilang ditelan kesimpang-siuran suara. Ruang siber yang terbuka dan meradikalisasi demokrasi semakin mengintensifkan kebingungan akan siapa subjek yang berbicara yang sebelumnya telah endemik dalam sirkulasi tulisan.

Setelah fase “*saya menyetrika pakaian*”, puisi-puisi Afrizal Malna, dengan suatu cara, merefleksikan “dunia baru” pasca-Gutenberg yang mengubah cara produksi, proses produksi, dan hubungan produksi karya artistik, serta tujuan produk artistik. Kedatangan ruang siber yang dibangun di atas fondasi gramatika, struktur sintaksis, yang mengeksternalkan fungsi representasional bahasa dari pemrosesan biologis ke pemrosesan mesin seperti mengacaukan privilese berbahasa yang berabad-abad dimiliki manusia. Revolusi industri yang menghasilkan pendelegasian fungsi tubuh dalam kerja produktif dengan meniru pola gerak mekanis anggota tubuh dalam tindak produksi telah mengalienasi manusia dari kerja yang didasarkan pada pengalaman yang membentuk keahlian. Pabrik sepatu tak memerlukan tukang ahli sepatu untuk memproduksi sepatu. Kini, revolusi siber yang menghasilkan pendelegasian fungsi neuro dalam pemahaman kognitif dengan meniru sistem-struktural logika otak dalam pemrosesan bahasa telah mengalienasi manusia dari sensibilitas yang didasarkan pada resepsi inderawi untuk memproduksi pengetahuan. Alineasi manusia dari anggota tubuh dan neurologi, aspek mekanis dan kognitif, ekuivalen dengan runtuhnya kehidupan komunal yang distruktur oleh spesialisasi kerja dalam hubungan produksi. Sekat sosial hierarkis yang menghilang dalam kehidupan yang diemanasi oleh

bahasa, simulakra visibilitas, di dalam puisi Afrizal adalah hilangnya kelas kata dalam struktur sintaksis (gramatika) dan/atau korslet semantik yang mendampakan kekosongan figuratif.

Sebagai medium ungkap, bersama meluruhnya sekat sosial dalam dunia siber, bahasa menjadi cara mengada bagi anonimitas di ruang publik: karakter *post-factum* bahasa membuka ruang besar untuk manufakturasi “autentisitas historis” guna melahirkan nama bagi anonimitas. Epos naratif *momento-mori empty-time* menyerbu ke muka, mengambil alih panggung politik dengan simbol-simbol atau panji-panji kebebasan. Politik hadir sebagai yang representasional, tindakan tanpa tindakan, atau tindakan dalam dunia “kematian”. Kebebasan berbicara diidentifikasi seolah menjadi satu-satunya emansipasi politik. Bahasa memahat tubuh-tubuh anonim dalam simulakra kehadiran partisipatif, seolah bayangan dari tubuh-tubuh yang terpaksa bergerak sendiri meninggalkan tubuh-tubuh. Inilah momen bahasa meninggalkan tubuh, terpisah dari daging dan darah. Kebebasan atau demokratisasi dunia siber yang bertumpu pada representasi figuratif bahasa yang memproyeksikan rupa-rupa imaji objek sensible yang terpisah dari realitas menunggu perwujudannya. Seperti bayangan gelap tak tertembus dari malam yang panjang menunggu terang fajar untuk membentangkan bentuk dunia guna dijelajahi tubuh berdaging.

Puisi-puisi Afrizal setelah *saya menyetrika pakaian* tak dapat dilepaskan dari bahasa, yang secara tradisional merupakan medium bagi puisi. Namun, alih-alih memperlakukan bahasa sebagai substansi antara yang merambatkan impresi-impresi untuk dapat ditanggapi secara inderawi, Afrizal memperlakukan medium itu sendiri sebagai puisi. Bahasa yang lazimnya berperan sebagai pelayan bagi impresi, datang menemui indera sebagai medium sekaligus impresi itu sendiri. Bahasa datang sebagai *khôra*, sebagai prapenandaan yang menghindari dari bahasa simbolik yang membatasi dirinya sendiri dan menindas. Melalui puisinya, Afrizal memformulasikan jalan menghindari dari tangkapan bahasa melalui rekonsiliasi dengan tubuh yang bertindak.

Tidak ada jalan lain, ia harus mematikan saklar referensial dalam puisinya, menutup pemaknaan, dan melemparkan pembaca ke dalam *angst*, situasi eksistensial.

Kekecewaan terhadap bahasa dalam puisi-puisi Afrizal yang bertumpu pada lenyapnya subjek dalam ledakan distribusi tulisan yang mengabrasi fondasi asal-usul dan dengan demikian melemparkan ‘pemaknaan’ ke dalam dunia pembacaan yang mengalihkan otoritas dari pengalaman ke tulisan itu sendiri membawanya menemukan/membentuk dunia romantik yang lain. Dunia romantik yang watak ‘liarnya’ tak dapat direkonsiliasi dengan ‘ruh alam’ karena kultur yang membesar telah melahap alam. Suara-suara puitiknya tak teramplifikasi sebagai rupa kebebasan atavistik-utopian di dalam relung khalayak yang telah dibebaskan dari kungkung alam oleh perkakas teknologi. Kultur yang membesar memperluas alam manusia dan melampaui alam natur yang sebelumnya menyediakan kubah langit kebebasan yang diimpikan. Visi kebebasan yang dibawa sebagai otentisitas individu melipat ke dalam dirinya sendiri, sosok yang tak terbandingkan dengan apapun, kecuali dengan dirinya sendiri. Otentisitas radikal ini membawa serta bersamanya ‘perasaan’ akan adanya suatu retakan besar yang tak tertambal antara ide dan keindrawian, antara konsep dan (re)presentasi, antara bahasa dan realitas.

Di hadapan retakan tak tereduksi ini, puisi-puisi Afrizal Malna setelah *saya menyetrika pakaian* berjuang memproyeksikan pengalaman sublim sebagai ujaran yang tak terujarkan; seperti hendak memindahkan seluruh momen pencerapan peristiwa beserta seluruh rincian realitas lihatan (visual) dan dengarannya (audial) ke dalam bahasa sebagai suatu otentisitas murni. Dalam “Catatan di Bawah Bayangan” yang merupakan esai penutup untuk antologi *Museum Penghancur Dokumen*, Afrizal menulis:

“Rasanya saya ingin terus mengcopy-paste bagian paragraf ini berulang-ulang di sini, sehingga tulisan ini bisa menggambarkan bagaimana suara hujan melakukan renovasi terhadap ruang internal saya, memenuhi halaman-halamannya. Kalimat yang dipaksa ditulis sejak awal bahwa saya tidak pernah mampu untuk bisa bertemu dengan suara hujan melalui tulisan.”

Ketakterujaran yang sublim ini, atau kesubliman radikal, tersaji dalam puisi-puisi Afrizal seperti gambar monokrom dari keabsenan yang hadir. Mari kita simak penggalan puisi *liburan di halaman belakang* berikut:

dia keluar seperti udara dari kantong plastik. teman-temanku dari atap bahasa. dia mengunjungiku di depan secangkir kopi. masih mengepulkan uap panas 5 kilogram yang lalu. dia seperti ketukan pintu pada dinding yang tidak memiliki dinding. di bulan januari yang tersesat di halaman belakang rumah. dia seperti kunci pada pintu yang tidak memiliki bangunan.

Penggalan puisi Afrizal ini terdiri atas baris-baris yang tiap barisnya berisi satu atau lebih rangkain kata yang diakhiri dengan partikel titik membuat puisi Afrizal tampak seperti tersusun dari kalimat-kalimat. Namun, sebagian besar rangkain kata yang diakhiri dengan partikel titik tersebut tidak dapat disebut kalimat. Di samping rangkaian kata semirip kalimat tersebut sebagian besarnya tak terstruktur paling sedikit dengan subjek dan predikat, rangkaian kata tersebut kerap tidak memiliki keterkaitan logis antarkata. Jika pun rangkaian kata dalam puisi Afrizal mempunyai keterkaitan logis antarkata sehingga membentuk klausa atau frasa atau bahkan kalimat, kita tidak dapat menangkap bayangan kekonkritan atau kehadiran darinya. Kerusakan hubungan semantik antarkata dan antarrangkaian kata serta ketiadaan bayangan kekonkritan membuat puisi Afrizal

seperti mesin proyektor yang memancarkan sinar monokrom tanpa membentuk gambaran figuratif.

Daripada menyajikan gaya jukstaposisi seperti pada puisi-puisi periode *saya menyetrika pakaian*, pembabaran dalam puisi Afrizal lebih menyajikan gaya sinkretik. Tidak ada kontras atau similaritas meskipun kesinisan tetap bersitahan di dalamnya, yang dapat ditangkap dalam hubungan antarkata dan antarrangkaian kata dalam puisi Afrizal. Puisi Afrizal serupa rakitan bahan-bahan dari sumber yang berbeda. Subjek “dia” yang menjadi sosok sentral dalam puisi yang merupakan ketakhadiran yang hadir dideskripsikan dan didefinisikan secara berulang dengan pengibaratan yang melibatkan tiga jenis bahan yang berbeda: udara (gas), ketukan pintu (gelombang suara), dan kunci (padat). Tak seperti Chairil yang mengonstruksi ruang puitik sebagai suatu keutuhan, eklektisme Afrizal merepresentasikan ruang yang terus memuai. Korsleting semantik mencegah eklektisme Afrizal mengonstruksi batas-batas internal ruang yang definitif meskipun ruang hibrid sekalipun. Ruang eklektik Afrizal menyerupai ruang siber yang dayaampungnya atas *duree* dibatasi oleh kapasitas teknologi itu sendiri, dalam hal ini bahasa.

Puisi-puisi Afrizal setelah fase *saya menyetrika pakaian* diartikulasikan dengan ujaran biasa, tetapi kehilangan koherensi logisnya. Hal ini bukan menandakan komunikasi yang macet, sebaliknya, merefleksikan membludaknya komunikasi dan informasi. Simpang siur suara-suara, bahasa yang mengembara dalam dunia yang dibentuk oleh kultur siber. Suara-suara atau bahasa yang tidak dapat ditentukan siapa yang berbicara kehilangan buhul representatifnya. Namun, alih-alih menentang atau bersikap kritis terhadap hal yang mengindikasikan kerusakan kebebasan demokrasi ini, puisi-puisi Afrizal justru menduplikasinya. Cita-cita pembebasan politik yang sebelumnya begitu nyata terdengar dalam periode *Saya menyetrika pakaian* pudar bersama membesarnya dorongan untuk mengejawantahkan kolektivitas jamak sebagai suatu kemurnian yang

indeterminasi. Penghadiran kolektivitas jamak dalam puisi-puisi Afrizal merupakan suatu cara untuk menempatkan kembali objek-objek dan imaji-imaji yang tercakup dalam dunia umum nyaris seperti apa adanya dengan menciptakan situasi yang sinis dan bermain-main untuk memodifikasi tatapan dan sikap kita terhadap lingkungan kolektif.

## DAFTAR PUSTAKA

- Al-Fayyadl, Muhammad. 2016. *Tiga Halaman Belakang untuk Puisi-Puisi Afrizal Malna – Fasisme, Modernisme, Lirisme*. Literasi.co.,
- Anwar, Chairil. 1989. *Kerikil Tajam dan Yang Terempas dan Yang Putus*. Jakarta: Dian Rakyat.,
- Bell, David F. 2004. "Writing, Movement/Space, Democracy: On Jacques Ranciere's Literary History"; *SubStance*, Issue 103 (Volume 33, Number 1)..
- Blasing, Mutlu Konuk. 2007. *Lyric Poetry: The Pain and Pleasure of the Words*. Princeton: University Press..
- Foulcher, Keith; Sriwibawa, Sugiarta (penerjemah). 1991. *Pujangga Baru: Kesusastraan dan Nasionalisme di Indonesia 1933–1942* Jakarta: PT Girimukti Pasaka..
- Malna, Afrizal. 2010. *Pada Bantal Berasap*. Yogyakarta: Omahsore.
- 2013. *Museum Penghancur Dokumen*. Yogyakarta: Garudhawaca.
- 2015. *Berlin Proposal*. Bandung: Penerbit Nuansa Cendekia.
- Pane, Armijn. 1953. "Produksi Film Tjerita di Indonesia: Perkembangannya sebagai Alat Masyarakat". Dalam *Majalah Kebudayaan Indonesia*, Januari-Februari.
- Ranciere, Jacques; Corcoran, Steven (penerjemah).2009. *Aesthetics and Its Discontents*. Polity Press..
- Swenson, James (penerjemah). 2011. *Mute Speech: Literature, Critical Theory, and Politics*. Columbia: University Press.
- Mandell, Charlotte (penerjemah). 2004. *The Flesh of Words: the Politics of Writing*. Stanford: University Press.

Riyanto, Geger. *Sajak yang Berlari dari Diri; Proyek Peluruhan Aku-  
lirik Puisi-Puisi Afrizal Malna*, [https:// basabasi.co/sajak-yang-berlari-dari-diri-proyek-peluruhan-aku-lirik-puisi-puisi-afrizal-malna/](https://basabasi.co/sajak-yang-berlari-dari-diri-proyek-peluruhan-aku-lirik-puisi-puisi-afrizal-malna/)

## TEKA-TEKI SUSI

*Heru Joni Putra*

Ketika memasuki semesta puisi Gus tf, kita akan menemukan nama “Susi” sebagai suatu motif sastra (*literary motif*); sebagai elemen yang muncul berulang-ulang dan dengan demikian menjadi bagian krusial dalam pembentukan isu dari karya itu sendiri. Puisi yang mengandung nama Susi itu muncul pertama kali tahun 1997 dan terakhir tahun 2013. Total berjumlah 46 puisi yang mengandung nama Susi. Semua itu berasal dari buku puisi *Daging Akar* (2005), *Akar Berpilin* (2009), dan sebagian besarnya terdapat dalam buku *Susi* (2015). Hanya dalam buku puisi pertama Gus tf, *Sangkar Daging* (1997), kita tak menemukan Susi.

Puisi Susi tersebut bisa dibagi ke dalam dua karakteristik umum. Pertama, puisi yang mengandung anasir angka tahun, baik tahun Sebelum Masehi maupun ketika Masehi, seperti puisi berjudul *Susi 370 SM* dan *Susi 2010 M*. Puisi dalam karakteristik ini hanya terdapat dalam buku *Daging Akar* dan *Akar Berpilin*. Selanjutnya, karakteristik kedua, puisi yang tidak mengandung anasir tahun seperti itu, tetapi dengan anasir yang lebih variatif, seperti puisi berjudul *Susi Merah Padam* atau *Susi Tempurung*. (Lihat lampiran tulisan ini untuk melihat daftar lengkap puisi yang mengandung nama Susi). Susi yang termasuk ke dalam karakteristik kedua terdapat sepenuhnya dalam buku berjudul *Susi*. Puisi pembuka dalam buku ini berjudul *Susi: Sesudah Tahun-Tahun* dan itu dapat dibaca sebagai penegasan atas keterpisahan

sekaligus keberlanjutannya dari karakteristik yang pertama tadi.

Siapakah Susi? Ini adalah pertanyaan yang barangkali senantiasa muncul dalam benak pembaca. Sejauh yang bisa dilacak, belum ada tulisan yang membahas Susi dalam semesta puisi Gus tf ini sebagai suatu motif sastra. Tulisan ini mencoba menawarkan kemungkinan jawabannya melalui pembahasan atas keberbagaian modus kehadiran Susi dalam buku yang berjudul *Susi*. Pilihan terhadap buku ini tidak hanya karena sebagai besar puisi bermotif Susi terdapat di dalamnya serta banyaknya modus kehadiran Susi yang bisa kita telisik, tetapi juga karena puisi bermotif Susi di dalam buku ini dengan suatu dan lain cara beralusi dengan karakter puisi bermotif Susi pada dua buku sebelumnya. Nama “Susi” merupakan versi bahasa Indonesia dari nama bervariasi jamak di berbagai belahan dunia<sup>38</sup>. Kata “Susi”, dengan demikian, mempunyai potensi untuk menjadi alegori bagi sesuatu yang terjadi secara khas di wilayah tertentu, tetapi sekaligus tidak tertutup untuk berkaitan dengan sesuatu yang terjadi di wilayah lain; sesuatu yang tetap punya karakter spesifik satu sama lain sekaligus mengandung corak umum yang menghubungkannya.

Gus tf mengembangkan potensi alegoris dari nama itu untuk membicarakan hal yang lebih luas dan beragam. Salah satu puisi berjudul *Susi, atau Apapun Itu* bisa kita jadikan sebagai jalan awal untuk memasuki semesta Susi melalui persoalan nama “Susi” itu sendiri. Judul itu seperti menyiratkan bahwa nama Susi tampaknya bukanlah nama yang perlu diposisikan sebagai misteri yang katakanlah mengandung semacam kadar kesakralan tertentu, seakan-akan hanya bisa diwakili oleh dirinya sendiri dan mustahil diwakili dengan nama lain. Nama Susi hanyalah penanda yang bisa saja diganti dengan

---

<sup>38</sup> Dalam sebuah wawancara yang dihadirkan di koran Padang Ekspres, 6 September 2015, Gus tf juga mengatakan hal yang tak jauh berbeda tentang nama Susi, “... Susi itu adalah nama perempuan yang hampir ada pada semua bangsa. Hanya saja karena keberagaman bahasa, ia mungkin ditulis Sussie, Suzzi, Zuzee, Zwe, atau Zuwi di Afrika.”

penanda lain, sebagaimana yang tersirat dalam frasa *atau apa pun itu*. Berikut salinan sepenuhnya puisi tersebut:

### **Susi, atau Apa Pun Itu**

Kausebut ia aslama, atau apa pun itu, karena kita butuh nama untuk bicara. Kausebut aku Susi, atau apa pun itu, karena kau butuh kami untuk dicari. Kuberi kau ia: sunyi, materi, dan darinya engkau meraih jalan menuju kami. Jalan prana, atau apa pun itu, jalan cakra, atau apa pun itu—yang dibakar

Shiva, atau apa pun itu, selalu ingin melintas antar dimensi.

Kausebut ia jiwa, atau apa pun itu, karena kita butuh pencari untuk raga ini. Kausebut aku Susi, atau apa pun itu, karena engkau butuh kami Sang Getar ini. Kuberi kau ia: sunyi, materi, dan darinya kau menemu jalan meraih Susi. Susi Tali, atau apa pun itu, Susi Akar, atau apa pun itu, yang menggigil, menggumpal, sejak dari tanah liat,

sejak tembikar, selalu ingin lepas: tak ingin terkurung dalam dimensi.

Puisi di atas mengalurkan suatu pencarian perihal si-kau yang mencari jalan menuju si-kami (Sang Getar). Susi adalah si-aku yang diperlukan si-kau untuk mencapai si-kami (Sang Getar) tersebut. Posisi Susi sangat krusial sebab Susi (si-aku) itulah yang memberi si- kau akses untuk mendapatkan jalan meraih Sang Getar. Akses itu adalah si-ia, yaitu “sunyi dan materi”. Dengan demikian, setelah berurusan dengan Susi, si-kau selanjutnya mesti berurusan dengan sunyi dan materi, justru agar si-kau menemukan jalan menuju Sang Getar. Si-kau butuh *jalan* menuju Sang Getar karena jalan tersebut adalah jalan yang bisa membuat si-kau tak lagi terkurung dalam dimensi dan tercapainya Sang Getar hanya bisa terjadi apabila si- kau sudah terlepas dari satu

dimensi dan bisa melintas antardimensi.

Penggunaan huruf kapital pada frasa Sang Getar itu menunjukkan adanya abstraksi tertentu yang dikandungnya. Penggunaan kata Sang ditujukan untuk menegaskan adanya hirarki atas nilai tertentu, entah berupa penghormatan ataupun penyakralan atau hal sejenisnya. Hanya Sang Getar inilah yang tidak dikenai tambahan frasa *atau apa pun itu*. Ini menegaskan bahwa Sang Getar tidak bisa diwakili atau digantikan (ini sekaligus yang membedakan posisinya dari nama *Susi* sendiri yang selalu dikenai frasa *atau apa pun itu*). Sang Getar, si- kami itu, agaknya adalah suatu gagasan tentang Yang Besar, ia adalah gagasan yang tak hanya menekankan keberadaan aspek spiritual (dunia asbtrak), tapi juga—karena adanya diksi “getar” itu—sebagai bagian dari aktivitas material (dunia konkret).

Kita tahu sekarang mengapa jalan menuju Sang Getar, jalan yang diberitahukan Susi kepada si-kau, terdapat di dalam “sunyi” dan “materi”. Barangkali karena sunyi (sebagai sesuatu yang abstrak) dan materi (sebagai sesuatu yang kongkret) adalah anasir dari Sang Getar itu sendiri. Sampai di sini terdapat suatu pola yang menarik: Si-kau akan berada di lintas dimensi apabila sudah masuk ke dalam *sunyi* dan *materi* itu dan menemukan sesuatu (jalan) dari dalamnya. Karena perpaduan sunyi dan materi itu justru bisa dibaca sebagai model sederhana dari pertemuan dua dimensi (dimensi abstrak dan dimensi kongkret), dengan demikian *jalan* yang dimaksudkan adalah semacam “jalan ketiga” yang melampaui dikotomi sunyi (yang abstrak) dan materi (yang kongkret) itu sendiri. Ini seakan mengatakan bahwa: si-kau tak akan pernah bisa mencapai puncak tertinggi kepaduan yang kongkret dan yang abstrak, yaitu Sang Getar itu sendiri, bila si-kau itu tidak bisa menemukan kepaduan kedua dimensi itu di sekitarnya terlebih dahulu; semacam menemukan sintesis dari relasi oposisional yang terkandung secara tersirat dalam frasa *sunyi dan materi*.

Lalu, siapa Susi? Sejauh ini kita sudah menemukannya sebagai subjek yang berlaku semacam juru perantara, *atau apapun itu*, yang

dapat membuat si-kau mencapai Sang Getar. Apabila Sang Getar kita maknai sebagai abstraksi atas kepaduan antara Tuhan (abstrak) dan segala ciptaan (kongkret), Susi bisa saja sebagai seorang nabi, *atau apa pun itu*, yang mengarahkan kita untuk tidak menceburkan diri ke dalam dimensi spiritualitas atau material saja; Susi seakan menjadi juru bicara bahwa kita hidup di dunia adalah untuk mencapai kepaduan keduanya; Sang Getar hanya bisa dicapai apabila kita terlebih dahulu membebaskan diri dari dikotomi kongkret-abstrak/material-spiritual/jasmani-rohani.

Kini, kita beralih ke puisi lain untuk melihat subjek seperti apa yang bisa kita temui dan keterhubungan semacam apa yang terjadi dengan Susi dalam puisi di atas. Kita bisa melanjutkan teka-teki Susi ini dengan puisi yang berada di dalam bab yang sama dengan puisi sebelumnya itu, “Susi, Cangkang”. Berikut salinan sepenuhnya:

### **Susi, Cangkang**

Kau berpikir tentang telur, tentang cangkang, heran kenapa anak ayam tahu harus meretakkan cangkang agar menetas; heran kenapa anak ayam tahu ada dunia di luar dunia telur, dan si anak ayam mematak, terus mematak berjuang memecahkan cangkang. Sementara, di luar sana, sudah sejak lama, Susi juga berjuang, terus berjuang, memberitahu ada juga cangkang yang harus kaurerak; harus kaukapak, bukan di luar, melainkan di dalam, jauh, jauh di dalam dirimu. Tapi, tapi sampai kini, kau tak pernah tahu.

Repetisi adalah salah satu peranti sastra yang sering digunakan Gus tf. Dalam puisi sebelumnya, repetisi digunakan untuk memperdalam-memperluas topik yang sedang dibahas; bait kedua masih linear dengan bait pertama; apa yang disampaikan dalam bait kedua adalah penekanan-pengayaan atas topik pada bait pertama. Berbeda dengan itu, repetisi dalam puisi “Susi, Cangkang” ini

digunakan untuk menekankan *perbandingan* antara pokok yang dibicarakan pada bait pertama dan pokok yang dibicarakan pada bait kedua.

Pada bait pertama, kita diberi gambaran tentang keheranan si-kau perihal proses yang dialami anak ayam ketika keluar dari cangkangnya. Keheranan si-kau itu mencakup pada dua hal: mengapa anak ayam tahu ada dunia di luar cangkang dan mengapa anak ayam tahu ada cangkang yang harus direrak. Dengan kata lain, keheranan si-kau adalah keheranan perihal kapasitas suatu makhluk untuk mengenali sesuatu di luar dirinya sendiri.

Pada bait kedua kita diberi suatu gambaran soal Susi yang terus berjuang memberitahu kepada si-kau bahwa ada cangkang juga yang harus direrak oleh si-kau di dalam dirinya. Ternyata, antara si-kau dan anak ayam punya posisi yang berarsiran, yakni sama-sama punya urusan dengan “cangkang”. Hanya saja, bedanya, si-kau tidak tahu soal adanya cangkang lain dalam dirinya dan tak hanya itu, si-kau juga tidak tahu dengan keberadaan Susi di luar dirinya. Di sinilah Gus tf dengan menarik memunculkan suatu ironisme ketika si-kau mempertanyakan soal *dunia di dalam dan dunia di luar diri anak ayam*, sementara si-kau itu malah tak tahu soal *dunia di dalam dan di luar dirinya sendiri*.

Di puisi ini Susi juga tampak semacam “juru kunci”, *atau apapun itu*, yang menunjukkan perihal si-kau yang berada dalam posisi ironis. Ketidakterhubungan si-kau dengan apa yang diperjuangkan Susi membuat si-kau terputus dengan apa yang ada dalam dirinya. Susi adalah kunci yang bisa menghubungkan apa yang ada dalam diri si-kau dengan apa yang ada di luar diri si-kau tersebut. Pada tahap ini, kita di bawa kembali ke persoalan yang abstrak dan yang kongkret. Itulah yang menjadi persoalan utama si-kau; si-kau tampaknya hanya bisa mengetahui apa yang kongkret (anak ayam, cangkang) dan tidak bisa mengetahui yang abstrak (cangkang dalam diri, Susi di luar diri). Hal itu semakin diperjelas oleh implikasi makna dari larik puisi itu bahwa si-kau tahu soal materi murni (anak ayam, cangkang), tetapi tidak tahu

sama sekali soal selain materi (mengapa anak ayam tahu bahwa ada dunia di luar cangkang, mengapa anak ayam tahu kalau cangkang harus direrak). Keterbatasan si-kau dalam memahami hubungan anak ayam, cangkang, dan dunia di luar cangkang itu persis seperti keterbatasan si-kau memahami dirinya sendiri; diri yang mungkin dipahaminya hanya sekadar materi murni belaka (apa yang terindra saja) dan betapa ia tak tahu soal selain materi itu (apa yang tidak terindra)

Ketika anak ayam dan si-kau adalah dua makhluk yang berperkara dengan hal-hal di luar dirinya, anak ayam itu ditampilkan sebagai makhluk yang lebih paham soal di luar dirinya jika dibandingkan dengan si-kau yang justru tidak tahu bahwa ada dunia lain (Susi yang berjuang) di luar dirinya. Dengan demikian, Susi dalam puisi ini kita temukan sebagai suatu subjek di luar diri-personal seorang manusia, yang keberadaannya sebagai juru kunci, *atau apapun itu*, turut mempengaruhi kualitas kesadaran seorang manusia perihal apa yang ada di dalam dan di luar diri manusia itu sendiri; subjek yang perannya penting untuk membedakan kualitas manusia dan binatang.

Sampai di sini kita bisa melihat perbedaan sekaligus persamaan kedua Susi dari dua puisi yang sudah dibahas. Pada puisi pertama, kita temukan Susi sebagai subjek yang *menunjukkan adanya jalan* menuju dimensi lain, sementara di puisi kedua kita menemukan Susi sebagai subjek yang *menunjukkan kesadaran* atas adanya dimensi lain itu. Ketika kita sebut dua hal itu sebagai perbedaan, perbedaan itu tidak dalam artian bertolak belakang, tetapi hanya dalam hal beda-peran, yang justru beriringan: kesadaran atas adanya dimensi lain (puisi kedua) mesti ada dahulu sebelum kita bisa tahu soal adanya jalan menuju dimensi lain tersebut (puisi pertama).

Kini kita akan mencoba melihat karakteristik lain dari Susi pada bab lain di buku ini, yaitu bab “Susi dari Rumah Gadang”. Dalam puisi yang segera kita bahas ini, yang berjudul “Susi Rumah, Susi Halaman” jelas ada alusi kultural yang sedikit-banyak akan mengikat pemaknaan kita pada nama Susi itu sendiri. Berikut salinan seutuhnya:

## **Susi Rumah, Susi Halaman**

Saat ia jauh di seberang pulau, Susi teringat rumah, teringat halaman.

Rumah besar, Mereka sebut rumah gadang, di kolong rumah ada kandang tapi bukan kandang.

Bila malam, Susi mendengar suara lenguh binatang tapi kata Ibu, “Itu bukan binatang.” Lenguh itu kadang melirih, meninggi, menjelma jadi erang tapi kata Ibu, “Bukan erang.” Susi lalu tertidur. Dan pelan, lenguh itu lalu merendah, melemah, berubah jadi dengkur.

Lengkung atap lancip, bukan tanduk kerbau. Lengkung bangun rumah landai, bukan badan kapal. Tapi selalu, bila senja turun, Susi membayangkan laut, membayangkan gelombang. Tapi kata Ibu, “Kaulihatlah tonggak menegakkan rumah. Mengembang ke atas, ramping ke bawah. Jauh di perut tanah, hanya satu tiang, makin ke atas makin meregang. “Susi mendongak, mengangkat wajah. Tapi selalu, seperti hari-hari lalu, senja bergegas rebah. Gelap membentang. Mengerdip. Mengerdip mengerlip bintang- bintang.

Susi bergumam, menurunkan pandang. Di luar, di pekat gelap halaman juga mengerdip. Mengerdip mengerlip kunang-kunang. Susi melangkah menuruni tangga. Di bawah tangga, Susi terpana. Kerdip-kerlip memecah kerdip-kerlip memisah menggandakan diri. Kerdip-kerlip bergerak kerdip-kerlip melayang menghampiri Susi. Susi akan mengangkat merentang menjulurkan tangan. Tapi kata Ibu, “Biarkan. Biarkan sampai kautahu cahaya bukan benda yang ringan.”

Sampai entah kapan Susi di sana, di bawah tangga. Sampai entah kapan kerdip-kerlip mengapung kerdip-kerlip mengurung. Tak terdengar lagi suara Ibu tak terasa

lagi guliran waktu. Buru-buru pagi, sentuh hangat matahari. Bukan matahari masa lalu, melainkan matahari masa kini: saat Susi jauh di seberang pulau. Saat Susi teringat rumah, teringat halaman. Halaman yang memanjang terus memanjang, merangkum, menampung angkasa dan bintang-bintang.

Penggunaan nama Susi dalam puisi di atas tak hanya tampak lebih menjurus sebagai nama untuk seseorang, tetapi juga Susi itu sendiri telah dilingkupi sedikit-banyak oleh konteks kultural Minangkabau, paling tidak lewat anasir Rumah Gadang tersebut. Jika dibandingkan dengan dua puisi sebelumnya, dalam puisi ini tak hanya ada celah untuk memaknai Susi sebagai nama seseorang, tetapi juga ada peluang untuk membaca Susi sebagai figur perempuan. Peluang itu muncul karena konteks anasir Minangkabau yang dikandung puisi ini. Kita tahu bahwa dalam kebudayaan itu ada isu matrilineal, yang salah satu objek material di dalamnya adalah Rumah Gadang yang secara tradisional merupakan wilayah kekuasaan perempuan.

Kini, dengan memaknai Susi sebagai perempuan Minangkabau, kita akan melihat apa yang bisa kita temukan dari puisi di atas. Lewat sosok Susi sebagai perempuan kecil yang membayangkan berbagai hal, puisi ini menunjukkan semacam gairah manusia atas sesuatu yang lebih luas dari apa yang terpahami dan terlihat oleh dirinya sendiri, bahkan ketika Susi mengingat kampung halamannya, yang dikenangnya adalah soal bagaimana di kampung halaman itu ia telah dipantik untuk membayangkan sesuatu yang lebih luas dari kampung halaman itu sendiri. Kampung halaman tidak sebagai wilayah yang mengurung diri melainkan semacam arena untuk memulai petualangan.

Susi dalam puisi ini adalah sosok perempuan Minangkabau yang tidak lagi terbatas atau dibatasi oleh status perempuan *dalam nilai tradisional*, yaitu perempuan sebagai pemilik kuasa sekaligus penunggu Rumah Gadang (berbanding terbalik dengan laki-laki yang dalam *nilai tradisional* bukanlah pemilik kuasa Rumah Gadang, tetapi justru punya

peluang untuk pergi ke “seberang pulau”, keluar dari kampung halaman atau merantau). Susi tak hanya sebatas anak dari ibu, tetapi juga Susi yang sudah besar; Susi yang tak selamanya di Rumah Gadang, tetapi juga Susi yang berada di “seberang pulau”; tak hanya Susi di kolong rumah dalam gelap-gulita, tetapi juga Susi yang ada di bawah “sentuh-hangat matahari masa kini”.

Dengan kata lain, lewat sosok Susi yang berubah dari *Susi di Rumah Gadang* ke *Susi di seberang pulau*, puisi ini memberikan penekanan perihal keniscayaan kampung halaman sebagai sesuatu yang terus meluas; dari wilayah di sekitar “kerlap-kerlip kunang-kunang” di halaman rumah hingga ke wilayah di bahwa “kerlap-kerlip bintang di angkasa”; suatu perubahan makna kampung halaman dari pemaknaan sebagai wilayah primordial ke “kampung halaman” dalam pemaknaan sebagai alam raya tetap kita bernaung bersama.

Contoh selanjutnya, kita bisa melihat karakteristik lain dari Susi melalui puisi berjudul “Susi Merah Padam”, erikut salinannya.

### **Susi: Merah Padam**

Telinga yang terang, antarkan Susi  
menyaksikan tubuh tak berbayang. Jarak  
ini, alangkah mustahil dicapai dengan  
mata. Bermiliar tahun cahaya: kau  
dibungkus oleh orbit terendah. Semua  
cakra melingkar hanya mencecah,  
melayang-layang di punggung tanah.

Tak cukup kata untuk rasa yang kau  
indra. Susi menangis, merintih, tetapi  
tak sedih. Susi meraung, memukul-  
mukul dada, namun tertawa. Adakah  
kata untuk rasa semacam riang, namun  
pilu? Semacam sendu, tapi rindu? Susi  
bergetar, lampus prana.

Cahaya menyentuh apa pun rupa.  
Getar melepas apa pun rasa. Jalan ke  
Sang Sumber, nikmat aduh tak  
terkira. “Susi, ah Susi, siapa terbakar  
—merah padam, karena cinta?”  
Semua menanti, engkau kembali:  
membawakan kami kabar gembira.\*  
\*dari (QS 2: 119)

Dari tadi kita berbicara tentang dunia lain yang tidak bisa sepenuhnya dijangkau oleh mata dan sesuatu yang tak bisa dicapai sepenuhnya oleh indera. Pembicaraan tentang itu kita dapatkan setelah menggalinya dari puisi-puisi sebelumnya. Namun, di dalam puisi di atas, kita justru menemukan isu tersebut sebagai sesuatu yang hadir secara tersurat.

Dari larik // *telinga yang terang, antarkan Susi menyaksikan / tubuh tak berbayang* // tersebut kita dihadapkan pada suatu kondisi penginderaan yang biasa mempunyai keterbatasan dalam mencapai kenyataan. Puisi di atas menyiratkan adanya sebuah bagian dari dunia yang hanya bisa dicapai melalui penginderaan yang tidak biasa.

*Tubuh tak berbayang* tentu sebuah frasa yang menarik untuk menggambarkan anasir dari dunia yang tak bisa dicapai oleh penginderaan biasa tersebut. Ia tubuh—material, tapi tak berbayang—tak meninggalkan jejak sebagai sesuatu yang kasat mata. Dalam puisi itu kita membaca bahwa // *Jarak ini, alangkah mustahil / dicapai dengan mata. Bermiliar tahun cahaya: kau / dibungkus oleh orbit terendah. Semua cakra melingkar / hanya mencecah, melayang-layang di punggung tanah* // itu jelas semacam penegasan bahwa tubuh menjadi tak berbayang apabila tubuh itu berada di luar jangkauan cahaya atau apabila tubuh itu tidak ditangkap cahaya sebagai materi; sebuah larik yang memperdalam bahwa “tubuh tak berbayang” itu merupakan suatu wilayah material sekaligus spiritual; ada dan tidak ada sekaligus.

Selanjutnya, selain membahas persoalan dunia yang material sekaligus spiritual, puisi di atas juga membahas soal keterbatasan indera dalam menangkap dunia yang seperti itu. Larik berikut ini // *Tak cukup kata untuk rasa yang kau indra. Susi / menangis, merintih, tetapi tak sedih. Susi meraung, / memukul-mukul dada, namun tertawa. Adakah kata / untuk rasa semacam riang, namun pilu? Semacam / sendu, tapi rindu? Susi bergetar, lampus prana* // menggambarkan hal ketidakberhingan dunia yang nonmaterial/spiritual, sementara kita mempunyai keterbatasan perkakas untuk mengekspresikannya. Perkakas kita, seperti bahasa, seakan-akan hanya bisa menangkap gejala linear belaka, sedangkan gejala yang lebih variatif-kontradiktif (riang namun pilu, sendu tapi rindu, meraung namun tertawa) tak sanggup ditangkap oleh perangkat ekspresi kita.

Sampai di sini kita menemukan bahwa dunia yang tak sepenuhnya material di luar dan dunia nonmaterial di dalam diri Susi sama-sama dunia yang tak bisa dicapai sekaligus disampaikan dengan indera atau perkakas yang biasa. Susi adalah subjek yang mempunyai keterbatasan untuk mencapai dunia nonmaterial di luar sana sekaligus sebagai subjek yang dipahami secara terbatas oleh perangkat-indra yang biasa. Semesta perasaan Susi dan dunia yang material sekaligus spriritual di luar Susi tersebut, dengan demikian, sama-sama berada dalam wilayah luas yang tak mudah diraih.

Bait kedua puisi tersebut ditutup dengan klausa *Susi bergetar, lampus prana*. Ini agaknya menjadi semacam sintesis dari benturan antara *keterbatasan indera* dan *ketakberhingan dunia yang tak sekadar material* itu. “Bergetar” menjadi ekspresi paling sublim di wilayah material dan ekspresi itu disambut oleh “lampus prana”, tandasnya energi kehidupan, mati. Ternyata, kematianlah yang bisa mengantarkan Susi ke dunia yang tak terjangkau oleh indera tersebut; dunia yang jaraknya “*alangkah mustahil dicapai dengan mata*” itu. Lampus prana merupakan prasarat untuk memasuki dunia tempat “tubuh tak berbayang” berada.

Bait ketiga sekaligus terakhir semakin mempertegas kondisi tersebut. Di dunia tempat ketika Susi sudah lampus prana, tak ada lagi yang tak terjangkau oleh cahaya dan tak terjangkau oleh rasa: // *Cahaya menyentuh apa pun rupa. / Getar melepas / apa pun rasa. //*. Kematian, dengan demikian, adalah “jalan ke Sang Sumber” yang rasanya “nikmat aduh tak terkira.” Di sini kita melihat bahwa Susi adalah proyeksi dari subjek yang berada dalam pemaknaan bahwa dunia-kehidupan sebagai dunia yang serba tidak cukup untuk mencapai kenikmatan sebenarnya sebab kenikmatan itu berada di dunia-kematian, tempat Sang Sumber itu berada, dunia yang harus dicapai melalui lampus prana terlebih dahulu.

Pengalaman atas kenikmatan tak terhingga itulah yang dimetaforakan dengan “merah padam”, suatu kondisi “terbakar karena cinta” kepada “Sang Sumber”. Pada tahap ini Susi adalah subjek yang mencapai keberadaan sebuah dunia yang sebelumnya tak terjangkau oleh indra sekaligus subjek yang merasakan sesuatu tanpa membutuhkan lagi perkakas, seperti bahasa, untuk mengekspresikannya. Puisi ini ditutup dengan larik: // *Semua menanti, engkau / kembali: membawakan kami kabar gembira. //*. Penutup ini menyiratkan bahwa pengalaman “merah padam” Susi di dunia yang telah dimasukinya itu mesti dikembalikan ke dunia semula tempat ia sebelumnya justru merasakan keterbatasan tersebut; di dunia yang dibatasi oleh indera itulah pengalaman spiritual akan menjadi “kabar gembira”.

Sejauh ini kita sudah membahas empat sosok Susi. Dari keempat Susi itu kita menemukan perbedaan sekaligus keberbagaian yang menarik: apabila dua Susi pada awal berlaku sebagai juru, *atau apa pun itu*, yang dapat membawa orang pada pengalaman “lintas-dimensi” dan pada puisi ketiga Susi berlaku sebagai subjek yang mengalami sendiri pengalaman “lintas-dimensi” itu, terutama dalam konteks dimensi material, pada puisi keempat, pengalaman “lintas-dimensi” yang dialami Susi mendapatkan perluasan maknanya, yang tak sekadar

lintas-dimensi material, tetapi sudah ke lintas-dimensi, dari material ke spiritual dan kembali ke material. Di samping itu, keempat Susi tersebut sama-sama sedang berbicara tentang keberadaan dunia yang lebih luas dari apa yang ada di sekitar dan apa yang bisa dilihat. Susi, dengan demikian, adalah proyeksi atas kehendak manusia akan keluasaan, yang berusaha untuk menciptakan kondisi yang tidak berada dalam “satu dimensi” belaka.

Kini, kita coba untuk melihat karakteristik lain dari Susi. Pada awal tulisan ini disebutkan bahwa dalam buku kumpulan puisi pertama Gus tf, *Sangkar Daging* (1997), tidak terdapat satu pun puisi Susi. Namun begitu, ada satu bab di dalam buku *Susi* (2015) ini, yakni bab “Susi dari Puisi” yang justru beralusi ke beberapa puisi di buku pertama tersebut.

Frasa “Susi dari Puisi” yang digunakan sebagai judul bab tampak sebagai suatu kesadaran atas kemiripan tersebut dan dengan demikian kita perlu memikirkan persoalan ini lebih dari sekadar soal kemiripan; kita justru perlu untuk menemukan visi apa yang ingin diusung dari perubahan dari puisi versi pertama dengan versi kedua: mengapa suatu puisi yang sudah pernah dimuat di buku sebelumnya perlu diberi sedikit perubahan yang kemudian berada pada bab “Susi dari Puisi” dalam buku *Susi*?

Mari kita baca dulu puisi versi pertama yang berjudul “Cermin (I) di Stasiun” yang diselesaikan tahun 1982 dan dimuat dalam buku *Sangkar Daging*.

### **Cermin (I) di Stasiun**

Dinding ini, diri yang jauh: orang-orang pergi tak habis-habis hari. cermin ini, jiwa yang rapuh  
orang-orang datang, tak sungguh-sungguh pulang

“cengeng benar stasiun ini. peluit kereta ia amsal tangisan bayi.”

kepergian ini, pencarian gaduh: bergerbong-gerbong demi berangkatlah—tak habis-habis janji. rel ini, gigilnya penuh bergerbong-gerbong cerita—pulanglah tak tahan dinginnya mimpi

“cengeng benar orang-orang ini. mereka menangis di hadapan diri.”

cermin ini!

Berikut versi kedua yang terdapat dalam buku *Susi*.

### **Susi Cermin**

Susi ini, diri yang jauh: orang-orang pergi tak habis-habis hari. Susi ini, jiwa yang rapuh orang-orang datang, tak sungguh-sungguh pulang.

“Cengeng benar stasiun ini.  
Peluit kereta ia amsal tangisan bayi.”

Susi ini, pencarian gaduh: bergerbong-gerbong demi berangkatlah—tak habis-habis janji. Susi ini, gigilnya penuh bergerbong-gerbong cerita—pulanglah tak tahan dinginnya mimpi.

“Cengeng benar cermin ini.  
Ia menangis di hadapan diri.”

Susi ini!

Selain perubahan pada beberapa aspek teknis (penambahan tanda baca titik di beberapa akhir kalimat, perubahan huruf kecil menjadi huruf kapital di beberapa awal kalimat, dan perubahan pada pemotongan baris ketujuh), perubahan fundamental dari puisi “Cermin (I) di Stasiun” menjadi puisi “Susi Cermin” adalah soal kehadiran nama Susi itu sendiri.

Berikut perubahan yang terjadi dari puisi pertama ke puisi kedua.

| Cermin (I) di Stasiun                                                                                    | Susi Cermin                                                                                   |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Dinding</b> ini, diri yang jauh:                                                                      | <b>Susi</b> ini, diri yang jauh:                                                              |
| <b>kepergian</b> ini, pencarian gaduh:                                                                   | <b>Susi</b> ini, pencarian gaduh:                                                             |
| <b>cermin</b> ini, jiwa yang rapuh                                                                       | <b>Susi</b> ini, jiwa yang rapuh                                                              |
| <b>rel</b> ini, gigilnya penuh<br>bergerbong-gerbong cerita                                              | <b>Susi</b> ini, gigilnya penuh<br>bergerbong-gerbong cerita                                  |
| “cengeng benar <b>orang-orang</b><br>ini. <b>Mereka</b> menangis di<br>hadapan diri.” <b>cermin</b> ini! | “Cengeng benar <b>cermin</b> ini.<br><b>Ia</b> menangis di hadapan<br>diri.” <b>Susi</b> ini! |

Ada lima frasa “Susi ini” yang menggantikan tiga kata konkret, yaitu *dinding*, *rel*, dan *cermin* sebanyak dua kali, serta satu kata abstrak, yakni *kepergian*. Kita tahu bahwa lima kata yang digantikan tersebut selain dibedakan oleh kelas katanya, tetapi yang tak kalah penting, secara semantik, justru oleh konsekuensi pemaknaannya di dalam bangunan puisi tersebut. Apa yang terjadi ketika lima kata yang berbeda itu diganti oleh frasa yang sama, *Susi ini*? Kita coba jabarkan perubahan dari dua kata saja.

Dari larik // *Dinding ini, diri yang jauh: orang-orang pergi / tak habis-habis hari* // kita mendapatkan sesuatu yang paradoks. “Dinding ini” jelas menunjukkan suatu jarak yang dekat antara subjek yang

berbicara dan benda pembatas tersebut, tetapi dinding—sesuatu yang dekat itu—justru di sisi lain adalah “diri yang jauh”. Soal “diri yang jauh” itu, kita diberi suatu pendalaman lewat larik // *orang-orang pergi / tak habis-habis hari* //. Kepergian orang-orang ternyata menciptakan semacam jarak tertentu di dalam diri si subjek yang berbicara; jarak yang membelah dirinya menjadi diri yang jauh dan—dengan demikian tersirat—diri yang dekat; dan yang jauh itu pun adalah sesuatu ada di depan mata (dinding), sedangkan yang dekat pun tak terjelaskan atau hanya jadi sesuatu yang tersirat belaka.

Larik selanjutnya // *cermin ini, jiwa yang rapuh / orang-orang datang, tak sungguh- sungguh pulang* // membuat paradoks di larik sebelumnya bergerak menjadi ironisme. Frasa *cermin ini* juga menunjukkan jarak yang dekat antara subjek yang berbicara dengan benda untuk berkaca tersebut. Akan tetapi, alih-alih melihat apa yang bisa terlihat oleh mata, si subjek justru melihat apa yang tak bisa dijangkau mata: “jiwa yang rapuh” dan soal *jiwa yang rapuh* itu, kita juga diberi suatu pendalaman lewat larik // *orang-orang datang, tak sungguh-sungguh pulang* //. Ternyata, ketika kepergian yang *tak habis-habis hari* telah menciptakan “diri yang jauh” dan kedatangan yang justru *tak kunjung-kunjung pulang* malah menciptakan “jiwa yang rapuh”. Sampai di sini, kita menemukan bahwa subjek yang berbicara dalam puisi tersebut berada dalam posisi yang serba gamang: kepergian dan kepulangan sama-sama membawa persoalan ke wilayah “diri” dan “jiwa”.

Dari penjabaran pada dua larik dari puisi versi pertama di atas, kita perlu melihat apa pula yang terjadi pada versi kedua ketika frasa *dinding ini* dan *cermin ini* diganti menjadi *Susi ini*. Pada mulanya, frasa *Susi ini* mengakomodasi persoalan “diri” dan “jiwa” ke dalam satu relasi-penanda: “Susi”—tidak lagi dibedakan oleh relasi-penanda “dinding” dan “cermin”. Akan tetapi, lebih dari itu, ternyata kehadiran Susi yang mengakomodasi hal-hal yang sebelumnya terbedakan itu malah membuat posisi subjek yang berbicara menjadi ambivalen.

Ketika si subjek berkata, “Susi ini, diri yang jauh” atau “Susi ini, jiwa yang rapuh”, ia bisa menjadi subjek yang berbeda dari Susi (subjek terpisah) dan ia juga bisa menjadi diri yang lain dari subjek (subjek terbelah); Susi bisa menjadi nama untuk subjek lain yang sedang berperkara dengan diri yang jauh dan jiwa yang rapuh (subjek yang berbicara terpisah dari Susi); Susi juga bisa menjadi nama yang diberikan si subjek untuk “dirinya yang jauh” sekaligus nama untuk “jiwanya yang rapuh” (subjek yang berbicara telah terbelah dan belahannya disebut dengan nama Susi). Perubahan puisi “Cermin (I) di Stasiun” ke puisi “Susi Cermin”, sejauh yang telah kita lihat, salah satunya adalah perubahan dari sebuah subjek yang terbelah ke subjek berada di antara terbelah atau terpisah.

Demikianlah, apabila dari empat puisi yang dibahas paling awal Susi adalah subjek yang jelas perannya di antara subjek lain (sebagai juru yang mengarahkan subjek lain ke lain dimensi dan sebagai subjek yang mengalami lain dimensi itu sendiri), bahkan turut serta dalam pemberian makna tertentu atas subjek lain, pada puisi yang baru dibahas ini Susi yang justru berperkara dengan status dirinya sebagai subjek. Apabila empat puisi awal menunjukkan Susi sebagai subjek yang berambisi dengan “sesuatu di luar sana”; dengan keluasan dunia; dengan kondisi lintas-dimensi, Susi dalam puisi terakhir ini adalah subjek yang justru berbicara ke arah sebaliknya, yakni “sesuatu di dalam diri”; sebuah dunia yang tak kasat mata; dunia yang pada akhirnya turut mempengaruhi Susi dalam melihat “sesuatu di luar sana”.

Akhir kata, dengan segala keterbatasan, kita sudah menelisik suatu percobaan yang menarik dari Gus tf dalam menciptakan modus baru perihal kehadiran subjek dalam puisi. Susi, pada awalnya, hanyalah sebuah nama manusia yang punya variasi di berbagai belahan dunia. Keberbagaian variasi itu mengandung potensi bahwa nama Susi tidak bisa sepenuhnya terikat pada satu konteks spesifik. Ada potensi bahwa nama itu bisa digunakan untuk membicarakan banyak hal atau memproyeksikan banyak konteks. Fakta soal nama itu, dengan cara

menakjubkan, digunakan Gus tf sebagai motif penting di dalam puisi- puisinya untuk membicarakan hal-hal yang substansial soal posisi manusia sebagai subjek di tengah keluasaan dunia. Susi, di tangan Gus tf, menjadi peranti puitik yang bisa berbicara perihal subjek manusia dalam konteks apa pun sekaligus tetap mempunyai substansi universalnya.

Dengan melalui subjek Susi, kita melihat bagaimana dunia yang luas dan tak sepenuhnya bisa dicapai dengan mudah itu tidak hanya dunia yang tampak, tetapi juga dunia yang tidak tampak begitu saja; tak hanya dunia di luar diri, tetapi juga dunia yang ada di dalam diri; kedua dunia itu barangkali sama-sama dunia yang penuh misteri. Karena adanya pertanyaan tentang diri sendiri dan pertanyaan tentang keluasaan dunia itu, tak dapat dihindarkan munculnya pertanyaan tentang yang material/kongkret dan yang spiritual/abstrak dan seterusnya. Dengan demikian, teka-teki Susi adalah teka-teki tentang keberadaan subjek manusia di tengah kemungkinan lintas-dimensi. Semakin banyak contoh puisi yang kita bahas, tentu akan semakin beragam puisi karakteristik Susi yang akan kita temukan.

## **DAFTAR PUSTAKA**

Gus tf. 2015. *Susi: Sajak-Sajak 2008—2013*. Padang: Kabarita.

## LAMPIRAN

### Daftar Puisi Susi dalam Empat Buku Puisi Gus tf

| No. | Judul Puisi                 | Bab                 | Tahun | Judul Buku                               |
|-----|-----------------------------|---------------------|-------|------------------------------------------|
|     | <i>Tidak ada puisi Susi</i> |                     |       | Sangkar Daging:<br>Sajak-sajak 1980-1995 |
| 1.  | Susi, 370 SM                | Daging              | 1997  | Daging Akar:<br>Sajak-sajak 1996—2000    |
| 2.  | Susi, 205 M                 | Daging              | 1997  |                                          |
| 3.  | Susi, 1600 M                | Daging              | 1997  |                                          |
| 4.  | Susi, 2000 M                | Daging              | 1998  |                                          |
| 5.  | Susi, 2001 M                | -                   | 2001  | Akar Berpilin:<br>Sajak-sajak 2001—      |
| 6.  | Susi, 2010 M                | -                   | 2002  | 2007                                     |
| 7.  | Susi: Sesudah Tahun-tahun   | Sesudah Tahun-tahun |       | Susi: Sajak-sajak 2008—2013              |
| 8.  | Susi: Nama Kosmik           |                     |       |                                          |
| 9.  | Susi: Getar                 |                     |       |                                          |
| 10. | Susi: dari Batangku         |                     |       |                                          |
| 11. | Susi: Jerat Jantan          |                     |       |                                          |
| 12. | Susi: Belaka Orbit          |                     |       |                                          |
| 13. | Susi: Sengal Perahu         |                     |       |                                          |
| 14. | Susi: Merah Padam           |                     |       |                                          |

|     |                                  |                           |  |  |
|-----|----------------------------------|---------------------------|--|--|
| 15. | Susi: Lubang Semesta             |                           |  |  |
| 16. | Susi dari Oryana                 | Susi dari Siang dan Malam |  |  |
| 17. | Susi dari Gilgamesh              |                           |  |  |
| 18. | Susi dari Chasinava              |                           |  |  |
| 19. | Susi dari Tali Quipu             |                           |  |  |
| 20. | Susi dari Siang dan Malam        |                           |  |  |
| 21. | Susi dari Baalbek dan Tiahuanaco |                           |  |  |
| 22. | Susi dari Lucy                   |                           |  |  |
| 23. | Susi dari Shandiar               |                           |  |  |
| 24. | Susi dari Qalandari              |                           |  |  |
| 25. | Susi dari Tembikar               |                           |  |  |
| 26. | Susi Batu                        | Susi dari Puisi           |  |  |
| 27. | Susi Cermin                      |                           |  |  |
| 28. | Susi Gema                        |                           |  |  |
| 29. | Susi Tempurung                   |                           |  |  |
| 30. | Susi Jubah                       |                           |  |  |
| 31. | Susi Serat                       |                           |  |  |
| 32. | Susi Rumah, Susi Halaman         | Susi dari Rumah Gadang    |  |  |
| 33. | Susi Atap, Susi Lanjar           |                           |  |  |
| 34. | Susi Pagar, Susi Jalan           |                           |  |  |
| 35. | Susi Kolam, Susi Lautan          |                           |  |  |
| 36. | Susi Empat, Susi Bilangan        |                           |  |  |

|     |                        |                  |  |  |
|-----|------------------------|------------------|--|--|
| 37. | Susi Alur, Susi Patut  | Atau Apa Pun Itu |  |  |
| 38. | Susi Kata, Susi Tari   |                  |  |  |
| 39. | Susi, Sila Tidak       |                  |  |  |
| 40. | Susi, Malam Itu        |                  |  |  |
| 41. | Susi, Saat Kautahu     |                  |  |  |
| 42. | Susi, Ingin yang Palsu |                  |  |  |
| 43. | Susi, Cangkang         |                  |  |  |
| 44. | Susi, Karena           |                  |  |  |
| 45. | Susi, Cakra Ketujuh    |                  |  |  |
| 46. | Susi atau Apa Pun Itu  |                  |  |  |

## BEJO TAK SELAMANYA BERUNTUNG

*Kiki Oke Yasminiati*

Ijah beranak tanpa suami. Jindar lolos tes AFS dan berangkat ke Amerika. Udin dihajar polisi lantaran coba-coba jadi jambret. Yusron lulus sebagai Sarjana teladan IAIN Sunan Kalijaga. Umar jadi sinting dan berkeliaran di lorong-lorong kampung. Arif mendapat penghargaan internasional atas prestasinya di bidang seni lukis anak-anak. Yuni masuk sekolah lokalisasi pelacuran. Bardjo tampil sebagai pemenang pertama kejuaraan menyanyi keroncong tingkat nasional. Cempluk mati menggantung diri. Dan sekian kejutan lain bisa muncul sewaktu-waktu di kotaku yang kuno, Kota-Gede. Namun Bejo tetap bisu.

Paragraf pertama cerpen “Namun Bejo Tetap Bisu” karya Darwis Khudori itu menggambarkan keberuntungan atau *bejo* mereka yang tinggal di Kota-Gede. Mereka memiliki keberuntungan masing-masing, tetapi ada pula yang tidak berpeluang memiliki keberuntungan yang lebih baik. Pada kalimat terakhir, salah satu yang belum atau tidak memiliki keberuntungan adalah Bejo.

Tulisan ini sangat menggelitik penulis untuk membedah dan mengkritisi mengapa *bejo* itu tak selalu beruntung. Darwis Khudori, sungguh cerdas mengkritisi sisi *bejo* yang terdapat di lingkungan kaum marginal sehingga *bejo* seperti apa yang pernah mereka alami?

Apa itu *bejo*? Mengapa *bejo*? dan Siapa yang *bejo*?

## Bejo?

Nama Bejo dalam keluarga Jawa adalah nama yang mengandung makna baik atau kebaikan. Biasanya nama tersebut diberikan kepada anak laki-laki. Secara leksikal, *bejo* memang hanya memiliki arti untung atau keberuntungan, tetapi secara *filosofis* makna yang dikandungnya bisa lebih dalam. *Bejo* lebih tepat diartikan sebagai keadaan positif yang diberikan Tuhan kepada kita. Sifatnya *taken for granted* atau begitulah adanya, *bejo* menjadi kata sifat yang menguntungkan bagi pemilik nama.

Seperti yang dikatakan motivator ternama Elmer Letterman, “*Luck is what happens when preparation meets opportunity.*” Keberuntungan terjadi ketika kesiapan bertemu dengan kesempatan. Tidak ada orang yang sukses secara kebetulan, tetapi sukses yang dipersiapkan dan bertemu dengan peluang yang ada. Seandainya *luck* sepadan dengan *bejo*, *bejo* hanya terjadi saat kesiapan mendapat kesempatan. Orang yang mendapatkan sesuatu karena mengalami kondisi seperti itu adalah orang yang *bejo* sesungguhnya. Dia telah siap saat mendapat kesempatan.

Kata *bejo* menarik perhatian penulis ketika Darwis Khudori menuliskan kata tersebut sebagai nama dalam judul cerita pendeknya, “*Namun Bejo Tetap Bisu*” (orang-orang Kota-Gede). Hal yang menarik, Khudori menyematkan nama Bejo sebagai tokoh atau karakter dengan isi cerita bukan tentang keberuntungan. Dalam cerita tersebut, Bejo adalah bayi laki-laki yang tumbuh dan diasuh dalam keluarga miskin dengan cara keras.

Dalam kultur Jawa pemberian nama biasanya tidak sembarangan diberikan, bahkan pada tradisi Jawa pemberian nama dilakukan dengan upacara khusus karena di sana ada harapan. Misalnya, nama Agung diberikan kepada anak laki-laki yang diharapkan ketika dewasa menjadi orang besar atau pembesar (pejabat). Begitu juga dalam agama, nama bisa menjadi doa. Sebutan nama dapat menjadi doa yang selalu diucapkan taktakala nama tersebut dipanggil atau disebutkan. Oleh

karena itu, nama harus memiliki aura positif karena akan menjadi doa dan harapan. Apakah doa dan harapan menjadi pembesar, orang yang cantik dan disenangi, ataupun orang yang beruntung, seperti pemberian nama Untung, Bejo, dan Lucky.

Mengapa Darwis Khudori memilih nama Bejo untuk tokohnya? Mengapa pula tokoh yang dipilihnya adalah anak balita? Mengapa bukan orang dewasa atau remaja? Hal inilah yang pertama menarik penulis saat membaca cerpen “Namun Bejo Tetap Bisu”. Ada ironi yang begitu tajam dalam cerita yang mengisahkan kaum jelata.

Ironi itu ditandai oleh tokoh bernama Bejo, balita anak Sardi. Seperti diungkapkan terlebih dahulu, pada umumnya keluarga Jawa menamai anaknya dengan nama yang mengandung harapan. Selain itu, setiap kelahiran anak adalah rezeki atau pembawa rezeki. Ada harapan orang tua pada setiap kelahiran anaknya. Nah, Bejo adalah harapan untuk mendapatkan keberuntungan. Melalui kelahiran Bejo, Sardi sangat berharap dapat mengubah keadaan menjadi lebih baik. Akan tetapi, apa yang terjadi? Ternyata anak yang dilahirkan istrinya itu seolah membawa petaka. Istri Sardi meninggal saat melahirkan anaknya. Bagi Bejo sendiri, kelahirannya bukanlah keberuntungan, bahkan, dia tak berkesempatan melihat sekali pun wajah dan kasih sayang dari ibunya.

“Keberuntungan adalah pertemuan antara persiapan dan kesempatan atau peluang,” kata Elmer Letterman. Namun, warga miskin apakah mendapatkan keberuntungan seperti yang diharapkan?. Mereka tak mampu bersiap-siap atau menyiapkan diri menangkap peluang dan peluang pun tidak pernah singgah dalam kehidupan mereka.

Bagaimana bisa bersiap kalau sehari-hari mereka disibukkan dengan kegiatan menyambung hidup? Mereka tidak bisa sekolah tinggi-tinggi karena biaya hidup pun sudah mencekal tangan, kaki, dan leher mereka. Bagaimana bisa mereka menyambut peluang lebih baik? Untuk hidup pun, mereka harus mencarinya dari sisa-sisa peluang orang lain.

Namun, Bejo masih memiliki sebuah harapan tatkala dia sandarkan harapan keberuntungan kepada bapaknya, meskipun tidak mendapatkan kehidupan yang cukup baik, dan meskipun dengan kesulitan yang bertubi-tubi. Pekerjaan bapak Bejo hanya sebagai buruh *nyikat* perhiasan pada sebuah perusahaan sepuh emas dan perak. Hal tersebut dipertegas dalam cerita berikut.

.... Seminggu kemudian sembuh dan bekerja lagi sebagai buruh ‘Nyikat’ barang-barang perhiasan pada sebuah perusahaan sepuh emas dan perak. Sekolah dasar tak sempat ditamatkannya. Padahal, konon, bapaknya bisa berbahasa Belanda. Tapi memang keluarga itu tak sempat hidup cukup, apalagi tenteram. Setiap hari, jika kau lewat di samping rumahnya yang gedek reot itu, kau akan mendengar orang bertengkar .... (D. Khudori, 2006: 53)

Setelah ditinggalkan ibunya, Bejo diasuh Sardi dan kembali ke rumah orang tuanya bergabung dengan keluarga lainnya dalam sebuah gubuk *gedek* reot yang dihuni cukup banyak anggota. Ibunya yang penjual jamu gendong dan suaminya veteran yang sudah tua. Tumi adalah adik perempuan semata wayang, dia bekerja sebagai penjahit suatu perusahaan yang melakukan pekerjaan di rumah, lalu kakak perempuannya Suti, yang tak pernah ada di rumah, dia sering bepergian dengan berganti laki-laki dan selalu pulang malam hari. Sementara itu, Sumar adalah kakak laki-laki paling besar sebagai tukang becak dan mempunyai dua orang anak.

Bejo ditinggalkan di rumahnya, dititipkan pada emboknya. Padahal emboknya harus bekerja, jualan jamu jawa di pasar. Bejo dioperkan pada Suti, kakak Sardi. Namun perempuan ini meski tak pernah bekerja dengan jelas, lebih sering keluyuran, dibonceng lelaki berganti-

ganti Bejo jatuh ke tangan Tumi, adik Sardi, gadis yang sedang menginjak remaja dan bekerja sebagai buruh “njahit”. Untunglah juragannya baik hati, sehingga mesin jahit boleh dibawanya pulang dan pekerjaan jahitnya bisa dikerjakan di rumah. Bapak Sardi pergi setiap hari dari pagi hingga petang. (D. Khudori, 2006: 54)

Tergambar sudah kegiatan mereka warga rumah yang sangat berharap keberuntungan hadir di tengah-tengah mereka. Upaya yang dilakukan bermacam ragam sesuai dengan pekerjaan yang dilakukan. Namun, kemiskinan sangat terlihat begitu bersahabat dengan mereka.

Darwis Khudori tampaknya sangat ingin menunjukkan potret kehidupan masyarakat kelas bawah yang bergumul dengan perilaku tak seimbang dalam mencari rezeki sebagai simbol keberuntungan. Apakah keberuntungan hadir di tengah-tengah mereka? Ternyata keberuntungan yang merupakan keajaiban yang terjadi dalam kehidupan orang kecil ini hanya mampu bertahan hidup. Mampu hidup dalam keadaan bagaimana pun. Itulah salah satu bentuk kebutungan yang mereka alami.

Keajaiban orang kecil ialah mampu hidup dalam keadaan bagaimanapun juga, demikianlah keluarga Sardi. Meski muatan bertambah terus, namun rumah tangga tetap berjalan. Tak ada orang yang pernah menghitung berapa pendapatan keluarga itu dan berapa pengeluarannya setiap hari. (D. Khudori, 2006: 55)

Pernah kemujuran datang menghampiri keluarga ini, tetapi kemujuran tersebut merupakan alamat datangnya kemalangan yang menimpa keluarga tersebut. Suatu ketika bapaknya yang veteran mendapatkan keberuntungan, kejatuhan rezeki. Dari pada menjadi keributan, rezeki (yang berupa uang) itu dibagikan kepada istri dan

anaknya dengan rata. Namun, nasib malang menghampiri si bapak atas perlakuan anak tertuanya, Sumar.

Kemujuran agaknya merupakan alamat bagi datangnya kemalangan. Demikian sebaliknya, tergantung ara memandang. Beberapa bulan setelah istri Sardi meninggal, bapak Sardi kejatuhan rezeki. Bapak Sardi adalah veteran perang dan pemerintah sedang berbaik hati untuk membagi-bagikan uang. Dari pada bikin ribut, uang itu segera dibaginya habis untuk istri dan anak-anaknya. Tapi Sumar, kakak Sardi yang sulung dan tinggal di kampung lain, tidak mau terima. Dituduh bapaknya menyembunyikan sebagian besar dari uang itu untuk diri sendiri.

Dia bilang bahwa dia sudah menyelidiki hal ini pada veteran perang lainnya, semua mendapat uang lebih besar dari pada bapaknya. Pada pokoknya: Sumar meminta bagian lebih besar dari jatahnya. Tapi bapaknya bertahan pada keputusan yang telah diambilnya. Sumar si sopir becak yang begitu ramah kepada orang lain itu, muntah. Dihajar bapaknya hingga pingsan. Lalu sakit beri-beri. Dan akhirnya mati. (D. Khudori, 2006: 55)

Itulah salah satu alasan mengapa keberuntungan tak berani singgah dalam keluarga mereka. Banyak tingkah polah yang menjauhkan diri mereka dari keberuntungan, tanpa pernah bersyukur atas nikmat yang diperoleh, malah sebaliknya. Sikap anak yang tak sepatasnya memperlakukan orang tua dengan kasar. Perkelahian anak dengan bapak, kemaksiatan anak perempuan mereka, menantu yang pergi meninggalkan keluarga, akhirnya berkumpul bayi-bayi yang tidak mendapat perhatian. Mereka bergumul dengan derunya mesin jahit yang tak pernah henti, cekikikan perempuan dengan para lelaki, dan

Sumar yang selalu pulang marah-marah karena kalah judi dalam keadaan mabuk.

Keluarga yang berantakan, semuanya menyibukkan diri mencari keberuntungan untuk menyambung hidupnya. Tanpa menghiraukan bayi-bayi menjadi anak-anak yang penuh perhatian dan pengawasan dari orang tuanya. Menurut mereka, mengurus bayi-bayi tersebut bisa merupakan urusan belakang, dan dapat dilakukan hanya sambil berlalu. Artinya, tidak perlu bersungguh-sungguh, mereka lakukan dari sisa waktu kesibukan pekerjaan sehari-hari.

Waktu pun berlalu, mereka semakin tua, tetapi langgam-langgam kehidupan mereka tetap tak berubah, sampai bayi-bayi itu tumbuh menjadi anak-anak yang memiliki kepribadian tidak jauh dari watak keluarganya. Sumar yang selalu berbicara menggunakan ancaman dan asongan pisau belati menjadikan Asih dan Tono pandai bersilat lidah menyakiti orang lain. Namun, sebaliknya dengan Bejo.

### **Apa yang Terjadi dengan Bejo?**

“Namun Bejo Tetap Bisu” merupakan judul yang sangat menarik. Mengapa penulis memberikan judul seperti itu dalam ceritanya?

Bejo, anak laki-laki usia lima tahun dari Sardi, yang berusia dua puluh dua tahun itu ternyata tak pernah bicara. Meskipun dia bisa mendengar, menangis, dan tertawa, dia tak suka bicara. Diam adalah kebiasaannya untuk menyimpan semua rekaman memori yang ada di pikirannya. Dia tak suka bertengkar dengan siapa pun, bahkan tak pernah menangis, yang dilakukannya adalah kegiatan tak lazim bagi anak-anak seusianya.

Bejo tak pernah bicara meskipun bisa mendengar, bisa menangis dan bisa tertawa. Bejo tak suka bertengkar. Bejo lebih suka bermain-main dengan pisau dapur, atau batu. Bejo suka mencincang kodok, dan memutar-mutarnya di angkasa, mencabuti bulu ulat, membenamkan

kadal dalam lumpur, dan mencemplungkan anak-anak ayam ke dalam comberan. (D. Khudori, 2006: 56)

Ada yang menarik dari teks di atas dengan sikap Bejo. Mengapa sikap dia berbeda dengan anak-anak pada umumnya? Anak ini sangat malang. Pengalaman merupakan guru yang paling baik. Namun, ini sebaliknya. Pengalaman pahit, keras, dan kasar dari keluarganya menjadikan guru bagi dirinya untuk berbuat yang sama dengan mereka.

Perubahan perilaku Bejo disebabkan setiap hari disuguhi perilaku orang tuanya berupa contoh yang tidak baik. Mengapa Bejo senang bermain-main dengan pisau dapur? Memang contoh yang dilihat dari Pakdenya, ayah Asih dan Tono, selalu bicara kasar kepada anggota keluarganya, baik meminta maupun memerintah sesuatu selalu dilakukan dengan ancaman pisau belati, bahkan tak jarang berbicara kasar dan melakukan tindakan kekerasan, menyakiti anggota keluarganya.

“Diam!” bentak Sumar sambil menancapkan pisau belati di meja. “Rumah dan tanah itu sudah dibagi-bagi. Tapi aku tak pernah menikmati bagianku. Malah kalian yang ngebroki dengan enaknyanya. Berapa puluh ribu kalian harus sewa?” (D. Khudori, 2006: 57)

Itulah pemandangan yang sering dilihat Bejo. Dengan seringnya melihat perlakuan kasar yang tidak berperikemanusiaan itu, akhirnya Bejo berani melakukan hal-hal menganiaya binatang.

Bejo lebih suka bermain-main dengan pisau dapur, atau batu. Bejo suka mencincang kodok, dan memutar-mutarnya di angkasa, mencabuti bulu ulat, membenamkan kadal dalam lumpur, dan mencemplungkan anak-anak ayam ke dalam comberan. (D. Khudori, 2006: 56)

Keberanian Bejo sudah terlihat sejak kecil, bagaimana dia harus membela diri dan menyerang ketika tersakiti. Hanya satu yang menyebabkan dia bisa menangis, yaitu kalau dia diajari bicara. Dia merasa kesulitan untuk mengeluarkan ucapan dan bicara.

Kalau ditampar dia menyerang dengan seluruh kemampuannya, melempar batu, menghamburkan pasir ke wajah lawan, mengobat-abit pisau. Kalau dicincang, dia akan berontak, menendang dan menggerakkan tubuh untuk melepaskan diri, hingga habis kekuatannya. Tidak! Dia tidak pernah menangis, kecuali: jika diajari bicara! Suruhlah dia menirukan “ba” atau “bu” maka dia akan menangis tersedu-sedu. (D. Khudori, 2006: 56)

Sungguh mengerikan, pemandangan yang tak lazim dilakukan anak-anak. Namun, Bejo tetap Bisu.

Ketidaknormalan lainnya, saat dia mulai bisa meludah, apa saja yang ada di hadapannya, ia ludahi dan ini menjadi tanda tanya, mengapa harus meludah bukannya mengencingi?

Bejo, melakukan apa yang harus dilakukan oleh mulutnya, selain makan dan minum. Ketika mulutnya tidak bisa berbicara, yang dilakukannya adalah meludah. Oleh karena itu, ia ludahi semua yang ada di hadapannya. Apakah ludah itu? Ludah adalah liur secara denotatif, tetapi secara konotatif, ludah mempunyai makna sesuatu yang menjijikkan sehingga apabila orang meludah bisa merupakan ekspresi rasa jijik atau membuat orang merasa jijik.

Bejo seharusnya melambangkan harapan keberuntungan, tetapi yang muncul adalah kejjjikan. Mengapa demikian? Ya, masalah-masalah sosial di masyarakat miskin yang sangat mempengaruhi *habit* anak pun menimpa diri Bejo. Ada beberapa faktor yang lekat sekali dengan kehidupan miskin yang dapat menumbuhkan kebiasaan buruk pada anak, khususnya pada diri Bejo.

Pertama adalah *faktor ibu*. Ibu merupakan penerang gulita bagi anak-anak, sumber kasih sayang, serta pendidik yang utama dan pertama bagi anak-anak di keluarga. Memiliki ibu merupakan keberuntungan yang tidak dapat diungkapkan. Cinta seorang ibu membuat anak menjadi berhasil. Kelembutan ibu, tidak ada yang menandingi, membuat anak memiliki pribadi yang santun dan baik hati. Doa seorang ibu, akan membuat anak mendekat dengan keberuntungan (*bejo*), dan itu yang tidak dialami Bejo. Dia tidak memiliki seorang ibu, dirinya ditinggalkan ibu, saat melahirkan dirinya. Dia menjadi anak piatu, yang tidak merasakan kasih sayang dan mendapat perhatian serta pendidikan langsung dari ibunya dalam keluarga. Andai dia, sesuai dengan anak lainnya, memiliki ibu, tentu keberuntungan pasti berepilah kepada dirinya.

Bejo anak yatim sejak lahir. Ibunya mati ‘syahid’ di rumah sakit. Menurut ajaran agamaku, orang yang meninggal dalam perjuangan untuk melahirkan anaknya, adalah sama hukumnya dengan orang yang gugur dalam peperangan membela kebenaran agama. Orang semacam itu, akan masuk surga tak perlu ditimbang amalnya. (D. Khudori, 2006: 53)

Kedua adalah *faktor kemiskinan*. Masalah kemiskinan merupakan masalah yang krusial, sulit untuk dipecahkan dalam waktu dekat, dan saling keterkaitan satu sama lain. Jadi, apa yang dimaksud miskin? Miskin merupakan suatu kondisi ketika seseorang atau kelompok tidak mampu untuk memenuhi kebutuhan dasarnya, seperti kebutuhan pangan, sandang, tempat tinggal, pendidikan, dan kesehatan yang layak. Kemiskinan juga dapat diartikan sebagai kekurangan dalam kesejahteraan dan perampasan terhadap kebebasan dalam hidup seseorang.

Apa yang diceritakan pengarang dalam kisah ini adalah kemiskinan yang merata. Semua sektor penyebab kemiskinan tersampaikan dalam cerpen tersebut, seperti tidak memiliki rumah yang layak huni, penghuninya sibuk melakukan pekerjaan sebagai buruh yang mendapat penghasilan tidak seberapa sehingga waktu bagi mereka adalah pengumpulan pundi-pundi uang. Penghuninya tak memperhatikan bayi-bayi yang tumbuh menjadi kanak-kanak dalam pengasuhan “sambil lalu”. Artinya mereka mengasuh anak-anak yang ditiptkan saudara-saudaranya di sela-sela atau bersamaan dengan pekerjaan yang sedang dilakukan.

Sardi menitipkan anak bayinya kepada ibu, Sumar kakak sulungnya pun menitip kedua anaknya kepada ibu setelah istrinya minggat dan pergi dengan laki-laki lain. Namun, ibunya harus berjualan jamu ke pasar sehingga dia menitipkan ketiga cucu balitanya kepada Suti, kakak Sardi. Namun, Suti pun sering bepergian tidak jelas dan pulang malam hari sehingga anak-anak tersebut ditiptkan pula kepada adiknya, Tumi, yang pekerjaannya menjahit meskipun pekerjaan itu bisa dilakukan di rumah.

Kemiskinan sungguh merenggut kebebasan untuk saling mencurahkan kasih sayang di antara sanak saudara, mereka sibuk untuk mendapatkan rupiah demi menhidupi keluarganya.

Ketiga adalah *faktor pendidikan*. Tingkat pendidikan seseorang sangat mempengaruhi pola berpikir seseorang. Karena wawasan berpikir dipengaruhi juga dengan lamanya mengenyam pembelajaran, sehingga akan memiliki wawasan berpikir dalam bertindak, atau memutuskan suatu masalah yang sedang atau akan dilakukan.

Pendidikan yang diterima anak-anak tentu bukan hanya pendidikan melalui sekolah, atau secara *formal*, tetapi dapat pula diperoleh dari pendidikan keluarga atau di rumah secara *informal*. Ketiga adalah faktor pendidikan yang di dapat dari lembaga tertentu yang menghasilkan kecakapan atau keterampilan, atau pendidikan *nonformal*. Salah satunya adalah pendidikan agama, yang akan menjadi

pagar dalam berlaku sehingga tidak melakukan hal-hal yang menyimpang dengan aturan hidup manusia. Pendidikan agama bisa diperoleh di dalam keluarga atau melalui lembaga pendidikan keagamaan tertentu, seperti pondok pesantren.

Bagaimana pendidikan yang dialami para tokoh dalam cerita yang disajikan Darwis Khudori? Di sini tidak semua diceritakankarena dikisahkan pula pada cerita lain dengan judul yang berbeda. Namun, dalam hal pendidikan formal itu sudah terwakili oleh tokoh Sardi yang tak pernah menamatkan pendidikan sekolah dasar yang dienyamnya.

Pendidikan yang diterima ketiga bayi yang sudah menjelma kanak-kanak adalah pendidikan lingkungan di dalam keluarga (*informal*). Hasil yang diperolehnya sangat kentara, yaitu menjadikan pribadi sesuai dengan contoh yang ditirunya: bagaimana cara bertengkar, beradu argumentasi, bersilat lidah, berkelahi, serta mengancam dan membunuh. Sungguh pendidikan moral yang berdampak pada kriminalisasi.

“Tenang, Ti, tenang Mi!” Sardi maju setapak, “Biar kulayani apa maunya bajingan satu ini. Dulu memang aku masih ingusan, tapi sekarang sudah doyan darah. Keluar kau!”

Tiba-tiba terdengar jerit ngeri seorang anak disusul tangis kesakitan dari anak yang lain. Ketegangan buyar dan semua berlompatan ke luar rumah. Sebuah pisau menancap di ulu hati Tono. Darah merembes dari celah luka. Dan Bejo memandangnya sambil tertawa cekikikan. Sekali lagi kotaku terguncang. Namun Bejo tetap bisu.

### ***Akhir Cerita?***

Bagaimana akhir cerpen ini? Darwis membuat *open ending*, yakni ending yang memberikan akhir yang ambigu atau tidak ada ujung yang pasti atau menggantung. Pengarang memberi kesempatan kepada audiens untuk mengartikan sendiri kelanjutan cerita tersebut.

Bagaimana nasib Bejo setelah menikam saudaranya? Apakah dia mendapat hukuman fisik berupa tingkat kekerasan pula? Dibawa ke psikiater atau diadukan ke pihak kepolisian untuk diadili dengan jenis hukuman untuk anak-anak? Semuanya diserahkan kepada pembaca untuk menyelesaikan akhir cerita tersebut.

Ada yang menarik dari cerita ini. Darwis Khudori ingin mengajak pembaca untuk mengamati karya sastra yang merupakan potret kehidupan masyarakat. Manusia sebagai subjek dan objek dapat menjadi inspirasi, motivasi, dan tradisi. Melalui sastra, khususnya cerpen, dia ingin menunjukkan tradisi dan kebiasaan pada umumnya, kehidupan masyarakat kelas bawah, serta masyarakat kaum marginal dalam mendapatkan keberuntungan dan menyambung hidup dengan bekerja sangat keras, tak kenal waktu, dan tanpa peduli akan keadaan sekitar.

Hal itu bukan berarti akan mengklasifikasikan atau menunjukkan kelas sosial seseorang. Namun, pembaca dapat memetik hikmah di balik cerita tersebut. Orang sering berharap dengan keberuntungan, atau *bejo*, tanpa memperhitungkan peluang atau kesiapan untuk mendapatkannya. Tentu peluang atau kesempatan itu dapat dicari dan disiapkan sejak awal.

Apabila menanam kebaikan akan berbuah kebaikan, apabila menanam keburukan pun akan menuai keburukan pula. Apa yang ditanam, itu yang dituai. Hal itu bukan berarti tidak boleh bekerja untuk mendapatkan keberuntungan. Namun, bisa diperhatikan pula lingkungan sekitar, berinteraksi sosial, mensyukuri nikmat yang telah diberikan Tuhan, berdoa, selalu mau belajar tentang apa pun, dan memberi teladan yang baik kepada siapa pun. Niscara keberuntungan, “bejo” akan menghampiri, bahkan lekat dalam kehidupan kita.

Pantas kiranya penulis menyampaikan bahwa tak selamanya *bejo* itu tak selalu keberuntungan sebab setiap orang memiliki penilaian tersendiri tentang hal keberuntungan. Relatif, sesuai dengan yang pernah dialaminya masing-masing.

## DAFTAR PUSTAKA

- Darwis, Khudori. 1981. *Namun Bejo Tetap Bisu*. Jakarta: Kompas Media Nusantara.
- Panca, Dahana Radhar. 2006. *Riwayat Negeri yang Haru: Cerpen Kompas Pilihan 1981—1990*. Jakarta: PT Kompas Media Nusantara.

## **WONG CILIK, SASTRA, DAN KEKERASAN SEJARAH**

*Muhammad Lutfi Dwi Kurniawan*

Sebagai sebuah wacana, karya sastra tidak jarang menjadikan sejarah sebagai ruang eksplorasi. Hal itu menyebabkan, tidak jarang pula, wacana sastra menjadi subversi dari wacana sejarah. Di dalam pembahasan ini, wacana sastra akan dipertemukan dengan wacana sejarah. Keduanya akan duduk bersama dan saling berhadapan, bahkan berdebat, untuk menentukan siapa yang paling benar. Di sebelah kiri ada cerpen “Alu dan Garam” yang merupakan salah satu karya dalam kumpulan cerpen *Desing Peluru dalam Senyap* (2019) karya Gati Andoko dan di sebelah kanan ada wacana sejarah antara DI/TII dan TNI.

Cerpen “Alu dan Garam” karya Gati Andoko merupakan suatu gambaran bagaimana kekerasan ditampilkan melalui perangai *wong cilik*. Kekerasan tersebut bukan untuk membalas dendam atau bahkan ikut campur dalam kontestasi politik, melainkan untuk menegaskan posisi *wong cilik* di hadapan sejarah dan negara. Posisi terkadang didistorsi melalui konstruksi-konstruksi kebenaran yang bersifat politis. Karya sastra, dalam hal ini, mendudukan kembali posisi kebenaran dari teks sejarah sebagai sebuah objek yang tidak stabil dan dapat ditangguhkan.

Di dalam cerpen ADG, narasi sejarah dari perseteruan DI/TII dan TNI dihadirkan kembali. Cerpen tersebut bercerita tentang seorang keluarga yang terpaksa harus membantu pelarian TNI yang tengah

terluka parah karena kasihan. Meski muak dengan peperangan, Tarno dan istrinya merawat pelarian tersebut dengan satu syarat yang diajukan oleh Dinuk: tidak boleh memasuki dapur, apalagi menyentuh alu<sup>39</sup> dan guci tempat garam. Akan tetapi, syarat itu dilanggar, bukan oleh pelarian yang diselamatkan sepasang suami istri tersebut, melainkan oleh kelompok DI/TII yang sedang mengejar seorang pelarian TNI tersebut. Di sanalah, Dinuk merasa privasinya terganggu, kemudian marah dan memukul salah seorang dari kelompok DI/TII dengan alu.

Sementara itu, di dalam tulisan-tulisan sejarah, DI/TII merupakan sebuah kelompok yang berdiri pada tanggal 7 Agustus 1949 oleh Kartosuwiryo. Ia kecewa dengan berbagai kebijakan yang diambil oleh pemerintahan Indonesia dan memilih jalan pemberontakan (Ruslan, dkk., 2008: vii). Kelompok besutannya berusaha mengubah sistem politik Indonesia yang berlandaskan Pancasila dengan sistem negara Islam<sup>40</sup>. TNI sebagai aparaturnegara, berusaha untuk mengamankan dan menjaga kedaulatan dengan menumpas kelompok separatisme DI/TII—baik separatis dari NKRI maupun dari TNI<sup>41</sup>. Di sanalah, dua kelompok tersebut ditulis dalam sejarah dan saling unjuk kebenaran—sebagai sesuatu yang dianggap faktual. Berbeda dengan karya sastra, teks sejarah selalu menampilkan tokoh-tokoh besar sebagai inti dari

---

<sup>39</sup> Alu merupakan alat penumbuk gabah, sehingga beras dapat terpisah dari sekam secara mekanik.

<sup>40</sup> Tambunan (2014) mengatakan bahwa Lembaga pendidikan suffah merupakan salah satu sumber dari basis massa yang digunakan oleh Kartosoewirjo dalam menjalankan DI/TII. Bahkan lembaga ini memberikan kontribusi yang besar dalam membentuk Tentara Islam Indonesia yang tangguh dan gerilya. Dan Kartosoewirjo mampu memobilisasi massa di Lembaga Suffah itu menjadi basis massa yang bisa dian-dalkan dalam mencapai cita – citanya.

<sup>41</sup> Dwijayanto (2014) menjelaskan bahwa inti kekuatan DI/TII sendiri terdiri dari pasukan Hizbullah dan Sabillilah yang tidak mau menjadi anggota TNI, dan untuk menambah kekuatan tempur DI/TII merekrut pemuda-pemuda desa untuk dijadikan anggota.

narasi. Oleh karena itu, sastra dapat mengambil peluang dalam menyubversi sejarah.

Cerpen ADG bergerak untuk melakukan subversi pada kebenaran sejarah dengan mengajukan kebenaran dalam karya fiksi. Dengan mencampurkan sisa kekerasan dari sejarah, sastra akan mereproduksi subjek kekerasan yang kompleks<sup>42</sup>. Kekerasan ditanggihkan oleh sebuah imaji dan kekerasan selalu membentuk imaji akan dirinya (Nancy, 2005: 20—21). Sifat dari imaji atau tanda dari kekerasan datang melalui hubungannya dalam membentuk kebenaran. Nancy beranggapan bahwa kekuatan selalu bersifat eksekutif, otoritas bersifat imperatif, hukum selalu bersifat koersif, dan kekerasan merupakan sebuah bentuk yang demonstratif dan monstatif. Kekerasan hadir bukan untuk melawan sebuah kebenaran karena ia hadir sebagai kebenaran itu sendiri. Menurut Nancy, yang membuat kebenaran menjadi benar ialah karena merupakan sebuah kekerasan, dan hal tersebut benar dalam kekerasannya: hal ini merupakan sebuah kebenaran yang destruktif dalam artian ia mendestruksi verifikasi dan menciptakan kebenaran. Reproduksi kebenaran tersebut hadir bukan sebagai sebuah kompetisi, melainkan kompetisi tersebutlah yang menjadi penanda “kehadiran” akan reproduksi kebenaran. Kehadiran tersebut bukan merupakan representasi dari subjek melainkan kehadiran sebagai subjek. Hanya di dalam atau sebagai imaji, kebenaran dan kekerasan diposisikan sebagai subjek<sup>43</sup>. Dengan tidak menulisnya sebagai catatan sejarah, cerpen tersebut menegosiasikan kembali bagaimana kebenaran dibahasakan. Jean-Luc Nancy pernah membahas kaitan sejarah dengan bahasa, baginya, satu-satunya fakta

---

<sup>42</sup> Lih. Nancy (2008) dalam bukunya *The Discourse of The Syncope*.

<sup>43</sup> Konsep Nancy mengenai imaji tidak dapat dilepaskan dari konsep Lacan (1949) mengenai fase cermin. Di dalam fase cermin subjek melihat citra ideal dari bayangannya dan menandainya dengan penanda ‘aku’. Di sanalah Lacan mencoba untuk menggali rantai penandaan yang membentuk subjek melalui bentuk primordial dari *ideal ego*.

dalam sejarah ialah bahwa sejarah mengatakan apa saja tanpa satu pun yang tertinggal, tetapi sejarah telah dibuat tanpa kita.

Karya sastra menawarkan sebuah cara dalam menyembunyikan atau bahkan mengalihkan subjek kekerasan<sup>44</sup>. Melalui hal tersebut, karya sastra juga mendemonstrasikan sebuah *'truth'* atau kebenaran dalam realitas<sup>45</sup>. Seperti halnya di dalam cerpen "Alu dan Garam"<sup>46</sup> karya Gati Andoko, yang mencoba untuk menginterupsi kebenaran dengan mengontestasikan karya sejarah dengan karya fiksi. Berdasar dari latar belakang tersebut, akan dibahas lebih lanjut sejauh mana sastra mendemonstrasikan sejarah dengan subjek kekerasannya. Kepastifaktaan dalam sejarah akan diuraikan kembali sebagai sumber dan tujuan penciptaan cerpen ADG. Oleh karena itu, dalam bahasan pertama akan digali lebih dalam bagaimana citra kekerasan itu ditampakkan oleh subjek. Sementara itu, pada pembahasan selanjutnya akan dilihat kontestasi antara wacana sejarah dan wacana sastra dalam mereproduksi kebenaran.

### **Citra Kekerasan dalam Subjek *Wong Cilik***

Di dalam cerpen ADG dapat dilihat bagaimana kekerasan digambarkan dan dicitrakan. Bentuk kekerasan yang dihadirkan merupakan imbas dari sejarah perang dan perang sejarah dari dua kelompok, yakni DI/TII dan TNI. Segala macam cara dilakukan demi merebut dan mempertahankan kekuasaan. Perang tersebut tidak sekadar

---

<sup>44</sup> Nancy dalam artikenya yang berjudul *A Silent Certain* (2005) mengatakan bahwa apa yang dibangun manusia selalu mengalami ambiguitas.

<sup>45</sup> Gagasan ini juga mirip dengan apa yang dilakukan oleh Seno Gumira Ajidarma dalam tulisannya yang berjudul *Ketika Jurnalisme Dibungkam Sastra Harus Bicara* (2005). Dalam bukunya, Seno mengatakan bahwa jurnalisme terikat oleh seribu kendala, dari bisnis sampai politik sementara buku-buku sastra dibredel, tetapi kebenaran dan kesusastraan menyatu bersama udara.

<sup>46</sup> Setelah ini, *Alu dan Garam* akan disingkat ADG.

menjadi kontestasi kekuasaan, tetapi juga kontestasi ideologis. Masyarakat sipil, yang dianggap tidak berkepentingan terhadap sejarah, dipandang sebelah mata, bahkan disingkirkan.

Hal tersebut yang terjadi pada sepasang suami istri Tarno dan Dinuk. Akibat peperangan, semasa kecilnya Tarno hanya tinggal bersama ibunya, karena ayah dan kedua kakaknya mati di pertempuran *Canonade*. Begitu juga dengan Dinuk, ia harus kehilangan dua saudara kandungnya akibat pertempuran di Palagan-Ambarawa. Karena sejarah hanya mengangkat nama-nama besar dari tokoh politik, Tarno dan Dinuk terhempas ke dalam sektor-sektor subaltern. Itulah yang membuat Tarno dan Dinuk memilih untuk tidak ikut campur dalam peperangan karena hanya akan menjadikan mereka sebagai korban yang bahkan tidak dikenal namanya. Ketika seorang serdadu TNI meminta pertolongan karena luka di perutnya yang sangat parah, Tarno dan Dinuk terpaksa membantunya meskipun trauma masa lalu tetap ia bawa, seperti kutipan berikut.

Sebisa-bisanya Tarno dan Dinuk menolong, merawat luka, dan memberi makan dan minum. Meski sudah disediakan kamar tidur tamu, namun dia lebih memilih tidur bersama tumpukan padi di lumbung dan berpesan jangan berkata pada siapapun tentang keberadaannya. Dalam hati, Tarno dan Dinuk keberatan untuk ditinggali, terlebih orang yang dalam pengejaran. Apalagi Tarno dan Dinuk Benar-benar muak dengan peperangan. (Andoko, 2019: 6)

Menolong serdadu tersebut sama halnya dengan memanggil kembali memori kelam dari Tarno dan Dinuk akan nasib keluarganya yang mati akibat peperangan. Kedatangan serdadu dengan luka di perutnya merupakan imaji kekerasan bagi Tarno dan Dinuk. Mereka melihat darah yang mengalir tersebut merupakan darah yang sama dengan darah keluarganya, yakni darah peperangan sehingga apa yang dilakukan mereka dengan membantu serdadu tersebut merupakan

bentuk dari pertolongan terhadap keluarganya. Bentuk pertolongan tersebut dapat dikatakan sebagai sebuah kekerasan dalam mengajukan banding terhadap peperangan. Pertolongan hadir sebagai sebuah demonstrasi kebenaran dan balas dendam merupakan ‘kebenaran’ yang lain dalam sejarah peperangan. Bentuk demonstrasi pada peperangan menghasilkan monstrasi pada kemanusiaan sehingga pertolongan yang ditunjukkan Tarno dan Dinuk bukan diakibatkan oleh intervensi politik dua kubu yang berkontestasi, melainkan sebuah bentuk kekerasan dalam menginterupsi kebenaran sejarah.

Pertolongan yang diberikan keluarga Tarno dalam merawat dan menyembunyikan serdadu tersebut bukanlah tanpa syarat. Dalam pertolongannya, Dinuk istri Tarno, memberikan peraturan kepada serdadu TNI itu agar bisa tetap tinggal di rumahnya. Persyaratan tersebut terdapat pada kutipan dialog Dinuk seperti berikut.

*“Ya ulih-ulih bae nang kene, ning ora ulih melu mlebu pawon/dapur, apa maning wani njukut ‘alu’ apa mecahna guci wadah uyah. Huuuhhh rasakna dhewek mengko.”<sup>47</sup>* (Andoko, 2019: 6)

Dalam kutipan dialog tersebut, dapat dilihat bagaimana Dinuk, sebagai masyarakat sipil, memerintah bahkan mengancam salah satu aparatur negara. Lebih dari itu, sebagai perempuan, Dinuk juga tidak terdominasi oleh maskulinitas dari TNI. Ancaman dari Dinuk merupakan sebuah imaji dari ruang liminal antara negara dan individu. Ruang tersebut menegaskan sebuah kedaulatan individu yang tidak boleh dimasuki oleh kedaulatan negara. Hal tersebut merupakan bentuk dari kekerasan dalam hal mengontestasikan keabsolutan kedaulatan negara dengan kebenaran baru dari diri individu.

---

<sup>47</sup> Terj. “Ya boleh-boleh saja di sini. Tapi jangan masuk dapur. Apalagi sampai mengambil *alu* (antan) dan tempat garam. Rasakan sendiri nanti.”

Dalam menunjukkan kebenarannya, Dinuk melakukan apa yang disebut Nancy (2014) sebagai egoisme atau narsisisme. Dinuk, yang merupakan perwakilan dari komunitas sipil, menegaskan kekuasaannya pada benda dan ketertarikan personal yang direpresentasikan melalui ‘alu’ dan ‘guci tempat garam’. Sebuah egologi yang dibangun, berfungsi sebagai model dari naturalisme dari kelompok manusia. Pada akhirnya, sebuah komunitas dianggap secara natural direpresentasikan dalam waktu yang sama sebagai sel otonom—sebagai ‘diriku’<sup>48</sup> atau dalam konteks ini sebagai Dinuk. Larangan Dinuk kepada serdadu TNI merupakan sebuah penolakan kepada orang yang dianggap asing atau di luar komunitas dan difungsikan sebagai presensi (kebanaran) dirinya.

Ancaman tersebut menjadi benar-benar dilakukan, ketika serdadu *deki*<sup>49</sup> mengobrak-abrik seluruh penjuru rumah. Mereka datang, bukan karena ingin menyerang keluarga Tarno, tetapi untuk menangkap pelarian TNI yang bersembunyi ke rumahnya. Meskipun begitu, Tarno dan Dinuk pun ikut menanggung imbasnya karena dianggap bersekongkol dengan serdadu TNI tersebut. Pada saat itulah kemarahan Dinuk dimulai—bukan karena suaminya yang diancam akan dibunuh, melainkan karena ketidaksopanan serdadu DI/TII ketika memasuki rumah, terlebih demi menjaga alu dan tempat garamnya, seperti kutipan berikut.

“*Tentarane nangdi?*”<sup>50</sup> Bentak salah satu dari mereka.  
“*Mbekayune, kok delikna ngendi? Duduhna cepet. Pengin bojone rika mati?*”<sup>51</sup> Ucapnya sambil

---

<sup>48</sup> Kata ‘diriku’ digunakan untuk menerjemahkan terminologi *me* guna membedakannya dengan ‘*I*’ yang berarti ‘aku’.

<sup>49</sup> Istilah untuk menyebut DI/TII di daerah Banyumas.

<sup>50</sup> Terj. “Di mana tentaranya?”

<sup>51</sup> Terj. “Nona, kau sembunyikan di mana? Cepat, tunjukkan! Atau suaminya akan mati!”

menjambak rambut Tarno dan menempelkan ujung belati pada leher Tarno....

“*Kiye omahe inyong, dening menungsa ra nana sopane blas. Ya ngana nek bojone inyong garep dipateni. Ngana! Amit-amit jabang bayi!*”<sup>52</sup>

...

“*Awas nek nganti muntahna uyah tak gecek san gawe rika kabeh.*”<sup>53</sup> (Andoko, 2019: 9

Dalam kutipan tersebut, Dinuk semakin menghadirkan dirinya melalui ancaman-ancaman terhadap tentara DI/TII, bahkan Dinuk tidak segan-segan untuk membunuh mereka semua jika menyentuh alu dan garamnya. Citra tersebut menunjukkan betapa kuatnya ego dari Dinuk dalam mempertahankan kedaulatannya meskipun suaminya diancam akan dibunuh. Di sinilah perlawanan Dinuk dimulai melalui kehadirannya sebagai kompetitor. Kedaulatan tersebut dijaga untuk mempertahankan sebuah identitas dari komunitas. Citraan dari kerelaan Dinuk pada Tarno merupakan bentuk dari apa yang disebut Nancy sebagai *self-destruction*. Hal tersebut dilakukan untuk mengambil posisi ketika bentuk tradisional dari komunitas dan pembangunan komunitas dianggap sebagai keniscayaan. Di sanalah, pelaku *self-destruction* menawarkan sesuatu kebaruan sehingga yang niscaya akan dapat diingat atau paling tidak sebagai opsi dari kebenaran<sup>54</sup>.

*Self-destruction* yang dilakukan Dinuk ternyata tidak sekadar untuk menunjukkan perlawanannya pada kedaulatan negara, tetapi juga kepada absolutisme maskulinitas. Perlawanannya terhadap tentara *deki* merupakan gambaran dari seorang perempuan yang melawan yang menunjukkan kebenarannya sebagai feminin yang tidak gentar pada

---

<sup>52</sup> Terj. “Ini rumahku. Jadi orang tidak ada sopan santun sama sekali. Silakan saja kalau mau bunuh suamiku. Sana! Amit-amit jabang bayi!”

<sup>53</sup> Terj. “Awas sampai menumpahkan garam, kuhabisi kalian semua.”

<sup>54</sup> Nancy via Jed Deppman, dalam jurnalnya yang berjudul “*Jean-Luc Nancy, Myth, and Literature*” dalam *Qui Parle*. Vol. 10, No. 2. 1997.

maskulin. Ditambah lagi gambaran Tarno yang tidak dapat berkutik ketika melihat istrinya ditampar, seperti kutipan berikut.

Ditamparnya Dinuk dan dilempar hingga ke dekat tungku. Tarno hanya dapat menangis dan merengek memohon ampun, tapi malah dimarahi Dinuk.

“Kang, *napa ndadak nangis? Ngemis barang maring deki manungsa watak asu!*” (Andoko, 2019: 8)

Tentara *deki* yang menampar Dinuk merupakan gambaran kekerasan fisik untuk menumbangkan kedaulatan yang dibangun Dinuk. Akan tetapi, hal tersebut malah menjadikan kedaulatan yang dibangun Dinuk menjadi eksis dan diingat sehingga harus dihancurkan. Kehadiran Dinuk menjadi sebuah ancaman bagi kekuatan tentara DI/TII, bahkan bagi kejantanan mereka. Di sanalah Dinuk dengan citra kekerasan menunjukkan dirinya sebagai perempuan yang memiliki otoritas. Tarno yang menangis merupakan sebuah gambaran ketidakberdayaannya pada femininitas. Kekuatan feminin menunjukkan dirinya sebagai subjek kekerasan itu sendiri.

Keberanian Dinuk dalam mempertahankan wilayah kedaulatannya berujung pada puncak kemarahannya. Tempat garam yang menjadi barang yang paling ia sayangi pecah. Di sanalah, kekerasan Dinuk mengalami kompleksitas dengan imaji dari kekerasan fisik, seperti kutipan berikut.

... guci tempat garam pecah dan berhamburan butiran garamnya.

Kemarahan Dinuk memuncak begitu melihat guci pecah. Diambilnya alu dan menghujamkannya ke arah dada serdadu “*deki*” yang jatuh telentang. (Andoko, 2019: 9)

Kejadian dalam penyerangan tentara *deki* tersebut merupakan bentuk pengukuhan diri akan kedaulatan dari masyarakat sipil alih-alih

seorang perempuan. Subjek pun terbentuk secara sempurna, dengan kekerasan, ia menunjukkan kebenaran wajahnya dalam menengahi peperangan antara TNI dan DI/TII, bahkan menengahi negara dan oposisinya. Dinuk, alu, dan garam merupakan sebuah kedaulatan yang telah menunjukkan wajahnya sebagai subjek yang melawan<sup>55</sup>.

Perlawanan Dinuk ialah perlawanan sastra dalam mengajukan sudut pandang lain dalam membentuk wacana. Citra kekerasan yang ditampakkan Dinuk menjadikannya, bahkan sastra itu sendiri, sebagai hero dalam wacana politik negara. Hero di sini bukan dimaksudkan sebagai pahlawan, melainkan “kebenaran lain” yang mengontestasi kebenaran absolut dari sejarah. Hal itu menyebabkan, kepastifaktaan wacana sejarah dirunut ulang dan diverifikasi oleh wacana sastra. Di situlah pertandingan dimulai, entah siapa yang menang, kalah, ataupun seri, ADG sebagai karya sastra telah ikut hadir dalam kontestasi politis atas kebenaran absolut.

### **Kebenaran Sejarah vs Kebenaran Sastra**

Sejarah politik Indonesia telah mengalami perjalanan yang panjang dengan menghadirkan beberapa intrik dalam menuliskannya. Henk Schulte Nordholt (2004: 68—76) berpendapat bahwa Indonesia merupakan “negara tanpa sejarah” hingga nanti. Argumen tersebut diletakkan pada kondisi pemerintahan Indonesia dalam memberdayakan sejarah. Jika pada masa kepemimpinan Soekarno (1949—1967) sejarah telah absen, pada masa Orde Baru dalam kepemimpinan Soeharto (1967—1968) pembuatan sejarah nasional dilegitimasi dalam menjalankan sebuah rezim (Formichi, 2015). Dalam hal ini, tentara bertindak dalam menjalankan skenario baru yang mengonstruksi kembali sejarah nasional Indonesia sebagai narasi yang disentralisasi pada kedaulatan negara sehingga negara hadir dalam

---

<sup>55</sup> Agamben (1995: 61) melihat pembentukan subjek sebagai binatang dengan menunjukkan perlawanannya pada kedaulatan.

melegitimasi sejarah (McGregor, 2007: 141—171). Legitimasi tersebut mengakibatkan sejarah persatuan Indonesia kehilangan akarnya karena sejarah pemberontakan negara masih jauh dari cukup dalam melakukan eksplorasi. Van Klinken (2005: 236) mengkritisi pembentukan sejarah di Indonesia yang dibuat oleh rezim dalam menghegemoni pengetahuan akan kenegaraan di dalam arena historis sehingga sejarah hanya merupakan penerimaan pada kesatuan (kebenaran).

Kesatuan kebenaran tersebut juga terjadi dalam sejarah kelompok oposisi. Hal itu ditunjukkan oleh adanya konfigurasi tokoh sebagai citra dari komunitas. Seperti halnya dalam pembentukan sejarah perlawanan DI/TII tidak bisa dilepaskan oleh seorang tokoh bernama Kartosuwiryo. Kartosuwiryo (1905—1962), merupakan seorang pemimpin penting yang membangkitkan gerakan religius-nasionalis dalam menumpas kolonial pada era 1920—1930 dan merupakan pendiri dari Darul Islam pada tahun 1940. Pada September tahun 1953 Aceh mendeklarasikan dukungannya pada Kartosuwiryo (Gunawan, 2000) dan beberapa tahun kemudian hal tersebut terjadi di beberapa wilayah di Jawa, Sumatra, Borneo dan Maluku dalam bentuk pemberontakan. Gerakan perlawanan yang dipayungi oleh DI/TII tersebut mengakibatkan tekanan pada berbagai pihak, yang di dalamnya terdapat masyarakat sipil dan penyerangan kaum bersenjata, isu-isu tentang etnis, dan identitas religiositas.<sup>56</sup>

Sementara itu, di dalam cerpen “Alu dan Garam”, keluarga Tarno dan Dinuk menginterupsi kebenaran sejarah dengan dan tampil sebagai kebenaran itu sendiri. Mereka mencoba mengambil tempat di antara oposisi dan membuka kemungkinan baru dalam oposisi DI/TII vs. TNI. Oleh karena itu, di dalam cerpen ADG, tidak ada pemihakan, baik aparat negara maupun oposisi karena pemihakan mereka hanya pada rumahnya, terlebih alu dan tempat garam. Mereka memilih posisinya

---

<sup>56</sup> Peristiwa-peristiwa ini telah dimuat di berbagai buku, lih. Aspinall (2009); Harvey (1977); Kahin (1999); van Dijk (1981).

sendiridi luar pertikaian politik, bahkan jika pun mereka harus dibunuh, bukan sebagai seorang yang berkorban, melainkan mati sebagai *homo sacer* yang pantas dibunuh karena dianggap di luar dan tidak berkepentingan dalam kedaulatan. Di sinilah teks ADG mencoba mengajukan kebenaran versi masyarakat sipil yang hanya didengar melalui seloroh di kampung-kampung, bukan ruang-ruang akademis ataupun negara.

Jika dalam sejarah, konfigurasi tokoh itu penting, dengan beberapa kriteria yang hierarkis, di dalam karya sastra setiap pintu yang dibuka akan membuka pintu-pintu yang lain karena tidak mempunyai kepentingan untuk dipercaya, seperti yang dikatakan Badiou (2005) mengenai *Procedures of Truth* yang menjamin keanekaragaman etika setiap kelompok/komunitas dalam menciptakan kebenaran. Di dalam cerpen ADG, sikap antihero ditunjukkan oleh Dinuk seperti kutipan berikut.

Berdatangan warga sekitar, membantu Tarno mengurus tiga jenazah anggota DI/TII. Si pelarian tidak henti-hentinya mengucapkan rasa terima kasih kepada Tarno, terlebih pada Dinuk yang begitu perkasa.

Begitulah Dinuk, tetap tak menghiraukan puja-puji yang membumbungkan namanya. “*leleh luweh*” alias cuek. Dia asyik menjumputi butiran garam tersisa yang belum cair. (Andoko, 2019: 9)

Dinuk yang diberi penghargaan karena dianggap berpihak pada negara tidak menghiraukan puja-puji atas dirinya karena apa yang ia lakukan bukanlah seperti Kartosuwiryo yang mencoba mengambil alih kekuasaan ataupun Sukarno yang melakukan berbagai cara untuk mempertahankan kekuasaan. Ia hanya mencoba melindungi barang-barangnya dari gangguan siapa pun dan ia tidak akan menyerah alih-alih takut pada kelompok yang berani mengganggu ketenteramannya. Karena hanya dengan melindungi garamnyalah, Dinuk menjadi

“Dinuk”, seperti apa yang dikatakan Nancy (2000: 13), yang di luar adalah yang di dalam; hal tersebut memberikan ruang disposisi dalam dunia. Negativitas yang dilakukan Dinuk mengubah makna-makna sekaligus menginterupsi kebenaran-kebenaran lampau, seperti kutipan berikut.

*“Uwislah arep ngapa maning, salahe dhewek uwong  
kok demen perang, kaya ranana gaweyan liya.”*<sup>57</sup>  
(Andoko, 2019: 5)

Negativitas dari tindak-tindak kekerasan akan terus ada karena makna yang *origin/asli* tidak memiliki akhir. Perlawanan Dinuk dalam ADG sudah digambarkan pada kutipan dialognya. Ia mengatakan bahwa perang adalah suatu kesalahan karena saat itu, kontestasi ideologis memang harus diselesaikan melalui popor senapan. Ketika dalam sejarah, perang menjadi sebuah peristiwa yang penting sehingga harus dikupas, bahkan ditentukan pemenangnya, di suatu desa terpencil bernama sastra, yang di dalamnya ada Dinuk berpendapat bahwa perang adalah kegiatan yang kurang kerjaan. Dari fenomena ini dapat dilihat bagaimana sastra turut hadir dalam menyuarakan subversinya. Namun, ada bedanya, sejarah dengan teliti dan ditulis untuk dipercaya sebagai kebenaran, sedangkan sastra tidak mempunyai beban tersebut. Sastra membuka ruang-ruang kosong untuk memverifikasi sejarah sehingga wacana sejarah tidak mandek dan terus berdialektika. Dari sanalah dapat dilihat bagaimana sastra lahir dari sejarah, bahkan menjadi sejarah tersendiri, yakni “sejarah kebenaran yang lain”. Oleh karena itu, kontestasi sejarah dan sastra, laiknya perang saudara dalam membangun peradaban “kebenaran”.

---

<sup>57</sup> Terj. Sudahlah mau bagaimana lagi, salah sendiri, jadi orang kok sukanya perang, seperti tidak ada pekerjaan lain saja.

## Simpulan

Wacana yang dibentuk negara melalui teks sejarah hanya menampilkan tokoh-tokoh politik yang berkepentingan dalam persetujuan antara DI/TII dan TNI. Narasi besar tersebut menenggelamkan peran masyarakat sipil yang juga ikut terlibat dalam sejarah. Sementara itu, Di dalam cerpen ADG, kebenaran diinterupsi melalui imaji kekerasan di dalam teks. Dalam hal ini Dinuk, sebagai representasi dari masyarakat sipil dan seorang perempuan, menunjukkan kekerasan sebagai wajah dirinya dan memberikan opsi pada kebenaran yang diciptakan oleh negara. Perlawanannya pada dominasi militer merupakan bentuk dari sebuah kedaulatan yang ia ciptakan di luar negara. Kedaulatan tersebut merupakan sebuah struktur antara Dinuk, alu, dan garam dalam membentuk subjek yang melawan.

Subjek dalam ADG merupakan subjek yang melawan kebenaran sejarah dan mengajukan kebenaran tersendiri. Sifat pembentukan sejarah yang sangat politis dalam memproduksi pengetahuan menjadi landasan untuk membuka kebenaran-kebenaran yang subversif, salah satunya ialah karya sastra. Hanya dengan karya sastra, pemberontakan dieksplorasi besar-besaran karena karya sastra sendiri tidak memiliki kepentingan untuk dipercaya sebagai fakta.

## DAFTAR PUSTAKA

- Ajidarma, Seno Gumira. 2005. *Ketika Jurnalisme Dibungkam Sastra Harus Bicara*. Yogyakarta: Bentang Pustaka.
- Agamben, Giorgio. 1998. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. USA: Meridian.
- Andoko, Gati. 2019. "Alu dan Garam" dalam *Desing Peluru dalam Senyap*. Yogyakarta: Interlude.
- Aspinall, Edward. 2009. *Opposing Suharto: Compromise, Resistance, and Regime Change in Indonesia*. Stanford: Stanford University Press.

- Badiou, Allain. 2005. *Being and Event*. London: Continuum.
- Caesario, Adventus. 2019. “Konsep Kebertubuhan pada Fenomena *Artificial Intelligence* dalam Terang Pemikiran Jean-Luc Nancy”. Skripsi: tidak diterbitkan.
- Deppman, Jed. 1997. “Jean-Luc Nancy, Myth and literature” dalam *Qui Parle*. Vol. 10, No. 2.
- Dwijayanto, Reno Aprilia. 2014. *Sistem Militer dalam Tentara Islam Indonesia (TII) di Jawa Barat pada Masa Kartosuwiryo (1948—1962)*. Skripsi: tidak diterbitkan.
- Elyana, Okvi. 2012. “Dimensi Utopia dalam Komunitas Inoperatif: Analisa terhadap Pemikiran Jean-Luc Nancy”. Skripsi: tidak diterbitkan.
- Formichi, Chiara. 2015. “(Re)writing the History of Political Islam in Indonesia”. Dalam *Journal of Social Issues in Southeast Asia*. Vol. 30. Hlm. 105—140.
- Gunawan, Hendra. 2000. *M. Natsir dan Darul Islam: Studi Kasus Aceh dan Sulawesi Selatan tahun 1953—1958*. Jakarta: Media Da’wah.
- Harvey, Barbara Sillars. 1977. *Permesta: Half a Rebellion*. New York: Cornell Modern Indonesia Project.
- Kahin, Audrey. 1999. *Rebellion to Integration: West Sumatra and the Indonesian Polity 1926—1998*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- McGregor, Katharine E. 2007. *History in Uniform: Military Ideology and the construction of Indonesia’s Past*. Singapore: NUS Press.
- Nancy, Jean-Luc. 2005. *The Ground of the Image*. New York: Fordham University Press.
- 2005. “A Certain Silence” dalam *Oxford Literary Review* Vol. 27.
- 2008. *The Discourse of The Syncope*. Stanford: Stanford University Press.

- Schulte Nordholt, Henk. “De-colonizing Indonesia Historiography”.  
Dalam *Politik Kebudayaan dan Identitas Etnik*. Diedit oleh I  
Wayan Ardika dan Darma Putra. Denpasar: Balimangsi Press.
- Tambunan, Wahyu Irwansyah. 2014. “Gerakan Politik S. M.  
Kartosoewirjo (DI/TII)” dalam jurnal *Politeia*. Vol. 6.
- Van Dijk, Cornelius. 1981. *Rebellion under the Banner of Islam: the  
Darul Islam in Indonesia*. The Hague: Nijhoff.
- Van Klinken, Gerry. 2005. “The Battle for History after Suharto” dalam  
*In Beginning to Remember: the Past Indonesian Present*. Diedit  
oleh Mary S. Zurbuchen. Singapore: NUS Press.

## SASTRA DALAM SINGGASANA PASTA

*Muhamad Novianto*

Matahari datang melangkahi tubuh sandi. Sandi membangunkan tubuhnya yang keras akibat magnet dalam keranjang. Maklum, anak muda selalu nyaman ketika berbaring di atas ranjang sambil menukikan kepalanya ke benteng perbatasan musuh dalam permainan *Mobile Legend*. Sandi beringsut dari perbaringannya dan melangkah kakinya ke dalam kamar mandi. Sebab waktu bekerja sudah ditetapkan kepala perusahaan. Sebagaimana waktu adalah uang, bagi pemilik perusahaan. Sementara itu, uang adalah waktu, bagi sandi. Ia melihat waktu tepat enam dua puluh, jam masuk bekerja enam tiga puluh. Ia mengambil handuk dan berdiri di depan cermin tanpa henti memperhatikan waktu yang mulai naik ke enam dua-dua. Membilas wajah dengan air dua kali kemudian mengambil “pasta” beserta alat sikat. Lubang penutup dibuka dan “di pencet” bagian tengah. Saat hendak meluncur pada lubang keluar ia kembali melihat waktu yang sudah berdiri di enam dua lima. Tekanan pada tubuh pasta dikendurkan. Pasta kembali masuk ke dalam singgasananya.

Sandi bekerja sebagai editor di salah satu perusahaan swasta. Ia mengagumi pekerjaan menulis sejak duduk di bangku sekolah menengah pertama. Buku pertama kali yang ia baca ialah roman “Manusia Bebas” (1975) karya Suwarsih Djojopuspito. Ia kagum dengan ide cerita dan perjalanan hidup dalam tokoh tersebut, Sulastri namanya. Sulastri bagi sandi ialah sosok yang menginspirasi; ia selalu

kagum dengan keberanian perempuan dibanding lelaki. Sulastris yang kala itu dapat keluar dari tekanan penjajah adalah seorang guru yang juga gemar menulis. Sulastris mencoba melawan penjajah dengan naskah yang dibuatnya. Naskah yang kemudian dikirim kepada pemerintah Belanda selalu ditolak karena adanya pencampuran bahasa daerah. Namun, Belanda sendiri tidak menginginkan adanya bahasa asing: baginya.

Ia mereviu kembali ingatan dalam buku “Sang Penguasa” karya Machiavelli yang diterjemahkan Dedeh Sry Handayani (2020). Machiavelli adalah seorang negarawan yang selalu membuat resah pemerintah pusat melalui tulisannya. Penulis fenomenal yang dikenal pada masanya karena terang-terangan membuat karya kontroversi, salah satu karya yang dikenal ialah “Sang Penguasa” yang dibuat serupa, memberi petunjuk bagi siapa pun orang yang menginginkan dirinya menjadi pemimpin. Seraya kisi-kisi guna mengolah negara dan cara mempertahankan jabatan sebagai pemimpin. Gaya Machiavelli dianggap negaranya sebagai karya sastra yang kontroversial, tetapi banyak yang mengikutinya. “Sang Penguasa” baru dapat diterbitkan lima tahun setelah kepergiannya dari muka bumi. Begitukah cara negara melindungi kebebasan warga negara? Sedikitnya *pitutur* yang diungkapkan Dedeh Sry Handayani dalam menyisir sedikitnya karya sastra Machiavelli. Sandi beranggapan bahwa hak yang bulat disepakati dalam aturan malah tidak menjadi fungsi sejati. Konon, dari kedua cerita yang selalu ia ingat, ia mencoba mengambil simpulan: jika hanya memiliki “Hak” sebagai manusia, tidaklah cukup apalagi bagi mereka yang tidak mempunyai jabatan apa-apa.

Ketika ditambah dengan keadaan buruk, sandi mencoba mencari jalan keluar terhadap situasi yang datang akibat pandemi Coronavirus-19 yang mengharuskan dirinya untuk mengurangi waktu bekerja di kantor. Pengurangan upah bulanan kerap ia dapatkan karena pemberlakuan perusahaan menerapkan WFH (*work from home*). Imajinasi sandi terkurung ketika berbulan-bulan di rumah menjalankan

tugas. Terlebih banyak sekali berita yang simpang-siur. Tekanan dalam batinnya meledak-ledak. Ia ingin sekali membuat cerita yang menyangkutpautkan dirinya pada “Hak” yang dimiliki manusia ialah “karya”. Karena ketertarikannya pada kisah “Sulastri” dan “Machiavelli”. Ia menginginkan harus adanya perlindungan lembaga (lembaga perlindungan?) guna menyelamatkan pendapat dan hak bagi warga negaranya. Sandi ingin melepaskan rantai kebebasan berpendapat bagi setiap warga negara. Hasrat menulisnya muncul ketika melihat keadaan negaranya yang surrealis.

Matanya tajam melihat peristiwa sekitar, termasuk melihat masyarakat yang “anjlok” perekonomiannya akibat dampak Covid-19. Ia selalu memiliki empati dalam dirinya apabila melihat keadaan yang buruk terjadi. Sepulang dari warung sembako, sandi melihat tetangganya yang berjalan dengan bahu tertunduk. Ia coba menanyakan kepadanya. Ia memberitahu sandi bahwa baru saja terkena PHK karena perusahaan tidak sanggup membayar upah kepada karyawannya. Sandi mencoba menjalin komunikasi kepadanya. Thomas namanya, thomas menilai pemberlakuan aturan yang dibuat sepihak dan tidak menguntungkan dirinya. Dalam tuturnya: pemerintah harus bisa melihat keadaan yang terjadi. Sudah tertulis bahwa kehidupan warga negara dijamin oleh negara: salah satunya dalam pekerjaan.

Percakapan panjang sandi lakukan dengan Thomas. Gejala yang datang bukanlah sesuatu yang diinginkan. Ditambah istrinya yang sedang hamil tua. Bagaimana ia bisa melakukan persalinan tanpa adanya biaya. Thomas coba bernegosiasi dengan sandi, kalau memang tidak sanggup memberi pekerjaan: jaminlah keselamatan ketika persalinan tanpa dikenakan biaya. Perasaan Sandi terus-menerus bergumam mendengar yang dikatakan Thomas. Keinginannya dalam membuat tulisan sangat kuat. Sandi selalu menuangkan perasaan yang ia terima dalam bentuk tulisan. Karena menurutnya, itu cara yang elegan guna menghadapi masalah. Perpisahan Sandi dan Thomas dilakukan ketika sampai pada gardu listrik perempatan jalan.

Sesampainya di depan rumah. Ia membuka muka pintu dan masuk ke dalam. Ia menanggalkan seluruh pakaian yang menempel di tubuhnya. Kebiasaan yang sering dilakukan sandi sebelum membuat cerita ialah membaca perkembangan berita yang terjadi pada masa pandemi. Seorang editor dengan gaya berpikir yang licin membuka beberapa berita sastra ataupun tulisan ilmiah yang telah dimuat. Sebagian besar dari suguhan informasi yang di dapat belum ada yang memuaskan baginya: sastra harus berbicara. Dalam benak sandi: bagaimana bisa semua tulisan ini “terfokus”, sedangkan unggahan yang dilakukan media dan masyarakat lebih banyak tentang urusan perceraian keluarga, bahkan urusan artis dengan pernikahannya lebih *trending* dibanding keadaan bencana yang melanda mental, kesehatan, dan ekonomi.

Sandi berpikir bahwa sastra harus meluruskannya dalam situasi seperti ini guna menyelamatkan keadaan. Di samping metafora media yang menyulitkan keadaan masyarakat dalam pidato-pidatonya di depan publik, Sandi mendongakan kepalanya ke tulisan yang sejak lama ia tempel di samping tubuh lemarinya “*Ketika Jurnalisme di Bungkam, Sastra Harus Berbicara (1997)*”, kekagumannya terhadap “Seno Gumira Ajidarma”. Sandi melihat bahwa keadaan yang dialami pekerja media saat ini seperti terulang kembali. Akan tetapi, kali ini datang dengan sentuhan lembut. Sandi melihat: kebenaran melawan kebenaran. Kebenaran pertama: menaikkan upah yang diterima dari penyitaan pikiran guna menjadi solusi ekonomi di tengah pandemi, kebenaran kedua: kebebasan keselamatan berpikir tanpa embel-embel: Lantaran diksi karier saat ini berganti kurir yang mengharuskan siapa pun mereka dalam berkarier harus menjadi kurir.

Realitas sebenarnya keberadaan sastra tidak akan mati. Hanya saja siapa yang berani mengejawantahkannya. Ruang yang banyak mereka ciptakan, tidak memiliki payung yang kuat menahan derasny hujan. Bagaimana mungkin sastra dapat keluar dari singgasananya. Kini peluang tertutup kertas merah dan biru. Kejayaan sastra sedang

memiliki kondisi tubuh yang lemah. Sastra bisa masuk dalam keadaan dan situasi apapun, tetapi siapa yang berani melakukannya? Sastra kini sudah positif terkena Coronavirus-19. Karya yang beredar sudah tidak lagi memiliki pisau: lantaran gengsi, mereka tidak punya keberanian memberikan pita petunjuk jalan pada rimba yang telanjang.

Sandi menganggap bahwa “sastra itu licin” seperti “pasta” yang ketika dioleskan pada gigi mampu membersihkan noda dan makanan kecil yang mengumpat. *“Pada dia yang mati, yang dengan kematiannya, telah menghubungkan bagian-bagian waktu yang hilang, kami, kami makamkan ayah kami. Wabah kematian ayah, telah mengembalikan lagi semua yang akan pernah hilang”*. Tiga puluh kata yang dibuat “Afrizal Malna” dalam beberapa puisinya. Figur paternal yang menghubungkan sosok seorang ayah dengan pemimpin kala itu (Tiga Halaman Belakang untuk Puisi-puisi Afrizal Malna–Fasisme, Modernisme, Lirisisme Bagian 1–Literasi.co media 24/8/2016) bersama beberapa kalangan kritikus dan sastrawan saling berjibaku melihat keadaan yang dirasakan bersama, yakni bencana merem-melek.

Sandi tahu betul bahwa keberadaan sastra saat ini bukan sebagai “alarm” melainkan “prestasi”. Wujud yang mengudara di sudut-sudut jalan hanya sebagai kiasan guna memperindah situasi, bukan mendamaikan kondisi. Ramai-ramai membuat pesta atau hajatan kecil-kecilan yang tidak lain hanya mewujudkan silaturahmi raga, bukan silaturahmi jiwa. Begitulah terus-menerus menjadi kebiasaan yang dianggap “hakiki”.

Karena tidak mau kalah dengan tokoh sulastri pada Roman “Manusia Bebas”. Ia selalu memiliki ambisi untuk bisa melampaui karya sastra sebelumnya. Sandi menilik sulastri yang pada akhirnya mampu mendirikan “Sekolah Partikelir Nasional” yang merupakan “proletar-proletar intelektual” yang kegiatannya tidak kalah dari kaum intelek Belanda. Usaha yang tidak mudah dilakukan bagi setiap orang adalah membangunkan kesadaran diri sebagai bangsa yang “Berdikari”. Meluruskan kesalahan melalui karya sastra merupakan senjata

mematikan bagi mereka yang mempunyai otoritas. Banyaknya karya-karya hebat yang hanyut dalam kolam “cat” hanya akan menjadi warna baru baginya.

Sastra di Indonesia menjadi cermin keadaan zaman yang mampu melepas rantai kemiskinan dalam ekonomi, mental, dan kesehatan karena menjadikan sastra sebagai “Laboratorium” yang mampu merekam keadaan zaman. Sastra dipandang sebagai karya yang “tekstil” melalui perasaan yang dituangkan dalam diksi.

Diksi dapat dibuat/dipilih oleh siapa pun, terlebih oleh pekerja media ataupun pejabat teras yang sering kali menggunakan diksi “ambiguitas” untuk memompa darah tinggi masyarakat melesat hingga ke otak dalam menafsirkan. Pentingnya diksi digunakan pada fungsinya, bukan pada ruang yang sama. Bagaimana bisa diterima penggunaan diksi dalam media yang bukan pada ruangnya? Berbeda dengan diksi yang digunakan, diksi dapat masuk ke dalam media manapun. Dari mulai “simbolitas” ataupun “realitas” semua dapat di terima. Hanya berbeda kepada siapa yang melakukannya, semisal masyarakat dan pemimpin.

Perjalanan Sandi mengetahui semua hal, termasuk sastra justru menjadi pelecut baginya sebab ia harus berhadapan dengan sahabat seprofesinya yang juga bekerja pada bidang penulisan. Membuat sebuah terobosan atau pembaruan memang mudah, tetapi akan lebih sulit untuk mempertahankannya. Sebagaimana yang dipikirkan sandi apabila sahabatnya menjadi musuh. Karya sastra memang selalu hidup sampai kapan pun, ia ada bersama zaman. Akan tapi, bagaimana cara sandi mempertahankan persahabatannya?

Keberadaan sastra selalu mendekam dalam pikirnya. Walaupun kerap “adu jotos”, ia hanya ingat bahwa sastra mampu menyadarkan kemanusiaan manusia. Menjadi manusia yang manusia merupakan jalan pintas yang diambilnya dalam menjalani hidup yang realis-magis. Tanda-tanda kemunculan karya sastra merupakan keadaan yang timbul

dalam beberapa hal. Sandi selalu menyangkutpautkannya dengan situasi dan kondisi yang sedang terjadi.

Krisis! “Krisis sastra” terjadi saat ini. Tak banyak kritikus kawakan turun gunung melihat keadaan sebab mereka tahu bahwa generasi saat ini sulit dihubungkan dengannya. Jangankan menjadi seorang kritikus, gelar novelis yang telah disandanginya menjadi ancaman bagi perkembangan sastra, khususnya di Indonesia. Istilah “sastra populer” hanya lazim digunakan pada tahun 70-an berkat uluran Novel *Karmila* (Marga. T) dan *Cintaku di Kampus Biru* (Ashadi Siregar). Akan jadi apa apabila dibandingkan dengan Novel *Cinta Brontosaurus* (Raditya Dika)? Kebobrokan datang ketika karya sastra tidak mementingkan keadaan, tetapi “popularitas”. Sepak terjang era populer sastra melemah karena munculnya karya sastra yang renyah.

Di sisi lain, konsistensi karya sufistik yang masih bertahan dan terus dijaga sampai saat ini adalah mereka, *Emha Ainun Nadjib*, *Sujiwo Tejo*, dan *K.H Mustofa Bisri*, yang selalu melakukan siaran langsung melalui karya dan dakwah. Akan tetapi, apakah mungkin keberadaan sastra sesungguhnya hanya pada karya sufistik? Memang mudah sekali saat ini menjadi novelis dan cerpenis. Kuncinya hanya bisa menulis cerita yang menarik; itu saja. Apabila digali lebih dalam lagi, pemaknaan karya sastra sesungguhnya terletak pada ide yang mampu membangunkan keadaan sastra pada keberadaannya. Sastra yang seharusnya menjadi ajang perbedaan pendapat dalam karya sudah tidak lagi terlihat. Kebanyakan mereka membuat karya sastra yang berada pada posisi “kedamaian sesama”. Persaingan dalam karya, sejatinya membuat “keberadaan” sastra lebih berada pada puncak kejayaannya.

Sandi yang selama ini bergelut di bidang editor mencoba memecahkan permasalahan laju sastra melalui “digital” karena bagi sandi sastra terlalu cemberut, ompong, dan kurang mampu memanjat nalar generasi muda. Sastra digital yang banyak diunggah hanya sekadar bualan. Betapa mudahnya menjual karya dengan menukar tambah imbalan. Bagaimana generasi muda dapat dengan mudah

melibatkan dirinya? Yang tidak mengusung imbalan saja *wong* susah terlibat.

Bilamana novelis, cerpenis, dan penyair lawas kurang berhasil memanjat perspektif generasi muda? Seharusnya generasi muda dapat menjembatani. Sandi tidak mau kalah dalam hal ini. Ia melihat peluang yang kemudian ia inventarisasikan melalui beragam riset informasi berita. Baginya, bukankah lebih baik mengadakan “diskusi” mingguan antara junior dan senior. Perhatian ini memang diperuntukkan mereka guna menangkap saran dalam membaca keadaan karena sekarang lebih banyak novelis, cerpenis, dan penyair muda bermain dengan nalarnya sendiri. Ketika berhasil membuat sebuah karya yang menarik bagi masyarakat saat ini: mereka terlena dengan pujian tanpa memperdulikan keadaan yang di alami masyarakat.

Hal yang demikian terjadi pada generasi muda yang sejatinya hadir dengan kekuatan besar “politik sastra” yang dilakukan dalam suatu sistim guna memeriahkan jagat media massa yang sudah menjadi candu bagi setiap manusia. Sandi meyakini bahwa adanya sambung-pendapat dalam istilah “faktor X”. Kehadiran “faktor X” dalam dunia sastra justru menutup rapat pakaian zaman yang terjadi. Interpretasi yang dibuat sudah menghunus perspektif masyarakat dalam memikirkan hidup yang aman dan nyaman. Pertanyaan besarnya adalah seperti apakah kehidupan yang aman dan nyaman? Apakah ada riset yang dilakukan secara intensif terhadap masyarakat?

Hari ini sandi bertekad membuat sebuah momentum. Sebelum melakukan pekerjaan. Ia selalu melakukan “ritual khusus”, yakni membersihkan noda dan kotoran yang mengumpat di selah-selah gigi. Baginya, membuat karya sastra terlebih dahulu harus membersihkan dasar. Apabila dasar sudah dibersihkan, hasilnya pun akan lebih wangi ketika dikeluarkan. Sandi bukan pemikir sembarang. Ia tahu bahwa ini pekerjaan berat. Apabila membuat karya hanya mengandalkan imajinasi, tentu baginya malah seperti “tukang pembangun rumah” yang tidak memiliki “mandor” dan “konsep gambar”. Begitu

sebaliknya, bila membangun rumah melibatkan “mandor” dan dielaborasikan dengan gambar, pasti bangunannya akan kokoh dan indah; baik pada tiang penyanggah maupun artistik wajah rumah.

Bagi sandi, menjadi kritikus bukan hanya mengandalkan ketajaman nalar guna menghunus keadaan zaman. Kritikus juga harus mampu melicinkan ide yang didapat dalam risetnya. Apabila kritikus tidak melakukan hal yang demikian, “keberadaan sastra” pasti akan dianggap sebagai “juru parkir tembak”. Apakah sekarang ini ada yang percaya bahwa sastra dapat memanusiaikan manusia? *Wong* resepsi sastra saja dikatakan “hajatan jadul” bagi generasi muda. Hal ini terjadi karena besarnya gelombang “politik sastra” dalam media massa yang merujuk pada kepentingan “faktor X” hingga sastra terkesan “tabu”.

Bukan hanya itu saja, krisis sastra juga terjadi apabila komedi dapat runtuh dalam sistim. Sebagaimana komedi adalah puncak tertinggi dari seorang kritikus. Apabila komedi dapat diruntuhkan dengan mudah, terjadilah “keruntuhan sastra” dalam situasi dan kondisi. Jika “pelawak” dapat dengan mudah terjerat sistim, konon “krisis bagi kritikus” akan ikut tenggelam. Sastra seperti dalam anggapan Sandi, seperti “laju negara” dan “identitas bangsa”. Baginya bak “kekuatan militer” yang dimiliki negara melalui sebuah karya. Sandi mencoba menyangkutpautkan “sastra” dengan “militer”. Militerisasi yang coba ia anggapkan ialah “Restorasi Meiji” peristiwa yang terjadi pada tahun (1868--1869), yaitu pengembalian kepemimpinan dari “Shogunan Tokugawa” ke “Kaisar Meiji”. Pada saat itu Jepang mengalami keterpurukan. “Restorasi Meiji” yang digunakan mampu mengembalikan keadaan Jepang yang saat itu melemah dalam perekonomian karena buruknya pengelolaan sistim yang diterapkan pada era “Shogun-an Tokugawa”.

“Restorasi Meiji” yang dimaksud ialah membuka peluang bagi warga negara Jepang untuk tidak menutup diri perihal mencari pengetahuan terhadap negara “Barat”. Kaisar Meiji membuka peluang sebesar-besarnya bagi warga negaranya yang ingin menuntut ilmu di

luar negeri. “Restorasi Meiji” juga mempunyai slogan “Etika timur, ilmu pengetahuan barat”. Berkat kebijakan yang dikeluarkan Kaisar Meiji terhadap “Restorasi Meiji”, Jepang kemudian *didapuk* (dinobatkan) menjadi negara terkuat dalam pengembangan industri dan tercepat dalam menangani perekonomian di Asia.

Hal tersebut dimaksudkan Sandi untuk sebuah relaksasi diri dari penyediaan ruang dan juga gaya berpikir dalam membuat kebijakan, khususnya dalam “ruang sastra”. Mengapa demikian? Jika karya mampu mendobrak laju perkembangan sastra dan menyeimbangkan keberadaannya,, tentu beragam karya pasti memiliki tolok ukur guna memecahkan permasalahan yang terjadi. Begitulah perasaan yang saat ini dirasakan Sandi. Sandi sebagai generasi muda merasakan kegagalan bagi dirinya karena tidak bisa membuat karya yang mampu menyeimbangkan keadaan karya sastra pada zamannya.

Wabil khusus “kritikus lawas” mengharapkan adanya dobrakan yang dilakukan generasi muda guna memperlihatkan “laju sastra dalam fungsi dan tujuannya”. Dalam benak Sandi, sungguh banyak kecemasan yang terjadi apabila sastra tidak bisa menjadi alternatif sebagai sarana dalam menghadapi keadaan. Terlebih dalam keadaan wabah pandemi virus korona, berbulan-bulan situasi dan kondisi buruk dirasakan semua orang. Hal ini juga pasti memperoleh kebiasaan baru dalam beraktivitas, contoh “bekerja dari rumah”. Sebenarnya hal semacam itu tidak sulit dilakukan, khususnya bagi seorang penulis ataupun kritikus. Akan tetapi, yang menjadi pertanyaan adalah seperti apakah karya yang dihasilkan? Akankah dapat menjadi rujukan?

Sandi melihat dalam hal ini, akan terjadi perkembangan sastra yang beragam yang di elaborasi melalui “platform digital” meskipun sudah lama sastra masuk di dalamnya. Akan tetapi, sandi mengira belum adanya “portal” yang mampu menggedor sistim dalam membuka mata masyarakat dan juga kebijakan lembaga. Sungguh besar bagi pekerja seni dan sastra dalam mempertahankan keadaan di tengah wabah pandemi. Di samping harus bertahan diri karena mandeknya

kegiatan sastra, ia juga harus ada “bersama” masyarakat yang mengalami kebobrokan ekonomi dan pekerja yang terkena PHK dari perusahaan tempat bekerja.

Adanya pembaruan yang dilakukan generasi muda, tentu tidak bisa lepas dari generasi terdahulu mengenai perkembangan sastra yang harus dilakukan sebagaimana mestinya. Seperti yang dikatakan “Afrizal Malna” dalam “Bincang Sastra Festival Literasi Uhamka” yang dilaksanakan pada tanggal 25 Juli 2020 melalui “Platform Digital Zoom”, ia mengatakan bahwa karakter bangsa Indonesia seperti sudah di bentuk Belanda ketika massa penjajahannya di nusantara. Ia yang juga mengagumi Chairil Anwar seorang pujangga yang disegani banyak orang karena sumbangsinya bagi perjalanan sastra pada zaman penjajahan. Hal itu juga terjadi dalam diskusi sastra “Okkynology #2” via instagram pada 3 Agustus 2020 yang mengangkat tema “Individu vs Society in Fiction”, Okky Madasari memberi tanggapan dalam menit ke delapan “bahwa melihat individu selalu dipertemukan atau dibenturkan di tengah *society* dan selalu terperangkap *society*, *society* sendiri bukan hanya terhadap manusianya, tetapi juga terhadap norma, aturan, dan kebiasaan yang sangat terkait dengan “*power structure*”. Di sini *society* dan “*power structure*” sangat berkaitan dan *society* adalah bentuk dari “*power structure*”.

Keterhubungan hal yang terkait dengan keberadaan sastra sudah dirasakan arahnya oleh Sandi. Kenyataan yang kini dihadapi ialah “mengembangbiakan dan menguatkan” kembali ruang-ruang sastra di kalangan masyarakat. Seyogianya sastra mudah dinikmati generasi muda dengan penawaran atau sajian yang baru, misalnya mengambil “tradisi lama” dan mentransformasikannya menjadi tontonan yang menarik. Ya, satu-satunya jalan guna menerobos ialah memperkuat ruang dalam media “platform digital”. Sebagaimana khalayak masyarakat yang saat ini mengalami ketergantungan teknologi. Arah yang diinginkan Sandi ialah memperbanyak kajian dan ajaran yang diberikan melalui “platform digital” yang kemudian meninggalkan

“jejak” pekerjaannya di sana. Apabila pekerjaan dapat beredar luas, siapa pun mentor, pemateri, dosen, atau guru diharuskan membimbing anak didiknya untuk masuk ke dalam “jejak” yang di tinggalkan dalam “platform digital”.

Ide sandi muncul ketika melihat arah “pasta” yang keluar dari singgasananya melalui satu tekanan, tidak berhamburan tetapi memiliki daya gumpal yang besar ketika siapa pun mampu melakukan satu tekanan secara bersamaan. Setelah itu, “pasta” akan masuk berbondong-bondong dengan kendaraannya. Ketika masuk ke dalam dinding mulut dan menyebar membersihkan noda yang tertinggal pada atap gusi dan selah-selah gigi, noda-noda yang mampu diangkat ia anggapkan sebagai “Blok Kebudayaan” yang ada pada individu setiap generasi. “Memperkuat karakter dalam diri dan mengubah cara berpikir ialah satu-satunya cara menyeimbangkan perkembangan zaman yang terjadi, bukan mengganti yang lama, melainkan memperbarui gaya penyampaian.”

Perbedaan ideologi tentu harus diberi kebenaran. Tarekat yang sebermula ada dalam kritik sastra ialah membangunkan anggapan-anggapan individu yang nantinya akan memberikan momentum besar dalam setiap generasi. Sandi meyakinkan bahwa karya yang muncul pasti memiliki orgasme yang panjang guna menjadi multiklimaks pada setiap perjalanannya. Kehendak khusus yang sama-sama diinginkan ialah adanya ketajaman nalar dalam membaca situasi dan kondisi serta mmfokuskan diri pada satu tujuan yang sama guna menyejahterakan harga diri kesusasteraan di Indonesia. Sastra yang sebenarnya ialah pasta yang melesat membersihkan noda yang kini tertidur lama.

## DAFTAR PUSTAKA

Djojopuspito, Suwarsih. 1975. *Manusia Bebas*. Jakarta: Djambatan.  
<https://id.scribd.com/doc/71935194/Contoh-Kritik-Sastra-1> Sumber:

Sinar Harapan-sastra yang tidur dalam kulkas-saut situmorang.

<https://id.scribd.com/doc/71935194/Contoh-Kritik-Sastra-1> (Tiga  
Halaman Belakang untuk Puisi-Puisi Afrizal Malna-Fasisme,  
Modernisme, Lirisisme \*Bagian 1-Literasi.co media 24/082016)

## **RESIDU KAKI KATA: DI MANA KELISANAN DIINJAK, DI SITU KEAKSARAAN DIJUNJUNG**

*Niduparas Erlang*

Kumpulan esai terbaru Nirwan Dewanto, *Kaki Kata* (2020), dimulai dengan “Prakata” yang sangat mungkin adalah kredonya dalam menulis esai. Saya katakan demikian karena sembilan paragraf dalam “Prakata” itu diawali dengan klausa yang sama: “Menulis esai adalah cara saya ...”, yang menegaskan cara Nirwan dalam semacam upaya bersoal-jawab dengan berbagai wacana kesenian, kebudayaan, ilmu, dan tentu saja sastra. Untuk itu, menyimak dan menyimak lagi dengan saksama cara-cara Nirwan tersebut, cukup bagi pembaca *Kaki Kata*—paling tidak bagi saya—untuk melihat secara terang-jelas posisi Nirwan berdiri. Dalam keterangjelasan itu, saya segera saja menyadari bahwa Nirwan telah melemparkan saya pada posisi yang berseberangan, ketika saya sampai pada paragraf berikut.

Menulis esai adalah cara saya mengingatkan diri bahwa saya pernah merasa meninggalkan sastra (sebab, ketika itu, saya tidak punya dalih dan dalil untuk menyetarakan sastra dengan ilmu), untuk pada akhirnya, menyadari bahwa sastra berada di mana-mana. Sastra bukanlah hanya susastra, tetapi tulisan yang memperkarakan dirinya sendiri; sastra bukanlah kata benda, tetapi kata kerja. Lawan sastra bukanlah ilmu melainkan *kelisanan* (termasuk *kelisanan* di tahap ketiga

atau keempat, yang bergentayangan di media sosial), sebab ilmu, yang juga anak kandung budaya tulisan, bisa menggunakan cara-cara sastra. Bila ilmu mengungkapkan tata yang menyangga dunia, sastra (dan kesenian) menyatakan apa-apa yang belum dilingkupi oleh tata tersebut. Bila sastra tidak melaksanakan peran itu, maka segala ranah yang belum disentuh ilmu akan direbut oleh kegelapan dan irasionalitas. Menulis esai adalah cara saya menggarisbawahi bahwa sastra dan ilmu berbagi imajinasi maupun rasionalitas (Dewanto, 2020: xi-xii).—*bagian ini dan seterusnya, semua cetak miring dalam kutipan dari saya.*

Sengaja saya kutip secara lengkap untuk menunjukkan posisi Nirwan yang kemudian menempatkan saya pada posisi berseberangan dengannya. Bagi pembaca lain, barangkali akan ditempatkan pada posisi lain, atau mungkin juga akan berdiri pada posisi yang sama dengan Nirwan. Lagipula, Nirwan pun tampaknya tak hendak “memaksa” pembacanya agar melulu bersepakat dengannya sebab menulis esai adalah juga cara Nirwan “membujuk sidang pembaca untuk tidak berselaras dengannya” (Dewanto, 2020: x).

Untuk itu, sepanjang melakukan pembacaan atas 12 esai dalam *Kaki Kata*, saya berkali-kali menemukan diri saya tetap berada pada posisi berseberangan dengan Nirwan, dan tidak bersepakat dengan argumennya—sekalipun Nirwan mengandaikan esai-esainya itu sebagai “argumen berbulu polisemi”. Agaknya saya hanya berselaras dengan beberapa ancangannya terkait sastra (dan kesenian), khususnya terkait dengan apa yang Nirwan sebut sebagai “penulis jenis keempat” (Dewanto, 2020: 35--36).

Dalam ranah kajian dengan pendekatan autoetnografi, kesadaran pada posisi diri sebagai pengkaji sekaligus sebagai subjek yang tengah dikaji adalah penting. Namun, dalam hal membaca sebuah kumpulan

esai, kesadaran pada posisi diri ini justru cukup mengganggu—untuk tidak mengatakan bersitegang—sepanjang saya melakukan pembacaan.

Sebaiknya saya katakan lebih awal apa yang membuat saya dan Nirwan berseberangan, yakni dikotomi antara *kelisanan* dan *keaksaraan*—sebagaimana tampak dalam kutipan di atas. Lebih dari separuh—untuk tidak mengatakan semua—esai dalam *Kaki Kata* membenturkan kelisanan dan keaksaraan dengan berbagai intensi ketika Nirwan menyetengahkan gagasan-gagasannya. Boleh jadi, oposisi biner antara kelisanan dan keaksaraan dalam *Kaki Kata* hanyalah residu—meminjam istilah yang sering digunakan Nirwan—dari keseluruhan “gagasan-besar” atau “yang diidealisasi” Nirwan. Namun, lantaran keberulangan itu menjadi-jadi, dalam esai-kritik ini saya hendak menguraikan residu-residu tersebut, sekaligus menunjukkan kontradiksi-kontradiksi di dalam teks *an sich!* *Kaki Kata* ketika ia memperkarakan kelisanan dan keaksaraan serta menunjukkan kekeliruan Nirwan dalam memahami kelisanan.

### **Keaksaraan Nirwan >< Kelisanan Saya**

Dalam kutipan di atas tampak jelas bahwa Nirwan memperlawankan antara ilmu (juga sastra) dan kelisanan. Tentu kita boleh bertanya: mengapa Nirwan perlu memperlawankan sastra dan ilmu demi beroleh jawaban bahwa lawan sastra bukanlah ilmu melainkan kelisanan? Dari argumentasi yang bangunnya, baik dalam “Prakata” maupun dalam sekujur *Kaki Kata*, tampak jelas bahwa Nirwan hanya ingin menegaskan—dan terus-menerus menegaskan—bahwa kelisananlah sejatinya lawan dari ilmu! Namun, apakah yang Nirwan maksud dengan *kelisanan* dan *ilmu*? Dari sepenggal kutipan di atas, kita dapat melihat bahwa Nirwan mengasosiasikan “kelisanan” dengan ‘kegelapan’ dan ‘irasionalitas’. Selanjutnya, dalam esai-esai lainnya dalam *Kaki Kata*, kita akan diguyur dengan berbagai asosiasi lain dari “kelisanan”, seperti takhayul, kemiskinan, prailmiah, antiilmiah, dan menolak falsifikasi. Sementara itu, “ilmu” berasosiasi

dengan rasionalitas, terang, ilmiah, budaya ilmiah, dan budaya tulisan, yang pada puncaknya adalah modernitas pascapencerahan. Oleh karena itu, dengan mudah kita dapat mengelompokkan kedua entitas itu dalam oposisi biner berikut: Kelisanan <> Keaksaraan; Tradisionalitas <> Modernitas; Kegelapan <> Terang; Irasionalitas <> Rasionalitas; Takhayul <> Ilmiah; Prailmiah/Antiilmiah <> Budaya Ilmiah; Budaya Lisan <> Budaya Tulisan; dan seterusnya.

Saya pikir, kekeliruan pertama Nirwan terletak pada pemaknaannya terhadap kelisanan sebagai yang takhayul dan irasional belaka. Seakan Nirwan tak menyadari atau enggan meninjau secara kritis bahwa yang disebutnya sebagai ilmu (yang rupanya terbatas dalam definisi modernitas pascapencerahan) itu, juga mengandung takhayul dan irasionalitasnya sendiri. Dengan kata lain, Nirwan menempatkan kelisanan sebagai entitas yang tak mengandung ilmu pengetahuan, bahkan berlawanan dengan entitas ilmu dan modernitas dan seterusnya. Hal itu sama belaka dengan mempertentangkan pengetahuan global dan pengetahuan lokal, seolah pengetahuan global tidak berasal dari pengetahuan yang pada mulanya bersifat lokal, yang kemudian secara “semena-mena” diproklamasikan sebagai sesuatu yang berlaku di mana pun dan bagi siapa pun.

Jika saja Nirwan cukup cermat dalam memosisikan kelisanan, ia akan sampai pada kelisanan yang juga mengandung ilmu pengetahuan, bahkan beberapa di antaranya terbukti tidak bisa dipelajari di ranah pendidikan modern, tetapi terus diwariskan dari satu generasi ke generasi lain. Dalam hal ini, tidak berarti kelisanan menolak modernitas, tetapi boleh jadi modernitas gagal-paham atas budaya lisan yang tak mampu dijangkaunya itu. Apalagi kelisanan memiliki daya tahan dan kelenturan yang dapat bersinkretis dengan berbagai pengaruh, memasukkan berbagai sistem dan unsur kebudayaan baru sebagai tambahan, berdampingan dengan sistem dan unsur kebudayaan lama, merembes ke dalam dinamika kebudayaan yang berlangsung, dan memperkaya perspektif kelisanan itu sendiri. Untuk itu, kelisanan

mengandung ilmu pengetahuan dan rasionalitasnya sendiri; sebuah rasionalitas yang lain.

Sekaitan dengan ilmu, patut juga diingat bahwa terdapat dua sifat ilmu yang mempunyai posisi berbeda, yaitu nomotetis dan idiografis. Sebagaimana diketahui, ilmu pengetahuan yang bersifat nomotetis bekerja dengan dalil-dalil umum, sedangkan yang bersifat idiografis menekankan pada keunikan. Dalam pengujiannya, pendekatan idiografis tidak menggunakan uji statistik, tetapi menggunakan interpretasi. Dalam interpretasi itulah kemudian ditemukan apa yang disebut sebagai “interpretasi yang otentik” dan “interpretasi yang tidak otentik”. Interpretasi yang otentik meningkatkan intersubjektivitas, sedangkan interpretasi yang tidak otentik mendatangkan sanksi. Oleh karena itu, hasil penelitian dengan pendekatan idiografis tidak lagi mempersoalkan benar atau salah (*right/wrong*), tetapi terletak pada otentik dan tidak otentik (*thruth/unthruth*).

Barangkali, Nirwan luput untuk menyimak bahwa kelisanan—dalam wujudnya sebagai tradisi lisan—telah dan terus-menerus memperkaya kajian-kajian akademik serta melahirkan paradigma, model, dan metode yang disesuaikan dengan konteks kelisanan yang dapat dipertanggungjawabkan secara ilmiah. Dalam pengkajiannya, pendekatan idiografislah yang digunakan daripada pendekatan nomotetis. Artinya, kelisanan, kebudayaan lisan, dan tradisi lisan memiliki nilai dan rasionalitasnya sendiri serta merupakan bagian dari dunia keilmuan. Tradisi lisan tidak diobjektivikasi untuk sekadar dijelaskan-jelaskan, tetapi untuk dapat dipahami maknanya secara keseluruhan. Mungkin, sesekali Nirwan perlu sekadar melongokkan perhatiannya pada tradisi lisan sebagai suatu bidang kajian. Sebagaimana diketahui, pada jenjang pendidikan Strata-1 ada Jurusan Kajian Tradisi Lisan pada Fakultas Ilmu Budaya di Universitas Halu Oleo dan ada Peminatan Kajian Tradisi Lisan untuk jenjang Strata-2 dan Strata-3 pada Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya di Universitas Indonesia—sekadar menyebut beberapa di antaranya.

Kegeraman Nirwan pada kelisanan mungkin sekadar kegeraman pada “kelisanan” yang bergentayangan di media sosial. Nirwan menulis: “*kelisanan* di tahap ketiga atau keempat, yang bergentayangan di media sosial” (Dewanto, 2020: xii); “dunia maya berhasil *mempertebal kelisanan* dan segala *bakat pra-ilmiah* kita” (Dewanto, 2020: 4); yang dipertegas dengan pernyataan bahwa, “para pengguna media sosial ... itu sangat boleh jadi adalah mereka yang hidup dalam *budaya lisan*: Twitter, Instagram, dan Facebook justru mampu memperkuat “bakat” kita dalam *ngobrol-ngobrol, bergunjing* dan *berbuta huruf*” (Dewanto, 2020: 43).

Dengan argumentasi semacam itu, sesungguhnya Nirwan sedang menghadapi esai-esainya pada kontradiksisebab jika kita memperhatikan distribusi wacana yang disodorkan Nirwan melalui *Kaki Kata* sebagai suatu ekosistem “dunia perbukuan” secara menyeluruh, hal itu adalah kontradiktif ketika *Kaki Kata* justru mengandalkan pendistribusian melalui jejaring toko buku *online* yang memanfaatkan platform media sosial seperti Twitter, Instagram, dan Facebook. Tanpa bakat *ngobrol-ngobrol*, niscaya berbagai gagasan Nirwan dalam *Kaki Kata* tak akan pernah sampai ke hadapan sidang pembaca, yang tak terbatas pada ruang-ruang kuliah, seminar, diskusi, yang di antaranya menjadi salah satu tujuan pendistribusian wacana dalam *Kaki Kata*. Adakah Nirwan hendak mengatakan bahwa para calon pembacanya yang memesan *Kaki Kata* melalui jejaring toko buku *online* itu pada saat bersamaan tengah memperkuat bakat mereka dalam *berbuta huruf*?

Sementara itu, kita tak dapat menafikan bahwa media sosial juga digunakan untuk mendistribusikan pelbagai hal dan bukan melulu dimanfaatkan untuk *ngobrol, bergunjing*, apalagi *berbuta huruf*. Bukankah baru-baru ini kita menyimak perdebatan terkait “sains dan agama” di tengah kepuangan pandemi Covid-19? Perdebatan yang kemudian disebut “Polemik Sains” itu, dimulai oleh A.S. Laksana yang mengunggah sanggahannya atas paparan dan *Catatan Pinggir*

Goenawan Mohamad. Polemik itu bergulir cukup intensif di kalangan para pengguna Facebook dan beroleh tanggapan dari Nirwan Ahmad Arsuka, Taufiqurrahman, Saut Situmorang, Ulil Absar Abdalla, Hasanudin Abdurakhman, F. Budi Hardiman, dan lain-lain.<sup>58</sup> Dalam hemat saya, tanggapan mereka yang terlibat dalam “Polemik Sains” itu mengetengahkan gagasan yang menggairahkan perdebatan, dialektika, memperkaya pemahaman, dan bukan sekadar “ngobrol, bergunjing, dan berbuta huruf” sebagaimana dituduhkan Nirwan kepada para pengguna media sosial.

Sementara itu, Nirwan menyodorkan sebuah ancaman yang disebutnya “penulis jenis keempat”—meneruskan “penulis bakat alam dan penulis intelektualisme”—nya Subagio Sastrowardoyo, setelah ia menyebut “penulis jenis ketiga” (penulis anarkis) yang disematkannya kepada Putu Wijaya. Penulis jenis keempat, menurut Nirwan, adalah “penulis yang menyadari kekayaan pustaka universal; penulis intelektual; penulis yang tidak diganduli oleh dikotomi Barat-Timur, Asing-Pribumi, Asli-Blesteran, Pusat-Pinggiran, Tinggi-Rendah; penulis yang bisa memilih model-model penciptaan dari mana saja” (Dewanto, 2020: 33--34). Jika memang rumusan penulis jenis keempat tak hendak dikhianatinya sendiri, nicaya para penulis jenis keempat itu adalah juga penulis yang tidak perlu mengabaikan atau melepaskan diri dari kelisanan. Hal itu disebabkan kelisanan adalah bagian dari khasanah kebudayaan, bagian dari “pustaka” universal—jika Nirwan tidak sekadar memaksudkan “pustaka” sebagai perpustakaan atau gudang buku yang berisi tumpukan “teks” *an sich!*

---

<sup>58</sup> Polemik tersebut dikumpulkan dan diurutkan dengan cukup baik, di antaranya oleh Erwin Setia di akun Facebooknya, per tanggal 3 Juni 2020, pukul 18.30 WIB. Hingga bagian tulisan ini dibuat (1 September 2020), berbagai link tulisan dari mereka yang terlibat dalam “Polemik Sains” itu masih dapat diakses dengan mudah:  
[https://mobile.facebook.com/story.php?story\\_fbid=2770960829794533&id=100006419293091&ref=m\\_notif&notif\\_t=comment\\_mention](https://mobile.facebook.com/story.php?story_fbid=2770960829794533&id=100006419293091&ref=m_notif&notif_t=comment_mention)

Dalam kadar tertentu, sesungguhnya Nirwan menyadari sembari mengolok-olok bahwa “kelisanan terbawa terus ke dalam dunia tulisan” (Dewanto, 2020: 21) sebab “kelisanan masih berkuasa di mana-mana ... juga di antara kaum sastrawan dan seniman (Dewanto, 2020: 22). Namun, Nirwan membayangkan (atau mengharapkan?) bahwa “biografi” sastra para sastrawan dan seniman Indonesia—dengan pengandaian “biografi” sastra dirinya sendiri—sebagai “perpindahan dari kelisanan ke dunia tulisan”. Hal itu dipertegas dengan pernyataan bahwa “perpindahan itu mestinya sebuah transformasi: pergerakan ke arah kualitas yang lebih tinggi” (Dewanto, 2020: 21).

Dari sini jelas bahwa Nirwan menempatkan dunia tulisan sebagai suatu entitas yang lebih tinggi daripada kelisanan. Bahwa di antara kelisanan (kebudayaan lisan) dan keaksaraan (kebudayaan tulisan) terpaut batas-imajiner yang diangankan Nirwan sehingga ia merasa perlu melakukan transformasi atau bergerak dari kelisanan menuju dunia tulisan. Sekali lagi, hal ini kontradiktif dengan ancaman “penulis jenis keempat” di atas. Sekaligus juga mempertegas bahwa dengan memperlawankan kelisanan dan keaksaraan secara dikotomis, sehingga untuk memeluk yang satu harus menanggalkan yang lain, Nirwan justru terjebak dalam dikotomi yang hendak ia hindari sebagaimana dikotomi Barat-Timur, Pusat-Pinggiran, dan sebagainya itu.

Apa yang disebut Nirwan sebagai “transformasi” itu hanyalah fiksasi dari wacana lisan ke wacana tulisan. Barangkali, Nirwan sedang melakukan idealisasi atas kesenian (juga sastra) di Indonesia dan segenap ekosistem yang menyertainya. Idealisasi Nirwan adalah budaya lisan harus difiksasikan ke dalam budaya tulisan karena menurutnya budaya tulisan “lebih berkualitas”. Namun, kita tahu bahwa memfiksasikan atau membekukan wacana lisan ke dalam wacana tulisan, berkait-hubung dengan makna dari wacana lisan itu sendiri, dan bukan sekadar menjumlahkan fenomena lisan, seperti bunyi dan ekspresi (mimik dan gerak). Dengan fiksasi kita akan mendapatkan sistem wacana lisan yang sebelumnya temporer menjadi

atemporer; dan yang sebelumnya selalu bergerak, datang, pergi, dan hilang menjadi tak pernah hilang karena terbekukan dalam wacana tulisan. Namun, kita juga mafhum bahwa tidak semua wacana lisan dapat difiksasikan ke dalam wacana tulisan. Bagaimana, misalnya, memfiksasikan seluruh pewarisan ilmu kebal dalam debu jika para pelaku yang terlibat dalam pewarisan tersebut tidak mengizinkan perekaman, pencatatan, dan sebagainya? Sebuah mantra memang bisa dituliskan pada secarik kertas, tetapi bagaimana dengan mantra yang hanya dirapal dan ditiupkan ke segelas air, tetapi memampukan si peminum air itu memiliki kekebalan tubuh? Sementara mantra yang sama, yang dituliskan pada secarik kertas dan direndamkan ke segelas air, tidak mampu memberikan efek kekebalan kepada siapa pun yang meminumnya. Bagaimanakah moderinitas-rasionalitas Nirwan dapat menjangkau hal itu?

Sampai titik ini saya bertanya-tanya: apa yang sesungguhnya ditawarkan Nirwan melalui wacana dalam *Kaki Kata* sehingga ia perlu menempatkan kelisanan begitu rendah sambil menjunjung budaya tulisan begitu tinggi? Untuk menemukan jawabannya, kita dapat menelusuri seluruh esai dalam *Kaki Kata* dengan memperhatikan berbagai “kata kunci” yang merupakan asosiasi keaksaraan/modernitas sebagaimana saya singgung di atas, khususnya sekaitan dengan kesenian (juga sastra) dan lelaku penciptaan atau produksi seni.

Perhatikan kutipan-kutipan berikut.

Kesenian—sila tambahkan kata sifat “modern” atau “kontemporer” kepadanya—hadir untuk mengisi pelbagai ranah yang belum disentuh oleh ilmu pengetahuan. Dengan kata lain, sesungguhnya kesenian menghuni daerah yang juga, kurang-lebih, dikangkangi oleh *takhayul* dan *irasionalitas*. Namun, bila *takhayul* mempertahankan diri dalam *kegelapan*, seni membawa cahaya kepada ranah-ranah yang “menakutkan” itu ... Kesenian adalah sebetuk rasionalitas yang lain (Dewanto, 2020: 44).

[S]eni tidak membuat kita menjadi *anti-ilmiah*, justru sebaliknya: sebab daerah-daerah *gelap* yang belum atau tidak dijelaskan oleh ilmu pengetahuan memang harus kita ketahui, harus dibawa kepada terang oleh seni; bila tidak, daerah-daerah itu akan dihuni, lagi-lagi, oleh *prasangka*, *takhayul*, dan *irasionalitas* (Dewanto, 2020: 45).

[T]ugas kesenian adalah menembus residu yang kian tebal ini, menguraikannya, membahasakannya, supaya kita menjadi lebih dekat kepada rasionalitas, kepada inti-inti yang membuat modernitas bekerja (Dewanto, 2020: 45-46).

Hanya dengan mengikis *kelisanan* dan memeluk sepenuhnya budaya tulisan, lelaku penciptaan—yaitu produksi seni—bisa tegak di tengah kebudayaan ilmiah (Dewanto, 2020: 49).

Bahwa seorang menjadi seniman, kurator, peneliti seni dan penyelenggara seni itu sendiri adalah perlawanan terhadap kebudayaan *lisan* sekeliling, misalnya saja terhadap ketiadaan penghargaan akan profesi seni dari masyarakat sekitar, dan akhirnya perlawanan terhadap sisa-sisa *kelisanan* yang hidup dalam dirinya sendiri (Dewanto, 2020: 50).

Nirwan tampak berupaya keras menengahkan kesenian dan lelaku penciptaan sebagai suatu entitas yang didorong untuk “mengisi pelbagai ranah yang belum disentuh oleh ilmu pengetahuan” sebab baginya “seni tidak membuat kita menjadi anti-ilmiah”, tetapi justru “sebetuk rasionalitas yang lain”. Setelah itu, “tugas kesenian adalah mendekatkan kita pada rasionalitas, pada inti-inti yang membuat modernitas bekerja” demi “menegakkan kesenian di tengah

kebudayaan ilmiah”. Sehubungan dengan hal tersebut, dan demi mencapai semua itu, satu-satunya cara yang ditawarkan Nirwan adalah “hanya dengan mengikis kelisanan dan memeluk sepenuhnya budaya tulisan”, melakukan “perlawanan terhadap kebudayaan lisan sekeliling”, dan melakukan “perlawanan terhadap sisa-sisa kelisaan yang hidup dalam diri” para pelaku kesenian itu sendiri.

Dapat dipahami bahwa esai-esai Nirwan adalah penggema-ulang Surat Kepercayaan Gelanggang (Asrul Sani dkk.) yang mengklaim sebagai “ahli waris yang sah dari kebudayaan dunia” dan tak sudi lagi “mengelap-ngelap kebudayaan lama”; atau penerus “intelektualisme” (Subagio Sastrowardoyo). Namun, dengan menihilkan dan memosisikan kelisanan di seberang keaksaraan, seolah kedua entitas itu merupakan oposisi abadi, Nirwan telah melakukan kekeliruan yang menyimpan takhayul dan irasionalitasnya sendiri sebab budaya tulisan bukan kelanjutan yang menggantikan atau meniadakan budaya lisan. Hal itu terbukti dari kelangsungan “hidup” budaya lisan yang merentang-melintasi zaman keaksaraan, modernitas-rasionalitas, bahkan hingga pascamodernitas yang “mempertanyakan ulang” klaim kebenaran modernitas-rasionalitas. Jika Nirwan dapat berterima dengan pascamodernitas sebagai “penerus” modernitas, bukan antitetis modernitas, mengapa Nirwan begitu sulit berterima bahwa kelisanan dan keaksaraan bisa terus berjalan—meskipun tidak harus bersisian—melintasi perkembangan dan dinamika ilmu, wacana, dan zaman.

Dalam beberapa hal, saya sebetulnya berselaras juga dengan Nirwan. Misalnya dalam gagasan Nirwan yang berkaitan dengan anangan kesenian (dan sastra) yang harus menyerap berbagai pengetahuan dari kebudayaan dunia (pustaka universal); leluasa memilih model-model penciptaan dari mana saja; menjadi “ahli waris yang sah dari kebudayaan dunia”. Hanya saja, dalam memproyeksikan anangan tersebut, Nirwan selalu secara bersamaan menjustifikasi dan menyeru agar kesenian (dan sastra) menanggalkan kelisanan, yang bagi

saya hanyalah seruan sia-sia dan kontradiktif belaka. Lantas bagaimana dengan budaya pertunjukan (bukan pertunjukan budaya)?

Barangkali Nirwan khilaf bahwa budaya pertunjukan adalah anak kandung budaya lisan yang bahkan setelah melintasi zaman modern dan pascamodern, tetap saja tak bisa berubah menjadi Si Malin Kundang. Budaya pertunjukan, apa pun bentuknya: *performance*, ritual, seremonial, *game*, *play*, *shamanisme*, *sport*, *entertainments*, atau *art-making process*, berdiri di atas kaki kelisanan. Ia bukanlah ranah yang bisa dipelajari secara iseng sendiri di dalam laboratorium atau perpustakaan dengan pintu setengah terbuka, melainkan dengan kelisanan sebagai medium utamanya.

Memang Nirwan menyebut karya-karya Putu Wijaya, baik berupa naskah sandiwara, pertunjukan-pertunjukannya, cerpen maupun novelnya, sebagai “yang memperantarai” kelisanan dan keaksaraan. Nirwan menulis:

[S]aya mulai berpendapat bahwa apa yang dulu saya bayangkan sebagai *kelisanan modern* yang subversif itu betul-betul terjadi dalam karya-karya pentas Putu Wijaya. Sementara berbagai naskah sandiwaranya, novel dan cerita pendeknya adalah sebetuk potensi ke arah sana belaka (Dewanto, 2020:27).

Pada akhirnya, aktivisme [Putu Wijaya] memperantarai *kelisanan* dan budaya tulisan (Dewanto, 2020: 34).

Semua itu bukan hanya jejak *kelisanan* yang hidup di dalam tulisan, tapi juga harapan supaya sidang pembaca menyempurnakan, menata kembali cerita-cerita itu. Dengan begitu, [Putu Wijaya] memperantarai *dunia lisan* dan dunia tulisan (Dewanto, 2020: 36).

Yang diidealisasi Nirwan dalam lelaku penciptaan seni adalah “kerja membuat pelapisan” dengan “cara menapis dan menata ledakan pengetahuan dan keterampilan dari seluruh dunia yang mungkin terjangkau”, mengakses sastra dunia (karya-karya sastra asing), dan sekali lagi “mendekatkan kepada rasionalitas, kepada inti-inti yang membuat modernitas bekerja” demi “menegakkan kesenian di tengah kebudayaan ilmiah”. Bagi Nirwan, semua itu berguna “untuk memunculkan aneka singkapan” berupa karya dan produk kesenian seperti perpustakaan, museum, pusat seni, komunitas seni dan ilmu, universitas, ruang publik, puisi, buku puisi, dan bienial sastra di permukaan bentangan tanah yang dipenuhi oleh hamparan kelisanan dan budaya populer (Dewanto, 2020: 12--14). Itu pun tanpa kecuali dengan merumuskan “asal-usul” kerja-kerja kesusastraan yang di antaranya adalah merumuskan “kelisanan di sekitar” yang tak bisa tidak “ikut andil dalam melahirkan karya-karya” tersebut (Dewanto, 2020: 14).

Lagi-lagi, Nirwan menunjukkan kontradiksi di dalam tubuh esai-esainya sendiri. Sambil mengakui bahwa kelisanan juga memiliki andil dalam melahirkan berbagai produk kesenian, Nirwan terus saja mengulang untuk menyingkirkan, “bertarung” dan “meloloskan diri” dari kelisanan (Dewanto, 2020: 75), padahal sekali lagi, yang diangankan Nirwan untuk “menegakkan kesenian di tengah kebudayaan ilmiah” itu hanyalah melakukan fiksasi.

Perhatikan kutipan berikut.

Budaya membaca-dan-menulis, yang menjadi ujung tombak perilaku ilmiah pada akhirnya—ataukah justru pada awalnya?—harus berhadap-hadapan dengan segenap *kelisanan*, himpunan yang berakar pada masa lampau. Dan *takhayul* kerap kali terbungkus dengan atribut modernitas, dengan selimut populer semu-ilmiah; irasionalitas dengan gampang menampilkan diri dengan bungkus berbagai produk industri pascamodern ... (Dewanto, 2020: 44).

Secara “teknis” anda semua berhadapan dengan *kemiskinan*, bukan kemiskinan harfiah tentu saja, namun *kelisanan* yang membungkus diri dengan selimut modern atau pascamodern (Dewanto, 2020: 51).

Lebih jelas lagi dalam seruan berikut.

Lompatan ke arah rasionalitas dan kebudayaan ilmiah sungguh tidak mudah, karena kita melompat sendiri, dan “masyarakat” di sekitar kita membiarkan kita iseng sendiri. Kita melawan dan melompat, karena kita percaya bahwa kesenian adalah *residu kelisanan*, residu masa lampau yang tidak lagi beroleh tempat dalam “tradisi”; karena ia, kesenian yang tak terduga itu, hendak mengenyahkan *takhayul* dan *kegelapan* dari dalam dirinya ... Dan kita percaya bahwa perlawanan kita akan berhasil, sebab kesenian adalah juga residu modernitas, yaitu apa-apa yang belum disentuh—dan belum “diringkus”—oleh ilmu dan teknologi, apa-apa yang membuat kita menghayati kebebasan dan kemerdekaan namun sekaligus menarik diri kita dari *kegelapan* ke rasionalitas (Dewanto, 2020: 52).

### **Kubangan Bahasa <math>\diamond</math> Kubangan Kelisanan**

Dari kutipan-kutipan di atas, Nirwan menyarankan untuk melawan, melompat, dan menarik diri dari kelisanan. Untuk melompat ke arah rasionalis dan kebudayaan ilmiah, padahal sebagaimana telah saya tunjukkan bahwa kelisanan mengandung rasionalitasnya sendiri; memiliki kebudayaan ilmiahnya sendiri. Kebudayaan lisan terus hidup (dan telah terbukti demikian!) sepanjang kita berbahasa sebab bahasa, bagaimanapun, bukan monopoli budaya aksara (apalagi modernitas!). Bahasa sudah hidup dan berkembang di dalam budaya lisan, jauh sebelum budaya tulis dan modernitas-rasionalitas dikonstruksikan. Jika

kita selamanya terjebak dalam bahasa, dalam rantai penandaan, kita juga selamanya terjebak, berkubang, dan tak mampu meloloskan diri dari kelisanan. Saya pikir seruan Nirwan untuk meloloskan diri dari kelisanan adalah upaya yang, sekali lagi, sia-sia dan kontradiktif belaka.

Sesungguhnya esai-esai Nirwan dalam *Kaki Kata* juga selamanya terjebak dalam kubangan kelisanan. Saya katakan demikian karena hal itu, paling tidak, dapat kita periksa pada “Catatan” di bagian akhir *Kaki Kata*. Meskipun esai-esainya telah “disunting dan ditulis ulang” (Dewanto, 2020: 235), separuh esai dalam *Kaki Kata* justru pernah disampaikan secara lisan dalam berbagai forum diskusi, seminar, atau kuliah. Itu artinya, separuh *Kaki Kata* juga mengandung kelisanan (minimal setengah kelisanan!) dalam penciptaannya yang dikukuhkan dengan “konteks” kelahiran teks esai-esai tersebut.

Sebagaimana diketahui, wacana lisan dan wacana tulisan terbedakan oleh keberadaan atau ketiadaan konteksnya. Dalam wacana lisan, konteks menjadi penting karena ia melibatkan hubungan segi tiga di antara pembicara, pendengar, dan pesan. Ketiganya memiliki peran dalam hubungannya dengan ketiga faktor lain, yaitu dengan kode, kontak, dan fungsi. Dalam hal ini, pembicara berhubungan dengan fungsi emotif, pendengar berhubungan dengan fungsi kognitif, dan pesan berhubungan dengan fungsi puitis. Sementara itu, kode menunjuk kepada kode metalinguistik, sedangkan konteks mempunyai fungsi *phatic* dan fungsi referensial.

Dengan mencantumkan konteks kelahiran esai-esainya dalam *Kaki Kata*, khususnya esai-esai yang pernah disampaikan dalam forum diskusi dan lainnya, secara kontradiktif Nirwan tengah mempertonton ketakberdayaannya melompat dan meloloskan diri dari kubangan kelisanan. Jika memang Nirwan hendak “memeluk sepenuhnya budaya tulisan” agar “lelaku penciptaan [tak terkecuali lelaku penciptaan esai] bisa tegak di tengah kebudayaan ilmiah”, sepatutnya Nirwan melepaskan konteks dan memosisikan *Kaki Kata* dalam wacana tulisan belaka. Hal itu seharusnya dilakukan Nirwan agar esai-esainya terbebas

dari ikatan sebagai pembicara dalam bahasa lisan. Jika itu dilakukan, esai-esai dalam *Kaki Kata* akan berdiri sendiri, yang makna teksnya mengalami proses menjadi otonom, dan mempunyai otonomi semantik. Hal itu disebabkan makna teks dan makna pembicara dalam bahasa lisan serta makna penulis dalam menuliskan teks, bisa berbeda. Kita tahu, makna penulis atau makna autorial bergantung pada maksud penulis, sedangkan makna teks dibentuk oleh hubungan kebahasaan di dalam teks itu sendiri sehingga wacana tertulis harus dibebaskan dari konteksnya semula tempat teks itu ditulis. Artinya, dalam teks tertulis harus terjadi dekontekstualisasi wacana. Wacana tertulis semestinya membebaskan teks dari orang atau kelompok yang menjadi tujuan teks itu ditulis.

Pada titik ini dapat kita lihat bahwa separuh esai dalam *Kaki Kata*, justru mengandaikan pembacanya sebagai bagian dari suatu forum seminar, kuliah, diskusi; sebagai bagian dari suatu kelompok yang menjadi tujuan esai-esai itu ditulis. Dengan kata lain, pembaca *Kaki Kata* diandaikan sebagai pendengar di dalam konteks kelahiran teks. Nirwan tidak membiarkan esai-esainya menjadi otonom, mempunyai otonomi semantik, dan tidak membiarkan pembacanya menjalin hubungan secara kebahasaan dengan teks esai-esainya sendiri.

Sementara itu, walaupun saya misalnya, menulis novel yang bertolak dari tradisi lisan suatu masyarakat adat, yang saya lakukan hanyalah memfiksasikan makna—atas interpretasi di dalam intersubjektivitas itu—terhadap wacana lisan yang hidup dan berkembang dalam masyarakat adat bersangkutan. Dalam melakukannya, tentu saja saya harus menginsyafi dan melakukan autokritik bahwa tidak semua wacana lisan dapat saya bekukan ke dalam teks novel. Dengan kesadaran semacam itu, tentu teks novel saya tidak bernilai lebih tinggi secara kualitas ketimbang wacana lisan yang dimiliki masyarakat adat bersangkutan. Bahwa wacana lisan dan wacana tertulis memiliki nilai dan kualitasnya sendiri merupakan suatu hal yang harus saya insyafi dan tidak perlu diperlawankan. Betapa

jumlah jika saya menganggap bahwa teks novel saya lebih bernilai dan lebih berkualitas daripada “teks” lisan tempat saya berupaya memahami dan memaknai berbagai wacana lisan yang hidup dalam masyarakat bersangkutan.

Sampai di sini, jelas saya tak hendak mengatakan bahwa kelisanan adalah sangat penting. Namun, saya ingin menegaskan bahwa kelisanan bukanlah entitas yang harus diperlawankan, baik dengan keaksaraan, modernitas, maupun rasionalitas. Hal itu disebabkan, sekali lagi, kelisanan terbukti memiliki kelenturan dan daya tahan yang telah teruji, mampu menyerap dan menyesuaikan dengan berbagai masalah dan perubahan yang dihadapi, merembes ke dalam berbagai ranah kehidupan, melintasi berbagai perkembangan dan dinamika zaman, serta mengandung ilmu pengetahuan dan rasionalitasnya sendiri. Adalah semena-mena menyebut kelisanan sebagai kegelapan yang menganggangi ranah yang belum terjelaskan oleh ilmu-modernitas-rasionalitas jika hal itu sekadar digunakan sebagai topeng untuk menutupi ketidakmampuan nalar-modernitas-rasionalitas dalam memahami ranah yang belum terjelaskan.

Kini nyatalah bagi kita—setidaknya bagi saya—bahwa *Kaki Kata* hanyalah sebelah-kaki-kata dan bukan sepasang-kaki-kata. Ia mungkin kaki-kata sebelah kiri atau kaki-kata sebelah kanan sebab sebelah kaki-kata lainnya itu, yang adalah kelisanan, telah dan terus-menerus diamputasi oleh penulis *Kaki Kata* sendiri. [\*]

## DAFTAR PUSTAKA

- Dewanto, Nirwan. 2020. *Kaki Kata*. Jakarta: Teroka Press.
- Kleden-Probonegoro, N. 2006. “Metode Pemahaman bagi Penelitian Antropologi”. Dalam *Jurnal Antropologi Indonesia*, 30 (2), hlm 159—173.
- Kleden-Probonegoro, N. 2012 “Etnografi: Membuat Data Bercerita”. Dalam *Jurnal Masyarakat dan Budaya*, 14 (1), hlm 1—30.

- Ong, W.J. 2013. *Kelisanan dan Keaksaraan* (Terjemahan Rika Iffati). Yogyakarta: Gading Publishing.
- Sedyawati, Edi. 1996. “Kedudukan Tradisi Lisan dalam Ilmu-Ilmu Sosial dan Ilmu-Ilmu Budaya”. Dalam *Warta ATL*, 2 (2), hlm 5—8.
- Sweeney, A. 2015. “Surat Angka Naskah Bersuara: ke Arah Mencari Kelisanan”. Dalam Pudentia (Ed.). *Metode Kajian Tradisi Lisan*. Jakarta: Yayasan Pustaka Obor Indonesia.
- Tol, R. dan Pudentia, M.P.P.S. 1995. “Tradisi Lisan Nusantara: Oral Tradition from Tthe Indonesian Archipelago a Three-Directional Approach”. Dalam *Warta ATL*, 1 (1) hlm 12—16.
- Vansina, J. 1985. *Oral Tradition as History*. Wisconsin: Press.

## **PUI SI DAN PENGETAHUAN KADO UNTUK GOENAWAN MOHAMAD**

*Nirwan A. Arsuka*

Puisi yang bagus merupakan organisme yang bisa hidup lebih menakjubkan dari yang mungkin dibayangkan oleh penciptanya. Puisi itu ajaib karena ia ciptaan yang sangat personal, *hasil seseorang yang betul-betul utuh* menurut frasa Goenawan Mohamad, tetapi ia universal karena dapat dinikmati dan dimaknai oleh siapa pun yang sungguh-sungguh membacanya. Sebagaimana organisme yang hanya bisa berkembang jika ada perpaduan antara tingkat tertentu kecanggihan sistem biologisnya dengan cukupnya asupan gizi dari luar, puisi yang baik juga hanya bisa tumbuh oleh pertautan kekuatan struktur formalnya dengan kepekaan serta daya intelek pembacanya. Puisi yang punya daya seperti itu bukan saja bisa mengucapkan dirinya dengan memikat, melainkan ia pun sanggup mengucapkan hal lain yang bukan dirinya dengan cara yang memukau, misalnya tentang ilmu pengetahuan.

Puisi, atau sastra, bisa membuktikan diri mampu mengatakan kekuatan dan pesona ilmu pengetahuan dengan cara yang bahkan para ilmuwan sendiri pun tak sanggup melakukannya. Sastra menghamparkan kekuatan ilmu pengetahuan dengan dua cara. Yang pertama adalah dengan via positif, yakni dengan mempertegas kehadiran ilmu pengetahuan dan membeberkan pengaruhnya. Yang kedua adalah via negatif, yakni dengan menampik kehadiran

pengetahuan dan membentangkan longsor serta ketercekaman akibat ketakhadiran itu. Di Indonesia, cara pertama dilakukan oleh Pramoedya Ananta Toer dan cara kedua dipamerkan, antara lain, oleh Sapardi Djoko Damono.

DALAM HIDUPKU BARU SEUMUR JAGUNG. Sudah dapat kurasai: ilmu pengetahuan telah memberikan padaku suatu restu yang tiada terhingga indahnya.

Kalimat yang tertera di halaman dua novel *Bumi Manusia* ini membuka kesaksian yang hangat dan menyentuh, tentang kemampuan akal manusia dan keindahan dahsyat ilmu pengetahuan. Ditulis di pembuangan, tanpa dukungan perpustakaan dan penyunting, paragraf-paragraf yang memancarkan keyakinan pada rasionalisme dan humanisme yang menyala-nyala itu, bagi saya adalah karya literer yang menjulang nyaris sendirian dalam khazanah sastra berbahasa Indonesia. Setidaknya jika dibandingkan dengan karya-karya yang dihasilkan oleh para penulis yang kurang lebih sezaman Pram. Pada aspek lain ia mungkin kalah, tetapi tak ada yang melampaui Pram dalam melukiskan keindahan tak terhingga dari ilmu pengetahuan: tidak YB Mangunwijaya, tidak Takdir Alisjahbana, tidak Mochtar Lubis, bahkan tidak BJ Habibie Sang Bapak Teknologi Indonesia. Wajar jika Rudolf Mrazek mempersembahkan satu bab khusus untuk Pram di buku *Engineers of Happy Land*.

Ilmu pengetahuan, yang Minke *dapatkan dari sekolah* dan ia *saksikan sendiri pernyataannya dalam hidup*, telah membuatnya mengalami metamorfosis, membikinnya berbeda dari sebangsanya pada umumnya. Ia berani memimpikan sesuatu yang tak sanggup dimimpikan oleh kawan-kawannya, dan terlarang oleh para penguasa Hindia Belanda. Penghayatan tentang kekuatan revolusioner ilmu pengetahuan memang bertaut dekat dengan impian tentang sebuah bangsa yang merdeka, dan berbagai hal yang tak terbayangkan

sebelumnya. Hal itu pernah saya ulas dalam tulisan bertajuk *Semesta Manusia*, Dimuat di Bentara-Kompas, 6 Oktober 2000. Yang jelas, ilmu pengetahuan jugalah, yang dipelajari sendiri oleh Sanikem yang kemudian jadi Nyai Ontosoroh, yang ikut membuat perempuan perkasa itu bisa berkata, "*Kita telah melawan, Nak, Nyo, sebaik-baiknya, se hormat-hormatnya.*"

Jika Pram bisa membantu kita melihat kaitan rapat antara ilmu pengetahuan dan penciptaan bangsa serta pengukuhan martabat manusia, Sapardi dapat memandu kita mendapatkan hubungan erat antara ketiadaan pengetahuan dan kemerosotan eksistensi kehidupan. Sapardi menghamparkan hubungan itu dengan subtil lewat puisi-puisinya yang ditata dengan penuh perhitungan, misalnya:

### **Metamorfosis**

ada yang sedang menanggalkan pakaianmu satu demi satu,  
mendudukanmu di depan cermin, dan membuatmu  
bertanya, "tubuh siapakah gerangan yang kukenakan  
ini?"

ada yang sedang diam-diam menulis riwayat hidupmu,  
menimbang-nimbang hari lahirmu, mereka-reka  
sebab-sebab kematianmu –

ada yang sedang diam-diam berubah menjadi dirimu  
(1981)

Puisi tersebut mengajak kita masuk ke sebuah ruang liminal ketika sesuatu sedang mengalami transisi. Suara tunggal dalam puisi ini berbicara kepada si *mu* yang bisa berarti seseorang, mungkin juga sebuah boneka, tetapi bisa juga sebuah bangsa atau satu spesies cerdas. Jika si *mu* itu sebuah boneka—Sapardi pernah menulis sajak bagus bertajuk *Topeng*, yang ia persembahkan untuk Danarto— kita akan merasa tegang campur senang karena boneka yang mati itu diberi kesadaran, diberi riwayat. Dengan kata lain, si boneka dijadikan

manusia yang berpengetahuan. Di sini terjadi tindakan kreatif yang layak dipuji. Ada metamorfosis dalam pengertian umum kata itu, yakni perubahan ke tahapan yang lebih tinggi seperti yang dialami telur yang jadi tetas jadi ulat menuju kepompong blo'on yang akhirnya jadi kupu-kupu jelita.

Tapi rasa senang itu tak dibiarkan rekah penuh. Kemungkinan bahwa si *mu* itu adalah boneka yang "dimuliakan," benda mati yang "diberi pengetahuan" dengan mendudukkannya di depan cermin dan bisa bertanya kritis; diganggu oleh frase *yang sedang diam-diam* yang muncul dibaris ke empat. Frase ini membocorkan rangkaian tindakan yang bertujuan rahasia. Rasa senang itu terus digoyahkan sepanjang baris ke empat dan ke lima, dan direnggut sepenuhnya oleh satu-satunya kata yang terpampang di baris ke enam: *kematianmu*. Kata bentukan ini muncul seperti longsoran, menggoncang gambaran pencerahan hidup dan pengetahuan yang disiratkan sebelumnya. Frase *mereka-reka sebab-sebab kematianmu* itu —kematian yang mungkin sudah terjadi, atau malah sedang akan direncanakan — meluncur datang menimpa tindakan kreatif itu dan mengubahnya jadi laku "kriminal- destruktif."

Jika si *mu* itu kita anggap memang hanya boneka mati yang tak berpengetahuan, maka tak banyak rongrongan yang muncul sesuai membaca puisi ini. Paling banter kita ingin mengetok kepala si *ada yang diam-diam* lalu mengacak-acak rencana gelapnya. Tindakan terencana si *diam-diam* itu betapa pun belum bisa dianggap destruktif yang punya konsekuensi, karena benda yang tak berkesadaran dan tak berpengetahuan mustahil akan pernah bisa mengalami destruksi. Tetapi puisi ini punya daya persuasi yang sulit dilawan oleh pembaca yang imajinatif untuk membayangkan bahwa si *mu* itu adalah seseorang yang hidup dan berkesadaran, dan di momen itulah masalah muncul bergentayangan. Ciri organisme yang berkesadaran dan berpengetahuan adalah bisa mencerap dan mengalami berbagai hal, termasuk destruksi.

Perubahan dan metamorfosis sebenarnya adalah gejala yang biasa

dan alami, tetapi bisa jadi masalah besar bagi organisme yang punya pengetahuan dan kesadaran, yakni ketika perubahan itu terjadi di luar kehendaknya. Metamorfosis yang terjadi dalam sajak itu membangkitkan berlapis-lapis problem justeru karena si *mu* mengalaminya di luar keinginan dan kendalinya. Transisi yang terjadi bukanlah metamorfosis tetapi anti-metamorfosis yakni perubahan ke bentuk yang lebih rendah. Nasibnya bahkan mungkin lebih buruk dari hewan qurban yang sah, yang setidaknya sempat menjalani semua tahap perkembangannya dari lahir hingga puncak kematangannya, dan kemudian meninggalkan keturunan, sebelum akhirnya dijagal. Si *mu* ini hanya dibuat lahir, dan tanpa sebuah transisi yang bermakna, ia langsung disiapkan mati. Hemat kata, si *mu* akhirnya melalui "upacara peralihan" hanya untuk menjadi alat, menjadi inang bagi sebuah kekuatan parasitik yang menghisap bukan hanya daya hidup si *mu* tetapi juga identitasnya.

Jika metamorfosis Minke *membikin dada jadi gembung*, maka metamorfosis si *mu* menciutkan nyali sekaligus membangkitkan rasa iba, yang mungkin membuat kita cuma dapat berharap bahwa walaupun ia memang hanya bisa jadi alat maka semoga ia jadi alat buat tujuan yang baik. Si *mu* mungkin saja punya pengetahuan, tetapi pengetahuan dan kesadarannya tak lengkap, bahkan semu, dan belum berkembang menjadi kuasa (*power*) dan karena itu ia tak punya kendali atas apa yang terjadi.

Pengetahuannya hanya pinjaman yang kemudian dilenyapkan. Pelenyapan pengetahuan itu bisa terjadi secara individual bisa juga massal, dan dapat mengambil banyak bentuk termasuk kolonialisasi kognitif yang bertahap.

Problem antimetamorfosis dan parasitisme itu mungkin akan lebih mudah dihayati oleh mereka yang hidup di sebuah republik dimana corak pakaian warganya mulai pelan-pelan diganti, cara berbicaranya pun mulai digeser, dan pilihan makanannya bertahap ditukar. Peralihan itu diatur dengan rekayasa yang demikian bagus

sehingga yang mengalaminya seakan sedang menjalani ritus inisiasi. Sejumlah pihak barangkali sedang-menimbang ulang hari lahir republik ini dan mereka-reka sebab- sebab kematiannya, yang mungkin dibuat perlahan mungkin juga mendadak dengan cara kekerasan. Mereka yang benar-benar mencintai tanah airnya, akan mungkin mendapat manfaat melimpah dari puisi ringkas ini karena membantu mereka menyadari bahwa republik tanpa pengetahuan yang terpercaya, tanpa kendali dan kedaulatan yang nyata, memang bukan lagi sebuah republik.

Problem ketiadaan pengetahuan yang lengkap ditampilkan juga oleh Sapardi pada puisinya yang ditulis 10 tahun sebelumnya:

### **Catatan Masa Kecil 2**

Ia mengambil jalan pintas dan jarum-jarum rumput berguguran oleh langkah-langkahnya. Langit belum berubah juga. Ia membayangkan rahang-rahang laut dan rahang-rahang bunga lalu berpikir apakah burung yang tersentak dari ranting lamtara itu pernah menyaksikan rahang-rahang laut dan rahang-rahang bunga terkam-menerkam. Langit belum berubah juga. Angin begitu ringan dan bisa meluncur ke mana pun dan bisa menggoda laut sehabis menggoda bunga tetapi ia bukan angin dan ia kesal lalu menyepak sebutir kerikil. Ada yang terpekik di balik semak. Ia tak mendengarnya.

Ada yang terpekik di balik semak dan gemanya menyentuh sekuntum bunga lalu tersangkut pada angin dan terbawa sampai ke laut tetapi ia tak mendengarnya dan ia membayangkan rahang-rahang langit kalau hari hampir hujan. Ia sampai di tanggul sungai tetapi mereka berjanji menemuinya ternyata tak ada. Langit sudah berubah. Ia memperhatikan ekor srigunting yang senantiasa bergerak dan mereka yang berjanji

mengajaknya ke seberang sungai belum juga tiba lalu menyaksikan butir-butir hujan mulai jatuh ke air dan ia membayangkan mereka tiba-tiba mengepungnya dan melemparkannya ke air.

Ada yang memperhatikannya dari seberang sungai tetapi ia tak melihatnya. Ada.

(1971)

Si *Ia* dalam sajak ini tentu bisa dibaca sebagai si anak yang kelak jadi penyair. Akan tetapi tak ada larangan dalam puisi itu untuk membaca bahwa si *Ia* itu mungkin anak lain yang adalah kawan si bocah-penyair, mungkin juga musuhnya, dan si *Ada yang memperhatikannya dari seberang sungai*, adalah si penyair pada masa kecilnya.

Pembaca tentu juga boleh membayangkan bahwa si *Ia* itu adalah representasi ummat manusia, homo sapiens. Sebagaimana si bocah melangkah dan, sadar atau tidak, menggugurkan jarum-jarum rumput yang bisa menimbulkan *efek kupu-kupu*, manusia juga melangkah dalam sejarah, dan sengaja atau tidak, manusia menggugurkan gunung, mengupas belantara, mengacak atmosfer, dan mengubah apa pun yang bisa dijangkau imajinasinya dengan efek yang mungkin belum dijangkau oleh imajinasi dahsyatnya.

Puisi yang terdiri atas 174 kata dengan sejumlah repetisi ini menghadirkan cerita dengan kemungkinan lanjutan yang nyaris tak terhingga. Cerita bisa berakhir menyenangkan jika si *Ada* yang terpekik pada paragraf pertama dan si *Ada* yang memperhatikan si *Ia* pada paragraf terakhir adalah teman si *Ia* sendiri yang berjanji menemuinya. Si *Ada* yang pertama itu bisa sama bisa juga tidak dengan si *Ada* yang kedua. Jika mereka itu memang teman-teman si anak kecil, gelak tawalah, yang mengepung gerutuan, yang paling mungkin muncul.

Bagaimana jika si *Ada* yang bisa sama bisa juga tidak itu ternyata

bukan teman si *Ia*? Salah satu kehebatan puisi ini adalah kemampuannya menyelimuti si *Ada* itu dengan misteri, dengan menyembunyikannya di balik semak, dan dengan membuatnya tak terlihat oleh si *Ia*. Si *Ada* ini bukan hanya misterius, ia juga punya kekuatan, dan puisi ini menegaskannya dengan menghadirkannya secara repetitif, lalu memunculkannya lagi pada bagian akhir, seperti gong yang bergema panjang. Dengan cara kehadiran *Ada* seperti itu, pembaca diarahkan untuk membayangkan sesuatu yang penuh rahasia, yang tak diketahui, dan punya kuasa yang tak dapat dikendalikan.

Puisi ini ditata memang untuk mempermudah pembaca membayangkan bahwa si *Ada* itu adalah sesuatu yang *hostile*, sedangkan si *Ia* telah mengganggunya dengan kerikil yang ditendangnya. Dipukau oleh kata majemuk *rahang* yang muncul mengibas sampai sepuluh kali, kita jadi gampang membayangkan si *Ada* itu sebagai binatang buas, mungkin macan, mungkin juga ular besar yang bersarang di sumur mati yang disebut dalam sajak *Catatan Masa Kecil 1*. Karena peristiwa bergerak dari jalan pintas ke tanggul sungai, yakni tempat yang terpencil, kita juga bisa membayangkan si *Ada* itu mungkin orang asing, dari kampung lain, yang sudah lama merunduk dengan niat yang pekat dan hanya menunggu kesempatan untuk melaksanakan rencananya.

Di tengah berbagai kemungkinan yang ditawarkan puisi ini, bisa kita urai keadaan pengetahuan si *Ia*. Pertama, si *Ia* memang tahu beberapa hal, tetapi ia tak tahu semua hal. Kedua, ada hal yang si *Ia* tahu dan bisa ia kuasai, seperti jalan pintas yang ia ambil atau kerikil yang ia tendang. Ketiga, ada juga hal yang *Ia* tahu, tetapi tak ia kuasai, seperti "*Angin begitu ringan dan bisa meluncur ke mana pun dan bisa menggoda laut sehabis menggoda bunga tetapi ia bukan angin*". Keempat, dan ini mulai mencekam, adalah ada hal yang ia tak tahu, dan karena itu pasti ia tak kuasai, dan ia tak tahu bahwa ia tak tahu, yakni si "*Ada yang terpekik di balik semak*" dan si "*Ada yang memperhatikannya dari seberang sungai tetapi ia tak melihatnya. Ada.*"

Yang lebih meremas pikiran lagi adalah bahwa si *Ia* tak tahu bahwa yang tak ia ketahui itu, yang "*ia tak melihatnya*" itu, sedang memperhatikannya, dan mungkin akan melakukan sesuatu padanya, yang mungkin saja buruk.

Selain berbagai variasi dengan banyak permutasi, puisi ini meyodorkan sebuah sirkularitas pengetahuan dan ketidaktahuan yang berputar mulai dari si *Ia*, yang kemudian tersambung ke pembaca, lalu tersambung ke ummat manusia dan kembali lagi melingkar ke si *Ia*. Sirkularitas ini dapat berputar kencang tergantung pada kekuatan intelek pembaca, dan dapat menciptakan vakum yang menyedot dasar-dasar pengetahuan manusia yang dianggap mantap.

Cekaman itu akan makin menyusup dalam jika kita baca si *Ia* itu sebagai ummat manusia. Dalam upayanya untuk bertahan hidup, ummat manusia telah mengubah alam, menyepak batu-batu sejarah dan kenyataan yang kemudian membangkitkan kekuatan yang tak diketahui manusia sebelumnya, seperti SARS-Cov-2 yang kini mengamuk, misalnya, atau perubahan iklim yang pengaruh destruktifnya sudah semakin sering terlihat.

Manusia pun sudah berkembang cukup cerdas sehingga ia mampu membayangkan adanya kecerdasan lain yang jauh lebih hebat dari manusia sendiri, yang bisa jadi seperti si *Ada* yang mengawasi manusia tanpa manusia sadari, semacam intelegensi ekstrateretrial yang mungkin saja terprovokasi oleh tindakan manusia *menendang* pesawat dan menyemburkan pesan elektromagnetik ke angkasa luar, dan siap memangsa kehidupan di bumi. Serbuan organisme cerdas pemusnah dari luar bumi memang lebih dekat ke fiksi ilmiah. Akan tetapi pengetahuan ilmiah sudah memberi tahu manusia bahwa kepunahan massal di planet Bumi bukanlah rekaan. Diperkirakan Bumi telah mengalami 5 kali peristiwa kepunahan massal dan peristiwa kepunahan sedang berlangsung. Kepunahan massal selama ini terjadi karena perubahan iklim, dampak asteroid, letusan gunung berapi besar, atau kombinasi dari penyebab itu. Salah satu peristiwa kepunahan massal

yang terkenal adalah yang mengarah pada kepunahan dinosaurus, 65 juta tahun yang lalu. Peristiwa itu tampaknya merupakan gabungan dari letusan gunung berapi besar dan tubrukan meteorit raksasa. Yang mengganggu pikiran kita adalah bahwa organisme yang pernah menguasai bumi ini tumpas dalam waktu yang sangat singkat tanpa mereka tahu sedikitpun sebab-sebabnya. Hal yang sama juga bisa terjadi pada manusia dan kecemasan akan kepunahan manusia tanpa manusia tahu bisa diintensifkan antara lain oleh pembacaan imajinatif puisi Sapardi.

Bagi mereka yang, seperti Stephen Hawking, Nick Bilton dan Elon Musk, mencemaskan bangkitnya kekuatan besar *artificial intelligence*, kedua puisi Sapardi itu bisa bergema panjang. Tak sulit sungguh untuk membayangkan bahwa si *mu* pada puisi pertama dan si *Ia* pada puisi kedua sebagai representasi *Homo sapiens*. Sementara itu, yang diam-diam menyusun ulang riwayat umat manusia dan yang mengawasi manusia karena ingin mengambil kedudukannya sebagai penguasa dunia itu adalah sebuah *artificial superintelligence*. Rongrongan besar kedua puisi tersebut akan terasa kian kuat bagi mereka yang mengira bahwa kecerdasan itu sepenuhnya berarti hanya kemampuan memproses informasi sebanyak dan secepat mungkin, sedangkan kemampuan mesin terus tumbuh dahsyat secara eksponensial.

Meskipun merongrong pikiran, dua sajak Sapardi itu menyodorkan sebuah pegangan, yaitu bahwa hanya pengetahuan yang baik yang disertai dengan kemampuan mengendalikan kenyataan itulah yang akan menyelamatkan manusia. Jika *Bumi Manusia* menandakan bahwa ilmu pengetahuan adalah restu yang tiada terhingga indahnya, dua puisi Sapardi ini menegaskan bahwa ketiadaan pengetahuan berupa kemampuan mengendalikan kenyataan adalah petaka yang tiada terperi mencekamnya. Untuk bertahan hidup, manusia mau tak mau harus terus mengetahui, dan pengetahuan yang paling bisa dipercaya dan paling mungkin untuk dikembangkan bersama adalah pengetahuan ilmiah.

Semakin banyak yang manusia ketahui dan semakin berkembang keunggulan ilmiah, peluang umat manusia untuk bertahan dengan kehidupan yang bermartabat akan semakin besar. Jika sastra bisa mengucapkan peran eksistensial ilmu pengetahuan dengan cara yang melampaui kemampuan para ilmuwan, sains pun sanggup merumuskan peran vital sastra, atau seni pada umumnya, yang para sastrawan dan seniman pun mungkin tak pernah bayangkan. Bidang ilmu yang kini agaknya paling mampu memamerkan hal ini adalah sains kognitif dan kecerdasan buatan. Pada masa awal riset modern kecerdasan buatan, sekitar dekade 1950-an, sejumlah pelopornya memang punya keyakinan bahwa mereka mungkin membangun mesin cerdas yang bisa menyamai, bahkan melampaui, manusia. Mereka membayangkan bahwa mesin cerdas itu bisa diwujudkan hanya dalam satu generasi dengan mempercepat dan memperbesar kemampuan mesin itu untuk memproses informasi. Semua bahan yang diperlukan bisa diambil dari khazanah sains dan teknologi kecerdasan buatan itu sendiri.

Ketika saya dan seorang kawan menelaah kecerdasan buatan, persisnya sistem pakar untuk kedokteran nuklir, untuk merampungkan skripsi pada awal dekade 1990-an, guncangan atas optimisme itu yang sudah terjadi beberapa dekade sebelumnya telah kami rasakan juga. Optimisme yang menggelembung untuk menghasilkan mesin dengan kemampuan kognitif selengkap manusia normal tetapi dengan kekuatan yang jauh lebih dahsyat hanya dalam satu generasi memang telah terkoreksi, tetapi belum merosot menjadi pesimisme. Yang jelas, riset ilmiah dan perkembangan teknologi mutakhir makin menegaskan bahwa keyakinan para pembangun awal kecerdasan buatan itu sungguh kekanak-kanakan. Mesin paling cerdas yang sudah dikembangkan selama ini, memang telah melampaui kemampuan manusia biasa, tetapi ternyata mesin itu baru bisa menampilkan satu jenis kecerdasan saja, semacam idiot savant belaka.

Para ilmuwan pun berpikir ulang, dan tersadar bahwa untuk membuat mesin yang menyerupai kecerdasan manusia, mesin tersebut

harus bisa belajar berbagai hal, termasuk seni dan puisi. Karya para maestro pun dianggap bukan lagi sebagai artefak masa silam, tetapi dijunjung sebagai petunjuk dari masa depan untuk memandu perkembangan ilmu. *Artificial general intelligence* hanya bisa dicapai oleh organisme cerdas buatan jika padanya berkembang juga serangkaian kemampuan, antara lain: memahami apa saja yang tak dapat dikomunikasikan, menghayati momen puitis dan memberi tanggapan memadai pada pathos yang muncul dalam berbagai karya artistik. Dengan kata lain, kecerdasan buatan yang benar-benar cerdas karena sanggup mengoreksi dan melampaui diri itu hanya mungkin ada jika ia mampu belajar amat banyak hal, termasuk di antaranya adalah— meminjam satu baris dari Goenawan Mohamad—*memberi harga pada yang sia-sia*, bukan hanya *kersik pada karang, lumut pada lokan*.

*Artificial supertelligence* yang tak hanya mampu membuat abadi yang *kelak retak*, membedakan *langit biru dan perih, senyum dan cadar, pahlawan dan hantu*—mengutip larik-larik dari *Wish You Were Here*, Pink Floyd—adalah cita-cita besar kecerdasan buatan. Cita-cita yang akan dikejar dengan segenap kekuatan itu jelas memustahilkan kemungkinan pengetahuan ilmiah jadi abai pada puisi dan seni.

Perkembangan mutakhir dalam pengetahuan ilmiah justeru membuat sains tergantung pada puisi dan seni. Puisi dan seni memang tak hanya penting bagi kebudayaan manusia; ia juga luar biasa penting bagi ilmu pengetahuan.

Dengan cara yang menarik, dengan penegasan dan peniadaan, dua sastrawan kita telah menyampaikan peran vital-eksistensial ilmu pengetahuan. Jika Pram melaksanakannya dengan sadar,— bahkan menjadikannya bagian tak terpisahkan dari agenda besar pembangunan sebuah bangsa dan pembalikan arus sejarah,— Sapardi mungkin saja tidak, tetapi itu tak penting. Yang jelas, Sapardi memang cerdas, tetapi puisinya lebih cerdas lagi. Itu yang membuat segenap khazanah sastra dan seni mau tidak mau harus dinafasi abadi dan tak mungkin direlakan sendiri.

Terima kasih, Bung Pram.  
Selamat jalan, Mas Sapardi.  
Selamat ulang tahun, Mas Goen.

## DAFTAR PUSTAKA

- Damono, Sapardi Djoko. 2000. *Hujan Bulan Juni: Pilihan Sajak*. Jakarta: Editum.
- , 2010. *Mata Jendela*. Jakarta: Editum.
- , 2010. *Kolam*. Jakarta: Editum
- , 2000. *Ayat-Ayat Api*. Jakarta: Pustaka Firdaus.
- , 1999. *Sihir Rendra: Permainan Makna*. Jakarta: Pustaka Firdaus.
- Mohamad, Goenawan. 2001. *Sajak-Sajak Lengkap 1961—2001*. Jakarta: Metafor
- Mrazek, Rudolf. 2002. *Engineers of Happy Land: Technology and Nationalism in a Colony*. Princeton: Princeton University Press.
- Toer, Pramudya Ananta. 1980. *Bumi Manusia*. Jakarta: Hasta Mitra.

## SEPOTONG SENJA UNTUK PACARKU

*Ranang Aji S.P.*

Suatu malam, pada tahun 2019 ( tanpa hari dan bulan kerana hilang dari ingatan), di rumah Pang Warman, di kawasan Jalan Parangtritis Yogyakarta, seorang seniman senior yang terhormat, cerdas, berambut putih, dan bermata oriental–saya begadang bersamanya untuk berdiskusi tanpa alamat dan tanpa mempedulikan peringatan Rhoma Irama, ‘jangan begadang’. Pang Warman adalah salah satu sahabat Seno Gumira Ajidarma, sastrawan yang menulis “Sepotong Senja untuk Pacarku” (*Kompas*, 1991) yang fenomenal pada masanya dan terus bergaung hingga kini. Cerpen itu–yang membangkitkan kekaguman banyak orang, baik yang sudah membaca atau belum sama sekali–dan jelas, seperti dinyatakan oleh Pang Warman, merupakan karya yang mampu menginspirasi banyak orang dan membuatnya terobsesi untuk membuat versi animasinya. Karya Seno itu memicu percakapan kami menjadi lebih dalam sebab saya menjadi lebih bisa memahami tema yang diperbincangkan, daripada tema animasi dan kopi yang secara teknis tak saya miliki.

Karya Seno “Sepotong Senja untuk Pacarku” menurutnya adalah cerita yang dibuat secara main-main. Itu pengakuan Seno terhadap Pang Warman pada masa lalu. Persis sama dengan hidupnya yang ‘*easy going*’ layaknya para pendekar angin-anginan di dunia kangow Kho Ping Hoo. Dalam sejumlah wawancara seperti di majalah sastra triwulan yang baru lahir; *Majas* (2018) atau [Whiteboardjurnal\[dot\]com](http://Whiteboardjurnal[dot]com),

misalnya juga mengesankan bahwa Seno adalah penganut pikiran pascastrukturalis—yang tentu saja berarti pascamodernis. Mengapa saya menganggap seperti itu? Karena setidaknya demikianlah ciri-ciri kaum pascastrukturalis atau pascamodernisme bersikap, yaitu bahwa tak ada lagi sekat yang membedakan, laki-laki atau perempuan, suka laki-laki atau suka perempuan, seni tinggi (*hinggi art*) atau seni rendah (*low art*) seperti diyakini Theodore Ardono<sup>59</sup>.

Dalam bentuk estetika, pada masa itu, karya Seno ini dinilai sebagai sesuatu atau bentuk sastra yang baru di Indonesia. Apabila membaca karya-karya Sutardji Calzoum Bachri pada tahun 1970-an, kita juga menemukan puisi ‘aneh’ yang ia sebut sebagai credo ‘membebaskan kata dari makna’. Karya Sutardji tentu saja adalah hal baru di Indonesia, tetapi credo itu juga mengingatkan akan credo penyair dadaisme Hugo Ball yang membuat “Manifesto Dada” (1916) dan para dadais lainnya<sup>60</sup>. Kita juga bisa menemukan bentuk yang aneh dari novel Iwan Simatupang “Ziarah”. Protagonisnya yang mencoba bunuh diri dengan melompat dari rumah bertingkat, tetapi justru menimpa seorang perempuan. Keduanya tidak terluka atau mati, tetapi justru bersetubuh. Iwan Simatupang mengingatkan pada Franz Kafka dalam hal absurditasnya<sup>61</sup>. Sama halnya dengan cerpen Budi Darma dan

---

<sup>59</sup> Seni bagi Ardono adalah otonom, dengan demikian terpisah dan menjalankan fungsi kritisnya. Seni pop selalu dicurigai menjadi bagian yang dipengaruhi oleh budaya palsu kapitalis akhir atau bahasa hebert Marcuse mengalami desublimasi represif.

<sup>60</sup> Hugo Ball adalah penyair yang membuat manifesto dada dan salah satu pendiri aliran dadisme, dia memperkenalkan *sound of poetry*, puisi aneh yang hanya berbunyi seperti Karawane...

<sup>61</sup> Melalui novela *Metamorphosys* (1915) dan *The Trial*, terbit secara anumerta (1925) lahir istilah Kafkaesque untuk mencirikan situasi seseorang terjebak dalam sebuah kondisi menyeramkan, buntu, dan absurd, tetapi dengan kesadaran tetap melawan meskipun kalah. Istilah ini dijelaskan oleh penulis biografi Frederick Karl dalam wawancaranya di *The New York Times* 1991.

Danarto yang surealis, seperti *Orang-Orang Bloomington* (1980) dan *Godlob* (1978)”. Namun, karya para sastrawan tersebut masih masuk dalam kategori sastra modernisme, paling tidak pada masa itu. Lalu, bagaimana dengan karya Seno Gumira Ajidarma ini? Apakah karya Seno masuk dalam modernisme atau pascamodernisme dan bagaimana tafsir maknanya?

Seno menulis cerpen yang menjadi fenomena ini—atau tepatnya—*diterbitkan* oleh *Kompas* pada tahun 1991 dan mendapatkan predikat sebagai cerpen terbaik pada tahun 1993, kemudian diterbitkan sebagai buku kumpulan cerpen oleh Gramedia pada tahun 2002. Indonesia pada masa itu (1990-an) secara umum belum populer atau mengenal wacana pascamodern, terutama seni dan sastra, tetapi sebagian sastrawan dan budayawan seperti Arif Budiman (Soe Hok Djien) sudah mulai memperkenalkannya dengan sebutan ‘sastra kontekstual’ dan ‘sastra kiri yang kere’ (1984). Selain kemudian juga ada gerakan “Revitalisasi Sastra Pedalaman” oleh beberapa sastrawan muda, seperti Triyanto Triwikromo dan beberapa sastrawan yang lain dengan mencirikan sebagai pascamodernis. Gerakan itu secara subversif mencoba melepaskan keterikatan atau dominasi bentuk estetika Jakarta. Di sini Seno mungkin saja beranjak dari kesadaran wacana pascamodern juga. Suasana itu memungkinkan arah bentuk estetika sastra Seno meskipun untuk memisahkannya dalam kotak-kotak yang berbeda itu juga merupakan persoalan yang tidak mudah, terutama definisi sastra pascamodern yang sering kali samar atau bias dengan pengertian sastra modern sendiri.

### **Sastra Modern dan Pascamodern**

John Barth, setidaknya, adalah sastrawan (Amerika) yang penting untuk disebut dan menjadi rujukan ketika membicarakan sastra pascamodern. Paling tidak, dia menjelaskan (atau membingungkan) apa dan siapa yang dimaksud sebagai sastra pascamodern yang mulai menyebar sejak tahun 1970-an (terutama di Amerika) setelah esainya

“*Literature of Exhausting*” (1967) menjadi polemik. Dalam esainya “*Literature of Replacenment*” (1982), Barth menjelaskan posisinya dalam sastra pascamodernis dengan catatan tertentu. Dari esai terakhirnya itu saya ingin memberikan landasan pembeda antara sastra modern dan pascamodern. Dalam esainya *Literature of Replacenment*, Barth mengutip Prof Gerald Graft, pernyataannya cukup bisa menjadi dasar pembeda antara sastra modern dan pascamodern, saya kira mencakup penegertian filosofisnya.

Motif dasar modernisme, kata Graft menegaskan, adalah kritik terhadap tatanan sosial borjuis abad ke-19 dan pandangan dunianya. Strategi artistiknya adalah pembalikan kesadaran diri dari konvensi realisme borjuis melalui taktik dan perangkat seperti penggunaan metode "mitos" untuk metode "realistis" serta "memanipulasi secara sadar kesejajaran antara “kontemporer dan klasik”, seperti pada karya James Joyce atau T.S Eliot. Sastra modern juga ditandai dengan mendisrupsi secara radikal dari bentuk narasi yang linear, rasa frustrasi konvensional tentang persatuan dan koherensi plot dan karakter, serta “pengembangan” sebab-akibatnya. Penyebaran ironi dan penjajaran ambigu digunakan untuk mempertanyakan "makna" moral dan filosofis dari tindakan sastra. Sastra modern juga mengadopsi nada, ejekan diri dari epistemologis yang ditujukan pada pretensi naif rasionalitas borjuis, oposisi kesadaran ke dalam rasionalitas, publik, wacana objektif, dan kecenderungan distorsi subjektif untuk menunjukkan kemunculan kembali dunia sosial objektif dari borjuis abad ke-19. Dalam novel James Joyce *Ulysses* dan “William Faulkne”, *The Sound and the Fury* bisa menjadi contoh bagaimana mereka antinarrasi yang linear serta pola sintaksis panjang dengan mengombinasikan sudut pandang narator yang berbeda setiap bab.

Sastra modern memiliki banyak cara untuk membedakan bentuk sastra ala borjuis abad 19 di Eropa yang sebagian juga bisa disifatkan dari sastra yang dipostulatkan Jean Paul Sartre, yaitu bahwa menulis selalu memiliki tujuan untuk siapa. Susan Sontag menyampaikan

pengantarnya pada buku Roland Barthes *Writing Degree Zero* bahwa Sartre menempatkan sastra sebagai alat kesaksian atas proses duhumanisasi. Sastra memiliki kewajiban etis atas tujuan itu.

... bahwa Sartre berbeda dengan penyair Paul Valery, misalnya dalam menetapkan sifat sastra prosa dengan puisi dalam bahasa, bahwa sastra prosa berbeda dari semua seni lain, berdasarkan sarana bahasa. Kata-kata, tidak seperti gambar, menandakan; mereka menyampaikan makna. Oleh karena itu, sastra prosa pada dasarnya terikat, seperti halnya seni lain, termasuk puisi, dalam soal fungsi komunikasi. Penulis (berpotensi) pemberi kesadaran, pembebas. Media, bahasa, memberi kewajiban etis: untuk membantu proyek kemanusiaan, yaitu membawa kebebasan bagi semua orang—dan kriteria etis ini harus menjadi dasar dari penilaian sastra yang sehat. Sifat atau tujuan sastra Sartre jelas mewakili salah satu jenis sastra modern yang bersikap pesimis dan kritis terhadap perubahan dunia akibat kemajuan teknologi dan industri ....

Fiksi pascamodern, menurut Ihab Hassan<sup>62</sup>, semata-mata menekankan kesadaran diri yang "berkinerja" dan merupakan refleksifitas diri modernisme, dalam semangat subversivitas budaya dan anarki. Para penulis pascamodernis, kebanyakan menulis fiksi tentang dirinya dan prosesnya, semakin sedikit yang menulis tentang realitas objektif dan kehidupan di dunia. Menurut Graft, fiksi pascamodern hanya membawa pada ekstrem logis dan dipertanyakan ekstremnya, modernisme anti-nasionalis, program anti-borjuis modernisme, tetapi tanpa musuh yang kuat (kaum borjuis yang sekarang ada di mana-mana memasang jebakan modernisme dan

---

<sup>62</sup> John Barth mengutipnya dalam esainya *Literature of Replacensment* (1982)

mengubah prinsip-prinsip penentangannya menjadi mass-media atau *kitsch*)<sup>63</sup> atau dengan tambatan yang kokoh pada jenis realisme kuadensi (tak terpahami) yang ia tetapkan sendiri. Meskipun demikian, menurut Graft, ada pengecualian untuk beberapa fiksi karya penulis pascamodernis (yang benar-benar bagus). Pandangan sinis itu menempatkan karya-karya pascamodernis dalam kualitas buruk karena hampa makna dan kehilangan emosi. Tuduhan yang dibuat 30 tahunan lebih itu masih terbukti jika membaca sebagian karya fiksi pada dekade ini.

Kembali pada cerita pendek karya Seno Gumira Ajidarma “Sepotong Senja untuk Pacarku”. Sejauh ini karya tersebut dianggap memiliki nilai lebih, bukan saja karena cerpen itu dinilai baru pada masanya, melainkan karena mampu menjadi entitas karya yang menawarkan ragam makna kebenaran dan bersifat tautologi, seperti lazimnya sastra yang bersifat polifonik. Sebagian orang menyebut karya itu merupakan bentuk baru di Indonesia dan menurut saya bercorak pascamodern meskipun, sekali lagi, tidak terlalu penting menempatkan karya ini sebagai modern, pascamodern, atau pramodern. Saya setuju seperti kata John Barth bahwa seorang penulis berbakat cenderung melampaui apa yang ia anggap sebagai prinsip estetika, belum lagi apa yang dianggap orang lain sebagai prinsip-prinsip estetika. “Karya yang bagus akan tetap bagus dan selalu membawa sikap kritis. Bahwa spesimen yang benar-benar indah dalam mode estetika apa pun akan menarik ideologi kritis di belakangnya.”

Selain itu, penempatan corak fiksi sastra pascamodern pada karya Seno Gumira Ajidarma ini juga tidak lepas dari fakta bahwa, dalam

---

<sup>63</sup> Fredric Jameson menyebut masyarakat pascamodern terjebak dalam ruang yang ia sebut sebagai “*global hyperspace*”. Masyarakat yang hidup secara simulasi dan tereduksi menjadi sekadar bagian kebutuhan komodifikasi kapitalisme akhir. Pastiche adalah salah satu ciri yang menyertainya. Dalam sastra pastiche sekadar meniru tanpa niat kritis dan sering kali hampa makna..

lanskap sastra dunia yang menempatkan karya Italo Calvino, "*Comiscomie*" (1965 dan terjemahan Inggris. 1968) merupakan salah satu karya pascamodernis yang diunggulkan. Saya harus menyebut itu sebab saya melihat ada persamaan corak bentuk dan beberapa gagasan "Sepotong Senja untuk Pacarku" dengan "The Distance of the Moon", salah satu cerpen dalam kumpulan "*Cosmiscomie*". Persamaannya, pertama, tema cinta menjadi dasar atau kerangka cerita. Dalam "Sepotong Senja untuk Pacarku" kita membaca hubungan cinta yang mempersembahkan, sedangkan dalam "The Distance of the Moon" tema cintanya berupa rasa mencintai yang tak sampai. Kedua, karya Seno dan Calvino menggunakan metode mitologi<sup>64</sup> dan fantasi. Seno mengambil senja sebagai objek cerita yang bisa dikerat, sedangkan Calvino mengambil bulan yang bisa dipanjat karena hanya berjarak beberapa meter dari permukaan bumi sebagai obyek cerita. Berikut adalah kutipan di paragraf tiga cerpen "The Distance of the Moon" yang menggambarkan itu.

.... Orbit? Oh, elliptical, of course: for a while it would huddle against us and then it would take flight for a while. The tides, when the Moon swung closer, rose so high nobody could hold them back. There were nights when the Moon was full and very, very low, and the tide was so high that the Moon missed a ducking in the sea by a hair's breadth; well, let's say a few yards anyway. Climb up on the Moon? Of course we did. All you had to do was row out to it in a boat and, when you were under neath, prop a ladder against her and scramble up ....

---

<sup>64</sup> Metode mitologi adalah metode penulisan sastra dengan membangun interpretasi baik cerita mitologi klasik atau mitos modern. Kedua objek tersebut: sejam dan bulan adalah bagian dari mitos, terutama terhubung dengan romantisme.

Dari sedikitnya dua alasan itu atau bentuk estetika, karya “Sepotong Senja untuk Pacarku” merupakan karya pascamodern, seperti pula karya Italo Calvino, terutama dalam kumpulan “*Comiscomic*”.

Dengan kondisi seperti itu, saya mencoba memecah bagian-bagian tubuh dalam cerpen “Sepotong Senja untuk Pacarku” sebagai tema, simbol, ataupun motif yang menuntun kita pada gagasan Seno. Upaya ini, setidaknya jika ‘benar’ secara tafsir pribadi, saya menemukan setidaknya secara urutan, pertama tentang *self-reflection* sebagai ciri bagian ciri sastra pascamodernis sekaligus modernism yang memiliki tujuan etis, seperti sifat atau tujuan filosofis sastra Jean Paul Sartre, serta ciri keterlibatan emosi tertentu seperti ciri modernisme. Kedua, penetapan tema pada setiap bagian yang memperlihatkan gagasan nilai dan etika, dan estetika. Uraianya tampak sebagai berikut.

### **Bagian pertama: Romantisme**

Alina tercinta,

Bersama surat ini kukirimkan padamu sepotong senja—dengan angin, debur ombak, matahari terbenam, dan cahaya keemasan. Apakah kamu menerimanya dalam keadaan lengkap? Seperti setiap senja di setiap pantai, tentu ada juga burung-burung, pasir yang basah, siluet batu karang, dan barangkali juga perahu lewat di jauh. Maaf, aku tidak sempat menelitinya satu persatu. Mestinya ada juga lokan, batu yang berwarna-warni, dan bias cahaya cemerlang yang berkeretap pada buih yang bagaikan impian selalu saja membuat aku mengangankan segala hal yang paling mungkin kulakukan bersamamu meski aku tahu semua itu akan tetap tinggal sebagai kemungkinan yang entah kapan menjadi kenyataan.

Dalam paragraf awal tersebut, kita menemukan tema romantisme yang disuguhkan dengan format fantasi dan suasana atau nada romantis.

Romantisme seperti dalam gagasan Eropa abad 18 selalu merujuk pada emosi tertentu, elegansitas, nilai heroisme, dan keagungan. Aksi narator sekaligus protagonis “aku”, sebagai subjek memiliki *beat of desire*, yaitu keinginan besar untuk mempersembahkan sesuatu yang berbeda untuk pacarnya. *Beat of desire* setidaknya menunjukkan formula dramaturgi dalam sebuah fiksi yang menghadirkan plot, konflik, dan resolusi. Keinginan itu menggerakkan protagonis maju ke arah tindakan yang mengarah pada tujuan akhirnya.

### **Bagian kedua: Kata-kata yang Sia-Sia (bahasa?)**

Kukirimkan sepotong senja ini untukmu Alina, dalam amplop yang tertutup rapat, dari jauh, karena aku ingin memberikan sesuatu yang lebih dari sekedar kata-kata. Sudah terlalu banyak kata di dunia ini Alina, dan kata-kata, ternyata, tidak mengubah apa-apa. Aku tidak akan menambah kata-kata yang sudah tak terhitung jumlahnya dalam sejarah kebudayaan manusia Alina. Untuk apa? Kata-kata tidak ada gunanya dan selalu sia-sia. Lagi pula siapakah yang masih sudi mendengarnya? Di dunia ini semua orang sibuk berkata-kata tanpa peduli apakah ada orang lain yang mendengarnya. Bahkan mereka juga tidak peduli dengan kata-katanya sendiri. Sebuah dunia yang sudah kelebihan kata-kata tanpa makna. Kata-kata sudah luber dan tidak dibutuhkan lagi. Setiap kata bisa diganti artinya. Setiap arti bisa diubah maknanya. Itulah dunia kita Alina.

Tema berikutnya adalah kata-kata sebagai sesuatu yang sia-sia. Narator memberikan motifnya memberikan sesuatu yang bukan sekedar kata-kata. Dalam kehidupan modern, teknologi menjadi alat untuk memudahkan, tetapi sering kali justru membuat manusia menjadi paradoks, teralienasi, dan menyulitkan sendiri karena disfungsi organ tubuh. Modernisme menghadirkan manusia pragmatis dan materialistis

dan akhirnya juga melahirkan banyak politisi yang mengambil keuntungan demi kekuasaan. Janji-janji politik diucapkan, sekaligus dingkari. Kata seolah tak ada artinya diucapkan atau didengarkan. Namun, narator tentu tidak bermaksud ‘meniadakan’ kata-kata sebagai bagian dari bahasa, atau kata-kata merupakan simbol ekspresi atau komunikasi. Bahasa adalah objek sosial, seperti tulis Roland Barthes. “Semua sejarah berdiri di belakang sejarah bahasa "bersatu dan lengkap dalam cara tatanan alam." Karena itu dirinya masih menggunakan kata-kata yang ia tuliskan dalam sebuah surat.

### **Bagian tiga: Senja sebagai Mitos Modern**

... Keindahan berkuat melawan waktu dan aku tiba-tiba teringat padamu.“barangkali senja ini bagus untukmu,” pikirku. Maka kupotong senja itu sebelum terlambat, kukerat pada empat sisi lantas kumasukkan ke dalam saku. Dengan begitu keindahan itu bisa abadi dan aku bisa memberikannya padamu...

Bagian berikutnya adalah narator terpesona dengan keindahan alam dan senja (suasana romantis) dan akhirnya memutuskan memotongnya sebesar kartu pos. Dalam bagian itu kita menemukan tema, pertama, dan senja sebagai mitologi modern. Senja, dalam masyarakat modern, terutama perkotaan hingga saat ini telah menjadi mitos modern, seperti halnya anggur bagi masyarakat Prancis, seperti tulis Roland Barthes dalam esainya “Anggur dan Susu” (*Mythologies*, 1972). Bagi masyarakat kota modern, senja adalah simbol eksistensi moral romantis sekaligus bernilai ekonomis dan pada sisi lain adalah bagian ruang yang disebut sebagai ‘global hyperspace’ oleh Fredric Jameson. Ruang yang menjebak dan menjadikan setiap objek merupakan ‘*spectacle*’ atau *tontonan* yang akhirnya menjebak orang

dalam hiperrealitas<sup>65</sup>. Banyak orang berburu senja, memotretnya, dan kemudian menjualnya dalam banyak cara atau sekadar memuaskan rasa estetika atau citra artifisial dalam Instagram demi like dan komen, bahkan ketika tengah melarikan diri dari kejaran polisi, narator membayangkan orang-orang menjual senja di jalan-jalan yang menunjukkan bahwa senja telah menjadi bagian budaya pop atau komoditi.

Protagonis, sekaligus narator, menceritakan bagaimana dirinya melihat keindahan yang tiada banding dan memutuskan memotongnya untuk pacarnya Alina. Aksinya tersebut membuat orang-orang marah dan mengejanya. Orang-orang (kota, modern) di sini menjadi representasi masyarakat umum di dunia modern yang terjebak dalam romantisme populer dan menjadikan senja sebagai objek rekreasi, bahkan komoditi yang menjebak masyarakat dalam ideologi konsumerisme. *“Senja! Senja! Cuma seribu tiga!*

#### **Bagian empat: Picaresque/Picaro, Kesadaran Transendental**

.... Ketika aku meninggalkan pantai itu, kulihat orang-orang datang berbondong-bondong, ternyata mereka menjadi gempar karena senja telah hilang. Kulihat cakrawala itu berlubang sebesar kartu pos. Alina sayang, Semua itu telah terjadi dan kejadiannya akan tetap seperti itu. Aku telah sampai ke mobil ketika di antara kerumunan itu kulihat seseorang menunjuk-nunjuk ke arahnya.

---

<sup>65</sup> Hiperrealitas, dalam konsep Jean Baudrillard, adalah ketidakmampuan kesadaran untuk membedakan realitas dari simulasi realitas. Ini menggambarkan bagaimana garis antara yang asli dan yang palsu atau kabur, terutama dalam masyarakat pascamodern yang teknologinya sangat maju. Dengan demikian, apa yang didefinisikan oleh pikiran kita sebagai 'nyata' di dunia ini dapat menjadi 'hyperreal' karena berbagai jenis multimedia yang secara radikal dapat mengubah atau mengganti pengalaman real.

“Dia yang mengambil senja itu! Saya lihat dia mengambil senja itu!”...

*Picaresque* atau *pizaro* adalah cerita petualangan bersifat nakal, episodik, satire, dan parodi. Istilah yang bisa kita temukan dalam novel Miguel de Carventes, “*Don Quixote*” (1605). Saya lebih suka menempatkan bagian ini dengan sebutan tema yang mengawali sebuah katarsis. Dari titik inilah kemudian petualangan protagonis dimulai. Jika dalam *Don Quixote* bertualang menggunakan keledai, protagonis di sini mengendarai mobil mewah jenis Porsche dengan plat nomor seperti inisial penulis: SG 19658 A. Seno Gumira yang lahir pada ‘19 Juni 1958 dan bernama akhir Ajidarma’.

Dalam petualangan itu protagonis akan mendapatkan banyak hal sebagai pengalaman batinnya. Setelah polisi mengejar, protagonis menceritakan dirinya dibantu oleh gelandangan yang tak terlibat atau tertarik dengan semua urusan senja kaum kota. Gelandangan itu mendorongnya masuk ke sebuah gorong-gorong yang gelap, kotor, dan berbau bacin. Namun, di sinilah kemudian protagonis menemukan sesuatu yang tak pernah dipikirkannya. Sesuatu yang bersifat transenden dan bersifat ilahiah. Setelah jauh menyusuri gorong-gorong gelap, kotor, dan berbau bacin itu, ia menemukan sebuah tempat yang menyerupai pantai di kotanya. Bedanya, di tempat ini begitu murni. Pantai, cakrawala, senja, pohon-pohon begitu tenang dan sunyi. Sebuah kemurnian yang tak ditemukannya di pantai kota.

Keindahannya membuatnya merasa nyaman meskipun di sana tak ada *cottage*, *barberque*, dan marini. Di sini, kita, para pembaca, seolah disertakan dalam sebuah kesadaran batas-batas dunia yang sepenuhnya berbeda dan transedental. Antara kebisingan kota dan kesunyian alam terpencil. Antara kota yang dikomodifikasikan dan desa yang murni tanpa pretensi. Antara kesadaran populer atau konsumtif dengan kesadaran ilahiah. Dalam film garapan James Uys, “*The God Must Be Crazy*” (1980) kita juga dipertontonkan pembelahan

antara dunia murni, yaitu kehidupan masyarakat suku Bushman yang primitif, murni, dan bebas, serta bahagia dengan kesederhanaannya (meskipun terancam oleh datangnya kapitalis yang muncul sebagai botol CocaCola dan disebut sebagai dari dewa, tetapi akhirnya iblis) dengan masyarakat modern yang dengan segala teknologi modernnya, tetapi menjebaknya menjadi manusia mekanik seperti robot (dehumanisasi) dan menghilangkan kemurniannya sebagai bagian dari alam. Teknologi modern membuat segalanya seolah menjadi mudah, tetapi juga membuat menjadi rumit. Dalam film itu, seorang mengirimkan surat ke kotak pos yang berjarak hanya beberapa meter dengan menggunakan mobil, meskipun hanya beberapa menit dia bisa sampai.

Seno pun dengan kesadaran kritisnya juga melihat semua itu. Namun, selain kesadaran transedental dan ilahiah itu, protagonis yang merupakan produk modern yang melihat alam secara fungsional, utilitas, dan bakat sifat kerakusan manusianya memutuskan untuk sekaligus memotong senja yang dianggapnya tak ada yang memiliki, tanpa sadar bahwa ia telah merusak keseimbangan alam. Membuat dunia bawah itu menjadi gelap.

... Aku tak habis pikir Alina, alam seperti ini dibuat untu apa? Untuk apa senja yang bisa membuat seseorang ingin jatuh cinta itu jika tak ada seekor dinosaurus pun menikmatinya?....

### **Bagian lima: Persembahan kemurnian**

... Kupasang senja yang darigorong-gorong pada lubang sebesar kartu pos itu dan ternyata pas. Lantas kukirimkan senja yang asli ini untukmu, lewat pos ....

Pada bagian akhir cerita, protagonis mampu menyelesaikan petualangannya dengan keberhasilannya mengirimkan sepotong senja

yang disebutnya ‘asli’ yang berasal dari dunia gorong-gorong. Asli memiliki sifat murni, sesuatu yang tak tercampur dengan unsur lain. Senja yang berada di gorong-gorong memiliki kemurnian, keaslian jika dibanding dengan senja yang berada dalam masyarakat kota yang sudah bercampur dengan banyak hasrat, kerakusan manusia modern yang dipenuhi kesadaran semu, dan simulatif seperti gambaran Fredic Jameson dan Jean Baudilard.

### **Bagian enam: Cinta murni**

Dengan senja yang murni itu, cinta protagonis menjadi luar biasa karena mampu mempersembahkan sesuatu yang luar biasa pada pacarnya Alina. Senja yang murni sebagai simbol cinta murninya.

... Alina yang manis, paling manis, dan akan selalu manis, Terimalah sepotongsenja itu, hanya untukmu, dari seseorang yang ingin membahagiakanmu. Awas hati-hati dengan lautan dan matahari itu, salah-salah cahayanya membakar langit dan kalau tumpah airnya bisa membanjiri permukaan bumi. Dengan ini kukirimkan pula kerinduanku padamu, dengan cium, peluk, dan bisikan terhangat, dari sebuah tempat yang paling sunyi di dunia..

### **Palimpsest dan Makna**

Teks sastra dalam “Sepotong Senja untuk Pacarku” setidaknya setelah diurai sebagai bagian-bagian yang ditafsir, pertama, menegaskan asumsi di awal, atau menunjukkan kebaruan sebagai bentuk estetika sastra pascamodern ketimbang modern pada konteks Indonesia di masa itu (masa kini, kita bisa membaca banyak karya berciri pascamodern ini di koran-koran). Dalam konteks Indonesia, tentu saja, karena perkembangan sastranya agak terlambat daripada sumber yang diikutinya (terutama Barat), cerpen Seno Gumira Ajidarma menjadi sesuatu yang mencolok dan baru.

Kedua, karya ini memiliki kedekatan jejak pengaruh, atau saya sebut sebagai *palimpsest* dengan gaya fiksi sastra pascamodern yang, setidaknya disebut secara formal sejak tahun 1970--1980-an, terutama apabila merujuk kedekatan tema, gaya pada kumpulan cerpen “Cosmicomic” (1968, terjemahan Inggris), khususnya “The Distance of The Moon”. Dengan demikian, karya itu menegaskan pascamodernismenya. *Palimpsest* tentu bukan dimaksud sebagai bentuk plagiarisme, tetapi asumsi jejak keterpengaruhan karya Seno Gumira Ajidarma oleh karya Italo Calvino.

Ketiga, Cerpen “Sepotong Senja untuk Pacarku” seperti halnya “The Distance of the Moon” adalah karya yang masih membawa *palimpsest* modernisme, seperti empati dan rasa emosi yang manusiawi seperti esensi sastra modern, yaitu tema cinta yang bersifat naluriah meskipun dituliskan sebagai kisah fantasi yang biasanya kering dan berjarak. Garis kekuatan dalam sastra modern, kata Italo Calvino (1967), terdiri atas kesadarannya untuk menyuarakan apa yang tetap tidak diungkapkan dalam ketidaksadaran sosial atau individu.

Karya Seno, menunjukkan hal demikian. Demikianlah, Cerpen “Sepotong Senja untuk Pacarku” mengolah naluri dasar manusia secara instingsif tentang tindakan seorang yang mencintai dan mencoba memberikan persembahan yang maksimal pada yang dicintainya. Meskipun itu membawa risiko pada dirinya. Melalui bentuk estetika sastra pascamodern dengan pelbagai pelibatan mitos, seperti senja, metafora, dan *piacresque* dalam cerpennya ini, Seno menyuarakan sebuah makna dari sesuatu yang terselubungi, terdiam, atau terkurung seperti manusia gua dalam *Politea* Plato. Manusia yang tak mampu melihat kebenaran lain selain apa yang di depannya. Akhirnya, memang demikianlah sastra sebaiknya, tidak saja sekadar kata-kata indah yang hampa ‘makna’, tetapi seharusnya mampu menjadi saksi bagi persoalan kehidupan.

## DAFTAR PUSTAKA

- Barth, John. 1984. *Literature of Exhausting* (1967), from *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. London: The John Hopkins University Press.
- Barth, John. 1984. *Literature Replenishment, postmodern literature* (1982), from *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. London: The John Hopkins University Press.
- Barthes, Roland. 1970. *Writing Degree Zero*, is translated from the French *Le Degre Zero de L'Ecriture*, Beacon Press books are published under the auspices of the Unitarian Universalist Association.
- . 2007. *Membedah Mitos-Mitos Budaya Massa*, Jalasutra.
- Calvino, Italo, *Readers, Writers and Literary Machines*, 1967, The New York Times, 1986.
- Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press Durham.
- Sartre, Paul, Jean. 1949. *What's Literature?*, Philosophical Library, Inc. 15 EAST 40th Street, New York, NY.

## JAKARTA! TANPA KOTA JAKARTA: SEBUAH BENTUK NOVEL BARU

*Redite K.*

Banyaknya *clickbait* pada *headline* pemberitaan media akhir-akhir ini mengingatkan saya pada sebuah novel yang pernah saya baca pada akhir tahun 2012. *Jakarta!* Judul novel itu, singkat dan menggunakan tanda seru seperti menyimpan kisah yang juga seru. Novel setebal 376 halaman tersebut ditulis oleh Christophe Dorigné-Thomson. Seorang penulis yang tentu bukan orang Jakarta atau warga negara Indonesia. Saya pikir novel ini memang sengaja ditulis untuk pasar Indonesia dengan struktur bahasa yang *flowless* untuk sebuah karya sastra. Dalam benak saya, pastilah novel ini berbeda karena sudut pandang penulisnya orang Prancis. Penerbitnya sudah tak diragukan lagi, Gramedia. Sementara itu, para peng-*endors*-nya juga orang-orang ternama, Sandiaga S. Uno, Anies Baswedan, Irman Gusman, dan Rio Dewanto. Sampulnya sederhana: sebuah tulisan Jakarta! dengan huruf J awal memakai pistol berdiri menghadap kanan, ilustrasinya buah durian dengan bumi di atasnya. Angan saya sudah melayang dengan cerita berlatar *big durian* (Jakarta), istilah penamaan kota yang mungkin disamakan dengan *big apple* (New York).

Saya semakin tertarik dengan kesan *opening* (semacam prakata penulis) yang menyatakan; *Saya selalu percaya, sejak pertama kali menginjakkan kaki di Indonesia, pentingnya negeri ini bagi dunia* (Thomson, 2012: xi). Kisah dimulai dengan Edwin Marshal, seorang

pemuda berusia 25 tahun yang menyelesaikan kuliah bisnis. Tokoh utamanya yang dibesarkan di Paris terlahir dari ayah Prancis dan ibu Inggris, persis dengan biografi penulisnya. Kisah terus berlanjut dengan narasi-narasi tentang pemuda, kebiasaan remaja kampus di Paris, perbandingan dengan pemuda-pemuda di belahan negara lain. Latar melompat ke berbagai kota di beberapa negara negara yang dikunjungi oleh Edwin. Mulai dari Paris di Prancis, New York di Amerika, Tokyo di Jepang, California, Mumbai di India, Marakesh di Maroko, hingga Shanghai di Cina. Novel ini seperti ingin berbagi tempat untuk diceritakan yang tetap disertai dengan narasi dan deskripsi pemuda-pemuda yang ada di tempat tersebut.

Jakarta, mana Jakarta Indonesia? Saya jelas ingin segera tahu kesan penulis yang akan mengisahkan kota yang dijulukinya *big durian* ini. Lalu saya terus melanjutkan membaca dengan tergesa karena saya ingin cepat sampai pada kota Jakarta yang menjadi judul novel ini. Akhirnya setelah membaca halaman demi halaman, Jakarta baru disebutkan pada halaman 350! Sungguh perjalanan membaca yang melelahkan dari sebuah novel tanpa dialog, alur yang membosankan, kisah *traveller* yang amat dipaksakan, dan karakter para tokoh yang nyaris tak terbentuk dari awal. Kesal! Ya, kekecewaan pada novel itu bukan monopoli saya. Pada *platform goodreads.com* kejengkelan orang yang sudah membaca novel itu mencapai 90% lebih di kolom komentar. Inilah novel mirip *clickbait* judul berita online sekarang sebab bagaimanapun juga, banyak pembaca novel termasuk saya yang masih memiliki persepsi konservatif bahwa judul selayaknya menggambarkan isi buku. Bukankah novel lain yang berembel-embel nama Jakarta sebagai judulnya juga selalu menceritakan latar kota ini?

George Loewenstein dengan teori *curiosity* menggambarkan bahwa rasa keingintahuan disebabkan oleh keadaan kognisi yang timbul antara kesenjangan (*gap*) persepsi pengetahuan dan pemahaman. Itulah yang mendorong saya dengan begitu menggebu ingin membaca novel Jakarta! Pada akhirnya teori *curiosity* ini dihubungkan dengan

judul *clickbait*--terutama media daring--yang dengan sekali klik akan menghubungkan pada berita yang sama sekali tidak sesuai dengan harapan dan pemahaman semula pembacanya. Tujuannya *AdSense*, keuntungan. Lantas itu pula yang membuat saya menjuluki novel Jakarta! ini sebagai *clickbait*, judul yang mampu menggoda pembeli untuk mau membaca (membeli) buku.

Bagi saya Jakarta bukan hanya sebuah kota biasa. Inilah ibu kota negara dengan segala kekompleksan permasalahan yang tiada habisnya. Jakarta secara emosional akan merujuk pada ragam penduduknya, kesenjangan hidup warganya, Kali Ciliwung, kawasan kumuh, pergulatan hidup, bahkan individu-individu yang pantas dikisahkan. Jakarta secara universal akan digambarkan sebagai kota padat dengan segudang deskriptif, bahkan hanya dengan sebuah kata atau judul, Jakarta mampu membangkitkan emosi. Anna Wierzbicka menyimpulkan bahwa *human emotion* bisa diwakilkan dengan kata-kata spesifik yang berhubungan dengan budaya. Oleh karena itu, tak salah jika Jakarta yang disebut dalam judul novel ini mampu memantik emosi dan saya beranggapan bahwa emosi ini akan terpuaskan setelah membaca novel tersebut. Namun, ketika kata Jakarta baru terselip di antara ribuan kata di halaman ke 350, itu sama sekali tidak memuaskan hasrat saya.

Baiklah, saya sudahi masalah *clickbait* dalam novel ini karena pada dasarnya ada hal-hal menarik lainnya dalam novel ini yang perlu diungkap.

Alain Robbe-Grillet (1922--2008) novelis Prancis, penulis esai, dan pembuat film menyatakan dalam bukunya *For a New Novel* bahwa novel baru adalah sebuah label pada bentuk-bentuk baru novel, bentuk-bentuk yang mampu mengekspresikan (atau menciptakan) hubungan baru antara manusia dan dunia. Setiap novel harus menciptakan bentuknya sendiri. Tidak ada resep yang dapat menggantikan refleksi panjang yang terus terjadi dalam sebuah novel. Karakter yang dianggun-anggunkan dalam sebuah novel bagi Robbe-Grillet seperti “mumi”

adalah kuno dan seharusnya dimasukkan ke dalam kotak peti. Robbe-Grillet juga menyatakan tidak perlunya lagi rekonstruksi waktu dalam narasi sebuah kisah, serta masih banyak lagi pakem-pakem pernovelan yang ingin dia bebaskan.

*Jakarta!* bagi saya sebebas-bebasnya novel. Seperti kata Robbe-Grillet, novel ini tidak mematok karakter yang kuat yang akan diingat oleh pembacanya. Tokohnya Edwin Marshal yang lulus dari sekolah bisnis elite di Prancis dan akan mengejar karirnya mendadak putar haluan menjadi seorang pembunuh bayaran saat adiknya, Nigel Marshal, meninggal secara tragis dalam kecelakaan. Karakter-karakter pun berhamburan setelahnya. Anna yang menjadi kekasih pertama Edwin, John seorang yang mengaku konsultan, dan kemudian mengajaknya menjadi seorang pembunuh bayaran, Alberto dari Kolombia yang mengajarnya membunuh, Pierre dari Perancis tim pembunuh bayaran, Ludmila dari Rusia, Cecille dari Perancis, hingga Yasmina dari Maroko yang hamil karenanya, dan masih banyak lagi. Semua tokoh yang banyak tersebut seakan numpang lewat saja. Tidak ada yang karakter yang menonjol karena semua dibuat bisu tanpa suara.

Benar, novel ini tidak ada dialog apa pun di dalamnya. Barangkali inilah yang disebut sebagai novel “baru” yang bebas itu. Tanpa dialog.

Cecille mengatakan betapa ia merindukan Edwin. Ia merasa bahwa laki-laki itu benar-benar orang yang dicintainya. Edwin tidak memberi tanggapan. Ia hanya tersenyum seperti yang kau lakukan ketika seseorang mengatakan bahwa ia mencintaimu dan tidak tahu apa yang harus kau katakan atau lakukan (Thomson, 2012: 150).

Semestinya emosi saya jauh melayang ke udara jika terdapat dialog-dialog yang diucapkan secara langsung seperti itu. Nyatanya memang tidak ada ucapan yang harus ditulis dalam novel tersebut.

Edwin sangat menikmati makan malam itu, dan memuji sang koki untuk masakannya. Koki itu berasal dari negara yang segera mendominasi planet Bumi ini sebagai salah satu daya tarik yang utama (Thomson, 2012: 150).

Untuk menyatakan ucapan terima kasih kepada si koki yang cukup sederhana saja tidak dituliskan dalam bentuk dialog.

Edwin merasa gagal menjalankan misi itu. John meyakinkannya bahwa ia tidak usah bertanggung jawab atas apa yang terjadi. Ia menyimpulkan dengan berkata bahwa misi sudah selesai (Thomson, 2012: 303).

Sudah begitu saja pernyataannya setelah Edwin gagal dalam sebuah misi pembunuhan. Saya menunggu kalau tokoh utama itu mengerang, menjerit, atau meraung karena merasa gagal. Hanya semacam fonem tidak beraturan saja yang terucap, “Ah, errgh, pft, ....” Namun, penulisnya tetap tidak mau menuliskannya dan dengan enteng menyimpulkan misi selesai. Saya yakin pembaca akan geregetan.

Demikianlah Dorigné-Thomson menulis novel *Jakarta!*-nya ini dengan para karakter yang benar-benar bisu. Saya curiga jangan-jangan Dorigné-Thomson adalah pengagum Robbe-Grillet hingga dia tidak mau bersusah-susah membangun dialog antarpelaku dalam novelnya. Lihat saja *quote* Robbe-Grillet; *the true writer has nothing to say, what counts is the way he says it*. Penulis sejati tidak memiliki apa pun untuk dikatakan, yang penting adalah cara dia mengatakannya. Klop! Barangkali inilah novel “baru” tanpa pakem perovelian itu.

Dalam beberapa kesempatan saya berselancar di internet di klub-klub baca dunia, novel tanpa dialog masih juga menjadi perdebatan. Apakah novel butuh dialog? Lalu jawaban pun beragam meskipun tidak seorang pun yang menyatakan itu salah. Beberapa jawaban yang kerap kali terlontar adalah novel tanpa dialog itu semacam *story telling*,

sedangkan semua novelis lebih senang berpendapat bahwa *show don't tell* masih menjadi pegangan dalam menulis.

Barangkali pembanding yang hampir mendekati novel tanpa dialog antartokoh adalah *The Fall* dari Albert Camus. Penulis peraih nobel sastra Prancis itu menggunakan serangkaian monolog dramatis ketika mengisahkan seorang hakim, Jean Baptis-Clamence, yang menyesal. Artinya novel itu dapat dipahami sebagai monolog, pelaku tunggal yang menceritakan kisahnya sendiri, dan emosi yang dibangunnya sudah kuat. Sementara itu, novel *Jakarta!* dapat diinterpretasi sebagai kisah dengan persinggungan banyak orang yang tidak memakai dialog apa pun di dalamnya.

Kemenerikan selanjutnya dalam novel terbitan Gramedia ini adalah banyaknya narasi esai geoekonomi dan geopolitik yang ditulis panjang, bahkan ada yang lebih dari satu halaman. Bagi saya inilah novel bentuk baru itu (baca: membingungkan). Selama ini, pengetahuan, fakta, dan opini hanya sekilas ditampilkan sebagai pemanis dalam pelukisan banyak novel. Dalam novel ini esai-esai geoekonomi dan geopolitik disajikan seperti kita melihat satu kolom penuh koran rubrik opini.

Konsorsium itu menyatukan semua orang yang punya kepentingan pada batu bara di Polandia. Sebuah konsorsium internasional yang terdiri dari para produsen di Eropa seperti Jerman, Ukraina, Rusia, juga Polandia; di Asia seperti China, Indonesia, dan Australia. Ada juga kepentingan dari AS. Pemilik pabrik juga tergabung di sana dan persatuan batu bara, pemasok listrik, pengangkut, serta segala jenis subkontraktor. Semua itu membentuk lobi batu bara yang informal tetapi sangat sibuk dan kuat serta aktif terutama di Polandia. Mereka memperjuangkan penggunaan batu bara di seluruh dunia sebagai sumber energi utama. Perputaran miliaran dolar, jutaan pekerja,

kerusakan lingkungan besar-besaran, bahaya politik dan legislatif yang meningkat terhadap industri batu bara.

Protokol Tokyo, Uni Eropa, serta opini publik mendorong negara-negara untuk berpaling pada apa yang disebut sebagai energi hijau demi mengurangi emisi gas rumah kaca yang berperan pada perubahan iklim dan intinya mengancam keberlangsungan hidup umat manusia.

Polandia merupakan peperangan simbolis sebagai negara Eropa karena Eropa selalu merasa ia harus mengambil jalan yang tepat. Tetapi juga karena lebih dari 90% listrik di Polandia berasal dari tenaga batu bara. Konsorsium itu siap melangkah jauh demi memenangkan peperangan itu, atau paling tidak menunda hadirnya investasi besar dalam energi hijau seperti tenaga angin atau matahari. Secara resmi konsorsium tersebut berjuang melalui lobi klasik terhadap para politisi dan semua pihak pengambil keputusan. Walaupun begitu, sebuah kelompok kecil pemangku kepentingan tertinggi di konsorsium itu, yang terdiri dari tiga penghasil batu bara terbesar di dunia, persatuan industri batu bara di Polandia, serta salah satu perusahaan pengangkut terbesar siap untuk melangkah lebih jauh secara diam-diam, termasuk jika itu berarti harus menggunakan cara-cara busuk untuk menyingkirkan masalah mereka ... (Thomson, 2012: 183--184).

Saya serasa membaca esai yang ditulis oleh anak SMA tentang masalah *natural resources* di Polandia dari pada membaca sebuah novel. Kaku dan tanpa sentuhan emosi apa pun.

Kawasan Teluk setelah minyak ditemukan di sana selalu dikaitkan dengan ketidakstabilan terutama jika menyangkut perseteruan Israel dan Palestina; dengan para jutawan Arab yang hobi berpesta di harem mereka dan menjalani hidup gila-gilaan tatkala bepergian ke Barat, sangat bertentangan dengan keberadaan mereka di negeri

sendiri; dengan minyak bumi yang membanjiri kerajaan-kerajaan itu berserta dolar yang harus mereka investasikan ....

... Abu Dhabi mewakili dua pertiga dari Produk Domestik Bruto (PDB) Uni Emirat Arab. Ia merupakan ibu kota dan kota terkaya di dunia. Di sanalah uang lebih dari satu triliun dolar dan Sovereign Wealth Fund terbesar di dunia, yang untuknya para ahli keuangan maupun bankir seluruh dunia rela membatalkan semua janji rapat mereka apabila punya kans untuk diterima di Menara ADIA (Abu Dhabi Investment Authority) ... (Thomson, 2012: 260--264).

Dalam 4 halaman novel tersebut berisi opini tentang keadaan minyak bumi di Timur Tengah tanpa ada kejelasan bagaimana Edwin dan tokoh-tokohnya. Apakah mereka tengah tertidur di antara tumpukan tulisan esai itu?

California yang menghasilkan uang dengan ide-ide dan menjadi global dengan menarik imigran ditulis panjang (Thomson, 2012: 123--125). Tajuk tentang "food park" mencari lahan pertanian untuk mengamankan cadangan negara maju serta tentang telekomunikasi seluler di Afrika (Thomson, 2012 211--214). Lantas *Crude palm oil* (CPO) dan politik ekonomi Malaysia yang mampu mendatangkan investasi negara luar secara langsung/*oreign direct investment* (Thomson, 2012: 349--350) serta masih banyak lagi esai yang ditulis. Sedikit sekali tokoh cerita yang dilibatkan dalam esai-esai yang panjang itu.

Saya teringat saat Denny Januar Ali yang mengenalkan puisi esai pada tahun 2012. Gagasannya adalah perpaduan antara puisi dan esai. Fakta-fakta berdasarkan pengalaman batin penulisnya disajikan dalam catatan kaki yang mengungkap data dan fakta sosial yang mampu membuat pembacanya memahami tokoh atau bait-bait kalimat dalam puisi tersebut. Artinya: keduanya (puisi dan esai penjelasnya) tetap

terpisah, disambung oleh catatan kaki di bawah puisi. Meskipun masih menuai pro- dan kontra-, nyatanya puisi esai berhasil masuk dalam kancah kesusastran sebagai genre baru.

Bagi Denny J.A., puisi esai hadir dengan bahasa yang lugas dan mudah dipahami publik. Puisi yang selama ini didominasi kalangan yang menganggap diri mereka “penyair”, susah dimengerti orang awam dan asik masyuk dengan imajinasinya sendiri, kini bisa dipahami. Dalam puisi esai, puisi memiliki logika bahasanya sendiri dalam beropini. Puisi esai dianggap telah mengembalikan puisi ke pangkuan masyarakat sebagai pemilik bahasa.

Novel esai bukan sesuatu yang tabu untuk diperbincangkan meskipun antara novel dan esai memiliki tujuan penulisan yang berbeda secara umum. Esai ditulis dengan tujuan memberikan informasi, sedangkan novel bertujuan untuk menghibur walaupun dalam novel pun banyak beragam informasi yang didapat. Jika dalam sebuah esai, data-data dan fakta lebih banyak dipresentasikan, novel lebih pada karya fiksi belaka. Apabila digabungkan, manakah lebih berpengaruh antara data dan fakta dalam opini esai atautkah fiksi dalam novel pada pembaca? Saya masih percaya bahwa novel esai tetaplah fiksi. Opini-opini esai yang dibangun penulis Jakarta! walaupun mendekati kebenaran, saya anggap masih dalam bagian fiksi itu sendiri. Jadi informasi yang dipampang adalah kesemuan yang diberikan penulis lewat opini-opini yang panjang. Lalu untuk apa? Jika memang butuh, saya jelas akan memilih bacaan khusus esai dengan data dan fakta yang sesungguhnya daripada mencari esai yang dimasukkan dalam novel.

Pada akhir novel, saya baru merasakan bahwa penggiringan berbagai opini esai geoekonomi dan geopolitik di berbagai negara dengan segelintir oligarki yang mengendalikannya justru menjadi benang merah *ending* cerita. Esai yang panjang tersebut yang mengungkapkan tentang “ketidakadilan” dan perbandingan antara Eropa dan Asia (Barat dan Timur) membuat Edwin sang tokoh yang

menjadi pembunuh bayaran mulai tersadar. Saatnya kaum muda bangun.

Ia terbangun. Ia berharap menjadi bagian dari perjalanan negeri ini (baca: Indonesia) dalam perkembangannya mencapai kepemimpinan dan kekuatan global. Edwin menemukan arti hidupnya. Ia adalah seorang pembunuh bayaran dan sedikit lebih dari itu. Ia telah menemukan makna (Thomson, 2012: 367).

Pada halaman terakhir novelnya, penulis Jakarta! ingin mengatakan bahwa Edwin menyukai Indonesia, berencana punya anak dari pacarnya Fitri perempuan Indonesia yang eksotik dia jelaskan di sana.

Bagaimana caranya Indonesia tiba-tiba menjadi negara yang ingin ditinggali Edwin selamanya? Dia hanya mendarat di Bandara Internasional Sukarno-Hatta beberpa saat, lalu seperti biasa pembaca akan diberi opini tentang Jakarta dan Indonesia secara panjang (Thomson, 2012: 353--358). Mulai dari PDB Jakarta yang lebih dari 120 miliar dolar hingga kehidupan malam Jakarta yang dikomentari unik.

Keputusan Edwin yang tidak masuk akal adalah ketika dia ingin menjadi saksi perkembangan Jakarta dalam “mencapai kepemimpinan dan kekuatan global”. Sementara itu, dalam seluruh perjalanan Edwin dalam novel ini, sama sekali tidak pernah ada penggambaran seorang pemuda yang semestinya menyiapkan bekal menjadi seorang pemimpin visioner. Belajar dengan sungguh-sungguh atau ikut dalam kegiatan sosial atau *leadership*. Kehidupan Edwin malah menjadi penyokong hedonis anak muda yang acap kali bertebar kesenangan dan pemuas syahwat.

Kampus menjadi tuan rumah bagi pemberontak. Atau demikianlah sebutannya. Kenyataannya, mereka telah

bekerja keras sebelum dan selama sekolah persiapan, tak pernah berkencan dengan seorang gadis atau menikmati segelas bir, bahkan tidak memimpikan ganja atau whisky, sehingga mereka tampak mencoba mengejar ketertinggalannya di kampus. Di mata mereka, menjadi anak baik ibarat menjadi penjahat remaja. Edwin menganggap orang-orang seperti ini palsu. Hanya sekelompok pemuda eksekutif tinggi standar masa depan yang berusaha menghadapi datangnya kehidupan sangat normal dengan sedikit mabuk, melakukan hal-hal bodoh seperti mereka tidak akan pernah mampu melakukannya lagi, serta mengisap ganja. Mereka tidak akan mengubah dunia. Mereka hanya sedikit berjarak dari tekanan keluarga untuk sementara, kehilangan sedikit kontrol dengan sukarela. Rasa pusing yang mereka rasakan akibat membayangkan masa depan ditenggelamkan oleh sejenis kegilaan sesaat yang akan segera mereka lupakan dengan kehidupan yang terstandar dan easy going serta lingkungan profesional. Bisa jadi mereka akan mengonsumsi kokain di ruangan transaksi ketika mereka menjadi bankir (Thomson, 2012: 16).

Jelas sekali apabila tokoh utama novel ini menganggap munafik anak-anak muda yang berjalan lurus secara norma. Lalu tiba-tiba dia harus memikirkan tentang “kepemimpinan”.

Ia dibawa ke pesta-pesta privat dan diajak ke semua klub dan bar yang trendi. Siapa yang mengira kalau kita dapat bersenang-senang di Jakarta seperti halnya di Bangkok atau New York? Kehidupan malam di sini benar-benar kelas internasional dalam hal menyenangkan dan Edwin tahu apa yang ia katakan. ...

Jakarta juga punya satu tempat yang tidak biasa. Sebuah klub bernama Stadium yang dijuluki Kampus oleh anak muda karena di sanalah kelas mereka ketimbang di sekolah ... (Thomson, 2012: 357--358).

Jakarta pun tak luput dari lensa hedonis dan kesenangan dunia. Lalu anak-anak mudanya dilukiskan menyukai tempat hura-hura ini sebagai “kelas” sesungguhnya dari pada di kampus untuk belajar. Sekali lagi, lalu tiba-tiba tokoh utamanya memikirkan tentang “kepemimpinan”?

Ah, inilah fiksi itu. Semua bisa berubah dengan cepat. Namun, dalam *Jakarta!* pergeseran pikiran tokohnya berada di halaman terakhir, tergesa-gesa. Edwin, sang penyokong hedonis yang kemudian tersadar bahwa semestinya anak muda harus bangun. “Tragis” memang *endingnya*. Dari mana tiba-tiba ia berpikir ingin bertobat menjadi pembunuh bayaran? Sama sekali tidak ada alasan selain esai-esai panjang geoekonomi dan geopolitik. Sementara itu, Hasan, tokoh dalam *Atheis* (Achdiat Karta Mihardja) terlebih dahulu harus dibombardir dengan pemikiran Rusli-Kartini yang marxis terlebih dahulu. Muncul kebimbangan-kebimbangan pada diri Hasan dan akhirnya mulai sekuler. Ada proses pergulatan pemikiran yang tergambar hebat hingga membuat penokohnya begitu kuat untuk bergeser ke ateis.

Tanpa ada pergulatan berpikir, Edwin yang telah meloncat dari kota ke kota dan negara-negara di dunia akhirnya memilih Jakarta sebagai tempat berlabuh. Dia ingin melihat dan menunggu sebuah kepemimpinan di Jakarta. Selesai.

Ya dan suatu kebetulan yang nyata jika *pengendors* di bagian halaman belakang sampul novel ini pada tahun itu (2012), Sandiaga S. Uno, pengusaha sukses dan Anies Baswedan, Rektor Universitas Paramadina, saat ini menjadi orang-orang penting perpolitikan dan pemimpin Jakarta. Sandiaga S. Uno sempat menjadi Wakil Gubernur Jakarta periode 2017 hingga 2019, lalu mencalonkan diri menjadi

Wakil Presiden Indonesia tahun 2019, sedangkan Anies Baswedan menjadi Gubernur Jakarta masa bakti 2017--2022. Meskipun tidak meramal apa pun, Christophe Dorigné-Thomson akhirnya dapat menjadi saksi perubahan kepemimpinan dari orang-orang yang mengendors novelnya.

Edwin juga merasakan bahwa Indonesia memiliki satu fitur khusus yang membuat negara-negara besar. Kreativitas. Masyarakat kreatif. Indonesia punya ide, bisa berpikir di luar kotak, dan memiliki visi sendiri. Ini adalah kekuasaan. Indonesia bisa menjadi Amerika baru di Asia (Thomson, 2012: 367).

Itu merupakan halaman akhir buku yang penuh harapan. Jika yang ditulis Christophe Dorigné-Thomson di atas hanya opini fiksinya belaka, saya akan menunggu apakah itu suatu saat menjadi nyata pula. Seperti para nama-nama besar peng-*endors* novel yang “menggoda” saya untuk mau membaca (membeli) novel Jakarta!

## DAFTAR PUSTAKA

- Camus, Albert. 1956. *The Fall*. New York: Vintage Books.
- Dorigné-Thomson, Christophe. 2012. *Jakarta!*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.
- Mihardja, Achdiyat Karta. 1949. *Atheis*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Pituin, Narudin. 2017. *Membawa Puisi ke Tengah Gelanggang: Jejak dan Karya Denny J.A.* Jakarta Selatan: Inspirasi.co Book Project (PT CeraH Budaya Indonesia).
- Robbe-Grillet, Alain. 1992. *For a New Novel*. Northwestern University Press.

Zaenudin, Ahmad. 2018. Clickbait, Jebakan Judul Berita yang Menipu Pembaca.<https://tirto.id/clickbait-jebakan-judul-berita-yang-menipu-pembaca-cF7b>.

## BERANGAN PERAN, BERAGAM PESAN

*Bandung Mawardi*

Kebanyakan sastra kita hanyalah sastra sepintas-lalu. Kesepintas-lalu ini dapat kita lihat dalam berbagai segi, antara lain para penulisnya, para kritikusnya, dan publik sastranya.

(Budi Darma, 1983)

Buku terbit dengan “menerbitkan” masalah-masalah. Pembaca lekas memiliki setumpuk penasaran untuk mengerti kemauan penerbitan buku berjudul *Terdepan, Terluar, Tertinggal: Antologi Puisi Obskur Indonesia 1945-2045*. Buku terbitan Anagram 2020. Pada sampul, kita membaca nama Martin Suryajaya. Pencantuman nama pada sampul bagian bawah lazim mengabarkan sebagai penulis. Penampilan sampul sudah membuat pembaca sejenak menunduk atau geleng kepala. Buku (mungkin) bergelimang masalah.

Kita membuka buku, mengamati halaman demi halaman. Data diri penulis memuat keterangan, “... juara dalam Sayembara Kritik Sastra Dewan Kesenian Jakarta 2013.” Martin Suryajaya itu kritikus sastra. Keterangan lain: “... novel *Kiat Sukses Hancur Lebur* (Banana, 2016) yang memenangi Penghargaan Sastra Badan Bahasa 2018 serta menjadi Novel Pilihan *Majalah Tempo* 2016.” Martin Suryajaya itu penulis novel. Di sebelah halaman data diri penulis, kita mulai melihat ada masalah. Di situ tercantum batasan waktu: “1945-2024, bukan seperti di sampul 1945-2045.” Pembaca menduga itu salah tik atau

“salah” untuk membuat pembaca meragu sekian hal mengenai buku, sejak judul sampai pemuatan komentar-komentar di sampul buku bagian belakang.

Pada halaman 13, kita membaca judul tulisan “Dari Dapur Penyunting”. Tulisan oleh Sulaiman H. Pada sampul, kita membaca penulis buku *Terdepan, Terluar, Tertinggal: Antologi Puisi Obskur Indonesia 1945-2045* adalah Martin Suryajaya. Halaman data buku memuat keterangan: editor oleh Hamzah Muhammad dan penyelarasan akhir oleh Doni Ahmadi. Sulaiman H. tak ada di halaman data buku. Pembaca mulai mendapat masalah.

Kalimat-kalimat awal buatan Sulaiman H: “Agaknya tidaklah berlebihan bila dikata bahwasanya bunga rampai ini dihimpun berkat suatu kelalaian semata. Selama ini bunga rampai mengenai hal puisi Indonesia lazim dibangun dalam rupa tugu atau monumen. Dalam artian bahwa karya-karya yang dimuat di sana lebih serupa tonggak-tonggak pencapaian terpendang dari perjalanan puisi di tanah air.” Kita membaca ada gelagat sinis atau menjelek penerbitan sekian bunga rampai sastra terdahulu. Di situ, predikat Sulaiman H adalah “sejarawan”, tak disebut sebagai sastrawan, kritikus sastra, pengamat sastra, atau peneliti sastra. Predikat mungkin bisa dicurigai sejak awal.

Tuduhan diajukan menggunakan diksi “tugu” dan “monumen” mengesankan ada kaku, keras, diam, dan mati. Sulaiman H. juga memberi ledakan atas pengakuan-pengakuan telanjur diberikan pada masa lalu berkaitan “tonggak-tonggak pencapaian.” Kita perlahan tergoda ingin mengikuti alur pemahaman menggugat buku-buku bunga rampai terdahulu. Ingat diksi “tonggak”, ingat buku empat jilid berjudul *Tonggak: Antologi Puisi Indonesia Modern* dengan editor Linus Suryadi A.G. Buku memiliki misi besar dalam dokumentasi puisi dan memberikan tempat terhormat bagi puisi-puisi telah dipertimbangkan editor mengacu sekian kaidah.

Penggarapan buku mula-mula dari kecewa. Linus Suryadi AG (1987) mengaku: “Pada tahun 1977, saya menerima sebuah nomor

bukti bunga rampai sastra Indonesia susunan Ajip Rosidi, *Laut Biru Langit Biru*, namun sejumlah nama penyair Indonesia yang saya ketahui dan saya anggap bagus puisinya tidak bisa tersua di buku itu. Tapi kemudian saya sadar sepenuhnya bahwa saya hanyalah salah seorang dari pembaca buku tebal tersebut.” Pada suatu masa, Linus Suryadi AG adalah pembaca bunga rampai susunan Ajip Rosidi. Kecewa menentukan kemauan Linus Suryadi menjadi editor mengadakan bunga rampai berbeda. Bunga rampai “mengecewakan” ditanggapi dengan bunga rampai ingin menanggulangi kecewa bagi para pembaca pada masa berbeda. Linus Suryadi AG sudah memiliki patokan dan pengharapan di depan bunga rampai: “Tidak mungkinlah seorang editor bunga rampai sastra Indonesia memuaskan tuntutan salah seorang dari ribuan bahkan mungkin puluhan ribu pembaca yang punya *stress* (perhatian) berbeda-beda ketika mereka menghadapi sebuah bunga rampai Indonesia.” Hari demi hari, ia menunaikan misi membuat bunga rampai. Terbitlah buku *Tonggak* (1987) dalam empat jilid!

Kita kembali ke buku Martin Suryajaya memunculkan nama Sulaiman H. selaku “penyunting” untuk bunga rampai. Pertanggungjawaban mengandung lelucon: “Puisi-puisi yang dimuat dalam bunga rampai ini dipilih berdasarkan suatu kriteria kuratorial yang cukup ketat, yakni selera saya sendiri. Sebagai seorang peneliti dan kerani arsip partikelir yang gemar menyatroni tempat-tempat bermanuskrip—dan itu bisa di mana saja—saya kerap menemukan barang-barang sastra tak dikenal: puisi yang terbit sesaat sebelum penerbitannya gulung tikar, puisi yang ditulis pada tepian halaman buku, puisi yang ditulis oleh orang kasmaran dan tak pernah tercatat sebagai penyair, dan seterusnya.” Peran Sulaiman H. sudah diketahui meskipun kita menganggap ia adalah tokoh ciptaan Martin Suryajaya selaku penulis.

Sulaiman H. menjadi tokoh ciptaan setelah kita membaca buku-buku bunga rampai garapan para dokumentator dan editor dari masa

lalu, seperti *Puisi Lama* (Sutan Takdir Alisjahbana), *Puisi Baru* (Sutan Takdir Alisjahbana), *Pujangga Baru* (HB Jassin), *Gema Tanah Air* (HB Jassin), *Kesusastaan Indonesia di Masa Jepang* (HB Jassin), *Angkatan '66* (HB Jassin), *Laut Biru Langit Biru* (Ajip Rosidi), *Tugu* (Linus Suryadi AG), *Tonggak* (Linus Suryadi AG), dan *Angkatan 2000 dalam Sastra Indonesia* (Korrie Layun Rampan).

Buku garapan Martin Suryajaya merupakan buku puisi yang memilih bentuk bunga rampai puisi, berisi puisi-puisi yang digubah para penyair dan disusun oleh editor sebagai tokoh-tokoh ciptaan Martin Suryajaya. Pemuatan tulisan atas nama Sulaiman H. mengarah ke peran ganda Martin Suryajaya. Semula, pencantuman nama di sampul buku mengesankan Martin Suryajaya adalah penulis puisi. Keterangan penguat di sampul bagian belakang: “*Terdepan, Terluar, Tertinggal: Antologi Puisi Obskur Indonesia 1945-2045* adalah buku puisi debut Martin Suryajaya yang dieditori Hamzah Muhammad sekaligus buku kumpulan puisi perdana di Indonesia dengan banyak heteronim.” Buku memang memuat puisi-puisi. Martin Suryajaya menghadirkan puisi-puisi menggunakan nama puluhan tokoh. Perkara penting juga adalah pemuatan dua tulisan dibuat atas nama Sulaiman H. dan Laura Putri Lasmi. Martin Suryajaya dengan buku itu mengesahkan diri sebagai penyair, yang memerankan pula sebagai kritikus sastra dengan sasaran kritik adalah buku-buku bunga rampai dari masa lalu.

Martin Suryajaya menjalankan misi “menggugat” atau “mengusili” sekian bunga rampai garapan para editor: Sutan Takdir Alisjahbana, HB Jassin, Ajip Rosidi, Linus Suryadi AG, dan lain-lain. “Serangan” atau “ledakan” paling terang dalam dua esai, dikuatkan puisi-puisi “pilihan” diiringi penjelasan mengenai penulis, buku, majalah, koran, peristiwa, penghargaan, dan lain-lain. Buku itu masuk kategori puisi tetapi Martin Suryajaya “menerbitkan” masalah-masalah. Pembaca digoda menganggap buku itu buku puisi, kritik sastra, atau “bunga rampai” serasa buku sejarah sastra (puisi) di Indonesia. Sekian

peran dimiliki Martin Suryajaya dan menantang pembaca melacak sekian referensi untuk mengerti “posisi” buku dan ketokohan penulis.

Dulu, orang-orang mendapat persembahan dua bunga rampai berjudul *Puisi Lama* dan *Puisi Baru* susunan Sutan Takdir Alisjahbana, buku nostalgia, tak lagi mendapat perhatian pada abad XXI. Sutan Takdir Alisjahbana (1946) menerangkan sebagai berikut.

“Orang jang membatja boenga rampai poeisi baroe ini, hendaklah insjaf, bahwa waktoe memilih orang dan sadjak jang dimoeatkan disini, saja tiada memakai hanja satoe oekoeran. Bagi orang jang memandang poeisi semata-mata sebagai barang keindahan tentoe koempoelan ini tiada akan memoeaskan hati sepenoehnja. Baginja banjak sadjak jang dimoeatkan jang koerang indah, atau barangkali tidak indah samasekali. Sesoenggoehnja sekalian sadjak jang termoeat disini boekanlah sadjak jang terindah, jang ditoelis oleh angkatan baroe. Meskipun saja beroesaha memakai perasaan keindahan saja waktoe memilihnja, tetapi lain daripada oekoeran perasaan keindahan itoe saja pakai poela oekoeran-oekoeran jang lain; saja sesoenggoehnja hendak memperlihatkan poeisi baroe sebagai pantjaran masjarakat baroe.”

Buku itu bersaing dengan bunga-bunga rampai susunan para sarjana Belanda sudah dimulai sejak awal abad XX digunakan di sekolah-sekolah dan pergaulan sastra modern. Sutan Takdir Alisjahbana seperti sedang membuat sejarah “baru” dengan pembuatan bunga rampai mengajukan para tokoh sesuai dengan kaidah-kaidah:

“Demikian poela waktoe memilih penjairnja saja oesahkan memperlihatkan, bahwa poeisi baroe itoe timboel disegala pendjoeroe kepoelaoean kita ini. Boleh djadi banjak daripada penjair jang termoeat disini segera

akan lenjap namanja, tetapi oentoek mengerti kedoedoekan poeisi baroe sekarang mereka bergoena.”

Suara-suara para pembuat bunga rampai terdahulu ditandingi suara Martin Suryajaya. Ia melakukan peniruan cara mengerjakan bunga rampai dan membuat lelucon membawa misi kritik sastra. Dalam buku itu, kita membaca puisi-puisi dan data diri penyair. Penghadiran itu lekas terbaca sebagai kritik sastra bagi pembaca sudah terbiasa atau memiliki pengalaman menikmati puluhan bunga rampai. Perkara merepotkan adalah kemahiran Martin Suryajaya membuat data diri penulis. Nama-nama dan beragam keterangan dalam buku tak perlu dicarikan membenaran karena dalam buku-buku itu memuat biografi para penyair Indonesia. Kita membuka *Leksikon Kesusastraan Indonesia Modern* (1990) susunan Pamusuk Eneste. Nama-nama buatan Martin Suryajaya tak ditemukan di situ. Kita hanya digoda mencari sekian kecocokan berdasarkan nama tak lengkap atau diubah. Judul buku atau nama majalah-majalah memuat puisi agak membuka ingatan. Masalah tahun kelahiran dan kematian pun bisa menjadi bekal bagi pembaca masih ingin menghubungkan ke para penyair kondang dan ternama di Indonesia.

Keberanian dipamerkan Martin Suryajaya adalah masalah waktu: 1945--2045. Ia memilih seabad dalam memasalahkan puisi, sejarah sastra, peran editor bunga rampai, dan ketokohan sastra Indonesia. Ambisi “seabad” itu merupakan permainan mengejutkan saat pembaca masih mengalami 2020. Kita mulai membuat pertimbangan atas peran Martin Suryajaya sebagai editor “bunga rampai” puisi Indonesia dianggap “seabad”. Peran besar dan wajib berargumentasi.

Pada penggarapan *Laut Biru Langit Biru: Bungarampai Sastera Indonesia Mutakhir* (1977), Ajip Rosidi menjelaskan, “Saya mencoba menghubungi beberapa pengarangnya untuk memperoleh izin pemuatan karyanya dalam bungarampai ini, tetapi ada beberapa pengarang yang tidak membalas surat saya, mungkin karena sudah

pindah atau karena kesibukannya. Mudah-mudahan—seperti yang lain-lain—juga para pengarang yang tak sempat membalas surat saya itu pun tidak keberatan karyanya saya muatkan di sini. Yang jelas tidak ada satu orang pun yang menyatakan keberatan terhadap permintaan saya itu. Kepada para pengarang itu semuanya, sekali lagi di sini saya sampaikan terima kasih yang sebesar-besarnya.” Ia menggunakan sumber-sumber untuk mendapatkan prosa dan puisi yang dimuat dalam bunga rampai dari majalah *Sastra*, *Horison*, dan *Budaya Jaya*. Buku-buku dan beragam surat kabar juga menjadi sumber mendapatkan data. Buku puisi stensilan pun digunakan meskipun tak semua bisa dilacak di seantero Indonesia. Penjelasan itu memastikan Ajip Rosidi bekerja sebagai editor bunga rampai.

Martin Suryajaya tak “meniru” tata cara dilakukan Ajip Rosidi. Kita menemukan nama-nama penyair dalam bunga rampai buatan Martin Suryajaya adalah tokoh-tokoh ciptaan diandaikan memiliki kaitan dengan sekian penyair sudah dikenali pembaca dalam perkembangan puisi di Indonesia. Pencarian data, pilihan tokoh, dan permintaan izin tak berlaku bagi editor yang berperan pula sebagai penyair-penyair di halaman-halaman bunga rampai. Martin Suryajaya “memilih” tokoh dan memuat sekian puisi. Penggubah puisi adalah Martin Suryajaya selaku penyair. Editor dan para penyair itu memusat pada Martin Suryajaya.

Peran itu mengejek keseriusan dan risiko ditanggung Linus Suryadi dalam mengerjakan *Tonggak*, empat jilid, “Tidak mungkinlah seorang editor bunga rampai sastra Indonesia memuaskankan tuntutan salah seorang dari ribuan, bahkan mungkin puluhan ribu pembaca yang punya stress perhatian berbeda-beda ketika mereka menghadapi sebuah bunga rampai Indonesia.” Kerja menjadi editor itu rumit, belum tentu segala hasrat terpenuhi. Di buku *Tonggak* jilid 4, kita membaca “kegagalan” memenuhi misi pembuatan bunga rampai representatif meliputi rentang waktu 1920-1985. Kita simak: “... pada *Tonggak* 3 telah disebutkan ada tiga penyair Indonesia yang tidak mengizinkan

puisi-puisinya diikutsertakan dalam *Tonggak 3*. Ketiga penyair itu adalah Sutardji Calzoum Bachri, Ikranegara, dan Abduli Hadi W.M. Ternyata, Emha Ainun Nadjib pun keberatan puisi-puisinya dimuat dalam *Tonggak 4* ini walaupun Linus Suryadi AG sedianya ingin memasukannya. Dengan demikian, puisi-puisi Emha Ainun Nadjib tidak akan Anda temukan dalam *Tonggak 4* ini.” Linus Suryadi AG bertaruh dengan penjelasan semula, “Buku ini terdiri dari 4 jilid memuat 180 penyair. Setiap jilid 45 penyair.”

Buku garapan Martin Suryajaya tak mengumbar pamrih muluk-muluk. Lelucon, sinis, kritik, hiburan, omelan, dan segala hal dicampur dalam pembuatan bunga rampai. Sekian hal terbaca dalam esai, biografi penyair, dan puisi. Martin Suryajaya memenuhi predikat sebagai editor dan penyair-penyair. Puncak dari peran-peran terhimpun dalam buku adalah kritikus sastra. Kita berhadapan dengan ajakan memikirkan (lagi) sejarah puisi di Indonesia, tetapi Martin tak mau mengikutkan masa-masa sebelum “1945”. Kita dibujuk mengenali dan menempatkan para penyair telanjur kondang atau tersingkir melalui tokoh-tokoh ciptaan Martin Suryajaya berlaku sebagai penyair dengan puisi-puisi mengingatkan kita pada sekian puisi gubahan para penyair sungguh-sungguh ada di Indonesia. Pada lanjutan godaan, Martin Suryajaya mengajukan puisi-puisi agar terasa membedakan kehadiran dan dampak-pengaruh di masa-masa berbeda. Pembaca mungkin harus mencari acuan-acuan untuk menerima perbedaan dalam bahasa, tema, latar zaman, garis ideologi, selera estetika, dan lain-lain.

Di hadapan buku yang ditulis Martin Suryajaya, kita berhak “kecewa” dan memberi ingatan lain agar berlangsung dialog-kritik sengaja dimunculkan melalui buku “bunga rampai”. Pada 2003 terbit buku berjudul *Puisi Indonesia Sebelum Kemerdekaan: Sebuah Catatan Awal* disusun oleh Sapardi Djoko Damono. Buku berjarak jauh dengan sekian bunga rampai telah dikerjakan Sutan Takdir Alisjahbana, HB Jassin, Ajip Rosidi, Linus Suryadi AG, dan lain-lain. Sapardi Djoko Damono mengingatkan, “... perkembangan puisi Indonesia dimulai

sekitar pertengahan abad XIX ketika di negeri yang dulu dikenal sebagai Hindia Belanda ini masyarakat mulai mengembangkan media massa cetak. Tampaknya, perkembangan sastra kita tidak bisa dipisahkan dari perkembangan penerbitan; sejak awal dalam berbagai penerbitan disediakan ruangan untuk sastra, terutama puisi.”

Kita berlanjut masuk ke permainan Martin Suryajaya. Kita menduga mula-mula ia adalah pembaca buku-buku puisi dan sekian buku bunga rampai puisi telah mendapatkan pengakuan dari masa ke masa. Martin Suryajaya sebagai pembaca kritis. Kita bisa pula menganggap ia adalah “pembaca teladan” diartikan A Teeuw (1982). Tugas sebagai pembaca berlanjut sebagai pengkritik sastra yang bertugas “memahami, menganalisis, dan menafsirkan karya sastra selaku pembaca modern dan mencoba mempertanggungjawabkan secara eksplisit hasil pembacaannya.” Martin Suryajaya membuktikan hasil pembacaan dengan menulis puisi-puisi, menugasi diri sebagai editor dan pembuat esai, berlanjut memerankan kritikus sastra dalam pembuatan buku. Peran imbuhan adalah membuat ilustrasi wajah para penyair, menggantikan foto.

Pada halaman 157, terbaca nama Ambrosius Lamtoro (1977--2043). Martin Suryajaya melalui Sulaiman H. memberi informasi, “Ambrosius Lamtoro atau yang akrab disapa Ambrol dilahirkan di Yogyakarta pada 1977 dari sebuah keluarga Jawa-Katolik yang taat. Karier kepenyairannya dimulai dengan penerbitan indie buku puisi pertamanya, *Laut Biru Langit Biru* (2007) .... Ambrol tak bertahan terlalu lama dalam belantika sastra. Buku puisinya yang terakhir, *Kitab Kesudahan*, terbit pada 2022 dan sesudah itu tidak kita jumpai lagi karyanya.” Penyair “diadakan” oleh penyunting atas kemauan Martin Suryajaya untuk mengajukan kritik atas perpuisian, ketokohan, publikasi sastra, sejarah, dan lain-lain.

Sulaiman H. memilih puisi berjudul “Sastra Menurut Afrizal Malna” gubahan Ambrol untuk mengetahui situasi perpuisian abad XXI dan menghormati penulis. Kita membaca: *Afrizal temanku / dari atas*

*bahasa / tiba petang bawa / gobang + ciu // Sastra Indonesia tak punya masa lalu / Tubuhku dari bunyi buku terbakar / tungkuku / Tungkuku // Afrizal temanku / dari kedai kebenaran / kerja bakti bangun / bangsat + muntaber // Sastra Indonesia tak punya masa kini / Ingatanku dari warna subsidi terigu / Igaku / Igaku // Afrizal temanku / dari mata bencana / mati angin di ladang / api + api + api // Sastra Indonesia tak punya masa depan / Amarahku dari bau sajak kering / Abuku / Abuku.* Pembaca rajin mengikuti perkembangan puisi di koran, majalah, dan buku lekas mengerti ada ajakan Martin Suryajaya berurusan dengan Afrizal Malna. Pencantuman nama Ambrosius Lamtoro dan Afrizal (Malna) mengingatkan kita pada nama-nama dalam perpuisian di Indonesia, teranggap penting atau tersingkir.

Ledekan di awal oleh Martin Suryajaya melalui Sulaiman H. mengarah ke bunga-bunga rampai melulu memuat puisi-puisi gubahan para penyair moncer. Nama-nama selalu itu saja, “Di sana kita ketemuan nama-nama seperti Chairil Anwar, WS Rendra, Goenawan Mohamad, Sapardi Calzoum Bachri, Sutardji Djoko Damono, Avianti Norman, Gemi Mohawk, Aan Masyhur, Zulkifli Songterus, Heru Joni Heru, Ezra Tegar Putra, Dea Imut, dan nama-nama lain dari kaliber itu. Sedikit sekali karya penyair lokal, dan utamanya dari tempat-tempat gelap, yang terbit dalam antologi puisi bergengsi. Ini tentunya suatu kelalaian kita dalam mengangkat harkat dan martabat penyair-penyair yang kurang beruntung dalam sejarah perpuisian di tanah air.”

Deretan kritikus sastra kondang memang sering memilih penyair dan buku puisi “itu-itu saja”, membiarkan puluhan penyair terabaikan dan buku-buku puisi tak mendapat tempat dalam album perpuisian Indonesia. Martin Suryajaya ada kecenderungan “mengejek” ketokohan Afrizal Malna dalam tebar pesona puisi-puisi dan menilai pendapat-pendapat bertema kesusastraan. Afrizal Malna justru berperan besar dalam memberi tempat terhormat bagi para penyair dan buku-buku puisi jarang diperhatikan dalam buku-buku kritik sastra dan seminar-seminar sastra. Afrizal Malna dalam buku berjudul *Sesuatu*

*Indonesia: Personifikasi Pembaca-yang-Tak-Bersih* (2000) mempersembahkan pengamatan-pengamatan sastra selama sekian tahun. Pengamatan berupa esai-esai pernah dipublikasikan dan disampaikan dalam diskusi. Buku itu anggaphlah kumpulan esai, tetapi ada “gelagat” memuat puisi-puisi gubahan para penyair sering terabaikan yang sebenarnya bisa menjadi bunga rampai.

Afrizal Malna mengungkapkan, “Bisa dikatakan biodata mereka di sini cukup terbatas .... Kemungkinan ini juga bisa terjadi pada beberapa penyair yang mungkin terlewat dan tidak sempat dicatat di sini. Harus dicatat juga: terbitan karya-karya mereka tidak seluruhnya layak disebut buku standar. Karena sebagian dicetak dalam bentuk stensilan atau fotokopi.” Buku itu turut “melestarikan” puisi-puisi dan jarang masuk bunga rampai yang melulu berisi puisi-puisi gubahan para penyair kondang. Afrizal Malna dengan esai-esai memberi tempat bagi para penyair yang sulit tercatat oleh kritikus sastra atau pengajar sastra. Afrizal Malna sudah berikhtiar menghindari “itu-itulah saja” atau “melulu mereka” meskipun tetap terbatas, “Akhirnya harus dikatakan bahwa pembicaraan dalam buku ini tidak bebas dari keterlibatan saya yang mendalam dengan kehidupan puisi sepanjang dekade 80-an dan paruh dekade 90-an.” Pengakuan “keterlibatan mendalam” itu berbeda dengan siasat dan pengalaman Martin Suryajaya.

Ketokohan Afrizal Malna mendapat “tempat istimewa” dalam buku Martin Suryajaya, selain sejenis pertimbangan atas tokoh-tokoh yang selalu tenar: Chairil Anwar, Goenawan Mohamad, Sapardi Djoko Damono, Sutardji Calzoum Bachri, dan lain-lain. Nama terjauh memang Chairil Anwar, tak ada ajakan sampai ke masa-masa sebelum 1945, berjumpa dengan sekian tokoh “mengabadi” dalam perpuisian Indonesia. Keutamaan Afrizal Malna mungkin dipengaruhi pengalaman membaca dan pergaulan Martin Suryajaya cenderung pada babak sekian tahun belakangan, belum mundur jauh.

Buku susunan Martin Suryajaya memuat tokoh bernama Yusrizal; mengingatkan pembaca pada Afrizal Malna. Kita membaca

keterangan, “Yusrizal dilahirkan di Pasar Senen, Jakarta, pada 1957. Ia adalah seorang penyair prolifik dengan rentetan karya seperti *Yang Berdiam dalam Mikroba* (1990), *Kalung dari Terjemahan* (1998), *Museum Penghancur Lubang dari Separuh Bantal Berasap* (2013), *Pagi yang Miring ke Berlin* (2017), dan *Nyanyi Sunyi* (2024).” Nama orang berubah dan judul-judul berubah. Kita membaca mengarah ke Afrizal Malna dan buku-buku sudah terbit. Kelakar Martin Suryajaya melalui Sulaiman H, “Sebetulnya tidak ada alasan mengapa ia dicantumkan dalam bunga rampai puisi obskur ini sebab ia adalah seorang penyair ternama dalam sejarah sastra Indonesia. Namun firasat penyunting mengatakan ada suatu kaitan, betapapun samar, yang menghubungkan Yusrizal dengan para penyair obskur. Mungkin pada ketidakjelasan nasibnya, mungkin pada kesia-siannya menghayati bahasa, mungkin juga ada kaitannya dengan kecenderungan Yusrizal untuk tenggelam—entah dalam arti dan bentuk seperti apa.”

Pada abad XXI puisi-puisi Afrizal Malna tebar pengaruh dalam masalah bahasa. Ketokohan berbeda jauh dari kemunculan penggemar buku-buku puisi gubahan Joko Pinurbo. Situasi mutakhir terbaca menjadi “milik” buku-buku puisi Joko Pinurbo dalam hitungan hari dan pengaruh. Afrizal Malna tetap menjadi “tokoh dan pokok” tanpa kepastian sekian buku sudah terbit itu laris. Afrizal Malna mendapat pengakuan sebagai tokoh “ternama dalam sastra Indonesia.” Martin Suryajaya cenderung ingin mengajak pembaca membuat “gangguan-gangguan” atas situasi puisi mutakhir dengan mengenali tokoh “terdepan”, tak lupa sampai ke tokoh-tokoh yang dianggap “terluar” dan “tertinggal”.

Martin Suryajaya “memerintah” Sulaiman H. mengusili puisi Indonesia dengan mengajukan sekian tokoh, nasib buku, peran media cetak, internet, peristiwa, komunitas, dan lain-lain. Usil terbaca dalam buku, seperti merekam kejadian-kejadian turut menentukan nasib puisi dan orang-orang yang mengaku memuliakan puisi meskipun terjerat sekian masalah. Keusilan menguak jeratan-jeratan dalam perpuisian

dan ambisi-ambisi sekian penyair. Kita membaca data diri penyair dinamakan Rina Novita Herliany (1990--2042). Pembaca telaten membaca buku-buku puisi dan mencatat nama-nama yang cenderung mengingat penyair ciptaan Martin Suryajaya dan terpilih oleh penyunting dinamakan Sulaiman H itu tenar dengan buku puisi terbit di Indonesia dalam bahasa Indonesia dan Inggris. Pada peristiwa-peristiwa sastra, ia juga turut dalam acara puisi untuk buku-buku gubahan para penyair Jerman yang diterjemahkan dalam bahasa Indonesia.

Kami membaca usaha Martin Suryajaya mengajak pembaca melakukan keusilan. Perkenalan tokoh buatan tetapi mengingatkan tokoh memang penting dalam perpuisian Indonesia, “Kiprah penyair kelahiran Magelang 1990 ini ditandai oleh ambisi besar untuk menjadi besar. Ia bukan hanya tak puas dengan kampung halamannya, melainkan juga dengan negerinya. Oleh karena itu, Rina banyak melakukan diplomasi budaya dengan pusat-pusat kebudayaan asing di Indonesia, mendaftar program residensi di berbagai negeri, mengupayakan penerjemahan atas karya-karyanya ke dalam berbagai bahasa.” Ambisi itu dimiliki puluhan atau ratusan pengarang di Indonesia. Mereka berangan puisi-puisi diterjemahkan dalam bahasa Inggris, Prancis, Belanda, Jerman, Jepang, Itali, Arab, dan lain-lain.

Buku persembahan Martin Suryajaya justru membuat kejutan atas ambisi-ambisi muluk yang dimiliki para penyair. Pengisahan kegagalan, “Andai saja ia berhasil dengan segala taktiknya itu dan menjadi penyair kenamaan Indonesia, Rina tentu tidak berhak untuk tinggal dalam bunga rampai ini. Namun, tak ada satu pun dari usahanya itu yang membuahkan hasil. Di situ penyunting langsung merasa tergerak untuk meluangkan ruang khusus bagi seorang Rina Novita Herliany.” Pembaca diajak “menertawakan” nasib penyair yang berambisi mendapat tempat dan terhormat dalam perkembangan puisi di Indonesia.

Sikap penyunting atau editor (Sulaiman H.) bisa dibandingkan dengan pengalaman Linus Suryadi A.G. dalam menggarap *Tonggak*, membedakan posisi sebagai editor dan pembaca. Kita simak, “Apa yang membedakan dan menyamakan editor dan pembaca, antara lain demikian. Persamaannya: keduanya sama-sama sebagai pembaca teks puisi. Mereka dapat mengapresiasi sesuai dengan taraf pengetahuan dan tingkat kecerdasan yang dimiliki, dengan sikap dan pandangan jujur, dengan perspektif ke belakang dan ke depan berdasarkan teks puisi yang dibaca, dan dengan evaluasi dan penilaian untuk kemudian memproyeksikan pengertian-pengertian yang dia peroleh menurut konteks keperluannya. Perbedaannya: tampaknya hanya terletak pada masalah waktu dan tempat. Editor lebih dulu memilih dan menentukan apa yang menurut pertimbangannya patut dimasukkan ke dalam antologi, sedang pembaca tinggal menghadapi puisi yang terdapat dalam buku tersebut dan proses kreativitas sebagai pembaca bersumber dari sana.” Sulaiman H. memilih tak menggunakan kaidah-kaidah editor telah menghasilkan buku-buku bunga rampai berpengaruh dan mendapat polemik dari masa lalu.

Pada masa lalu sejarah sastra Indonesia mencatat nama S Rukiah Kertapati. Umat sastra mungkin mengingat buku berjudul *Tandus* (1952) memuat puisi dan cerita pendek. Rukiah pun rajin menulis sastra anak. Pada 1959 terbit buku berjudul *Taman Sandjak Si Ketjil*. Buku berisi puisi-puisi untuk anak gubahan S Rukiah dihiasi gambar-gambar oleh Dahlan Djazh. Buku penting dalam perpuisian anak meskipun jarang diperbincangkan para pembaca dan pengamat sastra. Nama itu “bermasalah” bagi rezim Orde Baru setelah malapetaka 1965. Buku-buku garapan Rukiah gampang “dimasalalukan”, telantar, dan tak terbaca. Di kalangan sastra, nama dan sekian judul buku memicu penasaran, tetapi perhatian untuk Rukiah telah telat.

Ingatan pada tokoh dan buku-buku itu digoda oleh Sulaiman H. dengan pemuatan tokoh bernama Siti Kertapati (1927--1996). Keterangan disajikan dalam buku: “Sekalipun menulis puisi untuk

konsumsi anak kecil, Siti agaknya sengaja menyelipkan hal-hal yang bisa diapresiasi orang dewasa, termasuk dalam pilihan judul-judulnya. Lagipula ia menulis untuk suatu masyarakat pembaca dari sebuah zaman yang akrab dengan pengawasan di mana anak-anak membaca dalam pantauan orang tua mereka.” Martin Suryajaya menokohkan Siti Kertapati melalui pilihan dan pertanggungjawaban Sulaiman H. membuka album lama. Sastra di Indonesia berhak mengingat nama pengarang lekas “menghilang” akibat tuduhan kiri dan kutukan pemberian rezim Orde Baru. Nama itu mendahului kemonceran para penyair mendapat penghargaan-penghargaan dan puisi-puisi diterjemahkan ke pelbagai bahasa.

Kini, kita ingin berpikiran enteng-enteng saja. Kehadiran buku berjudul *Terdepan, Terluar, Tertinggal: Antologi Puisi Obskur Indonesia 1945--2045* susunan Martin Suryajaya menjadi hiburan bagi orang-orang mau menilik sejarah puisi, latar keindonesiaan, ketokohan, dampak buku bunga rampai, dokumentasi sastra, dan lain-lain. Martin Suryajaya terbukti ambisius dengan merangkap predikat sebagai penggubah puisi, editor, komentator, kritikus sastra, dan sejarawan. Buku itu menghibur, meledek, meralat, mencubit, dan memuliakan segala perkara dan ketokohan dalam perpuisian Indonesia dari masa ke masa.

Sejarah sastra Indonesia dibentuk dengan pembuatan dan penerbitan puluhan bunga rampai. Perkembangan sastra dan kemonceran tokoh berada dalam bunga rampai meskipun memerlukan imbuhan-imbuhan penjelasan sejarah, biografi, kritik sastra, dan lain-lain. Martin Suryajaya ingin memasalahkan semua dihadirkan dalam satu buku. Ia bergerak dari sekian jalan, berganti peran, dan membuat pertimbangan jenis-jenis pembaca.

Buku digarap dengan kerepotan dan kegirangan. Buku menjadi “studi kritis” mengacu sumber-sumber kesusastraan dalam beragam taraf. “Kebenaran” diajukan Martin Suryajaya yang ingin mengusili kebenaran-kebenaran sastra yang telanjur diterima dan diawetkan

sampai sekarang. Penjelasan bahwa itu buku puisi lekas kita “omeli” setelah mengusut masalah editor, bunga rampai, sejarah, biografi, kritik sastra, dan lain-lain. Pilihan menggarap buku berupa bunga rampai dengan pencantuman nama Martin Suryajaya perlahan mengusik perubahan peran-peran dengan pelbagai konsekuensi. Kerja itu muluk, tetapi dilugukan oleh Martin Suryajaya dengan menulis persembahan: “Untukmu, yang terdepan, terluar, dan tertinggal dalam sastra Indonesia.” Ia memberi persembahan dan mengumbar masalah berhak memicu pertarungan pendapat dan argumentasi mungkin tak berujung. Begitu.

## **DAFTAR PUSTAKA**

Afrizal Malna. *Sesuatu Indonesia: personifikasi lembaga yang tak bersih*. Yogyakarta: bentang budaya (2000)

Budi Darma, 1983. *Solilokui: Kumpulan Esai Sastra*. Jakarta: Penerbit PT Gramedia

Laut Biru Langit Biru: *Bunga Rampai Sastra Indonesia Mutakhir*. Penulis: Ajip Rosidi. Penerbit: Dunia Pustaka Jaya, 1977

Tonggak Antologi Puisi Indonesia Modern. Penulis: Linus Suryadi AG. Penerbit: Jakarta Gramedia 1987

**MENGURAI DAN MENIMBANG  
KEBARUAN PUISI ANAK  
DALAM RESEP MEMBUAT JAGAT RAYA**

*Saeful Anwar*

Bagaimana apabila ada buku puisi yang ditulis oleh anak-anak, tetapi justru lebih banyak dibaca dan dinikmati oleh orang dewasa? Mengapa banyak orang dewasa menyukai buku puisi tersebut? Apabila puisi-puisi dalam buku tersebut tidak memiliki ciri-ciri yang selama ini dilekatkan pada sastra anak, apakah karya tersebut tetap masuk dalam kategori sastra anak?

Pertanyaan-pertanyaan itu muncul ketika mendapati sejumlah fakta dari kehadiran buku puisi berjudul *Resep Membuat Jagat Raya* (2017) karya seorang penyair kecil bernama Abinaya Ghina Jamela (lahir 11 Oktober 2009), yang akrab dipanggil Naya. Ia mulai mencuri perhatian publik sastra semenjak puisi-puisinya diunggah di situs *duniakecilnaya.com*, terpublikasikan di sejumlah media massa, dan dibukukan. Tidak banyak puisi karya anak-anak yang mendapatkan ruang pembicaraan dalam sastra Indonesia. Untuk menyebut beberapa nama pernah ada Abdurrahman Faiz dan Sutan Tsabit Kalam Banua. Sebagaimana kedua pendahulunya tersebut, Naya juga membawa imajinasi anak-anak dan melekatkan pengalaman dunia anak kepada pembacanya.

Naya membuat sejumlah pencapaian yang mengejutkan jika dilihat dari bagaimana respons pembaca terhadap karyanya. Pertama,

buku puisinya lebih banyak digemari oleh orang dewasa meskipun tidak menutup kemungkinan juga dibaca oleh anak-anak. Namun, dari sejumlah foto yang diunggah Yona Primadesi, ibunda Naya, di akun instagramnya, rata-rata para pembaca puisi Naya adalah orang dewasa yang bergambar dengan buku terkait tanpa melibatkan kehadiran anak-anak—yang bisa saja anaknya, keponakan, atau murid si pembaca dewasa tersebut sebagai penanda bahwa buku tersebut juga dibaca oleh mereka. Apa yang tersurat justru kesan-kesan pembaca dewasa terhadap puisi Naya dengan sejumlah pujian.

Kedua, puisi-puisi Naya dibacakan dan dibicarakan dalam sejumlah forum yang pembicara dan pesertanya kebanyakan adalah orang dewasa. Dalam forum-forum tersebut, dunia anak menjadi pusat bahasan dengan Naya dan karyanya sebagai teladan. Dalam beberapa kesempatan Naya hanya membacakan puisinya, sedangkan ibundanya yang menjelaskan proses kreatif anaknya dalam menulis puisi.

Ketiga, puisi-puisi Naya menembus batas antara sastra anak dan sastra dewasa ketika karyanya tidak dimuat dalam rubrik karya anak-anak, tetapi justru masuk dalam rubrik puisi yang disediakan untuk karya sastra dewasa. Misalnya, karyanya dimuat di situs basabasi.co edisi 21 Februari 2017) serta *Media Indonesia* edisi 14 Mei 2017 dan 10 Juni 2018 (dokumentasi lebih lengkap karya Naya dapat dilihat di situs duniakecilnaya.com). Fakta itu menunjukkan bahwa puisi Naya sudah (dapat) bersaing dengan karya-karya penyair dewasa sebelum akhirnya dimuat. Hal itu juga ditunjukkan pada pencapaian buku tersebut sebagai 10 Besar Kusala Award kategori puisi yang selama ini hanya diisi oleh para penyair dewasa.

Dengan melihat sejumlah fakta di atas, tulisan ini hendak mengurai puisi-puisi Naya dalam buku *Resep Membuat Jagat Raya* dalam kaitannya dengan pertanyaan mengapa karyanya banyak disukai oleh orang dewasa dan apakah karyanya ini masih dapat digolongkan sebagai sastra anak sekaligus menguraikan kebaruan apa yang dibawanya jika memang masih masuk dalam kategori sastra anak.

## Persoalan Sastra Anak

Huck, dkk. (1987: 4) mengemukakan perlu adanya perhatian terhadap perbedaan buku yang ditujukan untuk bacaan anak dan dewasa. Huck, dkk. mempersoalkan bahwa buku untuk orang dewasa tidak begitu saja dapat dibaca oleh anak-anak. Kompleksitas permasalahan yang ada, baik dari segi isi maupun segi tata bahasa, dalam buku untuk orang dewasa terlalu sulit untuk dicerna dan dipahami anak-anak. Apabila bersandar pada pernyataan Huck, dkk. tersebut, kita dapat meluaskan persoalan dengan membalikkan perbandingan tersebut dengan mempertanyakan: apakah buku yang ditujukan untuk anak-anak bisa dinikmati oleh orang dewasa? Seberapa banyak orang dewasa yang membaca karya sastra anak untuk diri sendiri, misalnya untuk mengisi waktu luang, tanpa tujuan sebagai bahan untuk mendidik anak-anak?

Di sisi lain, pengertian sastra anak menurut Hunt (1995: 61) adalah buku yang cocok dibaca dengan memuaskan oleh sekelompok anggota masyarakat yang disebut sebagai anak-anak. Persoalannya adalah apakah sebuah karya sastra yang ditulis oleh anak-anak tanpa maksud khusus, kecuali mencurahkan isi pikiran dan perasaannya tentang pengalaman hidupnya, tidak dapat digolongkan menjadi sastra anak? Apalagi apabila karya tersebut justru banyak disukai oleh orang dewasa daripada hanya memuaskan hasrat baca anak-anak. Contoh kasus yang hampir sama adalah fenomena novel *Harry Potter* yang digolongkan sebagai sastra anak, tetapi pembacanya banyak pula dari orang dewasa. Namun, fenomena itu terjawab seiring keterangan J.K. Rowling—yang bukan anak-anak—yang mengatakan karya yang ditulisnya memang ditujukan untuk anaknya.

Jika berdasar pada tujuan buku ditulis, sastra anak dimungkinkan hanya dapat ditulis oleh orang dewasa. Apalagi dari sejumlah buku yang mengkaji sastra anak, hampir semuanya membuat batasan yang hanya dapat dipenuhi oleh orang dewasa sebagai penulis sastra anak.

Misalnya, Hunt (1995) menyatakan buku anak tidak hanya berfungsi untuk menghibur anak, tetapi juga untuk membentuk pribadi anak. Anak-anak bisa membuat tulisan yang menghibur, seperti yang dilakukan Naya, tetapi membentuk pribadi adalah urusan orang dewasa. Pantaleo (2002) menjelaskan keberadaan sastra anak harus bisa mengembangkan pengalaman estetis yang menyenangkan, menghibur, meningkatkan imajinasi, meningkatkan rasa kasih sayang dan pengetahuan, serta menanamkan nilai-nilai bagi anak. Lynch-Brown dan Tomlinson (1999: 3) bahkan menyatakan sastra anak adalah buku yang berkualitas baik untuk anak-anak sejak lahir hingga remaja, yang mencakup sejumlah topik yang relevan dan menarik bagi anak-anak pada usia itu, baik melalui prosa maupun puisi, fiksi, dan nonfiksi.

Pandangan para kritikus tentang sastra anak dan tujuannya itu secara garis besar disimpulkan oleh Lesnik-Oberstein (2002: 16) bahwa sastra anak dalam arti yang paling mendasar bagi setiap kritikus adalah buku yang baik untuk anak-anak dan paling baik dalam hal nilai emosional dan moral. Definisi dan tujuan dengan sejumlah batasan itu pada akhirnya mengakibatkan banyak buku yang ditujukan untuk anak-anak justru berjarak karena sarat beban, terutama beban pendidikan dalam sudut pandang orang dewasa. Di Indonesia kita dapat melihat hal itu dari seragamnya karya sastra anak yang cenderung hitam putih, stereotip, dan formulaik. Gejala tersebut bisa dilihat dari keluhan penulis bacaan anak seperti Reda Gaudiamo dalam wawancaranya dengan *tirto.id* yang mengatakan, “Saya itu merasa seperti anak-anak itu tidak diberi bacaan yang membuat mereka tahu bahwa hidup itu tidak selalu indah, bahwa orang besar ada yang tidak baik, ada yang tidak pandai dan lain-lain .... Dan saya merasa (buku anak Indonesia) tidak cukup seru. Selalu ada misalnya tokoh antagonis, protagonis, dan tokoh protagonis itu selalu orang tua, selalu kakek nenek, selalu ibu guru. Dan ada hukuman apa, begitu terus pola ceritanya.”

Selain persoalan yang telah diuraikan tersebut, dalam ranah akademik sastra anak juga mengalami persoalan yang hampir sama.

Baik buku maupun artikel yang mengkaji sastra anak, pembahasannya banyak dikaitkan dengan pendidikan, terutama pendidikan karakter (lihat misalnya Nurgiyantoro [2010], Udasmoro, dkk., [2012], dan Citraningtyas [2013]). Masih sedikit kajian yang membahas adanya kebaruan dalam sastra anak di Indonesia.

Jika hanya didasarkan pada definisi sastra anak yang menekankan *tujuan kepada siapa* buku itu digagas, sebagaimana disinggung di atas, buku puisi karya Naya tidak dapat dimasukkan dalam kategori sastra anak. Karyanya harus pula dilihat dalam pengertian lain bahwa sastra anak adalah buku yang menggunakan sudut pandang anak-anak (Huck, dkk., 1987: 6). Namun, perlu ditekankan pula sudut pandang anak-anak tidak lantas disederhanakan sebagai cara atau metode yang digunakan orang dewasa ketika hendak menulis karya sastra anak. Penyederhanaan ini terlihat pada sejumlah karya sastra anak yang ditulis oleh orang dewasa yang mencoba menggunakan sudut pandang anak-anak. Hasilnya, karya-karya tersebut tidak menunjukkan sudut pandang anak yang sesungguhnya, tetapi *sudut pandang orang dewasa atas sudut pandang anak* sehingga karya-karya itu cenderung didaktis, sarat amanat, dan mengabaikan unsur rekreatif. Ini berbeda apabila dibandingkan dengan puisi-puisi karya anak-anak yang banyak mengungkapkan isi pikiran dan perasaan mereka secara polos dan sederhana.

Seluruh puisi Naya dalam *Resep Membuat Jagat Raya* menggunakan sudut pandangnya sebagai seorang anak yang mengamati dan merenungkan setiap hal yang dialaminya. Sekalipun ia mengambil sudut pandang seekor gajah (puisi “Gajah Kecil”) sudut pandang tersebut masih dalam kerangka imajinasi anak-anak: ada gajah kecil yang kelaparan ingin makan donat. Sudut pandang dalam puisinya menjadi kunci untuk memahami isi puisinya sebab melalui sudut pandang ini pembaca diajak menemukan kemungkinan-kemungkinan tafsir atas sejumlah peristiwa yang dialami oleh seorang anak. Hal-hal yang selama ini wajar dalam pandangan orang dewasa menjadi terlihat

lain, terlihat berbeda dari sudut pandang anak-anak: adonan kue berubah menjadi burung (puisi “Membuat Kue”), di dalam mulut roti lapis jadi pelangi atau awan lembut (puisi “Roti Lapis”), mi setipis kertas dan sepanjang jalan raya (puisi “Mi”), gigi yang panjang seperti leher jerapah (puisi “Drakula”), bulu ayam kasar seperti ban mobil (puisi “Ayam”), dan hal-hal lain yang hanya dapat dipahami dan dinikmati melalui sudut pandang anak-anak.

### **Semesta Metafora**

Berbekal sudut pandang anak-anak yang dimilikinya, Naya menyusun sejumlah metafora yang sangat kuat dalam puisinya, yang jarang ditemui pada puisi anak yang terdapat di media massa. Untuk dapat melihat bagaimana perbedaannya, berikut dapat disimak dua buah puisi dalam *Majalah Bobo*:

#### **Air**

Kau memberi kesegaranan  
kau memberi kesuburanan  
kau memberi kehidupanan  
Oh air kau kadang menakutkankan  
banjir yang ganas  
membuatku kedinginanan

....

(Maria L. Nifanngilyau)

*Majalah Bobo*, Tahun XLVII, Terbit 3 Oktober 2019

#### **Pelangi Indah**

Pelangi kau muncul di balik awan  
Pelangi kau muncul sehabis hujan  
Menghiasi langit biru  
Matahari bersinar  
Seperti emas kau berbinar

Pelangi kau indah di langit  
Sehabis hujan kau muncul di langit  
Pelangi kau menghiasi langit biru  
Memancarkan keindahanmu  
(Joyce Haven Gozali)

*Majalah Bobo*, Tahun XLVII, Terbit 7 November 2019

Kedua puisi di atas disusun dengan persajakan akhir yang cukup ketat yang menciptakan bunyi-bunyi yang sama di beberapa barisnya. Sementara itu, di sisi lain, metafora yang dihadirkan sangat sederhana sehingga mudah dicerna maknanya. Dalam penyusunan puisi anak, persamaan bunyi—yang mewujudkan dalam persajakan—menjadi hal lumrah yang diutamakan dalam penulisan puisi anak yang sering mengorbankan penciptaan metafora. Gejala ini dapat dilihat, misalnya, pada kiat menulis puisi anak yang ditayangkan bobo.grid.id edisi Selasa, 28 April 2020, yang memberikan sejumlah contoh puisi anak dengan unsur persajakan akhir yang polanya sama dengan kedua puisi di atas.

Tidak seperti puisi anak pada umumnya yang mengutamakan unsur bunyi dengan menyusun rima dan irama, puisi-puisi Naya menanggalkan ketentuan itu. Hampir seluruh puisinya ditulis dengan tidak memikirkan keindahan—untuk tidak mengatakan tidak peduli—bunyi, tetapi fokus pada makna yang hendak diungkapkannya. Kecenderungan anak-anak yang lebih tertarik kepada bunyi (nada) daripada kata (makna)—yang dapat ditemukan pada sejumlah lagu dolanan, lagu anak-anak, maupun lagu pengantar tidur yang dari segi makna tidak begitu penting tetapi banyak disukai anak-anak—membuat puisi Naya berjarak dengan anak-anak, dan justru mendekatkan karyanya pada dunia orang dewasa. Selain itu, puisi-puisi Naya juga cenderung berorientasi pada penguatan makna melalui metafora yang kompleks.

Metafora dalam puisi-puisi Naya dibangun dengan asosiasi dua atau tiga hal yang tidak berkaitan, bahkan pada objek yang berlawanan

sekalipun. Dalam puisi “Membeli Koran” ia menulis:

....  
ibu membeli sekotak nasi kuning  
aku membukanya, seakan sekantong  
lemon baru dipetik, setumpuk irisan  
telur menyerupai cacing-cacing mati  
kelaparan. Saat aku memakan kerupuk  
seakan daun kering teremas oleh tanganku.  
....

Dalam puisi tersebut, sekotak nasi kuning diasosiasikan sebagai sekantong lemon. Asosiasi tersebut berupa persamaan warna, yakni kuning. Pada baris selanjutnya, Naya mengasosiasikan irisan telur dengan tubuh cacing hanya dari segi bentuk, tanpa peduli nilai rasanya. Sesuatu yang berlawanan—makanan dan hewan yang dianggap menjijikan—dibaurkan justru dalam kondisi subjek hendak makan. Sementara yang terakhir, ia membangun asosiasinya tidak melalui satu indra, sebagaimana pemanfaatan indra penglihatan untuk dua metafora sebelumnya, tetapi dengan menggunakan tiga indra sekaligus: pengecap, pendengar, dan peraba. Kerupuk yang tengah dikunyah (pengecap) terasa sama bunyinya (pendengar) seperti daun kering yang diremas (peraba).

Metafora dalam puisi Naya tidak hanya dibangun berdasarkan kesan sekilas yang tampak pada indra, tetapi kadang juga didasarkan pada sejumlah pengetahuan atas sifat dua objek yang tengah ia persoalkan: *dia bertemu paus hiu putih/suka menabrak sesuatu / seperti sopir truk yang mengantuk* (puisi “Dory Si Pelupa”), *ia memiliki robot yang tak bisa bergerak / ia memandangnya dan memperbaikinya seperti tukang jam / tapi tetap saja tak bisa bergerak / seperti pintu rusak* (puisi “Di Stasiun Kereta Hugo”), dan *Mathew melindungi Johana seperti penguin jantan melindungi keluarganya* (puisi “Kisah Seorang Perempuan”). Pada metafora pertama Naya tidak memilih ukuran kedua objek untuk diasosiasikan meskipun besar paus hampir

sama dengan besar truk sebab apabila berdasarkan bentuk, masih tersedia pilihan benda lain: bus atau sebuah gerbong kereta. Ia justru mengambil persamaan sifat atas keseringannya menabrak sesuatu dan itu relevan dengan sifat truk yang kerap kecelakaan karena sopirnya mengantuk. Sementara itu, pada metafora kedua ia menyamakan sifat robot dan pintu yang rusak, keduanya sama-sama buatan manusia yang menjengkelkan apabila tak berfungsi sesuai dengan maksud pembuatannya. Adapun pada metafora ketiga, ia membandingkan sifat persaudaraan dalam keluarga manusia dengan keluarga binatang.

Berikut adalah puisi Naya yang menggunakan metafora dengan permainan asosiasi yang cukup kompleks:

### **Wafer**

Ibu membeli wafer  
seperti petak sawah yang kering  
dan wafer itu dari Inggris.  
Aku memakannya  
rasanya aku pergi  
menonton tivi besar.  
Wafer makanan orang Eropa  
saat minum teh. Adonan dituang  
ke cetakan, seakan air terjun  
dan dipanggang hingga berwarna  
daun kering dan baunya wangi.  
Lalu wafer ditaburi coklat,  
es krim, keju, stroberi,  
seperti hiasan sandalku.  
Aku memakannya lagi  
rasanya aku naik sepeda.

Bentuk wafer yang memiliki sejumlah persegi di permukaannya disamakannya dengan petak sawah (penglihatan). Kenikmatan ketika ia memakan (pengecap) wafer disamakannya dengan pengalaman

menonton (penglihatan) tivi besar. *Tivi besar* dalam puisi ini merujuk pada bioskop yang justru tidak dibangun dengan asosiasi pengindraan, tetapi dibangun dari fungsi kedua benda itu yang sama-sama menampilkan gambar bergerak dan bersuara. Selanjutnya ia menggunakan asosiasi penglihatan untuk menyamakan adonan yang dituang dengan air terjun, warna adonan dengan warna daun, dan aneka benda yang ditaburkan pada adonan wafer disamakannya dengan pernik hiasan pada sandal. Untuk asosiasi yang terakhir, ia menerabas batas rasa; wafer yang makanan dengan sandal yang perkakas—sekaligus melawankan posisi mulut yang ada di kepala dan sandal di kaki—dihubungkan hanya karena keragaman yang mewarnainya. Lalu Naya mengakhiri puisinya dengan asosiasi yang tak lagi mengandalkan indra, tetapi perasaan mengalami; sesuatu yang telah dicerna oleh akalinya. Disamakannya pengalaman memakan wafer dengan pengalaman naik sepeda.

Bagi anak seusia Naya yang ketika menulis puisi tersebut berusia 6 tahun, naik sepeda adalah pengalaman yang baru. Tidak sekadar pengalaman baru, tetapi juga sebuah pencapaian dari yang semula tak dapat mengemudikan sepeda menjadi mampu mengemudikannya. Sebagai sesuatu yang baru, pengalaman tersebut cukup menyenangkan hingga ingin terus diulang. Pada titik itulah ia menyamakan memakan wafer dengan naik sepeda, sebagai sesuatu yang menyenangkan dan ingin terus diulang.

Untuk menyatakan kenikmatan atau kelezatan makanan, Naya tidak hanya menggunakan metafora dengan pengalaman riil hidupnya, tetapi juga menggunakan sejumlah pengalaman imajinatif. Ketika memakan kue, ia merasa menaiki dan terbang bersama kupu-kupu (puisi “Membuat Kue”). Ketika memakan mi, ia merasa berada di pohon seperti burung bertengger (puisi “Mi”). Ketika memakan es krim, ia merasa menaiki burung berwarna oranye (puisi “Es Krim 2”). Pengalaman imajinatif tersebut digunakannya untuk menyatakan sesuatu yang baginya sulit diungkapkan dengan pengalaman nyata,

tetapi ia harus mengungkapkannya.

Metafora dalam puisi-puisi Naya tidak asal diletakkan atau dibangun dalam tatanan narasi yang kosong. Metafora tersebut mengisi alur cerita dalam setiap puisinya yang disusun dengan amat intens.

### **Puisi Bertutur**

Selain penggunaan sudut pandang anak-anak, ciri sastra anak yang masih lekat dalam puisi Naya adalah gaya tuturnya. Puisinya sebagian besar ditulis dengan gaya naratif. Ia seolah tengah menceritakan berbagai hal dan peristiwa dalam puisinya. Naya menulis puisinya seolah sedang bertutur kepada orang-orang di sekitarnya tentang pengalaman sosialnya sebagai seorang anak. Tidak hanya itu, pengalamannya dalam membaca buku dan menonton film—dalam jumlah yang tak sedikit, hal yang membedakannya dengan kebanyakan anak-anak seusianya—juga ia tuangkan dalam puisi sebagai wujud apresiasinya pada buku dan film yang telah ia nikmati.

Berbekal bacaan dan film yang telah dicerapnya, beberapa puisinya menanggapi sejumlah kisah sejarah. Ia lebih banyak memilih menceritakan ulang peristiwa sejarah yang baginya memilukan. Dalam “Kisah Seorang Perempuan”, misalnya, ia menceritakan nasib perempuan pada masa lalu melalui tokoh Johana, yang tidak diperbolehkan untuk membaca, menulis, dan belajar oleh orang tuanya. Puisi tersebut diakhiri dengan adegan bagaimana Johana melawan ayahnya yang melarang membaca yang berakibat pada dicambuknya gadis tersebut. Ia juga bercerita tentang perbudakan (puisi “Budak”) dengan menyelipkan pertanyaan: *apakah karena kulit mereka hitam atau coklat?* Nasib anak-anak dalam cengkraman rezim Nazi juga diceritakannya dalam puisi “Anne Frank” dan “Anak Lelaki Berpiyama”. Semua cerita yang menjadi dasar puisinya kebanyakan adalah nasib pilu manusia pada masa lalu. Sebagai puisi naratif, karyanya tersebut tidak terjebak pada komentar-komentar subjektif mengenai persoalan yang tengah ditulisnya. Ia hanya menuliskan

sejumlah kejadian yang baginya dianggap penting dengan bahasa sederhana yang menyiratkan harapan agar kejadian tersebut tidak terulang. Ia tidak ingin ada lagi anak-anak yang dimasukkan dalam kamar gas, orang-orang kulit hitam yang diikat seperti monyet, dan anak perempuan yang dicambuk hanya karena membaca.

Puisi-puisi Naya hampir selalu dibuka dengan hal-hal yang umum tentang suatu objek sebelum mengakhirinya dengan pengalaman khusus tentang objek tersebut. Terkadang ia mengakhiri puisinya dengan sebuah pesan yang menunjukkan sikapnya sebagai seorang anak, semisal pesan untuk tidak membuang sampah sembarangan dan menyayangi lingkungan (puisi “Sampah”), ajakan untuk rajin dan semangat menabung (puisi “Jam” dan “Bank”), dan mengingatkan agar menjaga kesehatan tubuh (puisi “Tubuhku”).

Ada satu puisi Naya yang berdasar pada pengalaman pribadinya yang disusun dengan akhir yang terbuka. Satu-satunya puisi dalam bukunya yang ditulis ketika usianya masih 5 tahun:

### **Air Mata**

Air mata menetes.

Ibu berkata, menangislah.

Air mata pun berjalan  
dari pipi ke leher. Ibu melelehkan  
air mata. Mukanya tertusuk jarum  
ketika ayah tidak pulang kantor.

Aku bertanya pada Ibu tentang air mata.

Bulan bergerak, malam telah tiba.

Air mata hilang.

2014

Tidak seperti puisi-puisi Naya lainnya yang disusun dengan metafora tak langsung dengan menggunakan kata *seperti*, *seakan*, dan diksi lainnya yang menyiratkan perumpamaan, puisi di atas menggunakan metafora langsung: *air mata pun berjalan / .... /*

*mukanya tertusuk jarum*. Ketika istilah yang menunjukkan perumpamaan dihilangkan, metafora akan tampak sebagai kenyataan. *Air mata yang berjalan* menunjukkan kesedihan yang amat dalam, apalagi apabila sampai ke leher, yang menggambarkan adanya arus yang bersambung, terus-menerus, dan deras. *Mukanya tertusuk jarum* menunjukkan kesakitan yang luar biasa dan tidak tertahankan.

Adapun alur puisi tersebut disusun melalui perjalanan air mata. Bulan dan malam sebagai penanda waktu hanyalah penguatan betapa lamanya kesedihan itu berlangsung. Meskipun demikian, puisi ini tidak lantas selesai pemaknaannya ketika air mata hilang. Ia tidak sekadar menunjukkan proses bagaimana air mata menetes, apa alasan di baliknya, dan kesudahannya, tetapi ia meninggalkan pertanyaan yang cukup dalam, pertanyaan yang diajukan oleh seorang anak kepada ibunya tentang air mata. Pertanyaan yang tidak dituliskannya secara eksplisit itu mampu menimbulkan banyak pertanyaan di kepala pembacanya. Apakah ia bertanya: “Mengapa Ibu menangis?”, “Ibu, mengapa ketika kita bersedih air mata menetes?”, “Kenapa air mata hangat?”, “Apakah kalau air mata keluar terus bisa menyebabkan banjir?”, dan segala pertanyaan tentang air mata yang mungkin ditanyakan oleh seorang anak kepada ibunya.

## **Simpulan**

Puisi-puisi Naya menawarkan pembaharuan tradisi dengan menanggalkan ciri umum puisi anak yang mengutamakan keindahan bunyi yang mewujud dalam persajakan. Puisi Naya lebih berfokus pada efektivitas makna dengan menciptakan sejumlah metafora yang dibangun dengan pola asosiasi. Pola yang digunakan itu membawa kemungkinan yang tidak didapatkan pada puisi anak pada umumnya yang selama ini lebih banyak bertutur tentang pengalaman fisiknya. Puisi Naya menawarkan pengalaman imajinatif melalui sejumlah metafora yang justru mendekatkannya pada dunia orang dewasa.

Persoalan tersisa yang layak dikaji dalam penelitian berikutnya adalah bagaimana tanggapan anak-anak untuk puisi-puisi Naya. Terasa janggal jika puisinya, dengan sejumlah hal yang telah diuraikan di atas, justru tidak dibaca atau tidak disukai anak-anak. Namun, apabila anak-anak ternyata menggemarnya, patut dipertimbangkan gaya penulisan puisi Naya sebagai salah satu cara untuk memperbaharui tradisi penulisan puisi anak, yakni dengan tidak lagi mengutamakan keindahan bunyi, tetapi lebih fokus dalam menciptakan metafora yang dibangun melalui cara berpikir asosiatif.

## DAFTAR PUSTAKA

- Citraningtyas, Clara Evi. 2013. “Membangun Karakter Bangsa Melalui Sastra Anak Rekonstruksi”. Makalah dalam *Seminar Nasional “Membangun Karakter Bangsa Melalui Sastra Anak”*. Purwokerto: Universitas Muhammadiyah Purwokerto.
- Huck, Charlotte S., Susan Hepler, dan Janet Hickman. 1987. *Children’s Literature in the Elementary School*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Hunt, Peter. 1995. *Criticism, Theory, and Children’s Literature*. Cambridge, Massachusetts: Blackwell.
- Jamela, Abinaya Ghina. 2017. *Resep Membuat Jagat Raya: Sehimpun Puisi*. Padang: Kabarita.
- Lesnik-Oberstein, Karin. 2002. “Essentials: What is Children’s Literature? What is Childhood?” in Peter Hunt (ed.) *Understanding Children’s Literature*. Taylor & Francis e-Library.
- Lynch-Brown, Carol dan Carl M. Tomlinson. 1999. *Essentials of Children’s Literature*. Edisi Ketiga. New York: Allyn & Bacon
- Majalah Bobo*, Tahun XLVII, 3 Oktober 2019
- Majalah Bobo*, Tahun XLVII, 7 November 2019
- Nurgiyantoro, Burhan. 2010. “Sastra Anak dan Pembentukan Karakter”

dalam *Cakrawala Pendidikan* Vol I No. 3

Udasmoro, Wening., Dina Dyah Kusumayanti, dan Niken Herminingsih. 2012. *Sastra Anak dan Pendidikan Karakter*. Yogyakarta: Program Studi Sastra Perancis FIB UGM

<https://duniakecilnaya.com/>

<https://tirto.id/anak-anak-tak-diberi-bacaan-bahwa-hidup-tak-selalu-indah-cthB> <https://bobo.grid.id/read/082125894/contoh-puisi-bertema-keluarga-coba-buat-untuk-anggota-keluargamu-yuk?page=3>

[https://www.academia.edu/6720570/Membangun\\_Karakter\\_Bangsa\\_Melalui\\_Sastra\\_Anak\\_Rekonstruksi](https://www.academia.edu/6720570/Membangun_Karakter_Bangsa_Melalui_Sastra_Anak_Rekonstruksi)

## KONFRONTASI KOLONIAL DAN SPIRITUALITAS GOENAWAN MOHAMAD

*S. Prasetyo Utomo*

Perjalanan proses kreatif Goenawan Mohamad sampai pada suatu jalan pembebasan: menolak durhaka pada akar budaya leluhurnya. Goenawan Mohamad telah kembali pada mitos dan spiritualitas yang berakar dari masyarakatnya—tempat ia tumbuh dan berkembang. Tanda-tanda kecintaannya pada akar budaya, mitos, dan spiritualitas yang melingkupi atmosfer kehidupannya itu sesungguhnya sudah dieksplorasi semenjak lama dalam penciptaan puisi.

Dalam banyak teks sastra yang diciptakannya, Goenawan Mohamad suntuk menghunjam pada akar budayanya, menyingkap kembali serat dan babad untuk mencipta puisi dengan pengucapan bernas, magis, dan penuh kedalaman kontemplasi. Dalam *Asmaradana* (Grasindo, 1992), Goenawan Mohamad dikenal sebagai penyair yang berobsesi pada serat, babad, dengan kekuatan spiritualitas pada puisi naratif “Pariksit”, “Dongeng Sebelum Tidur”, “Asmaradana”, “Gatoloco”, dan “Penangkapan Sukra”. Pembebasan hegemoni kekuasaan, sebagai langkah konfrontasi, tampak liat pada puisi “Penangkapan Sukra”. Kecenderungannya pada dunia mistik Jawa, *manunggaling kawula-Gusti*, terpancar pada puisi “Gatoloco”. Obsesi pada dunia mitos terpancar pada puisi “Dongeng Sebelum Tidur” dan “Asmaradana”.

Kekuatan (1) konfrontasi hegemoni kekuasaan, (2) kecenderungan pada dunia mistik Jawa, dan (3) obsesi pada mitos inilah yang kemudian memberi warna penciptaan novel *Surti + 3 Sawunggaling*. Karena hegemoni kekuasaan itu dilakukan kaum kolonial Belanda, analisis terhadap novel itu lebih sepadan apabila menggunakan kajian postkolonial. Tulisan ini menjawab pertanyaan, bagaimana konfrontasi hegemoni kekuasaan kolonial dan spiritualitas dalam novel Goenawan Mohamad?

Ketika Goenawan Mohamad mencipta novel *Surti + 3 Sawunggaling*, sampailah ia pada pandangan pada proses kreatif yang menyempurnakan pergulatannya menolak ideologi Malin Kundang. Dalam bahasa Subagio Sastrowardoyo, kesusastraan Indonesia modern ditandai ciri-ciri manusia perbatasan, atau dua kebudayaan: “lama” (Timur) dan “baru” (Barat). Akan tetapi, dalam novel itu, Goenawan Mohamad menyelam pada akar tradisi, tanpa menjadi usang, dan tanpa menjadi kebudayaan “lama” karena kekuatan simbol, estetika, dan fantasi yang dikembangkannya.

Sebuah novel pendek, dengan tipografi puisi, *Surti + Tiga Sawunggaling* (Gramedia Pustaka Utama, 2018), merupakan satu-satunya karya Goenawan Mohamad sebagai prosa liris. Dengan latar desa di pantai utara Jawa akhir 1947, Goenawan Mohamad mengembangkan narasi perlawanan terhadap hegemoni kekuasaan kolonial. Dengan menghadirkan tokoh Surti, ia menarasikan pembebasan hegemoni kekuasaan kolonial Belanda yang menggunakan kekerasan senjata dengan kewaskitaan spiritualitas. Analisis terhadap novel ini sungguh tepat apabila menggunakan kajian pascakolonial (*postcolonial*), yang dalam bahasa Manneke Budiman, mengungkap “jejak-jejak kolonialisme dalam kontroversi ras-ras, bangsa-bangsa, dan kebudayaan-kebudayaan yang terjadi dalam lingkup hubungan kekuasaan yang tak setara sebagai dampak dari kolonisasi Eropa atas bangsa-bangsa di dunia ketiga” (Foucher dan Tony Day, 2008: ix).

Surti, seorang pembatik, menemukan pembebasan hegemoni kekuasaan kolonial justru dengan jalan membatik, menggambar tiga ekor burung sawunggaling. Ada tiga hal yang menarik dengan gambar “burung sawunggaling” itu. Pertama, ia mengekspresikan spiritualitas bahwa burung sawunggaling, dalam motif batik, melambangkan “kejayaan dan kemenangan”, tersimpan harapan dan kekuatan yang dapat mengantarkan pada kemenangan. Kedua, ia melakukan penafsiran mitos bahwa burung sawunggaling sebagai “unggas yang datang dari negeri cermin”. Ketiga, sebagai pembebasan mitos, dengan menarasikan bahwa burung sawunggaling dalam motif batik yang digambarnya bisa membebaskan diri dari kain, terbang, dan melakukan pengembaraan spiritual malam hari. Goenawan Mohamad telah menciptakan defamiliarisasi kisah burung sawunggaling untuk mencapai keunikan, sebagaimana yang dikatakan kaum Formalis Rusia, Vikto Shlovsky, “karya sastra yang bagus adalah karya sastra yang membuat kita terusik dan membawa kita keluar dari cara kita melihat dunia yang biasa dan rutin” (Ryan, 2011: 3). Goenawan Mohamad mengubah mitos burung sawunggaling ke dalam pemaknaan baru, sebuah motif untuk menghadirkan struktur narasi dan kisah yang menyentuh pembebasan spiritualitas terhadap hegemoni kekuasaan kolonial.

Tokoh Surti dalam novel ini kehilangan putri satu-satunya, Niken, berumur sembilan tahun, yang tenggelam di laut. Setiap kali Surti membatik, membentuk sayap sawunggaling, ia disergap ilusi tentang rambut Niken yang tersapu ombak. Burung-burung sawunggaling itu pun diberi nama Anjani, Baira, dan Cawir. Mereka dipersonifikasikan sebagai Niken yang pulang, yang memberi Surti penawar duka. Burung-burung sawunggaling yang dilukis dalam batik itu telah mengantarkan pengembaraan batin Surti pada kehidupan manusia yang kembali hadir dalam pengalaman spiritualitas terhadap takdir.

Pembebasan hegemoni kekuasaan kaum kolonial itu dialami Surti ketika ia membatik, jatuh tertidur, pada jam tiga pagi, Anjani

membebas diri dari gambar, terbang melalui lubang langit-langit. Anjani hinggap di dahan pohon. Anjani mewakili pengembaraan batin Surti, melihat pergerakan tentara Belanda dan serdadu yang berjaga. Burung sawunggaling Anjani menjadi pembebasan spiritualitas Surti untuk melihat dunia di luar kesadarannya. Burung-burung sawunggaling telah menjadi pembebasan hegemoni kekuasaan kolonial: isyarat pertempuran-pertempuran, kekuatan koersif Belanda yang membunuh sejumlah pemuda. Baira dan Cawir juga memberikan kesaksian akan kekuatan militer Belanda dan kegagalan pasukan gerilya yang sia-sia menhalau pasukan kolonial.

Suami Surti, Jen, adalah seorang tokoh pejuang, pembebas hegemoni kekuasaan kolonial, yang melakukan perjuangan bawah tanah melawan Belanda. Jen juga melakukan konfrontasi terhadap kolonial dengan jalan spiritualitas, sebuah jalan “mimpi” yang “memberinya isyarat tentang sesuatu yang akan datang, memberinya arah apa yang harus dilakukannya”. Burung sawunggaling Anjanilah yang bercerita pada Surti, yang menyingkap perjalanan spiritual yang dilakukan Jen. Begitu juga Cawir, yang memberikan kesaksian pada Surti tentang laku spiritual Jen, dan inilah defamiliarisasi yang dilakukan Goenawan Mohamad untuk menemukan keunikan cara berkisah dan membentuk struktur narasi, yakni dengan meminjam burung sawunggaling sebagai “mata batin” Surti. Dalam kesaksian Cawir itu juga diketahui takdir Jen yang akan mati, tak lama lagi.

Latar belakang Jen yang keluar dari penjara selama empat tahun di Mager pada 1936, karena dituduh menghasut buruh-buruh kereta api, menandai sosok pribadinya sebagai tokoh konfrontasi terhadap hegemoni kekuasaan kolonial. Jen merupakan orang pergerakan yang memahami istrinya yang tak tertarik pada politik. Kota tempat tinggal Surti diduduki Belanda dan berkali-kali Jen meninggalkan rumah, tak pulang.

Surti tetaplah membatik, kerja yang menghanyutkan hidupnya. Menjelang pagi Anjani, Baira, dan Cawir terbang meninggalkan kain

yang dibatik Surti, menyaksikan beberapa orang pejuang yang menyerbu tentara pendudukan, baku tembak. Jen melarikan diri dan meninggalkan Surti. Perlawanan terhadap hegemoni kekuasaan kolonial menjadi pergerakan dengan kekuatan koersif. Teman-teman seperjuangan Jen telah meninggal dunia dalam pertempuran dan jenazah mereka dibuang Belanda ke sungai, terapung-apung di muara. Novel ini memang mengisahkan pertarungan hegemoni kekuasaan tentang “praktik-praktik yang berkaitan dengan dan menggugat hierarki sosial, struktur kekuasaan dan wacana kolonialisme” (Allen, 2004: 207).

Pada puncak konfrontasi hegemoni kekuasaan kolonial yang dilakukan Jen, sampai juga pada suatu firasat bahwa perjuangan para gerilyawan akan kalah. Jen, dengan segala perjuangannya melawan hegemoni kolonial, menjadi sosok yang asing bagi Surti. Perjuangan Jen, dalam novel ini, menjanjikan penafsiran yang berlapis-lapis dengan menghadirkan tokoh Narto. Surti didatangi Narto, tetapi ketika Jen pulang, Surti mengatakan bahwa Narto telah meninggal. Yang datang pada Surti adalah arwah. Goenawan Mohamad telah menghadirkan tokoh yang memiliki kompleksitas karakter dengan eksistensi yang bisa meretas batas ruang dan waktu. Dimensi spiritual dalam novel ini sangat kental, menjadi sebuah cara pandang yang membuat narasi lebih asyik untuk dinikmati dan ditafsir pembaca.

Dalam perjuangan konfrontasi hegemoni kekuasaan kolonial itulah Jen dan Surti mencapai pengalaman-pengalaman spiritual yang memberikan berlapis-lapis tafsir, dan bahkan intertekstualitas. Antara mimpi dan realitas jalin-menjalin menciptakan struktur narasi yang saling mengisi dan memberi warna konfrontasi hegemoni kekuasaan kolonial yang dilakukan Jen, yang berpengaruh terhadap suasana batin Surti. Konfrontasi hegemoni kekuasaan kolonial itu telah membentuk suasana batin Surti melewati batas-batas pragmatisme duniawi, memasuki pengalaman-pengalaman gaib, yang tak mungkin diraba nalar.

Dalam penyerbuan gerilyawan untuk menduduki penjara dekat alun-alun, tiga tentara Belanda mati, dan tujuh gerilyawan gugur. Jen pulang dengan pinggang tertembak, terluka, dan demam. Dari Jen itu pula Surti paham bahwa pertempuran menjalar pada permusuhan di antara sesama gerilyawan, dengan kecurigaan, kubu-kubu yang berseberangan, tuduhan-tuduhan, dan keculasan-keculasan yang tak bisa digunakan untuk menentukan kebenaran. Goenawan Mohamad mengembangkan struktur narasi dengan karakter tokoh-tokoh dan konflik yang melukiskan sebuah dunia yang tak menyajikan kebenaran tunggal. Ia menghadirkan dunia *simulacrum*: salinan realitas atau entitas yang telah hilang atau bahkan tidak memiliki dasar realitas apa pun, ontologis palsu. Goenawan Mohamad sampai pada sebuah empati humanisme tentang konfrontasi hegemoni kekuasaan kolonial, bahwa “mobilisasi politik-insureksional (politik kebangkitan) dari kekuatan populer yang akan muncul dalam pemberontakan di balik punggung musuh” (Gramsci, 2013: 121) tidak berada dalam atmosfer yang penuh harmoni dalam pandangan dikotomis: hitam-putih.

Di antara para gerilyawan itu terjadi saling bantai, saling bunuh, dengan kekejian, seolah-olah musuh mereka bukanlah Belanda, melainkan justru kubu-kubu pribumi yang memperuncing rasa curiga dan kebencian. Gerilyawan tak mudah dipersatukan. Laskar-laskar muncul, dibentuk, dan ikut dalam pertempuran. Mereka tahu hegemoni kekuasaan kolonial Belanda harus diusir, tetapi tidak memahami mengapa penjajahan harus dihabisi. Mata-mata musuh mengepung kota, bertopeng, dan tak dikenali, hadir sebagai suatu teror.

Jen dikepung pasukan Belanda di rumahnya, ditangkap dan disiksa, dinaikkan ke dalam truk dan dibawa pergi. Surti mendapat kabar bila Jen ditembak mati regu serdadu di belakang markas militer. Surti tak pernah bisa menemukan jenazah suaminya, tak tahu di mana Jen dikuburkan. Ia kembali ke dalam kehidupannya sebagai seorang pembatik dengan pengembaraan dunia batinnya bersama tiga sawunggaling: Anjani, Baira, dan Cawir.

Goenawan Mohamad telah menghadirkan sebuah novel, yang dituntut mengalirkan struktur narasi menjadi sebuah kisah. Memang Goenawan Mohamad tak menghadirkan narasinya itu dalam kisah yang panjang, tetapi seluruh unsur teks narasi dipenuhinya. Ia sangat menjaga tipografi, sebagaimana ia menulis puisi. Ia juga menjaga diksi yang mengeksplorasi kedalaman spiritualitas, konflik kejiwaan, dan dunia *simulacrum* yang penuh dengan kepalsuan, dusta, dan kedok-kedok persembunyian.

Setidaknya ada empat tokoh dalam novel ini yang lazim dianalisis menurut kajian postkolonial, yakni (1) Surti, (2) Jen, (3) burung sawunggaling, dan (4) Narto. Keempat tokoh itulah yang memberi warna novel dengan peran yang berbeda dalam memandang hegemoni kekuasaan kolonial. Tiap tokoh memiliki karakter dan perilakunya yang unik dalam memandang dan menghadapi kekuatan koersif kolonial.

Sudut pandang Surti paling dominan di antara tokoh-tokoh yang membentuk struktur narasi. Surti hadir dalam struktur narasi dengan perilaku yang menolak narasi besar kolonialisme, tak berpandangan oposisi biner, dan menampik proses sejarah yang berkembang secara monolitik. Ia berada di balik perjuangan suami yang selaras dengan padangan Foucault tentang perjalanan hidup yang mengalir dalam diskontinuitas historis. Ia berpihak pada perjuangan melawan hegemoni kekuasaan kolonial dengan cara (1) menerima Jen, yang masih asing baginya, sebagai suami, (2) membiarkan Jen untuk melakukan gerilya, dan (3) menerima semua akibat perlawanan Jen, yang kemudian meninggal ditembak serdadu kolonial.

Tokoh Surti dalam novel Goenawan Mohamad ini menandakan bahwa ia tak menghadirkan narasi besar dalam sejarah perlawanan kolonial di Indonesia. Surti adalah tokoh fiktif yang merupakan identifikasi orang kebanyakan, perempuan yang tak paham politik, dan harus menerima kehadiran suami yang melakukan konfrontasi hegemoni kekuasaan kolonial. Surti bukanlah tokoh perlawanan yang dimitoskan sebagai keteladanan perlawanan terhadap hegemoni

kekuasaan kolonial. Ia manusia biasa dengan segala penerimaan terhadap pergolakan nasib dan takdirnya: kelahiran, jodoh, rezeki, dan mati. Dia menerima kelahirannya sebagai perempuan pesisir utara Jawa dengan segala atmosfer ritual dan kesejarahannya. Dia menerima pernikahannya dengan Jen, laki-laki yang dipilihkan orang tua. Ia menerima kelahiran dan kematian Niken, putri tunggalnya, dan juga suaminya yang ditembak mati.

Tokoh Surti juga tak berpandangan oposisi biner dalam memandang suaminya, seorang gerilyawan, sebagai pahlawan; dan para serdadu kolonial sebagai penjahat perang. Ia juga tidak meletakkan setiap tindak perilaku dan pandangannya terhadap kehidupan sebagai sakral dan orang-orang yang menentanginya selalu profan. Ia bahkan bisa mengatasi situasi saat kehilangan suami yang ditembak mati, tak menganggapnya sebagai “pecundang” dan mereka yang membantai sebagai “pemenang”.

Pada tokoh Jen, sesungguhnya selaras dengan pandangan pascakolonial yang menolak oposisi biner dan hegemoni kekuasaan kolonial yang monolitik. Sebagai seorang gerilyawan, ia tak pernah menampakkan posisinya sebagai seorang pejuang dengan segala idealisme dan sakral yang memandang hegemoni kekuasaan kolonial sebagai penindas dan penuh dengan tindak kejahatan.

Konfrontasi hegemoni kekuasaan kolonial yang dilakukan Jen, merupakan hal transenden, “mimpi selalu memberinya isyarat tentang sesuatu yang akan datang, memberinya arah apa yang harus dilakukannya jika ada yang dapat dilakukannya” (Mohamad, 2018: 15). Ia mencari ketenangan batin dalam kesendirian di kamar, tempat-tempat keramat, semadi, dan pencarian “mimpi”—wisik atau wangsit dalam dunia kebatinan Jawa. Dalam menerima ajal, kematian, dan akhir pertempurannya melawan hegemoni kekuasaan kolonial, juga dijalannya dalam “mimpi” dunia sunyi, wisik atau wangsit.

Kesadaran untuk melakukan konfrontasi hegemoni kekuasaan kolonial memang sudah menjadi pergerakan yang tak pernah

berkesudahan dalam diri Jen sampai ajal menjemputnya. Ia tak pernah membiarkan hegemoni kekuasaan kolonial yang monolitik dan tak terlawan. Ia telah mengorbankan seluruh hidupnya untuk melakukan pergerakan, perlawanan, dan gerilya meskipun berakhir dengan pembantaian, bahkan perlawanan hegemoni kekuasaan kolonial yang dilakukan Jen berakhir dengan tuduhan sebagai “orang kumunis”. Hegemoni kekuasaan kolonial memanfaatkan legitimasi ideologi.

Yang paling menarik tentu ketiga tokoh sawunggaling: Anjani, Baira, dan Cawir yang bisa membebaskan diri dari gambar kain batik, melakukan pengembaraan spiritual. Goenawan Mohamad telah melakukan defamiliarisasi mitos tentang burung sawunggaling meskipun tak dapat dikatakan sebagai “suci” atau “wingit”. Ketiga burung sawunggaling dalam novel itu serupa benar dengan pengertian mitos sebagai “ekspresi atau perwujudan dari *unconscious wishes*, keinginan-keinginan yang tak disadari, yang sedikit banyak tidak konsisten, tidak sesuai, dan tidak klop dengan kenyataan sehari-hari” (Ahimsa-Putra, 2001: 79).

Ketiga burung sawunggaling itu memang mewakili “keinginan-keinginan yang tak disadari” pada diri Surti sebagai sebuah pembebasan yang melakukan pengembaraan malam. Ketiga burung sawunggaling itu serupa mata jiwa yang menjadi saksi batin setiap peristiwa konfrontasi hegemoni kekuasaan kolonial. Mereka memberikan kesaksian atas semua perjalanan yang dilakukan Jen, atau bahkan tokoh-tokoh lain. Burung sawunggaling itu pula dapat melihat kematian Jen begitu dekat.

Kesaksian-kesaksian burung sawunggaling yang disampaikan pada Surti memang melampaui keterbatasan pandangan dan perannya sebagai seorang pembatik, yang tak memahami sepak terjang kegigihan Jen, suaminya, dalam melakukan konfrontasi hegemoni kekuasaan kolonial. Ketika Jen terbunuh, bahkan jenazahnya pun tak dapat ditemukan, Surti memilih kembali ke rumah, membatik, dan mencari ketenangan batinnya dengan ketiga burung sawunggaling itu. “Lebih

baik bersama Anjani, Baira, Cawir, yang tak pernah terbang terlalu jauh” (Mohamad, 2018: 97). Ketiga burung sawunggaling itu pada hakikatnya mata jiwa Surti, yang memberinya ketenangan batin dan keselarasan hidup.

Goenawan Mohamad juga mencipta beberapa motif mengenai tokoh Narto yang membiaskan struktur narasinya menjadi kompleks dan yang dibayangi teka-teki yang meminta perenungan kita. Sejak kemunculan tokoh ini sampai akhir novel, berkembang tiga motif mengenai tokoh Narto. Pertama, motif Narto seorang guru. Kedua, motif Narto sebagai seorang mata-mata Jen. Ketiga, motif Narto sebagai mata-mata Belanda, bahkan menjadi petunjuk pengepungan rumah Surti untuk menangkap dan membantai Jen. Berkali-kali tokoh Narto dikabarkan ditembak mati, tetapi ia masih hidup, dan tetap tak tersingkap jati dirinya sampai novel ini berakhir. Ia menjadi teka-teki, yang memberi makna novel ini dalam kompleksitas penafsiran. Goenawan Mohamad menghadirkan defamiliarisasi tokoh manusia yang penuh dengan kedok, berlapis-lapis dusta, dan permainan peran.

Tokoh Surti hadir bukan saja sebagai saksi pergolakan peperangan di kota kecil pantai utara Jawa pada 1947. Akan tetapi, sesungguhnya, yang diekspresikan Goenawan Mohamad adalah pergulatan batin perempuan. Tokoh Surti dilakukan dengan segala pengembaraan mata batinnya. Ia tetap tegar dalam badai peperangan, tetap memandang segala peristiwa dengan bening dalam situasi yang keruh, tetap murni dalam kepungan kedok-kedok kepalsuan. Tokoh Surti menjadi roh perkembangan struktur narasi novel sebagai teks jamak, teks dengan penafsiran plural. Tak bisa dilukiskan bahwa obsesi Goenawan Mohamad pada akar tradisi membawanya pada penulisan teks “lama” sebagaimana dikatakan Soebagio Sastrowardoyo. Nilai transenden, estetika, dan penafsiran simbol-simbol novel Goenawan Mohamad menyempurnakannya sebagai teks yang lazim mengatasi ruang-waktu.

Jejak puisi pada novel Goenawan Mohamad terlacak pada tipografi, ekspresi bahasa simbol, dan kekuatan imaji. Dari awal hingga akhir ia menjaga tipografi puisi dalam novelnya. Begitu pula dengan diksi yang terpilih, betapa pun mudah untuk dipahami, tetapi memiliki kekuatan simbol dan imajinasi—yang kadang bisa kita tafsir dari mitos. Tiga burung sawunggaling—yang lepas dari lukisan dalam kain batik Surti—merupakan medium pengembaraan batin Surti untuk memahami (1) realitas kehidupan tokoh lain, (2) situasi batin tokoh lain, (3) nasib hidup tokoh lain, dan (4) konteks politik yang melingkupi tokoh. Kekuatan simbol burung sawunggaling dalam novel Goenawan Mohamad membangkitkan imajinasi pembaca dan memperkaya tafsir terhadap teks sebagai karya yang kompleks.

Novel Goenawan Mohamad bertumpu pada suasana batin dan perkembangan struktur narasi yang terus terikat pada suasana batin itu. Ia bisa leluasa mengembangkan karakterisasi, latar, konflik, dan bahasa sebagaimana lazimnya sebuah novel. Ia tidak terikat pada simbol-simbol yang menghambat tafsir pembaca, tetapi simbol-simbol itu justru membuka tafsir yang berlapis-lapis terhadap karakter tokoh-tokohnya.

Ia mengembangkan imajinasi dan karakter tokoh berdasarkan obsesinya pada akar kebatinan masyarakat pesisir utara Jawa pada 1947 dalam pergolakan hegemoni kekuasaan kolonial. Ia bahkan menghidupkan bahasa “pasemon” yang menjadi ciri khas ekspresi dalam puisi-puisinya. Ia menghadirkan novel dengan kekuatan kontemplatif. Ia masih mengembangkan suasana dan ruh spiritual yang mendasari penciptaan puisi-puisinya. Ia mengembangkan struktur narasi sebagaimana sebuah novel yang menebarkan sugesti. Ia menjalin kisah yang padu, yang mengembangkan tahapan-tahapan alur sebagai sebuah narasi yang utuh.

Goenawan Mohamad tak tergoda untuk menulis novel dengan memanfaatkan konformisme budaya: mencipta novel biografis. Ia menawarkan teks yang menyentuh kesadaran literasi dan pergolatan

kultural masyarakat Indonesia. Sama sekali ia terbebas dari pengucapan puisi-puisinya yang telah populer terlebih dahulu dalam substansi: konfrontasi hegemoni kekuasaan, kekuatan mistik Jawa, dan pertautan pada mitos. Ia benar-benar mencipta novel dengan pencarian terhadap latar sosial politik yang memberikan pijakan suasana batin untuk mengembangkan narasi yang menyentuh kesadaran dan horison pemahaman pembaca Indonesia.

Goenawan Mohamad memberi warna penciptaan novel dengan menghadirkan diksi yang terjaga dan dengan cara yang cerdas menyingkap konfrontasi hegemoni kekuasaan kolonial Belanda, yang banyak menimbulkan korban, dengan memunculkan tokoh manusia kebanyakan yang luput dari catatan sejarah. Goenawan Mohamad tidak menghadirkan tokoh-tokoh dalam narasi besar konfrontasi hegemoni kekuasaan.

Kehadiran novel ini memberikan warna yang memperkaya khasanah sastra Indonesia mutakhir. Ia menawarkan struktur narasi, simbol, dan perkembangan karakter tokoh yang menandai keutuhan sebuah novel. Dalam kependekan novel, nilai-nilai, kontemplasi, dan pertarungan imaji, tetap hadir secara sempurna. Ia memberi warna keunikan penciptaan novel dengan menggali konteks sosial-politik tanpa harus menghadirkan ktitik banal. Ia menghindar dari keberpihakan pada manusia yang ditindas. Ia tak menghadirkan konfrontasi hegemoni kekuasaan itu dengan idiom “penindas” (*colonizer*) dan “tertindas” (*colonized*), tetapi sebagai pertarungan manusia yang menentukan jalan hidup dan takdirnya.

Goenawan Mohamad menghadirkan konsep bahwa dunia terpecah antara dialogis sirkulasi spiritual, hegemoni *style*, dan ruang gelap politik. Novelnya merealisasikan sastra yang berpijak pada dunia kenyataan yang berbenturan dengan perubahan-perubahan konteks sosial-politik pembaca dan memasuki pergulatan kreatif yang besar membentuk pluralitas kanon sastra. Goenawan Mohamad telah memberi teladan bagaimana ia mencipta ragam sastra tanpa kehilangan

jatidiri, dan tetap melahirkan sebuah teks sastra yang ditandai sebagai tonggak zaman.

Hegemoni kekuasaan kolonial boleh saja merenggut nyawa para gerilyawan pribumi yang melakukan konfrontasi, tetapi tidak merampas spiritualitas kehidupannya. Goenawan Mohamad mengarahkan daya ciptanya untuk kembali pada identitas budaya dan spiritualitasnya sendiri dalam konfrontasi hegemoni kekuasaan kolonial; menjauhi jejak-jejak hibrida budaya kolonial. Subordinasi politik dan militer memang terjadi, tetapi spiritualitas tetap utuh terjaga. Ia merefleksikan pandangan dunia yang tak terkikis otoritas kolonial. Dengan novel ini ia menolak inferioritas pribumi di hadapan narasi besar hegemoni kekuasaan kolonial.

## DAFTAR PUSTAKA

- Ahimsa-Putra, Heddy Shri. 2001. *Strukturalisme Levi-Strauss: Mitos dan Karya Sastra*. Yogyakarta: Galang Press.
- Allen, Pamela. 2004. *Membaca dan Membaca Lagi*. (Alih Bahasa Bakdi Soemanto). Magelang: Indonesia Tera.
- Foulcher, Keith dan Tony Day. 2008. *Sastra Indonesia Modern: Kritik Postkolonial*. (Terjemahan Koesalah Soebagya Toer dan Monique Soesman). Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.
- Gramsci, Antonio. 2013. *Prison Notebooks*. (Terjemahkan Teguh Wahyu Utomo). Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Mohamad, Goenawan. 2018. *Surti + 3 Sawunggaling*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.
- Ryan, Michael. 2011. *Teori Sastra: Sebuah Pengantar*. (Diterjemahkan oleh Bethari Anissa Ismayasari). Yogyakarta: Jalasutra.

**CHARLATANISME AYU UTAMI:  
ANALISIS INTRINSIK ATAS NOVEL *ANATOMI RASA*  
KARYA PARANG JATI**

*Taufiqurrahman*

Martin Suryajaya, berdasarkan tesis Ian Watt tentang novel, menuduh pilihan literer Ayu Utami dalam *Bilangan Fu* sebagai sebuah ironi. Pasalnya, novel Ayu Utami yang terbit pertama kali pada 2008 itu berisi kritik terhadap modernisme; sementara novel itu sendiri, dalam tesis Ian Watt, adalah bentuk kesusastraan yang khas modern. Namun, Mikhail Bakhtin justru membuat tesis yang sama sekali berbeda dari tesis Ian Watt. Jika Watt mengatakan bahwa novel adalah bentuk kesusastraan yang sepenuhnya mencerminkan tendensi individualis dan reorientasi pembaharuan, Bakhtin justru menegaskan bahwa novel secara keseluruhan adalah fenomena yang banyak gayanya dan beragam tuturan dan suaranya; dan “novel dapat didefinisikan sebagai sebuah keanekaragaman jenis tuturan sosial (bahkan terkadang keanekaragaman bahasa) dan keanekaragaman suara individu yang disusun secara artistik”.

Melalui definisi tersebut, Bakhtin mencirikan novel dengan apa yang ia sebut sebagai “heteroglossia” (*raznorečie*), yaitu keanekaragaman jenis tuturan dan sudut pandang dalam satu bahasa. Artinya, novel mengungkapkan pokok bahasannya dalam aneka ragam tuturan dan sudut pandang, mulai dari tuturan pengarang, narator, hingga karakter yang bahkan bisa bermacam-macam dan bahkan

antarkarakter juga bisa bertentangan. Heteroglossia inilah yang kemudian dapat membentuk novel menjadi sebuah karya yang dialogis—karya yang tidak melulu menuturkan perspektif pengarangnya, tetapi berdialog dengan suara-suara lain, dengan pikiran-pikiran pengarang lain. Julia Kristeva kemudian menyebut kecenderungan dialogisme itu dengan istilah “intertekstualitas”, baik dialogisme Bakhtin maupun intertekstualitas Kristeva termasuk ciri bentuk kesusasteraan pascamodern karena, konon, melampaui ketertutupan subjek modern yang individualis lagi melankolis.

Dalam perspektif Bakhtin, tidak seperti yang dikatakan Martin, pilihan literer Ayu Utami untuk mengkritik modernisme melalui novel sebenarnya tidak problematis. Novel justru memberikan ruang bagi perayaan perbedaan dan keberagaman suara yang khas pascamodern. Namun, masalahnya adalah Ayu Utami tidak memanfaatkan dengan baik ruang yang telah disediakan oleh novel. *Bilangan Fu* malah ditulis dengan sudut pandang orang pertama, yaitu Yuda. Itu berarti bahwa suara dua tokoh utama lainnya, yaitu Parang Jati dan Marja, hadir dalam bentuk yang selalu sudah tereduksi ke dalam perspektif Yuda.

Sialnya, tendensi monologis itu semakin kental dalam novel terbaru Ayu Utami yang berjudul *Anatomi Rasa*. Novel yang terbit pada Maret 2019 ini adalah novel yang memaparkan secara panjang lebar sebuah gagasan yang muncul pertama kali dalam *Bilangan Fu* melalui tokoh Parang Jati. Gagasan tersebut dinamai “Spiritualisme Kritis”. Dalam novel itu, Parang Jati tidak lagi dihadirkan sebagai tokoh dalam novel, melainkan sebagai sang penulis novel; sedangkan Ayu Utami sendiri menyebut dirinya sebagai penyunting yang bertugas “mencari rujukan-rujukan untuk memberi konteks.” Namun, dalam analisis tersebut, saya akan menyamakan Parang Jati dengan Ayu Utami, karena ia hanyalah tokoh fiktif yang dikeluarkan dari semesta fiksi oleh Ayu Utami untuk menjadi “penulis” novel ini. Karenanya, monolog Parang Jati yang menjadi bagian utama novel ini akan dianggap sebagai representasi dari pikiran-pikiran Ayu Utami sendiri.

Sebagaimana *Bilangan Fu*, novel ini juga dimaksudkan sebagai kritik terhadap modernisme dan rasionalisme. Kedua -isme tersebut dianggap telah mengerdikan “rasa” yang sebenarnya merupakan dasar bagi Spiritualisme Kritis. Karenanya, Parang Jati yang dibesarkan di sebuah padepokan spiritual, tetapi sekaligus hidup di era modern ini menulis semacam monograf tentang struktur rasa untuk meyakinkan Marja bahwa “kita bisa bersikap spiritual tanpa kehilangan nalar kritis.” Dengan demikian, novel ini pun memiliki kontradiksi internal yang bahkan lebih parah dari *Bilangan Fu*—ia hendak mengkritik modernisme tetapi dengan cara yang sangat modernis, yaitu lewat suara tunggal Parang Jati yang teramat didaktis-monologis.

Fakta tersebut memantik sebuah tanya: apakah penulis dan penyunting novel ini sudah benar-benar menguasai tema yang diangkat? Karena kecurigaan tersebut, saya akan melakukan analisis konten (*content analysis*) terhadap novel itu, terutama terkait konsep-konsep besar yang dimunculkan Ayu Utami melalui Parang Jati.

### **Modernisme dan Mekanisme Penyangkalan Hasrat**

Dalam novel ini modernisme selalu diidentikkan dengan rasionalisme dan rasionalisme dianggap sebagai paham yang paling bertanggung jawab atas munculnya prasangka buruk terhadap rasa. Modernisme juga dituduh telah menyingkirkan spiritualitas dari peradaban manusia karena ia menganggap irasional segala bentuk emosi, rasa, dan agama. Oleh karena itu, di dalam spiritualisme kritis yang mengagungkan mekanisme rasa, modernisme menjadi objek kritik.

Benarkah novel yang mengangkat gagasan spiritualisme kritis ini menyatakan sikap kritis dalam arti yang sebenarnya terhadap modernisme? Ada kontradiksi di sini. Novel yang sejak awal memunculkan narasi kritis terhadap modernisme, tetapi jika dibaca secara teliti, kita akan menemukan semacam idealisasi atau hasrat tersembunyi atas modernisme. Idealisasi tersebut bahkan tampak secara

eksplisit di bagian terakhir novel ini. “Keinginan saya adalah memodernkan filsafat Jawa sehingga bisa dikritik, diperbaiki, dan dikembangkan tanpa orang harus njawani atau menjadi Jawa,” begitu kata Parang Jati.

Karena keinginan tersebut, muncul beberapa pandangan Parang Jati yang bias modernisme atau bahkan sangat khas modernisme. Semisal, adanya sikap generalisasi dan universalisasi. Sikap generalisasi, salah satunya, tampak dalam pandangan Parang Jati tentang nusantara yang ternyata Jawasentris. Ia berbicara tentang spiritualitas nusantara tetapi dengan sumber-sumber yang seluruhnya berasal dari kebudayaan Jawa, mulai dari kisah Dewa Ruci, Punakawan, aksara Jawa (Hanacaraka), Kitab Bonang, Gamelan dan Wayang, *Suluk Marang Sumirang*, *Serat Hidayat Jati* karya Ranggawarsita, hingga *Serat Wadhatama* karya Mangkunegara, padahal kita tahu bahwa nusantara bukan hanya Jawa. Nusantara memiliki banyak elemen budaya, mulai dari Asmat, Dayak, Batak, Betawi, Sunda, Melayu, hingga Madura. Jika menganggap Jawa bisa mewakili seluruh elemen kebudayaan Nusantara, itu sangat bias modernisme.

Selain itu, juga ada hasrat tersembunyi di dalam diri Parang Jati untuk menguniversalkan rasa. “Rasa adalah ungkapan khas kebatinan Jawa yang bisa memberi bahasa pada penghayatan spiritual siapa pun di abad ini—apa pun asal-usul, bahasa, paspor, agama, atau bahkan ketidakberagama(a)nnya [dalam kurung dari saya],” begitu tulis Parang Jati di bagian Pengantar. Jika apa yang ia sebut sebagai “rasa” itu memang lahir dari pergulatan spiritual orang Jawa, mengapa ia hendak diuniversalkan untuk siapa saja? Tidakkah itu berarti bahwa Parang Jati sedang mengidealkan satu bentuk universalisme—dalam hal ini: universalisme Jawa? Secara umum, sebenarnya tidak ada yang sangat problematik dari universalisme. Akan tetapi, universalisme termasuk bagian dari proyek modernitas dan itu berarti bertentangan dengan narasi besar novel tersebut.

Simtom lain dari hasrat tak sadar Parang Jati terhadap modernisme—atau paling tidak terhadap corak pemikiran modern—ialah esensialisasi Nusantara. Ia beranggapan bahwa Nusantara memiliki satu sifat esensial yang—ia sebut “DNA Nusantara”—dapat menentukan ke-Nusantaraan. Sifat esensial itu juga digunakan untuk mengeksklusi segala hal yang menurutnya bertentangan dengan DNA Nusantara. Lihat, misalnya, saat Parang Jati menjelaskan pertentangan antara kelompok yang ia sebut ulama ortodoks dengan kelompok sufi atau mistikus:

“Kita telah sampai pada kesimpulan: konsep rasa yang sangat spiritual dikembangkan dalam masa Jawa Islam (abad ke-16 hingga 20) oleh para sufi dalam ketegangan menghadapi ulama ortodoks. Sikap para ulama itu, yang mencari kemurnian dengan jalan pemisahan—bahkan dengan hukuman mati terhadap yang berbeda ajaran—menurut kami **tidak cocok** dengan DNA Nusantara. Sikap para mistikus, yang mencari kemurnian melalui proses sintesa dan sublimasi, **sangat cocok** dengan DNA Nusantara.”

Berdasarkan paparan tersebut, meskipun tampak kritis terhadap ortodoksi agama, melalui esensialisasi Nusantara, Parang Jati sebenarnya juga menerima satu bentuk ortodoksi lainnya, yaitu ortodoksi budaya. Artinya, meskipun selalu menyatakan diri sebagai pribadi yang terbuka, Parang Jati ternyata adalah sosok yang memuja kemurnian (esensi) Nusantara.

Sikap Parang Jati ini—yang di satu sisi mengkritik modernisme, tetapi di sisi lain diam-diam mengidealkan corak pemikiran modern—adalah bentuk mekanisme penyangkalan hasrat. Ia sebenarnya menghasrati modernisme, tetapi karena tak mampu memenuhi hasrat itu, ia pun menyangkalnya dengan (seolah-olah) memberikan kritik terhadap modernisme. Namun, hasrat yang disangkal atau direpresi itu

sesekali muncul dalam beberapa uraian dan pernyataan sebagaimana disebutkan di atas. Itulah kontradiksi internal dari novel ini: apa yang ia katakan bertentangan dengan apa yang sebenarnya ia inginkan.

### **Kerancuan-Kerancuan Konseptual**

Selain memiliki kontradiksi internal, novel ini juga memuat beberapa kerancuan konseptual. Setidaknya ada tiga konsep besar yang di dalam novel ini dirancukan maknanya: “rasionalisme”, “metafisika”, dan “tasawuf”. Mari kita lihat satu per satu bagaimana Ayu Utami—melalui Parang Jati—merancukan tiga konsep besar yang merupakan bagian pokok novel ini.

*Pertama*, rasionalisme. Selain disebut telah melahirkan pemahaman negatif tentang rasa, rasionalisme di dalam novel ini juga dianggap memusuhi agama. Narasi ini sebenarnya cukup subtil sehingga membutuhkan pembacaan yang sedikit lebih teliti terhadap pola penalaran yang digunakan oleh Parang Jati. Pertama-tama, ia mengatakan bahwa “rasionalisme bertumbuh dalam perang hebat melawan irasionalitas.” Ia kemudian memerinci apa saja yang dimaksud ‘irasionalitas’ dalam konteks itu: “Ke dalam kategori irasional ini dimasukkan emosi dan rasa-rasa, selain pelbagai takhayul dan agama.” Pertanyaannya: benarkah rasionalisme itu memusuhi agama?

Kita harus mencari jawabannya langsung dari René Descartes, sang pelopor rasionalisme. Pada awalnya rasionalisme hadir sebagai sebuah tesis epistemologis, tentang bagaimana kita memperoleh pengetahuan yang valid. Dalam konteks epistemologi modern, rasionalisme ini biasa dipertentangkan dengan empirisisme. Jika empirisisme beranggapan bahwa sumber pengetahuan adalah pengalaman indrawi, rasionalisme mengasumsikan bahwa rasiolah yang menjadi sumber pengetahuan yang jelas dan terpilah-pilah (*clear and distinct*). Namun, tesis epistemologis Descartes itu menemukan sebuah keberatan terkait kemungkinan adanya roh jahat yang dapat

menipu pikiran kita. Descartes kemudian memperkuatnya dengan ide tentang keberadaan dan kesempurnaan Tuhan. Menurutnya, Tuhan yang Mahabaik (*benevolent*) dan Mahasempurna (*perfect being*) itu tidak mungkin menipu kita dengan memasukkan ke dalam pikiran kita ide-ide yang salah. Ini berarti bahwa rasionalisme Descartes justru mendapatkan justifikasinya dari tesis keberadaan dan kesempurnaan Tuhan, bahkan Descartes sendiri menganggap dirinya sebagai seorang Katolik yang taat.

Dengan demikian, anggapan Parang Jati bahwa rasionalisme memusuhi agama itu sama sekali tidak benar—meskipun rasionalisme juga menganjurkan sikap kritis dan bahkan skeptis terhadap beberapa hal yang berkaitan dengan agama. Di sini Parang Jati mengelirukan rasionalisme sebagai sebuah tesis epistemologis yang muncul pada abad ke-17 dengan spirit Pencerahan yang muncul di abad ke-18. Spirit Pencerahan—yang oleh Immanuel Kant dipahami sebagai “keluarnya manusia dari ketidakdewasaan yang ia sebabkan sendiri”—memang merupakan manifestasi puncak dari modernisme; dan agama, oleh salah satu tokoh utama di balik Pencerahan itu, memang dianggap sebagai satu jenis ketidakdewasaan manusia yang paling berbahaya dan sekaligus tercela. Artinya, filsafat Pencerahan memang mendapatkan salah satu inspirasinya dari rasionalisme; tetapi rasionalisme itu sendiri tidak bisa begitu saja disamakan dengan filsafat Pencerahan.

*Kedua*, metafisika. Parang Jati terjebak dalam apa yang oleh Francis Bacon disebut “berhala pasar” (*idola fori*) terkait penggunaan istilah ‘metafisika’. Lihat, misalnya, saat Parang Jati memberikan penjelasan tentang mistik yang diidentikkan dengan “metafisika”:

“Mistik, dengan demikian, adalah ajaran yang memerlukan kepekaan rasa batin untuk memahami kenyataan yang melampaui dunia fisik dan materi—sering disebut metafisik atau metafisika dalam filsafat Barat. Dunia fisik dan materi itu tidak abadi. Yang tetap dan abadi adalah

kenyataan metafisik. Dalam falsafah Jawa kenyataan itu sering disebut alam ghaib—tentu dengan nuansa dan batasan makna yang berbeda dari metafisika dalam filsafat Barat.”

Di sini terlihat bahwa Parang Jati merancukan metafisika dengan alam gaib atau klenik, padahal, baik dalam kamus bahasa Indonesia maupun kamus bahasa Inggris, tidak ada makna lema ‘metafisika’(*metaphysics*) yang mengarah pada pengertian klenik. *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (KBBI) mengartikan *metafisika* sebagai ‘ilmu pengetahuan yang berhubungan dengan hal-hal yang nonfisik atau tidak kelihatan’, sedangkan Merriam-Webster dan Lexico masing-masing memberikan pengertian ‘metafisika’ adalah sebagaimana berikut: “cabang filsafat yang berkaitan dengan sifat fundamental realitas dan ada (*being*) yang mencakup ontologi, kosmologi, dan sering juga epistemologi,” dan “cabang filsafat yang berkaitan dengan prinsip pertama segala sesuatu, yang mencakup konsep-konsep abstrak seperti ada, pengetahuan, identitas, ruang, dan waktu.”

Pengertian yang diberikan oleh KBBI mungkin mengesankan nuansa klenik karena menggunakan frasa “hal-hal yang nonfisik” dan “tidak kelihatan”. Namun, nuansa makna klenik itu akan hilang jika kita memperhatikan frasa ‘ilmu pengetahuan’ dan, saya kira, apa yang hendak disampaikan oleh KBBI melalui dua frasa tersebut adalah—sebagaimana dalam pengertian Lexico—“konsep abstrak”. Persoalannya: KBBI kurang cermat untuk memilih diksi yang lebih tepat.

Jika hendak memahami secara lebih tepat makna ‘metafisika’, selain membuka kamus, Parang Jati seharusnya juga mengerti asal-usul kata itu sebagai sebuah istilah teknis. Ia berasal dari bahasa Yunani, yang berupa frasa *Ta meta ta phusika* dan berarti ‘setelah fisika’. Frasa itu digunakan oleh editor karya-karya Aristoteles (yang konon bernama

Andronikus dari Rhodes) untuk menamai 14 buku Aristoteles yang ditulis setelah buku-buku yang membahas pokok soal fisika. Empat belas buku itu membahas “satu ilmu yang menyelidiki yang-ada sebagai yang-ada (*being qua being*) beserta sifat-sifat yang ia miliki di dalam dirinya.” Ilmu itu—sebagaimana kita kenal sekarang—kemudian disebut metafisika.

Parang Jati yang memunculkan nuansa makna berbau klenik terhadap metafisika itu kemungkinan terpengaruh oleh kesalahkaprahan yang ada di dalam percakapan sehari-hari masyarakat awam. Seandainya Parang Jati tidak digambarkan sebagai pribadi yang terdidik, perancuan makna metafisika dengan klenik atau alam gaib itu tidak begitu problematis sebab nuansa makna itu memang ada dalam keseharian kelompok masyarakat tertentu. Namun, Parang Jati nyatanya adalah sosok terpelajar yang konon kuliah jurusan geologi di ITB. Dengan demikian, selain bermasalah secara konseptual, perancuan metafisika dengan alam gaib itu juga problematis dari segi penokohan.

*Ketiga*, tasawuf. Konsep tasawuf yang dijelaskan Parang Jati dalam novel mengalami banyak sekali reduksi makna. Ia mengatakan bahwa “Tasawuf menekankan pentingnya batin, kalbu, syir, di atas syariat dan yang lahiriah.” Pernyataan tersebut sama sekali tidak benar untuk menggambarkan tasawuf secara keseluruhan. Zarruq al-Fasi (1442--1493), seorang ulama besar dari Maroko yang menulis *Prinsip-prinsip Tasawuf*, mengatakan bahwa barang siapa yang bertasawuf tanpa berfikh, sesungguhnya dia adalah orang zindik. Barang siapa berfikh tanpa bertasawuf, dia fasi, bahkan Ibn ‘Arabi sendiri, tokoh sufi dari Andalusia yang namanya sering disebut oleh Parang Jati, menulis dalam salah satu bagian di karya agunginya *al-Futūhat al-Makkiyah* bahwa:

“Jika engkau bertanya ‘Apa itu tasawuf?’, maka kami jawab: tasawuf adalah mengikatkan diri secara lahir dan

batin pada perilaku terpuji menurut syariat. Dan hal itu adalah akhlak yang mulia.”

Pemahaman Parang Jati tentang tasawuf sepertinya berangkat dari hal-hal yang bersifat kasuistik, terutama dari biografi beberapa tokoh sufi. Semasa hidupnya, beberapa tokoh sufi memang sering mengalami semacam ekstase, sehingga memunculkan ungkapan-ungkapan ganjil yang disebut *syatahat*. Kita tidak bisa menyimpulkan tasawuf secara keseluruhan hanya dengan berdasarkan pada pengalaman beberapa tokoh sufi yang bersifat personal. Apalagi pengalaman ekstase itu lebih berupa pengalaman taksadar.

Dengan demikian, ungkapan Parang Jati bahwa tasawuf lebih mementingkan yang-batin daripada yang-lahir itu tak memadai sebagai sebuah gambaran umum. Ungkapan itu hanya akan berarti jika Parang Jati sendiri adalah seorang sufi yang pada saat itu sedang mengalami momen ekstase. Namun, Parang Jati nyatanya bukan seorang sufi dan suasana yang dibangun pada saat itu adalah suasana sadar yang memungkinkan Parang Jati untuk berpikir lebih jernih dan membuka kesempatan baginya untuk menelusuri sumber-sumber primer tentang sufisme.

### **Konsekuensi Teoretis Spiritualisme Kritis**

Setelah panjang lebar menjelaskan mekanisme rasa, akhirnya Parang Jati sampai pada bab menjelang akhir yang memberi uraian tentang spiritualisme kritis. Di sini ia memberikan satu pengertian tentang Spiritualisme Kritis sebagai “sikap spiritual yang tidak mengkhianati nalar kritis.” Melalui gagasan tersebut, Parang Jati katanya hendak merespons tantangan yang muncul di era sekarang, yaitu “merebaknya model rasionalisme yang dogmatis dan tertutup.” Pertanyaan yang perlu segera diajukan adalah: berhasilkah?

Pertanyaan itu sudah bisa kita jawab hanya dengan melihat bagaimana cara Parang Jati merumuskan persoalannya. Menurutny,

“intoleransi dan dogmatisme, [seharusnya tanpa koma] adalah perwujudan syahwat akan kebenaran.” Artinya, bagi Parang Jati, orang yang tidak terlalu peduli dengan kebenaran akan menjadi orang yang toleran dan tidak dogmatis. Spiritualisme kritis, karenanya, didasarkan pada mekanisme rasa yang sama sekali tidak punya dasar epistemologis untuk membicarakan (apalagi menemukan) kebenaran. Pada titik ini, spiritualisme kritis memiliki konsekuensi teoretis yang kontraproduktif dengan tujuan awalnya untuk menyingkirkan intoleransi dan dogmatisme.

Apa yang diusung Parang Jati melalui spiritualisme kritis itu adalah salah satu bentuk dari apa yang oleh Quentin Meillassoux disebut “deabsolutisasi pikiran” (*deabsolutization of thought*). Melalui deabsolutisasi itu, pikiran tak lagi dimungkinkan untuk berbicara tentang kebenaran absolut, tetapi hanya berbicara tentang kebenaran-kebenaran kecil yang relatif terhadap segala hal yang melingkupi pikiran, mulai dari bahasa, selera, keyakinan pribadi, hingga relasi kuasa. Alih-alih menghindarkan orang dari dogmatisme, deabsolutisasi pikiran itu malah membuka ruang bagi kembalinya bentuk baru dogmatisme. Artinya, ketika pikiran tidak diizinkan untuk mengupayakan kebenaran atau—dalam bahasa moralis Parang Jati—bersyahwat pada kebenaran, pikiran tidak akan mampu lagi untuk memberikan kritik epistemik terhadap segala bentuk keyakinan dogmatis seseorang—betapapun kelirunya keyakinan itu.

Setelah dideabsolutisasi, apa yang paling mungkin dilakukan oleh pikiran terhadap keyakinan dogmatis hanyalah kritik etis, “Hargailah perbedaan!” Selebihnya ia akan membiarkan keyakinan tiap-tiap orang atau kelompok tetap tertutup dan tak tersentuh oleh kritik dari pihak lain. Pada titik ini, dengan basa-basi toleransi dan topong saling menghargai, masing-masing kelompok politik, kultural, atau keagamaan akan menutup diri untuk berdialog secara kritis dengan kelompok-kelompok lain. Setiap kelompok itu akan menjadi katak-

katak dalam tempurung. Dengan kata lain, spiritualisme kritis yang digagas oleh Parang Jati justru dapat menjadi pelindung dogmatisme.

### **Simpulan: Charlatanisme dalam Sastra**

Setelah melihat begitu banyak hal-hal problematik dalam novel ini, saya jadi membayangkan Ayu Utami sebagai seorang *charlatan*. Dalam konteks medis, charlatan adalah orang yang pura-pura memiliki keterampilan atau pengetahuan yang sebenarnya tidak ia miliki. Ayu Utami melakukan hal itu di dalam novel ini. Ia sebenarnya tidak memiliki keterampilan dan pengetahuan yang cukup memadai untuk menulis tema novel ini, tetapi ia menampilkan diri seolah-olah sudah sangat ahli.

Apa yang dilakukan oleh Ayu Utami itu—dan mungkin juga oleh penulis-penulis lain yang serupa—bisa kita sebut sebagai charlatanisme dalam sastra dan kita tentu sepakat bahwa itu tidak baik bagi perkembangan sastra Indonesia. Namun, kita tidak bisa melihat hal itu hanya sebagai sebuah gejala individual pada diri pengarang. Kita harus melihatnya sebagai bagian dari sebuah ekosistem besar sastra Indonesia. Kondisi sastra Indonesia mutakhir tampak memberi ruang yang luas dan bebas bagi munculnya para charlatan. Di satu sisi, karena perkembangan teknologi informasi dan komunikasi, kita melihat ada begitu banyak karya sastra yang diterbitkan, bahkan sebuah penerbit Indie di Yogyakarta bisa menerbitkan 5 karya sastra dalam satu bulan. Ini tentu membanggakan.

Di sisi lain, kita jarang atau bahkan tidak pernah menemukan kritik tajam dan bernas terhadap karya-karya yang bermunculan. Setiap buku baru terbit, polanya nyaris selalu sama. Penulisnya mengunggah sampul bukunya lengkap dengan informasi pemesanannya di media sosial, lalu teman-teman dan para penggemarnya datang untuk berkomentar memberikan ucapan selamat dan puja-puji yang kadang berlebihan. Tunggu satu sampai dua bulan kemudian, barangkali ada penulis lain yang menulis resensinya di sebuah koran. Akan tetapi

jangkan dikira resensi itu akan berisi kritik yang dapat memperkaya diskursus sastra Indonesia. Dengan ruang yang terbatas, resensi koran lebih cenderung sebagai promosi buku dalam bentuknya yang lain. Setelah itu, apa? Terbitkan buku baru lagi, meskipun dengan kualitas seadanya, biar bos penerbit cepat kaya.

Dalam iklim seperti itulah, charlatanisme sebagaimana dipraktikkan Ayu Utami dapat dengan mudah dilakukan. Kapitalisme penerbitan yang terus mendorong penulis untuk menghasilkan karya sebanyak-banyaknya disambut baik oleh kondisi kurangnya praktik kritik yang benar-benar memperhatikan mutu karya. Oleh karena itu, untuk mengimbangi busuknya kapitalisme penerbitan, kita membutuhkan kritikus sastra yang kompeten dan sekaligus tanggap. Iklim kesusastraan yang sehat tidak memelihara penulis-penulis yang seperti tabib palsu: banyak gayanya, minim keterampilannya.

## DAFTAR PUSTAKA

- ‘Arabi, Ibn. tanpa tahun. *al-Futūhat al-Makkiyah*. Vol. II, Cairo: Dār al-Kutūb al-‘Arabiyyah al-Kubrā.  
<<https://plato.stanford.edu/archives/spr2018/entries/metaphysics/>Diakses pada 31 Agustus 2019.
- al-Fasi, Zarruq. tanpa tahun. *Qawā'id al-Taṣawwuf cetakan ke-4*, Beirut: Dār al-Kutūb al-‘Ilmiyah.
- Aristoteles, 1984, “Metaphysics” dalam Jonathan Barnes (Ed.), *The Complete Works of Aristotle*. Princeton: Princeton University Press.
- Bakhtin, Mikhail. 1981. *The Dialogic Imagination* (terjemahan karya Caryl Emerson dan Michael Holquist) Austin: University of Texas Press.
- Descartes, René. 2008. *Meditation on First Philosophy* (terjemahan karya Micheal Moriarty). Oxford: Oxford University Press.
- Kant, Immanuel. 1996. “An Answer to the Question: What Is Enlightenment?” dalam James Schmidt [Ed.]. *What Is*

- Enlightenment: Eighteenth-Century Answers and Twentieth-Century Questions*. Berkeley: University of California Press.
- KBBI Daring, <https://kbbi.kemdikbud.go.id/entri/metafisika>. Diakses pada 31 Agustus 2019.
- Lexico, <https://www.lexico.com/en/definition/metaphysics>. Diakses pada 31 Agustus 2019.
- Meillassoux, Quentin. 2008. *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency* (terjemahan Ray Brassier). London: Continuum.
- Merriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/metaphysics>. Diakses pada 31 Agustus 2019.
- Shukla, Sanjay Kr. 2008. "The Project of Modernity: Re-examined" dalam A.P. Dubey [Ed.], *Modernity and the Cultural Identity*. New Delhi: Northern Book Centre.
- Suryajaya, Martin. 2014. "Antara Pascamodernitas dan Pramodernitas: Telaah Intrinsik atas Novel Bilangan Fu" dalam Dini Andarnuswari (Ed.). *Memasak Nasi tanpa Nasi: Antologi Esai Pemenang Sayembara Kritik Sastra DKJ 2013*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.
- Utami, Ayu. 2019. *Anatomi Rasa*. Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia.
- van Inwagen, Peter dan Meghan Sullivan. 2018. "Metaphysics". dalam Edward N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2018 Edition), URL =
- Watt, Ian. 1957. *The Rise of Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley: University of California Press.

***FORGULOS, KAMBING, DAN HUJAN:***  
**KETIKA PEMABUK CINTA MENABOK PEMABUK TEKS**  
**AGAMA**

*Wahyu Kris A.W.*

Kegelisahan masyarakat menggumpal lalu menjadi hujan kata-kata. Penulis menangkap lalu merebusnya menjadi teks. Teks mengalir lalu membanjirkan gagasan kepada pembaca. Pembaca mengendapkan gagasan lalu membumikan saripatinya ke tengah masyarakat. Begitulah siklus tak putus.

Masyarakat tak bisa dipandang sebagai ruang fisik semata. Masyarakat terbentuk dari akumulasi kebutuhan manusia yang memimpikan ketentraman. Masyarakat adalah ruang-ruang interaksi antarmanusia. Manusia-manusia tak hanya berkerumun, tetapi juga berinteraksi dalam beragam bentuk, termasuk dengan teks. Di tengah kerumunan manusia itu ada pembaca dan penulis.

Penulis sesungguhnya pembaca yang menulis. Ia adalah mikrosistem sebagai bagian dari makrosistem masyarakat. Ia juga mikrosistem yang tak hanya membaca segala peristiwa dengan mata. Penulis bukan sekadar ada di antara peristiwa. Penulis lebur dalam peristiwa kemasyarakatan. Penulis melebur dalam peristiwa dengan segala intelektualitas dan daya imajinasi yang ada pada dirinya. Penulis meracik peristiwa demi peristiwa dalam ruang-dalam-dirinya lalu merekonstruksinya menjadi bentuk baru. Sebuah bentuk yang mungkin saja berbahan dasar dan beraroma sama, tetapi sesungguhnya

memiliki rasa yang benar-benar baru. Barangkali, itulah cara penulis menjulurkan lidah di depan Heidegger yang memelototi manusia sebagai yang terlempar begitu saja.

Pun pembaca tak hanya membaca teks, tetapi juga membaca peristiwa. Pembaca membandingkan teks dengan peristiwa. Pembaca selalu mencoba menemukan peristiwa-peristiwa dalam teks. Pembaca selalu berupaya mengartikan teks-teks yang tersembunyi dalam setiap peristiwa. Kesenjangan di antara keduanya adalah ruang terbuka tempat penulis dan pembaca berdialektika dengan teks sebagai perantara. Masing-masing menggenggam identitas dialektik dalam strukturasi identitas teks susastra.

Dalam pengantar kumpulan esai *Membaca Sastra Jawa Timur 2014*, Yusri Fajar menguatkan hipotesa bahwa pembentukan identitas kesusastraan saling berpagut dengan perkembangan tradisi sosial. Strukturasi keduanya dipegaruhi oleh sastrawan (penulis), karya sastra (teks), dan konteks sosiokultural (pembaca atau masyarakat). Teks sastra tidak diciptakan dalam ruang kosong, tidak pula tanpa pengaruh jejak langkah kehidupan penulis. Dinamika pertautan teks sastra dan penulis terbentuk sebagai negosiasi konstruktif antara entitas kreatif dan entitas kontekstual yang sedang dialami pembaca. Faktor-faktor tersebut turut mengakselerasi tercapainya estetika sastra, lalu membuka ruang-ruang dialektika tempat penulis, teks sastra, dan pembaca saling berkohesi.

Penulis menangkap peristiwa dengan keunikan masing-masing. Sebagian mengambil jalur nonfiksi, sebagian yang lain memilih lintasan fiksi. Ada yang meracik kilasan peristiwa menjadi puisi. Ada yang meramu tebaran fenomena menjadi novel. Ada pula yang merebus himpunan berita menjadi esai. Teks fiksi ataupun nonfiksi bersama-sama hadir sebagai penanda zaman. Penulis dan pembaca kebersamaannya sebagai anak zaman.

Ketika kolonialisme dianggap hal lumrah oleh penguasa, Edwart Douwes Dekker menulis *Max Havelaar*. Kartini menulis *Door*

*Duisternis Tot Licht* ketika paradigma pemuja feodalisme makin gulita sehimpun tetralogi ditulis Pram ketika penjajah berkoloni dengan raja kecil menjajah bangsa sendiri dan kaum pribumi diperhadapkan pada kemuraman nasib bangsa.

Zaman berganti era demi era. Rezim berganti penguasa demi penguasa. Namun, penulis tak pernah berganti muka. Penulis tetap menjalankan panggilannya. Teks kontekstual lahir sebagai hasil kontak penulis dengan peristiwa aktual di masyarakat.

Tan Malaka menulis *Madilog* untuk memantik mentalitas pemenang ketika masyarakat mulai terseret mentalitas pecundang. Hatta menulis *Keadilan dan Kemakmuran* sebagai respons atas semakin maraknya ketimpangan ekonomi. Soekarno menulis *Indonesia Menggugat* untuk menjungkirbalikkan imperialisme dari Indonesia. Syahrir menulis *Renungan Indonesia* untuk mengajak bangsa Indonesia merenungkan tahun-tahun awal kemerdekaan.

Tatkala penguasa abai nasib rakyat, Wiji Thukul menulis puisi *Peringatan* yang bergema lebih lantang dari suara rakyat yang diwakilinya. Rendra menulis *Seonggok Jagung* ketika pendidikan melupakan hakikatnya sehingga anak-anak menjadi generasi ‘asing dan sepi’. Audrey Yu Jia Hui menulis *Mencari Sila Kelima* ketika diskriminasi dan politik identitas mencederai hati nurani.

Pertanyaan sederhananya: Siapakah pembaca teks tersebut? Siapa saja yang berseberangan maupun sehaluan? Di posisi manapun pembaca berada, entah sebagai yang berseberangan ataupun sehaluan, teks tetap mengalirkan gagasan. Pembaca punya hak penuh untuk menjadikannya air atau api, yaitu menyegarkan atau menghanguskan.

Apa dampak membaca bagi pembaca? Pembaca yang baik bukan sekadar membunyikan teks, melainkan menggaungkan teks ke tengah masyarakat dalam rupa gagasan idealis ataupun kerja praksis. Keduanya harus dilakukan sehela napas dengan upaya mengkritisi persoalan-persoalan kontekstual di masyarakat. Dengan begitu, teks

bisa menjadi peranti bagi penulis untuk menawarkan solusi lewat ruang-ruang kritis pembaca.

Hari-hari ini masyarakat kita sedang diperhadapkan pada persoalan klasik yang cukup pelik. Persoalan disebut klasik karena sudah pernah terjadi, sering terjadi, dan sulit untuk memprediksi bahwa hal serupa tak akan lagi terjadi, sedangkan disebut pelik karena melibatkan berbagai komponen masyarakat dan acap memecah tatanan sosial. Persoalan tersebut adalah persoalan *keberagaman* dan *keberagamaan*.

Fakta bahwa Indonesia dibentuk dari keping-keping keberagaman tak mungkin dipungkiri. Salah satu keberagaman itu berbentuk ragam keberagamaan. Rentang sejarah yang menguatkan hal itu cukup panjang. Agama hadir agar manusia menemukan damai, tetapi kini agama justru (ditunggangi) sehingga kerap jadi pengusik damai. Jamak pemimpin agama yang mestinya mengembuskan pesan damai justru mengumbar pesan antidamai. Celakanya, lembaga agama tak berbuat apa-apa. Celakanya lagi, masyarakat hanya bisa mengelus dada sambil menggemamkan umpatan.

Dalam pada itu, jika dibaca ulang, kritikan Franz Magnis Suseno menjadi relevan:

“It is most appropriate that religious people and institutions stand the forefront of humanism. Every human being should be respected as a person, as full human being, not because he or she wise or stupid, a good or bad guy, and irrespective of what region or ethnic or religious community. It means respecting him or her identity, with his or her beliefs, ideals, anxieties and needs” (Suseno, 2007: 305).

Sudah semestinya setiap orang dan lembaga-lembaga keagamaan berdiri di garis depan kemanusiaan. Setiap manusia harus dihormati sebagai pribadi, sebagai manusia seutuhnya, bukan karena ia bijak atau

bodoh, orang baik atau jahat, dari kelompok etnis atau komunitas agama apa pun. Penghormatan itu meliputi segala aspek yang melekatinya sebagai manusia, termasuk identitas dan keyakinannya.

Di mata penulis, keberagaman dan keberagamaan merupakan fakta yang tak pernah habis dibaca. Beberapa penulis mengonstruksinya ke dalam bentuk karya nonfiksi estetik tanpa menghilangkan fungsi utamanya sebagai penggaung kritik. Sebut misalnya cerpen *Langit Makin Mendung* Ki Panji Kusnin, novel *Bilangan Fu Ayu Utami*, novel *Rumah Ilalang* Stebby Julionatan, cerpen *Kalung* Agus Noor, *Sajak Balsem untuk Gus Mus* dan *Pemeluk Agama* Joko Pinurbo, puisi *Agama Gus Mus*, serta novel *Orang-Orang Oetimu* Felix K. Nesi. Teks-teks sastra tersebut menunjukkan kedalaman penulis membaca tanda-tanda zaman.

Hilangnya ruh saling menghormati dalam masyarakat bermazhab keberagaman memunculkan pemabuk teks agama. Di mana-mana pemabuk teks agama menahbiskan diri sebagai pemilik surga. Pemabuk teks agama menjadi eksklusif karena kedegilan tempurung yang mereka kenakan sendiri. Mereka merasa berhak memusnahkan siapa pun yang berbeda agama. Mereka merasa berhak meminggirkan siapa pun yang seagama tetapi berbeda aliran. Mereka merasa berhak mengancam siapa pun yang sealiran tetapi berbeda partai. Mereka merasa berhak menyingkirkan siapa pun yang separtai tetapi berbeda pilihan.

Jagat maya setali dengan dunia nyata. Media sosial dijadikan ajang pembenaran cara beragama masing-masing sembari mengumbar keburukan cara beragama orang lain. Warganet menumpahkan segala uneg-uneg tanpa bekal literasi yang cukup. Semua yang senada dengan pemikiran sendiri langsung disebarkan tanpa konfirmasi dan klarifikasi. Berita-berita yang belum tentu benar pun dikabarkan ke penghuni jagat maya tanpa menguji kebenaran sumbernya. Jadilah jagat maya penuh kebenaran berbaur sesak dengan kebohongan.

Nah, di tengah baur sesak pemabuk teks agama di dunia nyata dan jagat maya itulah penulis menitipkan teks-teks. Novel *Kambing dan*

*Hujan* dan *Forgulos* adalah sekelumit karya sastra yang cukup gamblang melukiskan fenomena keberagaman dan keberagamaan di masyarakat.

### **Pemabuk Agama dan Pemabuk Cinta**

Melalui *Kambing dan Hujan* yang memenangi sayembara novel DKJ 2014, Mahfud Ikhwan meminjam tangan pemabuk cinta untuk menabok pemabuk agama. Pemabuk cinta diwakili sejoli Mif dan Fauzia yang sedang memperjuangkan cinta. Pemabuk agama diwakili pengikut Pak Fauzan di selatan dan kelompok Pak Kandar di utara.

Dalam menyikapi keberagaman, pemabuk cinta lebih santai daripada pemabuk agama. Pemabuk cinta tak ragu membincang keberagaman dalam obrolan peramai suasana.

“Ah, Nahdliyin. Sukanya mengancam.”

“Kaku. Khas orang Pembaharu.” (Ikhwan, 2018: 7)

Perbedaan mazhab di benak intelektual muda pemabuk cinta menjelma anugerah yang layak dirayakan. Meramaikan pembicaraan dengan bumbu keberagaman keberagamaan tak lagi tabu. Keterbukaan wawasan dan kemerdekaan belajar membebaskan mereka untuk merayakan perbedaan. Alih-alih menertawakan perbedaan, mereka tertawa bersama perbedaan.

Percakapan Mif dan Zia yang sedang dimabuk cinta menawarkan tabokan bagi pemabuk agama. Mif dan Zia semakin termabuk cinta, tetapi mereka tak mabuk agama. Perbedaan mazhab bukan untuk dihilangkan, bukan pula untuk diperbesar. Dinding perbedaan harus dilengkapi dengan jendela tempat masing-masing bisa saling mengulurkan pertolongan, mendialogkan kebersamaan, dan menceritakan sejujurnya keberagaman dan keberagamaan:

“Lalu, di sebuah perpustakaan milik sebuah gereja di Yogyakarta, Mif memberanikan diri bicara soal perasaannya” (Ikhwan, 2018: 17)

Ketika hendak menumpahkan perasaan cintanya, Mif memilih perpustakaan gereja. Ini menarik. Sebagai muslim, Mif bisa dikatakan merdeka. Ia tak terbelenggu dengan Islam yang tercantum di KTP-nya. Bagi Mif kehadirannya di perpustakaan gereja tak akan melunturkan ke-Islam-annya. Justru dengan begitulah Mif memerdekakan diri sebagai orang beragama yang tak mabuk agama. Cara Mif menghidupi Islam membawanya pada pertemuan dengan Tuhan sebelum menemui Fauzia. Begitulah Mif menemukan Sang Maha Cinta sebelum menemukan cinta. Cara yang dipilihnya sederhana, tetapi cukup menohok mereka yang memasung diri dalam penjara mabuk agama.

“Mif. Anak Pak Kandar. Bocah Masjid Utara. Kalau shalat Subuh tak pakai qunut,” kata Fauzia dengan nada disebal-sebalkan, “Abah puas?” (Ikhwan, 2018: 36).

Keberanian Fauzia mengkritisi kekolotan ayahnya menarik ditelisik. Ia secara sadar dan sengaja hendak mengatakan bahwa beragama tetapi terbelenggu agama adalah ironi. Menilai kesalehan seseorang dari siapa orang tuanya, di mana ia beribadah, dan bagaimana ia beribadah adalah konyol.

Pak Fauzan dan Pak Kandar sesungguhnya bukan pemabuk agama. Namun, ada hal yang membuat mereka menampakkan wajah pemabuk agama. Hal itu adalah keengganan memaafkan masa lalu ketika mereka masih menjadi pemabuk cinta. Semasa muda, Pak Fauzan dan Pak Kandar pernah mengalami mabuk cinta. Mabuk cinta zaman mereka lebih rumit dari mabuk cinta zaman anak mereka, Mif dan Fauzia. Penyebab kerumitan itu adalah mereka termabuk cinta pada perempuan yang sama.

## **Pemimpin dan Umat**

Pemimpin agama harus sanggup menjabarkan agama sebagai pedoman hidup bak rambu di sepanjang jalan sekaligus menjadikannya pelindung bak payung di tengah hujan. Pemimpin agama juga harus memosisikan dirinya sebagai teladan hidup yang menjanjikan keteduhan. Ketika masyarakat dilanda persoalan, pemimpin harus hadir menebarkan dua kesadaran: agama selalu memberi jawaban dan jawaban tak selalu instan.

Pekerjaan mendampingi umat mewujudkan segala yang diimpikannya adalah tugas mulia seorang pemimpin agama. Kehormatan tertinggi bagi pemimpin agama adalah mendidik umat terus belajar dan bergerak mewujudkan damai sejahtera di tengah masyarakat. Pengalaman hidup yang cukup terjal dan berliku menjadikan pemimpin lebih peka atas pasang surut kehidupan.

Pemimpin agama memiliki pemikiran terbuka meskipun predikat guru melekat padanya, sikap seorang murid tak pernah pudar darinya. Pemimpin agama selalu belajar dari siapa saja, termasuk dari umat yang dipimpinya. Keterbukaan meniscayakan dialog konstruktif sehingga pemimpin adalah manusia kritis yang tidak anti-kritik (Zuhry, 2018: 73).

Relasi pemimpin-umat tak bisa dibangun tanpa jendela dialektika. Di situ bersemayam ruang terbuka tempat nalar dan kewarasan saling menjaga. Ruang terbuka yang memilin nalar dan kewarasan dalam satu genggaman seperti itulah yang harus dibangun oleh setiap pemimpin, termasuk pemimpin keluarga. Orang tua tak cukup jika hanya menyediakan kebutuhan sandang, pangan, dan papan bagi anak-anaknya. Orang tua harus membekali anak-anak dengan perangkat lunak yang tak lekang termakan zaman.

Salah satu perangkat lunak itu adalah pengenalan akan rahmat Tuhan berupa keberagaman dan keberagamaan. Keluarga merupakan ruang tumbuh kembang utama sekaligus pertama bagi anak-anak. Di dalam keluargalah orang tua beroleh kesempatan mengemban tugas

mulia sebagai ulama sekaligus umara. Jalan berliku yang ditempuh orang tua mengemban peran kepemimpinan menjadi titik belok yang digarap dengan baik oleh Mahfud Ikhwan dan Aveus Har.

Novel *Kambing dan Hujan* berlingkar-lingkar bukan karena Mif dan Fauzia, melainkan kelindan kisah dua sosok pemimpin: Pak Fauzan dan Pak Kandar. Keduanya berhasil memimpin umat. Keduanya berhasil menanamkan kedisiplinan dan ketaatan beragama. Namun, keduanya belum berhasil membawa umat tetap bergandeng tangan sebagai sesama manusia, sebagai sesama orang Centong.

“Ada dua adzan yang bersaing, seperti beradu merdu. Menjelang shalat dimulai, segera terlihat dua rombongan jamaah yang bersimpang arah. Ya, ada dua umat di desa terpencil ini” (Ikhwan, 2018: 223).

“Dua masjid di desa itu tak pernah sepi dari ibadah, riuh rendah, tak sudah-sudah. Keduanya seperti berlomba untuk dianggap sebagai masjid termulia di mata Yang Mahakuasa” (Ikhwan, 2018: 238).

Benar bahwa ibadah di kedua masjid semakin meriah. Namun, hal itu tidak cukup memurnikan niat mereka untuk beribadah. Alih-alih ibadah spiritual, ibadah yang mereka tunaikan sebatas ibadah ritual. Ibadah ritual menyeret mereka dalam pusaran kesalehan semu. Kesalehan semu itu penanda sah bahwa ibadah mereka berfokus pada kepongahan diri tak terbantahkan, bukan kemuliaan Tuhan.

Kebutuhan spiritual mulai direduksi oleh kebutuhan perut. Kesenjangan ekonomi disinonimkan dengan kesenjangan agama. Esensi ibadah sebagai ruang jumpa dengan sesama manusia sebagai sesama ciptaan Tuhan tak lagi dihayati apalagi dihidupi. Orang-orang Centong terbelah dan terpolarisasi ke dalam kelompok Utara dan Selatan. ‘Utara’ dan ‘Selatan’ yang awalnya hanya untuk menyebut lokasi berkembang menjadi kata pembeda bak jurang yang makin hari

makin lebar menganga. ‘Utara’ dan ‘Selatan’ merasuki alam bawah sadar lalu mengejawantah perkakas untuk menegaskan perbedaan.

Pelan tetapi pasti, ‘Utara’ dan ‘Selatan’ menjelma kata yang bersinonim dengan ‘aku’ dan ‘bukan-aku’. Perbedaan kecil disulut ke dalam tungku ego hingga membesar menjadi api yang kapan saja bisa membakar. Diam-diam nafsu mengeruk popularitas pun muncul sebagai penunggang gelap.

“Begitu Ramadhan memasuki malam pertamanya, puluhan perbedaan yang sengit dan genting segera diingat dan ditegaskan. Jumlah rakaat Tarawih, ..., bacaan-bacaan di sela-sela Tarawih, pelafalan niat berpuasa, bacaan tarhim sebelum adzan Subuh, hal-hal yang membatalkan puasa, ..., kapan waktu terbaik zakat fitrah, ... perihal kapan dan dengan cara apa 1 Syawal ditentukan kedatangannya” (Ikhwan, 2018: 239).

Pak Fauzan dan Pak Kandar makin asyik dengan lingkaran umatnya masing-masing. Keduanya tak menyadari ada bara yang pelan-pelan makin membara siap membelah masyarakat. Yang menjadi korban tentu saja umat dan anak-anak pemilik masa depan.

“Jika para orang dewasa berbicara tentang masjid tetangga macam itu, anak-anak punya cara sendiri. Biasanya, mereka tidak hanya lebih berani dan tegas dibanding orang tua-orang tuanya, tapi juga lebih tega. ... anak-anak mereka dengan seenaknya meniru perkataan para orang tuanya yang pada awalnya dimaksudkan untuk setengah bercanda” (Ikhwan, 2018: 241).

Orang tua harus menyadari perannya sebagai pemimpin bagi anak-anak. Menjadi teladan harus dijalankan karena tak tergantikan dengan apa pun. Segenap pikiran, seluruh ucapan, dan segala tindakan harus segaris. Jika tidak, jangan terkejut jika ungkapan ‘guru kencing

berdiri murid kencing berlari' menjadi kenyataan. Pemimpin umat sekelas Pak Fauzan dan Pak Kandar pun perlu ditegur ketika gagal menjadi teladan keberagaman dan keberagaman bagi anak-anak mereka.

“Dan apa salahnya berbeda? Tuhan menciptakan makhluk juga berbeda-beda. Manusia juga berbeda-beda; beda rupa, suku, golongan, bahasa. .... Tapi, karena apa yang kalian lakukan- ... – anak-anak kalian jadi dua orang yang berbeda sekaligus saling ingin melenyapkan” (Ikhwan, 2018: 343).

Sebagaimana teks sastra yang dilahirkan tidak dalam ruang hampa, agama pun demikian. Agama lahir, hadir, dan kemudian mengalir di tengah entitas budaya yang sejak lama berdialektika. Entitas-entitas budaya pada umumnya bersifat terbuka dan karenanya menyukai dialektika nilai juga etika. Akan tetapi, agama dengan nilai yang dibawanya kerap kikuk ketika bersinggungan dengan kearifan lokal yang juga menggenggam nilai. Di titik inilah ketersediaan berdialektika diuji sekaligus dipertaruhkan.

Manusia sebagai pemeluk agama tak boleh melupakan fakta dirinya sebagai elemen utama masyarakat. Kedua peran itu bisa dilukiskan sebagai dua lingkaran, yang satu bernama kemanusiaan, yang satunya bernama ketuhanan. Relasi-posisi kedua lingkaran ini bukanlah berseberangan, melainkan beririsan. Setiap lingkaran diwarnai nilai dan yang bertugas menjaga agar keduanya tetap bersanding-warna adalah manusia. Cara manusia memaknai nilai kemanusiaan dan ketuhanan serupa proses belajar sepanjang hayat. Gus Dhofir dalam buku *Peradaban Sarung* menyentil cara manusia memaknai nilai agama dengan pesan sederhana: Sebelum belajar tentang Tuhan dan agama, terlebih dahulu belajarlah tentang manusia sehingga jika suatu saat nanti Anda membela Tuhan dan agama, Anda tidak lupa bahwa Anda adalah manusia.

Entitas personal manusia dengan segala kompleksitas dirinya niscaya bertemali dengan entitas sosial di sekelilingnya. Pertama kali berkoehsi dalam lingkungan terkecil keluarga, lalu meluas dengan tetangga, dan lingkungan sosial lebih luas berikutnya. Dalam pada itulah manusia harus belajar menempatkan diri agar nilai-nilai agama yang dianutnya tak berbenturan dengan nilai-nilai kearifan lokal yang dijumpainya dalam proses berkoehsi.

Belajar menempatkan diri sebagai bagian dari pembumian nilai-nilai agama juga turut mengalir dalam novel *Kambing dan Hujan* dan *Forgulos*. Pada masa muda, Pak Kandar dengan semangat perubahannya kurang bisa bergaul dengan budaya lokal. Ia makin berjarak dengan tradisi yang telah turun temurun memberi kehidupan.

“Kami sedang sibuk membersihkan masjid, begitu alasan yang kami berikan kepada orang tua. Tapi, alasan sebenarnya karena kami berpendapat merayakan 1 syura itu bid’ah. Apalagi pakai tayuban di kuburan” (Ikhwan, 2018: 21).

Seiring bertambahnya usia, Pak Kandar menjadi lebih bijak. Ia sebagai orang tua merasa perlu mendedahkan pentingnya keramahan sosial kepada Mif anaknya. Generasi manual dengan sejuta pengalamannya memang berbeda pandangan dengan generasi milenial dengan sejuta gagasannya. Kesenjangan ini bisa disenyawakan apabila keduanya saling bertukar kacamata. Pak Kandar dan Mif membuktikan hal itu lewat percakapan dari hati ke hati. Pak Kandar membuka segala kisah masa lampaunya, Mif membuka semua rencana masa depannya.

“Manusia tak mendiami dunia seorang diri, Le. ... Kita tak bisa memandang masalah cuma dengan satu kacamata, kacamata kita sendiri. Tidak bisa demikian. Kita juga harus belajar menempatkan diri. Empan papan, kata orang Jawa. Kita dilingkupi keluarga kita, para tetangga kita,

masyarakat kita, dan semua hal di sekeliling kita, Mif. Dan semua itu juga harus kamu pikirkan.” (Ikhwan, 2018: 21).

Dalam *Forgulos*, Aveus Har menggambarkan kearifan lokal justru memberikan damai sejahtera ketika agama tidak ada. Nihilnya agama bukan berarti mereka tak mengenal Tuhan. Kesadaran bertuhan mengalir deras dalam keseharian, dalam kerja-kerja sederhana seperti bangun pagi, bersawah, berladang, ataupun beternak.

“Tak pernah ada perselisihan. Tak pernah ada pertengkaran. Semua vuloses seolah tahu bahwa mereka ‘harus begitu’ karena ‘memang’ begitulah yang seharusnya. Kehidupan Vulos adalah kehidupan damai, tenteram, teratur. Setiap hari mereka bangun dan mengurus sawah, ladang, ternak, atau menangkap ikan di laut. Anak-anak bersekolah dan bermain-main” (Har, 2020: 6).

Damai sejahtera mulai terusik ketika orang-orang terjebak dalam rutinitas. Tak ada lagi kepekaan atas hadirnya Tuhan dalam keseharian. Semua seolah berjalan secara mekanis sehingga muncullah pertanyaan-pertanyaan berikut.

“Apa itu Tuhan?” (Har, 2020: 26).

“Apakah kita membutuhkan Tuhan?” (Har, 2020: 58).

Pertanyaan-pertanyaan di atas tampak receh bin absurd. Namun, bukankah pertanyaan-pertanyaan itu yang sesungguhnya menggambarkan betapa manusia terlalu tergesa-gesa mencari jawab atas pertanyaan yang belum mereka temukan. Manusia belum merasakan Tuhan, padahal Tuhan sudah ada dalam tarik embus napas mereka. Manusia tak menyadari bahwa Tuhan menjumpainya sebelum

mereka menemukan. Kejatuhan dalam ragu dan kebingungan dalam bimbang nyata dalam pertanyaan *Apakah kita butuh Tuhan dan apa itu Tuhan?*

Lalu, agama pun hadir di tengah manusia. Manusia memeluk agama. Agama membawa Tuhan masing-masing. Satu agama satu Tuhan, diikuti agama lain dengan Tuhan lain, agama berikutnya dengan Tuhan berikutnya, dan seterusnya. Damai sejahtera mengerut ketika manusia terdesak kebutuhan perut. Agama dijadikan pembenar untuk membedakan kelas sosial berdasar kebiasaan ritual. Tempat ibadah dibangun di mana-mana, tetapi kesadaran keberagaman tak dibangun. Bangunan keberagaman menjadi rapuh dan saling-curiga berceceran di mana-mana.

“Dalam pandangannya, vuloses telah hilang sekarang, yang adalah freoses dan quoses” (Har, 2020: 42).

“Sigosa dan chuosa dibangun di mana-mana. Orang-orang mengusap kepala dan menggaris muka yang menunjukkan apa agamanya” (Har, 2020: 68).

“Secara kasat mata tampak perbedaan pada orang-orang kaya dan orang-orang miskin; secara tak kasat mata adalah perbedaan agama-agama yang mereka anut: Quos dan Freos” (Har, 2020: 69).

Narasi yang dibangun Aveus Har sejatinya merefleksikan bagaimana orang beragama memperkosa teks agama demi memuaskan kepentingan pribadi. Pun dengan pemimpin agama yang semestinya mengembuskan kesejukan di hati umat justru mengobarkan api kebencian. Para umat menggemakan api kebencian itu ke kepala anak-anak. Masa depan anak-anak dikorbankan demi kepentingan yang tak mereka pahami.

“Dan, mereka menjadi kaya dan kita menjadi miskin. ... mereka adalah quoses. Kita dijajah oleh quoses di tanah kita sendiri” (Har, 2020 : 73).

Sejoli mungil, Amela dan Obre, yang sedang dimabuk cinta harus menelan kepahitan yang dijejalkan kedua orang tua mereka. Persoalan ekonomi yang tak selesai dibawa ke rumah ibadah, lalu dijadikan pembenar untuk membenci sesama manusia. Ayat kitab suci dipenggal-penggal. Titah pemimpin haram dibantah. Mudah ditebak, narasi berujung kehancuran. Menang jadi arang, kalah jadi abu. Manusia pemabuk agama tumbang bersama kepentingan yang melilitnya.

“Rencana-rencana yang kemudian dipaparkan Pemimpin Pertalian telah merasuk sebagai sebuah keyakinan bahwa demikianlah kebenaran harus berlaku. .... Sepulang dari pertemuan itu, Ayah Amela membawa api dalam hatinya, membakar hati mereka, dan bukanlah menerangi” (Har, 2020: 75).

“Pemimpin Persatuan memungut ayat-ayat dari kitab yang hilang, merangkainya menjadi sebuah perintah yang mesti dijalankan. .... Ketika pulang dari pertemuan itu ayah Obre seperti membawa batu dalam kepalanya: batu yang besar, berat, dan menghimpit” (Har, 2020: 76).

Sampai di titik ini, cara Aveus Har menggambarkan manusia yang gampang termabuk agama cukup menggelitik. Ia memenuhi teks naratif dengan kosakata asing. Ia mencipta latar-tempat asing dengan latar-suasana kontekstual. Seluruh pergulatan manusia dalam novel *Forgulos* ini mengerucut pada dua kata kunci: *forgulos* (yang-asing) dan *forlugos* (bukan yang-asing). Pada mulanya agama adalah *forgulos*, lalu manusia memeluk agama dan jadilah agama sebagai *forlugos*. Pada mulanya, Amela dan Obre saling *forlugos*. Lalu keduanya saling-

forgulos setelah orang tua mereka menjadi korban pemimpin agama yang mabuk teks agama. Menggelitik bukan?

Barangkali Aveus Har hendak melempar hipotesa bahwa (mabuk) agama menyebabkan manusia kehilangan kedaulatan. Hipotesa ini linier dengan *the undiscovered self* yang dikemukakan Carl Gustav Jung. Doktrin tentang ketergantungan individu kepada Tuhan menghasilkan kemutlakan yang pada akhirnya mengasingkan individu dari dunia (bdk. Jung, 2002: 27). Individu makin terasing dari dirinya sendiri ketika gagal memenangkan diri melawan mentalitas kolektif. Ia gagal membaca teks sehingga terpaksa mengorbankan nilai yang diyakininya.

Dengan kedaulatan subjektifnya, manusia berhak menentukan apakah agama itu asing atau bukan-asing, tetapi kini kedaulatan itu lenyap lantaran manusia menjadi forgulos. Manusia saling forgulos dengan sesama manusia. Manusia menunggangi agama untuk menghakimi mereka yang berbeda. Manusia menjadikan agama empat sisi dinding penjara yang menyandera sekaligus mengasingkan mereka dari yang lain. Manusia mem-*forgulos*-kan yang lain, padahal mereka sendiri auto-*forgulos*.

Teks-teks dalam paparan di atas membutuhkan kesiapan berdialektika. Kekayaan teks-teks membuktikan Ikhwan dan Har sebagai pembaca ulung yang jeli memilih referensi dan cermat menangkap peristiwa. Ikhwan dan Har sebagai penulis berhasil menulis teks sastra sebagai cermin paling jujur untuk memanggungkan pergulatan kontekstual pembaca. Sekarang, bola salju sastra dialektik, lengkap dengan teks intrinsik dan gagasan ekstrinsiknya ada di tangan pembaca. Pembaca sebagai konstitu masyarakatan berhak dan wajib mengonversinya menjadi perubahan.

Pada akhirnya setiap peristiwa menggelisahkan adalah hadiah dari masyarakat kepada penulis. Penulis berterima kasih dengan mengolahnya menjadi teks. Teks menghadihkan gagasan kepada pembaca. Pembaca menghadihi masyarakat dengan perubahan.

Demikianlah lingkaran itu berawal dan berujung, tetapi sejatinya tak satupun berawal ataupun berujung.

## **DAFTAR PUSTAKA**

- Fajar, Yusri. 2020. *Jalan Kritik Sastra*. Malang: Beranda.
- Har, Aveus. 2020. *Forgulos*. Yogyakarta: Penerbit Basa-Basi.
- Ikhwan, Mahfud. 2018. *Kambing dan Hujan*. Yogyakarta: PT Bentang Pustaka.
- Jung, Carl Gustav. 2002. *Undiscovered Self*. (diterjemahkan oleh Rani Rahmanillah). Yogyakarta: Penerbit IRCiSoD.
- Magnis-Suseno, Franz. 2007. *Berebut Jiwa Bangsa*. Jakarta: Penerbit Buku Kompas.
- Mashuri (Ed.). 2014. *Membaca Sastra Jawa Timur*. Surabaya: Dewan Kesenian Jawa Timur.
- Zuhry, Ach. Dhofir. 2018. *Peradaban Sarung*. Jakarta: Elex Media Komputindo.

**PRIGEL MENGARANG PIAWAI BERKESENIAN: DINAMIKA  
TEKS DENGAN KONTEKS PEMBACA NOVELIS  
PERANAKAN**

*Y. Sumardiyanto*

“Karya sastra membantu manusia terhubung secara lebih sadar dengan intelegensia abadi dalam hati. Sastra menggeser hadirin dari kepala ke nurani mereka, beranjak dari logika menuju waskita, melampaui persepsi menuju visi, dan mengatasi keduniawian menjadi kesejatan.  
(Robert Holden)

Sindhunata boleh disebut sebagai salah satu *exemplar* puncak kecerdasan berbahasa. Sastrawan kelahiran Batu, Jatim, 12 Mei 1952 memang "Man of Letters". Penulis yang total dan setia membaktikan hidupnya bertekun di semak belukar huruf-huruf.

Sindhunata dikenal luas sebagai wartawan, filsuf, novelis, penyair, pelopor jurnalisme sastrawi, penulis feature sepak bola, dan kurator seni rupa. Ia menjalani karier penulis dalam kerangka hidup sufistik. Kepengarangan dihayatinya sebagai wujud konkret intimitas cinta mendalam pada sang Khalik.

Sindhunata telanjur identik dengan novel klasik *Anak Bajang Menggiring Angin* (1983). Ia menulis disertasi *Menanti Ratu Adil—Motif Eskatologis Protes Petani Jawa Abad 19 dan Awal Abad 20* di Universitas Munchen, Jerman 1986--1992. Disertasi *Hoffen auf den Ratu Adil* itu merupakan tafsiran baru kajian gerakan protes petani yang

sebelumnya dirintis sejarawan almarhum Sartono Kartodirdjo dan almarhum Onghokham. Disertasi yang ditulisnya dengan gaya bertutur prosaik layaknya menulis feature akan segera terbit.

Putri Cina, novel Sindhunata terbit Oktober 2007, dinobatkan komunitas sastra Bandung "Nalar" sebagai karya sastra bermutu. Putri Cina merupakan figurasi tragika nasib kaum minoritas Tionghoa Indonesia. Novel rumit dengan segerobak tokoh ini menggunakan teknik bercerita maju mundur. Sindhunata mengambil latar cerita dari zaman Majapahit era Brawijaya hingga pengujung Orde Baru, melumuri novelnya dengan babad, legenda, mitos, dan sejarah sekaligus.

Para penguasa Jawa mengincar rahim perempuan peranakan Tionghoa. Raden Patah, raja Demak anak Brawijaya, lahir dari kandungan seorang ibu peranakan Tionghoa. Begitu tulis Sindhunata. Putri Cina sesungguhnya *by product* buku *Kambing Hitam: Teori Rene Girard* (2006). Novel ini semula merupakan katalog berjudul "Babad Putri Cina" yang ditulis untuk pameran lukisan Putri Cina karya Hari Budiono di Jakarta, Surabaya, Denpasar, dan Yogyakarta, Mei 2006.

Hari Budiono, perupa kelahiran Mojokerto, bekerja di Bentara Budaya Yogyakarta, mendapat inspirasi setelah membaca naskah *Kambing Hitam*. Hari Budiono konsultan artistik, sekaligus sahabat karib Sindhunata.

### **Hasrat Segi Tiga**

Rene Girard, guru besar emeritus antropologi Universitas Stanford, California, AS, yang dielaborasi Sindhunata dalam *Kambing Hitam* mengalami pertobatan intelektual setelah mempelajari novel-novel klasik karya lima pengarang masyur abad ke-18: Miguel de Cervante, Gustave Flaubert, Stendhal, Marcel Proust, dan Fyodor Dostojevsky. Kecemburuan, kebencian, iri, dan kedengkian sosial merajalela karena dalam kehidupan masyarakat bertakhta mimesis (hasrat tiru-meniru tiada berkesudahan).

Mimesis mencetuskan lingkaran setan rivalitas. Rivalitas yang meletus menjadi kekerasan memerlukan kambing hitam untuk memulihkan harmoni sosial. Mekanisme kambing hitam itu senantiasa membidik dan mengejar kaum minoritas etnis, ras, dan religius.

Kaum minoritas merupakan segmen masyarakat yang ditakdirkan sebagai korban. Inilah simpulan teori kekerasan Rene Girard yang dikelupasi Sindhunata dari kulit terluar sampai biji terdalam. Sindhunata sendiri mengalami pertobatan profetik pada saat belajar di Jerman. Ia peranakan Tionghoa berwajah Jawa. Saat belajar di Muenchen, Sindhunata pernah apriori terhadap komunitas Tionghoa di Jerman. Di Indonesia ia hampir jarang bersentuhan dengan kaumnya. Aktivitasnya lebih tercurah untuk orang Jawa dengan segala persoalan sosio-kulturalnya.

Wajah yang "menipu" membuat Sindhunata pernah mengalami krisis identitas. Ia terasing total di negeri orang. Goncangan eksistensial itu mendorongnya menekuni novel-novel bertema *Auf der Suche nach einer Heimat* (para pencari tanah leluhur) karya pengarang imigran Yahudi. Kaum peranakan Yahudi itu saking trauma dengan *holocaust* kerap menyembunyikan identitas mereka, bahkan di ruang pengakuan dosa saat bertatap muka dengan pastur.

Sindhunata sadar: ia sulit menerima identitas kecinaannya karena tidak bisa menerima ketidakadilan yang ditimpakan kepada kaumnya. Menanggung karma sejarah kambing hitam sangat merisaukan. Krisis itu akhirnya mereda. Di Jerman, ia menemukan kembali identitasnya yang sekian lama ditelan wajah yang cenderung menipu diri sendiri maupun sesama. Perjuangan membebaskan diri dari karma pala itu bukanlah perlawanan sosial melainkan pergulatan batin individual. Konflik batin telah memurnikan dirinya hingga menjadi jujur terhadap diri sendiri maupun kaumnya.

Istilah "Cina" memang sangat menyakitkan bagi kaum Tionghoa. Justru karena tidak mau terjerumus kembali dalam mekanisme tipu-menipu, eskapisme, dan eufemisme Sindhunata bersikeras dengan

identitas "(ke)Cina(an)"-nya. Kosa kata Tionghoa atau Cina menurutnya permanisan dari realitas sosial yang berlumuran kekerasan, ketidakadilan, pengejaran, *labelling*, dan stigmatisasi. Penyempurnaan sarana dan pengaburan substansi memang karakteristik mendasar masyarakat yang hidup berdasarkan politik identitas. Itu sebabnya, kendati mendapat reaksi keras di mana-mana, Sindhunata mempertahankan judul novelnya dan tidak mau mengganti, misalnya, dengan *Putri Cina* atau *Putri Tionghoa*.

Sindhunata terbebas dari tirani tuduh-menuduh dengan spiral prasangka etnis makin menanjak karena bersikeras menjadi pemaaf bukan pendendam. Sifat pemaaf membebaskan dia dari belenggu masa lalu dan membuatnya kembali kuat. Ia memaafkan keterbatasannya sendiri sehingga perasaan malu dan menyalahkan diri tidak terlalu berat ditanggung. Ia memaafkan juga orang lain atas peran mereka dalam menghadirkan kekecewaan dan kesedihan. Tujuan hidupnya bukan memikul segala keluhan sesal melainkan untuk terus tumbuh. Sindhunata bukan korban melainkan pencipta masa depan. Optimisme itu sangat terbaca pada semua ulisannya.

Sindhunata, setiap berpaling ke masa lalu, senantiasa teringat Sioe Lien, gadis kecil teman bermain di tahun 50-an. Sioe Lien selalu tertawa riang saat bermain di sungai yang membelah kampung Hendrik, Batu, Malang.

Sindhunata tidak tahu mengapa tiba-tiba Sioe Lien harus pulang ke RRT bersama keluarga. Banyak peti-peti besar disiapkan menjelang kepergiannya. Baru kelak setelah dewasa, Sindhunata tahu keluarga Sioe Lien terkena PP 10/1959 tentang Dwi-Kewarganegaraan. Setiap teringat Sioe Lien, Sindhunata tergoda melihat arti dan indahnya kesunyian. Sindhunata pun jadi tahu makna Tionghoa kelahiran Jawa. "Percik gerimis kaki kanak-kanakmu, dingin bermain di sungai kesendirianmu." Itulah bait puisi yang dipersembahkan Sindhunata untuk Sioe Lien di antologi puisi *Air Kata Kata* (2004).

Tokoh sentral novel Putri Cina, Giok Tien, istri Gurdo Paksi, sesungguhnya *alter ego* Koo Soen Ling, ibu kandung Sindhunata sendiri. Giok Tien dan Gurdo Paksi mati dibunuh Joyo Sumenggah, panglima Medang Kamulan, dalam krisis politik berujung pembersihan etnis. Dua sejoli beda etnis itu muksa menjadi sepasang kupu-kupu, persis legenda Sam Pek dan Eng Tay. Ketika Sindhunata masih belia, ibunya gemar mendongeng tentang Sam Pek dan Eng Tay. Kisah Tiongkok zaman antik perihal cinta manusia yang tidak kesampaian.

Ibunya senantiasa terharu setiap mengisahkan sepasang kekasih tak direstui orang tua karena perbedaan status sosial. Perjalanan spiritual Giok Tien ditemani Korsinah ke Gunung Kawi tidak lain kunjungan Sindhunata menemani ibunya berziarah ke makam guru kebajikan Eyang Djoego (Taw Low She) dan Eyang Imam Soedjono (Djie Low She).

Peziarahan Putri Cina ke pelbagai kelenteng dan makam kuno di Tuban sebenarnya perjalanan Sindhunata mengantar ibunya berziarah ke makam kakeknya di pantai utara Jawa. Ia menemukan makam Puteri Cempa secara kebetulan saat naskah *Putri Cina* dalam proses cetak. Hal itu merupakan rahmat terselubung yang didapat Sindhunata yang kesasar ketika mencari makan malam di Lasem.

Koo Soen Ling menjanda sejak muda, ditinggal mati Liem Swie Bie, suaminya. Ia membesarkan tujuh anaknya dengan bekerja sebagai penjahit. "Bimbang di Hati" merupakan judul lagu kesukaan Koo Soen Ling. Lagu itu tanpa sengaja didengar Soen Ling dari pengamen jalanan sewaktu pergi ke Surabaya.

Rombongan Orkes Keroncong Sinar Pangoentji dari Bekonang, Sukoharjo, Jawa Tengah, mendendangkan kembali lirik-lirik lagu, "Kurasa Bimbang di Hati, meninggalkan kau pergi, juwita," di dekat peti jenazah Koo Soen Ling, saat disemayamkan di Kampung Hendrik, Batu, Malang, Oktober 2006. Syair lagu itu bertutur tentang seorang suami yang berat hati hendak bepergian mencari nafkah dengan meninggalkan keluarga. Anak-anak lalu diserahkan kepada istri untuk

dirawat sampai suami pulang nanti. Sang istri pun berjaya membesarkan anak-anak dengan penuh kasih sayang.

### **Garis Batas Portabel**

Karya sastra, menurut Robert Holden dalam *Timeless Wisdom for Manic Society* (2002), merupakan sarana yang bisa membantu manusia terhubung secara lebih sadar dengan intelegensia abadi dalam hati. Sastra menggeser hadirin dari kepala ke nurani mereka, beranjak dari logika menuju waskita, melampaui persepsi menuju visi, dan mengatasi keduniawian menjadi kesejatian. Karya sastra bisa dirunut kembali ke sumbernya.

Sebuah karya sastra, tanpa kecuali novel *Putri Cina*, terpaut dengan pengalaman hidup, identitas, falsafah, ataupun perasaan-perasaan pengarangnya. Pengarang menyatakan diri dan mengomunikasikan pengalaman hidupnya secara mendalam. Sindhunata setali tiga uang dengan Pramoedya Ananta Toer. Roman sejarah Pramoedya menjadi sangat memikat dan indah ketika bertutur mengenai tokoh-tokoh perempuan seperti *Gadis Pantai* atau *Nyai Ontosoroh*. Heroisme dalam roman sejarah Pramoedya selalu berkibar di tangan perempuan karena ia sangat dekat dengan ibu dan neneknya.

Pembaca pun sering dibikin cemburu pada kepiawaian Sindhunata mengisahkan tokoh simbok-simbok dalam buku *Mata Air Bulan* (1998). Kegandrungan Sindhunata pada tokoh-tokoh perempuan acap disalah-mengerti sebagai efek samping hidup selibat sebagai seorang pastor Jesuit, padahal yang benar ia sangat mengidiolakan ibunya. Akan tetapi, Sindhunata tidak mau menanggung sesal berlarat begitu ibunya wafat. Pengarang sufistik menjadi mashyur karena sangat mencintai ibunya menemukan kebenaran dalam karya-karya Sindhunata.

Sindhunata pernah bertemu dengan Pramudya Ananta Toer saat berkunjung ke Pulau Buru. Pramudya Ananta Toer punya kesan tersendiri terhadap Sindhunata. Pram, dalam memoar Pulau Buru

*Nyanyi Sunyi Seorang Bisu* (1995). "Aku awasi anak muda yang nampak sekali berdarah Tionghoa itu. Sindhunata dari *KOMPAS*. Ia separtaran anakku yang sulung. Dengan sendirinya aku merasa sebagai seorang ayah terhadapnya. Bagaimana keadaan di rumah? Baik-baik sekali. Ibu bekerja keras berjualan es. Titiék berusaha meneruskan ke universitas. Apakah ibu dan anak-anak mengharapakan aku pulang? Tentu, tentu saja, jawabnya terbata-bata. Ibu dan anak-anak mencintai bapak dan mengharapakan segera berkumpul. Ada kudengar ibu sudah kawin lagi. Tidak. Tidak benar. Ia kelihatan gugup. Apakah ibu masih cantik. Cantik. Hanya agak kelihatan tua. Ibu tetap menunggu bapak."

Sindhunata, sebagai calon Pastor tahun 80-an, pernah berlatih kotbah di Gereja Kumetiran. Dia berkotbah tentang pertunjukan Band pada malam perpisahan di Pulau Buru. Seorang Tapol Buru, menyanyikan Lagu "Dream of Me". Syair lagu itu bertutur perihal betapa berlarat kerinduan seorang kekasih yang berada jauh dari orang yang sangat dicintainya. Betapa berlarat kerinduan para tapol pada istri dan anak-anak mereka.

"Bila engkau sedih, ingatlah aku selalu", begitu penggalan syairnya. Selesai berkotbah, seorang bapak-bapak menghampiri Sindhunata. Dengan terisak, bapak itu bilang, dia salah satu personil Band saat Sindhunata mengunjungi Pulau Buru. Tapol Buru yang sudah bebas itu dulu pemain Bas Gitar. Bapak itu berpesan agar dalam kotbah berikutnya pada misa ke-2, Sindhunata menceritakan pengalaman mengharukan itu. Minggu pagi itu Sindhunata dapat jatah kotbah 2 kali. Kotbah kedua jelas banyak orang menangis karena *surprise* si bapak pemetik bas gitar". Pertenjukan "Dream of Me" ditulis Sindhunata, dalam buku *Aburing Kupu Kupu Kuning* (1995).

Indonesia neraka keberagaman. Negeri bersemboyan 'Bhineka Tunggal Ika'. Agama, warna kulit, dan derajat yang berbeda sebagai garis batas portable yang dibawa kemana-mana membuat kaum minoritas bagai ternak potong menunggu penyembelihan. Negara absen memenuhi amanah sebagai perawat keberagaman.

Agustinus Wibowo, *traveller* dari Lumajang, Jawa Timur bisa dijadikan pembanding untuk Sindhunata. Dia juga seorang penulis yang membebaskan diri dari karma kambing hitam. Penulis trilogi catatan perjalanan, *Selimut Debu* (2010), *Garis Batas* (2011), dan *Titik Nol* (2013), menyebut perjuangannya sebagai *grand overland journey*. Perjalanan kolosal seumur hidup dari Beijing, Tibet, Nepal, India, Mongolia, Pakistan, Afganistan, Tajikistan, Kirgistan, Uzbekistan, Kazakstan, Turkmenistan, dan Iran. Setiap terjangan *homesick* adalah tonjolan yang membuat sempoyongan musafir. Nikmatnya derita perjalanan senantiasa dirindukannya.

Agustinus mengatakan sering dilecehkan sebagai “singkek-singkek” oleh anak-anak seusianya zaman SD saat melintas gang kampung halaman. Penolakan merupakan makanan sehari-hari. Guru Pendidikan Moral Pancasila di SMAN 2 Lumajang mencap Agustinus sebagai orang asing. Pendatang itu makhluk minoritas yang berbeda dengan penduduk kebanyakan, padahal kebajikan menyebutkan bahwa Anda tidak akan menjadi lebih penting dengan meremehkan orang lain.

Kakek dari ibu Agustinus berasal dari provinsi Hokian yang melarikan diri karena dikejar-kejar tentara Jepang. Kakek dari bapaknya petani miskin dari Hokian. Kakek-neneknya tergolong Cina totok yang kuat memegang tradisi. Diskriminasi mereka rasakan sejak Orde Baru melalui program asimilasi, pembauran, dan integrasi.

Cina dianggap dekat dengan komunis. Asimilasi di negeri multietnis berarti lupakan: leluhur, kultur, nama, sejarah, agama, kemeriahan tradisi. Asimilasi menyeramkan karena minoritas jadi kehilangan bahasanya, tanggal kebudayaannya, tipis jati dirinya. Melebur dengan bangsa mayoritas lenyap keberadaan. Sirna keberagaman. Tinggal romantika yang tersisa. Bentuk wajah dan warna kulit saja yang tidak bisa dilebur. Garis batas abadi ini menyebabkan trauma inferioritas menyakitkan. Agustinus pernah dipanggil babi oleh seniornya saat menjalani MOS SMA.

Identitas yang seharusnya membanggakan malah jadi label memalukan. Kebanggaan orang tua terhadap negeri leluhur membuat bingung. Siapakah mereka sesungguhnya: orang Indonesia bukan. Cinipun tak berhak. Tanah air real menolak. Tanah leluhur imajiner tidak mengakui. Betapa kecil dan lemahnya sebutir individu di hadapan kekuatan negara yang masyarakatnya rasis. Agustinus, bertahun-tahun studi dan bermukim di Beijing, tidak merasa sedang pulang ke tanah air. Dia tidak merasa menjadi bagian kebanggaan masa lalu keluarga besar nenek moyangnya.

RRC memperlakukannya sebagai orang asing. Beaya kuliahnya sepuluh kali lipat mahasiswa lokal. Ia datang membawa identitas Indonesia--negeri yang bagi banyak orang identik dengan kebencian, penindasan, dan kekerasan. Di lumajang ia mengalami penolakan sehingga berilusi tanah leluhur merupakan nusa damai. Tanah tempat afiliasi dengan mayoritas sehingga tidak lagi risih menjadi minoritas hina. Di Beijing ia justru mendapati realitas pahit dinistakan Cina Indonesia.

Di negeri leluhur Agustinus menemukan kesadaran. Indonesia memang tidak sempurna tetapi itulah tanah air yang menerima dia apa adanya. Nasionalisme semakin tebal ketika seseorang berada di luar negeri. Agustinus mengalaminya saat berkelana di Asia Timur, Asia Selatan, dan Asia Tengah. Di Beijing Agustinus mengalami titik balik identitas. Kecinaan memudar. Keindonesiaan menguat. Etnisitas meluruh. Kewarganegaraan mengeras.

Sang musafir telah melintasi banyak negeri yang relatif lebih menderita ketimbang Indonesia. Perjalanan memang membuatnya menghargai tanah air, bangsa, identitas, masa lalu, dan masa depannya sendiri. Namun, esensi perjalanan bukan melihat penderitaan negeri lain untuk mensyukuri keberuntungan diri. Awalnya musafir belajar menghilangkan diri. Akhirnya belajar menemukan jati diri. Awalnya melihat kemolekan dan eksotisme negeri. Akhirnya menemukan gambaran kemanusiaan sendiri. Awalnya kisah perjalanannya berpusat

pada aku. Akhirnya aku meredup berganti mereka. Agustinus pernah memakai *shalwar qamis*, berbahasa urdu, dan tertawa dalam humor mereka. Di hadapannya terpampang Afghanistan dan Pakistan, tetapi yang dilihatnya Indonesia. Negeri paling aman justru yang paling tidak aman.

Agustinus bercermin pada kehidupan minoritas suku Dungan, blasteran Arab-Cina, di kota Tokmok, Kirgistan yang tidak diperkenankan bepergian ke luar kota. Ratusan tahun lalu kelompok etnis ini menyeberang ribuan kilometer dari Shinjiang Uygur ke Kirgis akibat gelombang peperangan. Etnis Dungan menerina Arab sebagai bapak (agama) dan Tiongkok sebagai ibu (kebudayaan). Agustinus pun bisa berdamai dengan identitas keturunan Cina kelahiran Jawa. Esensi perjalanan memang menemukan hakikat dan makrifat.

### **Komunitas Budaya Omah Petruk**

Sindhunata tak hanya prigel menulis, pula piawai berkesenian. Rabu malam, 2 Juni 2004, dalam penanggalan Jawa jatuh pada *Malem Kemis Legi 14 Bakda Mulud 1937*, Omah Petruk, Wono Rejo, Pakem, Sleman, DIY menyelenggarakan upacara ritual *ruwatan*. Kebetulan yang *diruwat* pada malam bulan purnama itu seorang bocah *lanang ontang-anting* (anak lelaki tunggal) yang dalam hidupnya tertimpa sial melulu. Bertindak sebagai tuan rumah, Sindhunata, pengelola Omah Petruk.

Upacara ruwatan biasanya dilakukan dengan mengadakan pertunjukan wayang kulit lakon *Murwakala*. Masyarakat Jawa punya keyakinan dengan lakon *Murwakala* pihak yang diruwat bisa terbebas (*luwar*) dari pemangsa nasib bernama *Batara Kala*. Malam itu pertunjukan wayang kulit yang dimainkan oleh dalang Ki Klumpuk bukan mengambil lakon *Murwakala* melainkan *Pendawa Suci* sebab ruwatan bukan sekadar memahami tindak-tanduk *Batara Kala* melainkan memohon agar Tuhan berkenan menghadirkan hati yang bersih dan suci.

Menurut Sindhunata, upacara ruwatan itu maknanya membebaskan manusia dari segala godaan, mara bahaya, dan *sukerta* (*ngruwat iku tegese ngluwari dhiri saka sakebehing goda rora, bebaya, lan sukerta*). *Sukerta*, berasal dari kata *suker*, kurang lebih berarti segala bencana yang membahayakan kehidupan manusia. Melalui upacara ruwatan itu, Sindhunata berharap, seluruh hadirin, khususnya pemuda yang sedang diruwat, dijauhkan (*diedohke*) dan dibebaskan (*diluwari*) dari *sukerta* tadi.

Soalnya, *sukerta* tidak hanya berkaitan langsung dengan manusia yang dalam konsep kebudayaan Jawa *nyandang* (memiliki) *sukerta*, seperti *bocah ontang-anting* (anak tunggal), *gedana-gedini* (anak lelaki dan perempuan), *uger-uger lawang* (dua anak kandung lelaki semua), *kembang sepasang* (dua anak kandung perempuan semua), *sendang kapit pancuran* (anak pertama dan ketiga lelaki sedang anak kedua perempuan), *pancuran kapitan sendang* (anak pertama dan bungsu perempuan sedang anak kedua lelaki), dan *pendawa lima* (lima anak lelaki semua). Lebih dari semua itu, *sukerta* sejatinya seluruh daya kekuatan buruk dan batil yang berada di dalam hati manusia yang membuat hidup mudah terjerumus ke jurang kesengsaraan.

Setiap manusia sesungguhnya menyandang *sukerta*. Keadaan manusia sesungguhnya lemah (*sekeng*), mudah tertipu oleh godaan, dan diterjang mara bahaya. Dengan demikian yang harus diruwat bukan hanya anak-anak yang sejak lahir ditengarai memiliki *sukerta*, pun seluruh hadirin, yang pada *Malem Kemis* bertepatan dengan Malam Waisak itu tirakat di Omah Petruk. Tampak bahwa upacara ruwatan tidak melulu bersifat personal. Pun bersifat sosial. Artinya melalui ruwatan itu, Sindhunata mengajak seluruh hadirin berdoa agar Tuhan berkenan meruwat manusia dari segala godaan dan kehendak buruk (*sakehing piawon*). Ruwatan bukan sekadar sarana terbebas dari perilaku buruk kurang terpuji. Pun sarana agar Tuhan mau mencurahkan anugerah bagi kebahagiaan dan kesantosaan hidup manusia. Bagi Sindhunata, ruwatan sebenarnya keinginan supaya hidup

manusia selaras dengan harmoni alam (*selaras karo laku jantraning jagat*) agar manusia senantiasa ingat dengan tujuan mereka diciptakan (*sangkan paraning dumadi*).

Komunitas budaya Omah Petruk memiliki keterkaitan dengan sastra religius berbahasa Jawa karya Sindhunata. *Aburing Kupu-Kupu Kuning* (1995), *Nderek Sang Dewi ing Ereng-Erenging Redi Merapi* (1995), *Sumur Kitiran Kencana* (1995), *Air Kata-Kata* (2003), dan *Nggayuh Gesang Tentrem* (2004). Sindhunata menunjukkan terobsesi membumikan spiritualitas di tanah kebudayaan Jawa. Iman akan mengakar kuat apabila spiritualitasnya dipelihara layaknya orang menanam pohon. Bukan seperti orang yang memasang tiang listrik yang berfungsi hanya sebagai penerang di malam hari. Dialektika dengan kebudayaan setempat mentrandensikan iman dan mengatasi sekat-sekat sempit agama. Pun membumikan iman dalam kehidupan konkret sehari-hari.

Omah Petruk, yang terletak di tepi kali Boyong lereng Selatan Gunung Merapi, tepatnya di dusun Wonorejo, Hargo Binangun, Pakem, Kabupaten Sleman, Daerah Istimewa Yogyakarta, memang identik dengan tempat untuk melakukan nyepi dan tirakat di malam hari. Tirakatan biasanya dilaksanakan pada *Malem Selasa Kliwon* setiap 35 hari sekali menurut penanggalan Jawa. Padepokan itu berdiri di atas areal tanah seluas kurang lebih 3000 meter persegi. Tempat tirakatan tersebut terdiri atas beberapa bangunan utama: 2 rumah untuk menulis (*domus scriptum*), 1 rumah untuk memasak dan menyimpan peralatan dapur, 1 pendopo besar buat pertemuan atau konferensi, 3 barak komunal, dan 3 rumah tinggal (*home stay*), 3 galeri untuk ruang pameran, 1 toko buku, 1 kafe, dan 4 bangunan ibadah berupa musala, kapel, klenteng, dan pura. Di kali Boyong, yang terletak persis di bawah Omah Petruk, terdapat Kedung Bagong. Sebuah kolam pemandian alami dengan mata air berasal dari Gunung Merapi. Daerah sekitar lereng Gunung Merapi memang bukan tempat yang asing lagi bagi Sindhunata. Dia pernah ditugaskan sebagai pastor di Gereja Maria

Assumpta Pakem dari tahun 1983 sampai dengan tahun 1986. Selama hampir 4 tahun bekerja di Pakem dia pernah menjalani *laku tuk pitu* (berziarah ke tujuh mata air) dan *laku kembang pitu* (berziarah mencari tujuh bunga) di sekitar lereng Merapi. Ditemukannya sumur Kitiran Mas pada tahun 1985 di altar Gereja Pakem merupakan bukti fisik *laku tuk pitu* dan *laku kembang pitu*.

Nama Omah Petruk diadaptasi dari mitos Kyai Petruk. Salah satu makhluk astral penjaga Gunung Merapi. Petruk juga salah satu tokoh punakawan (bersama Semar, Gareng, dan Bagong) dalam wayang. Para tokoh tokoh punakawan mewakili figur masyarakat bersahaja. Mitos Kyai Petruk ini ditulis Sindhunata dalam bentuk *geguritan* (puisi berbahasa Jawa) dalam buku *Air Kata-Kata* (2003): //*Kuncung ireng pancal putih / Swarga durung weruh / Neraka durung wanuh / Mung donya sing aku weruh / Uripku aja nganti duwe musuh. ... Ki daruna Ni daruni / Wis iya aku bali menyang Giri / Aku iki Kyai Petruk Ratune Merapi / Lho ratu kok dadi pak tani?//*

Pada saat malam tirakatan berlangsung, peserta biasanya *me-riung* (berkumpul) di sekitar pendopo atau pelataran Mbok Turah. Sebagian kecil peserta ada juga yang *kungkum* (berendam) di Kedung Bagong. Peserta tirakatan adalah penduduk yang datang dari sekitar dusun Wonorejo Pakem dan para seniman sahabat Sindhunata. Mereka berasal dari Yogyakarta, Magelang, Semarang, dan Malang Jawa Timur. Kecuali penduduk di sekitar Wonorejo Pakem, peserta tirakatan umumnya dari kalangan wartawan, seniman, pelukis, dan budayawan.

Omah Petruk, untuk menjaga keheningan dan kesunyiannya, memang tidak pernah dipublikasikan untuk umum. Orang datang berhimpun bukan karena diundang melainkan karena kebiasaan mereka ikut tirakat Malem Selasa Kliwonan. Di luar acara tirakatan yang malam-malam datang ke Omah Petruk hanyalah penduduk di sekitar Pakem untuk latihan seni karawitan. Tempat berkesenian ini menyediakan dan memfasilitasi mereka untuk berlatih dengan seperangkat gamelan.

Seni karawitan Jawa inilah hiburan utama yang disuguhkan Sindhunata pada hadirin yang datang tirakat. Peserta juga dijamu dengan makan malam, minuman hangat, camilan, dan gorengan seperti tempe mendoan, menjes, jemblem, bakwan, atau tahu isi. Jamuan khas perdesaan ini terasa *nyamleng* (nikmat) mengingat hawa dingin mendominasi suasana tirakatan.

Sindhunata selalu menyiapkan kertas cetakan bertajuk “Tirakatan Selasa Kliwonan” berisi “Candraning Mbah Petruk”, “Donga Selasa Kliwon”, “Tembang Asmaradana Mbeboyong Raos Pinggir kali Boyong”, “Tulisan tematik”, dan “Tembang Rahayune Urip”. Dari 5 judul tulisan berbahasa Jawa itu yang selalu berubah adalah “Tulisan tematik”. Ambil contoh, misalnya, “Tirakatan Selasa Kliwonan” mengambil tema “Semar Mbangun Kahyangan”.

### **Berjumpa Tuhan dalam Segala**

Sebagai rohaniwan Katolik Sindhunata anggota Sarekat Jesus (SJ). Tarekat religius ini berpedoman pada latihan rohani Ignatius Loyola, mistikus Spanyol abad ke-16, yang sangat mengutamakan “perjumpaan dengan Tuhan dalam segala”. Dalam bahasa Jawa ajaran mistisisme konkret yang berpangkal pada pengalaman nyata ini disebut *Sastra gumelar ing jagad (pinanggih Gusti ing sembarang kalir)*. Maksudnya, manusia senantiasa tetap bisa bersyukur dan memperoleh rahmat Tuhan dalam dan melalui peristiwa-peristiwa sehari-hari yang tampak sederhana dan terkesan remeh. Pengalaman perjumpaan dengan Tuhan bukan hanya pada saat orang berdoa dan beribadat. Juga saat bekerja di kantor, di pabrik, mengajar di sekolah, dan mencangkul di sawah, termasuk dalam segala penderitaan, kesukaran, kelemahan, dan penyakit. Inti dari iman Kristiani dalam refleksi Sindhunata, dalam *Ndherek Sang Dewi ing Ereng-Ereng Redi Merapi* (1995), tak lain keberanian untuk bertahan dan tabah dalam penderitaan yang terkadang di luar batas kemanusiaan. Spiritualitas “Pinanggih Gusti ing sembarang kalir (Berjumpa Tuhan dalam Segala hal)” inilah yang

membuat karya-karya Sindhunata senantiasa dekat dengan kehidupan sehari-hari.

Perhatikanlah se bait puisi berjudul “Rumah Pohon”: //...*Kotir menyesal, kenapa demikian lama / ia mesti mengembara mencari hidupnya / jika kekayaan hidupnya ada dan berada / dalam pasir yang tiap hari diinjak-injaknya ....* // Para penambang pasir tradisional yang setiap hari melintasi di pekarangan Omah Petruk untuk mencari nafkah di kali Boyong menjadi ilham puisi tersebut. Kehidupan para penambang pasir di lereng merapi yang sangat bersahaja menjadi inspirasi untuk mensyukuri rahmat Tuhan.

Sindhunata, penulis peranakan Cina yang sangat mengakar kuat pada kebudayaan Jawa, merupakan orang yang ingin mengembangkan hidup beriman ibarat orang yang hendak memasang tiang listrik atau menanam pohon buah-buahan. Pekerjaan menancapkan tiang listrik lebih mudah daripada menanam pohon. Namun, tiang listrik yang tampak berdiri kukuh hanya berfungsi sebagai penerangan pada malam hari, sebaliknya menanam pohon lebih sukar karena butuh ketekunan, kesabaran, dan ketabahan dalam merawat sebelum pohon itu menghasilkan buah. Namun, apabila sudah besar, pohon itu akan tampak subur, hijau, dan lebat buahnya.

Kebanyakan orang lebih suka menancapkan tiang listrik, padahal memelihara iman dan spiritualitas lebih baik apabila seperti menanam pohon. Contohnya para Sunan atau para Wali yang menyebarluaskan agama melalui jalur kebudayaan seperti wayang, mitos, dan babad. Contoh lain, Kyai Sadrah dan Ibrahim Tunggul Wulung yang menyebarluaskan iman Kristen di Jawa Tengah dengan menggunakan mitos Ratu Adil dan *ngelmu gunung*.

Jika agama mau bergulat dengan kebudayaan setempat, iman dan spiritualitas akan kukuh karena mengakar kuat. Apabila agama berakar kuat pada kebudayaan setempat, pasti membuat umatnya sabar. Agama yang dengan tekun dan sabar berdialektika dengan kebudayaan setempat pasti toleran. Monoteisme berdialektika dengan politeisme.

Dialog akan memperkaya dan membuat iman jadi relatif. Tidak *mbeguguk mangutha waton* (bersikeras dengan keyakinan agamanya sendiri sebagai satu-satunya sumber kebenaran).

Setiap penulis mempunyai rumah. Kehidupan mereka memiliki nama dan tempat tinggal. Seorang penulis mau tak mau mencerminkan sifat-sifat kebudayaan dan peradaban tempat ia lahir dan dibesarkan. Penulis, apabila ingin menghayati kehidupan yang membuatnya menjadi manusia beradab, harus merebutnya melalui akar kebudayaannya sendiri.

Rumah Sindhunata tak perlu diragukan lagi. Dia penulis peranakan Cina yang lahir di tanah Jawa. Ia senantiasa menciptakan tulisan dengan latar belakang, sasaran, dan perhatian terhadap minoritas Cina yang bergulat dengan kebudayaan Jawa. Sindhunata, dalam aktivitas nenulis dan berkesenian, mengubah masyarakat di sekitar tempat tinggalnya mewujudkan Indonesia mini yang beradab.

## DAFTAR PUSTAKA

- Holden, Robert. 2002. *Timeless Wisdom for Manic Society*. Bandung: Mizan.
- Sindhunata. 1983. *Anak Bajang Menggiring Angin*. Jakarta: Gramedia.
- , 2007. *Putri Cina*. Jakarta: Gramedia.
- , 2006. *Kambing Hitam: Teori Rene Girard*. Jakarta: Gramedia.
- , 1998. *Mata Air Bulan*. Yogyakarta: Kanisius.
- , 1995. *Aburing Kupu-Kupu Kuning*. Yogyakarta: Kanisius.
- , 1995. *Nderek Sang Dewi ing Ereng-Erenging Redi Merapi*. Yogyakarta: Kanisius.
- , 1995. *Sumur Kitiran Kencana*. Yogyakarta: Kanisius.
- , 2003. *Air Kata-Kata*. Yogyakarta: Kanisius.
- , 2004. *Nggayuh Gesang Tentrem*. Yogyakarta: Kanisius.
- Toer, Pramudya Ananta. 1995. *Nyanyi Sunyi Seorang Bisu*. Jakarta: Hasta Mitra.

Wibowo, Agustinus. 2010. *Selimut Debu*. Jakarta: Gramedia.  
-----, 2011. *Garis Batas*. Jakarta: Gramedia.  
-----, 2013. *Titik Nol*. Jakarta: Gramedia.

## **PANDEMI COVID-19 DALAM CERPEN-CERPEN KORAN TAHUN 2020**

*Yusri Fajar*

Pandemi virus corona telah menguras air mata dan pelbagai sumber penghidupan manusia, bangsa dan negara Indonesia. Data di laman Satuan Gugus Tugas Penanggulangan Covid-19<sup>66</sup> menunjukkan bahwa sampai tanggal 7 September 2020 sebanyak 8.130 orang telah meninggal, 196.989 dinyatakan positif, dan 140.652 dinyatakan sembuh. Setiap hari berita tragedi pandemi menghiasi halaman media massa. F. Budi Hardiman, dalam esainya *Pandemi Covid-19: Penyingkapan Eksistensial* di BASIS Nomor 05--06 Tahun Ke-69, 2020, menyindir media global terus-menerus memberitakan pandemi covid-19 seolah tidak ada kasus lain yang lebih penting untuk diberitakan. Namun, realitasnya serangan virus corona memang telah menyita perhatian masyarakat, meneror alam pikiran dan kesadaran sehingga media massa tak henti memberitakannya. Pada masa pandemi corona yang panjang, rubrik sastra koran nasional dan lokal tiba-tiba dihiasi cerpen-cerpen tentang wabah. Beberapa sastrawan, yang ikut merasakan ancaman virus corona dan terkurung pembatasan berskala besar (PSBB) serta karantina, menuangkan perasaan, pandangan imajinasi, dan pengalamannya tentang pandemi. Proses kreatif mereka dalam melahirkan cerpen-cerpen bertema pandemi gayung bersambut

---

<sup>66</sup> [www.covid19.go.id/](http://www.covid19.go.id/)

dengan koran yang punya kepentingan untuk menyajikan tulisan yang kontekstual, hangat, dan dekat dengan kehidupan yang dialami pembacanya. Beruntunglah para sastrawan dan pembaca sastra Indonesia karena masih banyak koran menyediakan rubrik sastra<sup>67</sup> hingga sekarang.

Cerpen-cerpen yang mengangkat fenomena pandemi corona telah membentuk sastra wabah dengan masif di Indonesia. Berbulan-bulan cerpen-cerpen tentang wabah bermunculan di koran secara simultan. Putu Fajar Arcana menyampaikan bahwa cerpen-cerpen bertema pandemi berfungsi untuk mencatat, merekam, dan mengabadikan gejala perasaan di tengah keguncangan global karena covid 19; fungsi itu bagi Arcana penting karena jurnalisme bergerak ke formalisme informasi yang lebih terfokus pada fakta-kata keras dari realitas formal (2020: xix--xx). Cerpen-cerpen tentang pandemi yang dimuat koran dengan demikian menawarkan bacaan alternatif yang bisa mengajak pembaca menyelami perasaan dan pengalaman tokoh-tokoh cerpen bertema wabah, yang konstruksinya berbeda dengan berita-berita berbasis fakta di koran.

Tanggal 2 Maret 2020 pasien pertama yang terpapar covid-19 di Indonesia diumumkan. Tiga minggu setelahnya, tepatnya 22 Maret 2020, muncul cerpen berjudul “Seperti Kota Mati” (karya Ahmad Zaini di *Koran Radar Banyuwangi*). Cerpen itu berkisah tentang serangan virus corona yang membuat sebuah kota menjadi sepi karena banyak

---

<sup>67</sup> Sastra Indonesia, menurut Ariel Heryanto dalam esainya “Sastra, Koran dan Sastra Koran” di *Koran Sinar Harapan*, telah menerima banyak jasa dari media massa, terutama koran dan majalah (1985). Peran media massa dalam perkembangan sastra juga ditegaskan oleh Jakob Sumardjo yang menggunakan istilah ‘bantuan pers’ untuk menjelaskan penyediaan lembaran/ruangan sastra dan budaya oleh media massa sehingga karya sastra tetap tumbuh subur (1982: 16). Meskipun demikian, terbatasnya ruang koran untuk sastra (cerpen) bisa membatasi ekspresi para cerpenis. Sementara itu, kualitas dan muatan cerpen yang dimuat dipengaruhi pilihan dan kompetensi redaktornya.

orang takut beraktivitas di luar. Pada bulan berikutnya sampai akhir Agustus 2020, kita bisa membaca cerpen-cerpen tentang wabah (corona) yang ditulis oleh para sastrawan Indonesia, seperti Risda Nur Widia (“Wabah”, *Suara Merdeka*, 5 April 2020), Triyanto Triwikromo (“Ada yang Tiba-Tiba Menjadi Binatang”, *Tempo*, 30--31 Mei 2020), Dadang Ari Murtono (“Senja Wabah”, *Jawa Pos*, 12 April 2020), Edwin Anugerah Pradana (“Pembunuh Bayaran dan Pageblug”, *Solo Pos*, 10 Mei 2020), Isbedy Stiawan (“Menembus Pandemi”, *Suara Merdeka*, 17 Mei 2020), Kartika Catur Pelita (“Wulan Pulang Pada Hari Lebaran”, *Minggu Pagi*, Minggu IV Mei 2020), Tommy Duang (“Penyesalan”, *Tempo*, 20--21 Juni 2020), dan Okky Madasari (“Sendiri-Sendiri”, *Kompas*, 30 Agustus, 2020). Puluhan cerpen itu, meskipunpun sebagiannya menyebut istilah covid-19/virus corona secara langsung di dalamnya dan sebagian lainnya menggunakan istilah wabah secara umum, memiliki benang merah sebagai karya yang merespons pandemi Covid-19 yang melanda Indonesia. Para protagonis dalam cerpen-cerpen ini sebagian besar juga memiliki kesamaan identitas yaitu dokter, pasien positif covid-19, orang-orang yang tengah berjuang di tengah pandemi, dan orang-orang yang berada dalam karantina dan pembatasan sosial. Meskipun tema yang diangkat adalah pandemi/wabah yang sering kali diidentikkan dengan wilayah medis dan kedokteran, cerpen-cerpen tersebut justru mengusung isu-isu dialektika sains dan agama serta dampak sosial dari pandemi. Para cerpenis membangun dan menggunakan genre surealis dan realis dalam menarasikan fenomena pandemi dalam cerpen mereka.

### **Pandemi dalam Bingkai Cerpen Surealis dan Realis**

Cerpen-cerpen tentang pandemi di koran sepanjang Maret hingga Agustus 2020 mayoritas bergaya realis; hanya sebagian kecil yang bergenre surealis. Setelah membaca cerpen-cerpen realis tentang pandemi, kita seakan bisa menyaksikan berbagai peristiwa nyata di masa covid-19 yang diimitasi oleh cerpenis. Sementara itu, ketika

menikmati cerpen bergaya surealis, kita berhadapan dengan sebuah fenomena yang tak wajar. Kita menyaksikan ketidaknormalan yang dikonstruksi melalui unsur-unsur cerita, yang sebenarnya mencerminkan ‘ketidaknormalan’ hidup kita pada masa pandemi. Genre surealis dalam karya sastra dikenal sebagai gaya yang bertumpu unsur yang ‘aneh’ dan ‘mengejutkan’ dan yang berusaha menghubungkan alam sadar dan bawah sadar dengan menciptakan cerita-cerita tak masuk akal dan tak biasa (*bizzare*).<sup>68</sup> Banyak hal aneh dan mengejutkan terjadi pada masa pandemi; sebagian warga menganggap wabah merupakan kutukan dan hukuman dari Tuhan. Di sisi lain, persoalan sosial dan ekonomi, seperti PHK, ancaman resesi, hubungan antaranggota masyarakat, merupakan realitas-realitas yang direpresentasikan dalam cerpen realis. Cerpen-cerpen tentang pandemi, yang bergaya surealis menyiratkan kontradiksi dengan berbagai fakta jurnalistik tentang pandemi yang disajikan di koran. Namun, dengan sajian cerpen surealis itulah pembaca koran justru mendapatkan pengalaman membaca yang berbeda.

Mari kita lihat cerpen “Ada yang Tiba-Tiba Menjadi Binatang” karya Triyanto Triwikromo yang kental karakteristik surealisnya. Tokoh-tokoh dalam cerpen itu terpapar virus corona dan merasa bertransformasi menjadi binatang. Genre pilihan Triyanto ini mirip dengan apa yang dilakukan oleh Franz Kafka yang menulis novela berjudul “Metamorfosa”.<sup>69</sup> Bedanya, transformasi dari manusia menjadi binatang (kecoa) yang dialami Gregor Samsa, tokoh dalam

---

<sup>68</sup> <https://study.com/academy/lesson/what-is-surrealism-definition-artists.html#> (Diakses pada 6 September 2020)

<sup>69</sup> Dalam cerpennya ini, Triyanto Triwikromo juga menyebut nama Franz Kafka. “Aku tidak tahu apakah Es, tetanggaku (pencerita kisah-kisah mengenai Kafka), merasa berubah menjadi kelelawar atau singa ketika terbang dari kota kami ke Ibu Kota.” Penyebutan ini mengindikasikan bahwa Triyanto Triwikromo adalah pembaca karya Franz Kafka dan kita bisa menduga karya-karya penulis yang dimakamkan di Praha itu sedikit banyak memengaruhi karya-karya Triyanto Triwikromo.

“Metamorfosa” terjadi karena tekanan hidup seorang pekerja rendahan yang selalu dikejar target. Sementara itu, transformasi tokoh-tokoh dalam cerpen Triyanto Triwikromo disebabkan oleh serangan virus yang belum ditemukan vaksinnnya.

Aku tak ingin melukai orang lain. Aku justru akan berusaha keluar dari kota yang diisolasi ini, sesegera mungkin ke ibu kota, dan mengajak para ahli virus lain menemukan cara terbaik menghalau wabah.

Kamu tidak takut identitasmu sebagai ular ketahuan? Tentu saja takut. Bagaimana cara menyembunyikan sisi ular dalam diriku? (Triwikromo, 2020)

Perempuan bernama Ve, narator dalam cerpen ini menjelma menjadi seekor ular membahayakan. Namun, di sisi lain sifat kemanusiaan masih bersemayam dalam diri Ve. Dia tidak mau melukai (menulangi) orang lain, padahal insting ular pada dirinya telah membuatnya memiliki sifat kebinatangan. Ve merepresentasikan penduduk yang ingin berjuang menghalau virus dan tetap percaya pada penanggulangan virus secara ilmiah. Transformasi Ve dan beberapa tokoh lainnya menjadi binatang merupakan strategi kreatif Triyanto Triwikromo (melalui surealisme) untuk mendeskripsikan perubahan dan keanehan, ketidaknormalan hidup yang harus dijalani semasa pandemi.

Surealisme dalam cerpen Triwikromo juga berperan dalam membangun kritik pada orang-orang yang bisa berubah melakukan tindakan destruktif pada masa pandemi. “Lalu jika mereka tiba-tiba merasa menjadi binatang-binatang yang sangat buas, bukan tak mungkin akan muncul karnivora-karnivora baru di jalanan. Mereka akan saling menyerang. Saling membunuh demi kehidupan masing-masing. Akan berlaku hukum rimba, yang kuat menghabisi yang lemah.” (Triwikromo, 2020). Pada konteks ini wabah lebih bersifat

metaforis, yang merepresentasikan wabah sosial, manusia saling berkonflik antara satu dan lainnya demi menjadi yang paling dominan.

Bangunan cerpen surealis juga bisa kita temukan dalam cerpen Dadang Ari Murtono yang bertajuk *Senja Wabah*. Tokoh utama cerpen Murtono adalah seorang pasien covid-19 yang tengah di rawat di rumah sakit. Dalam ruang isolasinya, dia sering kali bermimpi telah mati dan tubuhnya dibungkus plastik. Dia juga bisa melihat malaikat pencabut nyawa yang sedang mendekatinya. Melalui gaya surealis ini, Murtono meruntuhkan batas yang nyata dan tak nyata untuk menjembatani alam nyata tempat pandemi terjadi dan alam gaib tempat Tuhan memiliki kuasa atas nyawa manusia.

Hari itu sudah lima puluh delapan jam ia terjaga. Dan mimpi itu datang lagi, meski ia yakin dirinya tidak tertidur. Dalam mimpi buruk kali itu, ia melihat malaikat maut terbang di ubun-ubunnya. Malaikat itu besar, berwarna hitam, dan bersayap seperti gagak, lengkap dengan paruh tajam. Malaikat itu membawa tali tambang besar di tangan kanannya. Tali tambang untuk menjerat jiwa yang meronta, pikirnya. Malaikat itu kemudian berkata bahwa lelaki itu akan mati selepas senja hari itu. Lelaki itu berteriak, berusaha mengusir si malaikat maut. Dua orang perawat datang. Si lelaki agak tenang (Murtono, 2020)

Melalui narasi mimpi-mimpi aneh itu, Murtono nampak ingin menyingkap rahasia dan teka-teki waktu kematian yang merupakan misteri. Dengan menghadirkan narasi tentang malaikat yang mengabarkan waktu kematian, Murtono telah membangun ketegangan dan rasa penasaran yang dalam kehidupan nyata seringkali tak mendapatkan jawaban pasti. Kisah berwarna surealis yang disajikan

Murtono berkorelasi dengan berita-berita di media massa tentang pasien covid-19 yang mengalami depresi dan halusinasi.<sup>70</sup>

Jika Triyanto Triwikromo dan Dadang Ari Murtono menempuh jalan surealisme dalam menganggit cerpennya, Isbody Setiawan melalui cerpennya “Menembus Pandemi” menyajikan wabah dalam cerpennya secara realis. Cerpen itu mengisahkan Santo, seorang pekerja harian, yang harus berjuang menghidupi keluarganya di tengah pandemi. Sejak kebijakan pembatasan sosial berskala besar (PSBB), Santo harus patuh untuk menghabiskan waktu di rumah. Narasi yang dibangun Isbody Stiawan merepresentasikan realitas masyarakat yang mengalami dilema di tengah ancaman virus corona; Jika mengikuti anjuran pemerintah, orang-orang seperti Santo akan makin mengalami kesulitan secara ekonomi.

Sejak disarankan tinggal di rumah, rasanya semenjak 14 Maret lalu, Santo benar-benar diam di rumah. Sebagai pekerja harian, kadang dapat pekerjaan acap yang lain benar-benar tiada gawe. Sungguh amat menyiksa dalam situasi ini. Diam di rumah keluarga mati, keluar ancaman kematian juga mengadang. (Stiawan, 2020)

Melalui jalan realisme inilah Isbody Stiawan justru leluasa melakukan kritik sosial dan politik, terutama terkait dengan kondisi masyarakat di tengah pandemi dan kebijakan pemerintah yang dipandang merugikan dan tidak konsisten. Isbody juga berhasil mengeksplorasi sikap orang-orang kelas bawah yang enggan mengikuti anjuran pemerintah karena mereka tetap butuh makan dengan bekerja ke luar rumah. Narasi ini menyiratkan sikap resisten dengan dalih kebutuhan hidup yang dipandang belum mendapatkan solusi dari

---

<sup>70</sup> <https://health.detik.com/berita-detikhealth/d-5073607/cerita-pasien-corona-yang-alami-halusinasi-dan-mimpi-buruk> (Diakses, pada 9 September 2020)

pemerintah. Dengan ketus, Isbedy Stiawan mengkritik aturan *stay at home* yang dikeluarkan pemerintah.

“Tunduk terhadap aturan kesehatan yang diberlakukan pemerintah baik juga. Tetapi, kalau berlarut-larut jelas akan membuat orang mati juga karena kelaparan dan stres. Sementara tanggung jawab negara tidak kelihatan sama sekali.” (Stiawan, 2020).

Cerpen realis yang juga keras mengkritik pemimpin di tengah situasi pandemi berjudul “Pembunuh Bayaran dan Pageblug” karya Edwin Anugerah Pradana yang dimuat *Solo Pos*, 10 Mei 2020. Cerpen itu menggambarkan peristiwa yang ironis karena pada masa pandemi, seorang pemimpin yang bernama Demang Himan justru meminta seorang penjahat untuk mencuri harta kekayaan yang dimiliki warga, yang berupa hasil pertanian. Meskipun latar dalam cerpen itu terbatas pada wilayah Kabupaten Palonjo, secara simbolik peristiwa pencurian di Kabupaten tersebut yang melibatkan pemimpinnya bisa merepresentasikan sebuah negara atau bangsa yang justru memanfaatkan pandemi dan kesusahan ekonomi warga untuk meraup keuntungan.

Jika Isbedy Stiawan dan Edwin Anugerah Pradana melakukan kritik terhadap pemerintah melalui tokoh-tokoh wong cilik, Tommy Duang melalui cerpen realisnya yang berjudul *Penyesalan* secara tidak langsung mengkritik tokoh intelektual yang tak mampu menggunakan wawasan keilmuannya di tengah musim pandemi corona. Tokoh mahasiswa dalam cerpen karya Duang begitu ceroboh, tidak mematuhi protokol kesehatan. Di musim wabah corona dia justru berhubungan badan dengan seorang perempuan (pengidap virus corona) yang baru dikenalnya di kapal dalam perjalanan pulang kampung. Sang mahasiswa akhirnya terpapar covid-19 dan kemudian menulangi kedua orang tuanya serta membuat keduanya meninggal. Ketidapatuhan dan

kecerobohan tokoh mahasiswa dalam cerpen Duang menjadi representasi perilaku serupa yang ditunjukkan oleh banyak orang yang berpengetahuan, tetapi meremehkan protokol kesehatan.

### **Dialektika Sains dan Agama dalam Cerpen Pandemi**

Masyarakat Indonesia memiliki pandangan dan sikap berbeda-beda tentang wabah Covid-19. Kelompok masyarakat yang percaya pada ilmu pengetahuan, khususnya kedokteran, berharap pada upaya-upaya medis dalam penanganan wabah. Mereka juga memandang Pandemi Covid-19 yang melanda Indonesia disebabkan oleh virus yang secara medis bisa dibuktikan penularan, penyebaran, dan akibatnya. Sementara itu, sebagian anggota masyarakat yang dipengaruhi nilai dan dogma agama menganggap Covid-19 sebagai hukuman dari Tuhan. Dalam beberapa cerpen tentang wabah (corona) yang dimuat di koran pada tahun 2020, kita bisa membaca kontestasi dan dikotomi antara yang empiris dan metafisik, yang rasional dan yang berbasis keimanan. Cara pandang yang kontradiktif itu menegaskan bahwa penyakit dan wabah bukan semata soal medis (Cooke, 2009: 1). Faktor sosial, budaya, agama, dan politik sering kali memengaruhi cara pandang dan penanganan penyakit dan wabah.

Dalam cerpen “Ada yang Tiba-Tiba Menjadi Binatang” karya Triyanto Triwikromo terdapat dua tokoh sentral yang merupakan sahabat, yaitu Ve, perempuan ahli virus, dan dokter Zet. Kedua tokoh tersebut dicitrakan oleh Triwikromo sebagai ahli di dunia kesehatan dan kedokteran dan merepresentasikan ilmuwan yang percaya pada acara kerja ilmiah dan empiris. Sebagai ahli virus, Ve, misalnya dikisahkan memiliki komitmen terlibat dalam penanggulangan virus. Sementara itu, dokter Zet telah berkali-kali dihubungi dan diminta bantuan oleh orang-orang yang telah terpapar virus. Fenomena ini menegaskan bahwa dokter oleh banyak orang dianggap sebagai sosok yang bisa menangani serangan virus atau penyakit. Namun, di sisi lain muncul tokoh yang digambarkan Triwikromo sebagai orang yang menggunakan keyakinan

agamanya dalam menangani wabah “Karena wabah tak segera menghilang, seseorang bertanya kepadaku: Apakah akan ada Mesias<sup>71</sup> yang dilahirkan ketika kota dikepung oleh wabah yang mematikan? Aku lalu bilang: Tak akan ada Mesias baru.” (Triwikromo, 2020). Harapan akan hadirnya Mesias mengindikasikan wabah yang begitu parah dan diprediksi sulit diatasi. Berharap pada sosok penyelamat yang memiliki kekuatan agung merupakan harapan orang-orang yang begitu tertekan dengan serangan wabah yang makin merajalela.

Kepercayaan masyarakat terhadap dokter dan dunia kedokteran juga tercermin dalam cerpen “Wabah” karya Risda Nur Widia. Hal menarik dari cerpen ini adalah tokoh/pemimpin masyarakat langsung berinisiatif berkonsultasi dengan dokter ketika wabah pertama muncul. Gambaran ini bisa menjadi kritik karena di awal kemunculan virus Corona di Indonesia, ada pemimpin yang dinilai seakan meremehkan bahaya dan penyebaran virus ini; virus yang awalnya berkembang biak di Cina itu dianggap tidak akan menulari penduduk Indonesia. Beberapa pernyataan kontroversial<sup>72</sup>, yang seakan menegasikan cara

---

<sup>71</sup> Mesias (dalam bahasa Ibrani Mashiah, dan dalam bahasa Yunani disebut sebagai Kristus, dan kritus yang dikenal sebagai gelar Yesus, berakar dari istilah Yunani tersebut ) dalam agama Yahudi dianggap sebagai tokoh masa depan yang merupakan wakil Allah yang akan menyelamatkan umat Yahudi. Sementara itu, dalam kekristenan, Yesus Kristus diyakini sebagai Mesias yang diharapkan datang untuk menyelamatkan manusia.

(<https://id.wikipedia.org/wiki/Mesias>; diakses pada 6 September 2020)

<sup>72</sup> Dalam Kompas.Com, beberapa pernyataan kontroversial terkait virus corona dari para pemimpin dirangkum. Misalnya, Menteri Kesehatan Terawan pada 17 Februari 2020 menyatakan doa menjadi penyebab virus corona tidak masuk ke Indonesia. Pernyataan lain yang menunjukkan ketidakseriusan dalam menangani covid-19 adalah pemerintah membayar jasa *influencer* dan jasa promosi media untuk meningkatkan pariwisata Indonesia yang tengah terdampak pandemi corona. <https://nasional.kompas.com/read/2020/09/02/09285111/kilas-balik-6-bulan-covid-19-pernyataan-kontroversial-pejabat-soal-virus?page=all> (Diakses, 8 September 2020)

kerja kedokteran, dilontarkan. Dalam cerpen Widia kita bisa melihat bagaimana seorang pemimpin, kepala desa, begitu sigap ketika virus menyerang dan menyerahkan penanganan pada seorang dokter.

Kepala Desa yang merasa warganya terancam mengiba, “Tolong segera berikan informasi kepada kami, Dok. Kami semua takut atas kejadian ini.” “Baik,” kata dokter dan ahli lingkungan. “Bila sudah selesai mengobservasi, kami akan memberikan kabar.” (Widia, 2020)

Dokter memiliki posisi superior dan menjadi tumpuan masyarakat dalam penanganan wabah. Kepala desa, sebagai pemimpin yang diharapkan warga segera mengambil kebijakan dalam penanganan wabah, begitu bergantung pada dokter. Hal itu mengindikasikan bahwa narasi dalam cerpen tersebut menegaskan pentingnya peran dan posisi seorang dokter dalam membasmi penyakit. Narasi tersebut secara tidak langsung menjadi kritik bagi sebuah masyarakat, negara, dan bangsa yang dalam penanganan wabah justru tidak menempatkan orang-orang yang memiliki pengetahuan tentang dunia kesehatan dan kedokteran secara mumpuni.

Pengaruh agama dalam cara pandang masyarakat Indonesia terhadap wabah makin jelas yang bisa kita lihat dalam cerpen Widia. Meskipun tokoh Kepala Desa dalam cerpen Widia percaya pada dokter, di sisi lain sang Kepala Desa secara tidak langsung menilai bahwa wabah yang melanda disebabkan intensitas ibadah yang kurang. “Kita berdoa saja. Semoga setelah peristiwa ini warga makin sadar betapa penting ibadah.” (Widia, 2020). Pernyataan kepada desa ini secara tidak langsung menunjukkan anggapannya bahwa penyebab wabah menyerang karena warga sudah tak rajin beribadah.

Jika Triyanto Triwikromo dan Risda Nur Widia merepresentasikan kontestasi keyakinan ilmiah/empiris dan keimanan yang dogmatis dalam memandang wabah, cerpen Ahmad Zaini “Seperti

Kota Mati” hanya menyajikan sebuah narasi dan klaim bahwa wabah yang menyerang penduduk diakibatkan oleh ketidakpatuhan mereka dalam menjalankan perintah dan ajaran Tuhan. “Tersebab kita tidak mau menuruti ajaran Tuhan sebagaimana yang disampaikan oleh para ulama, Tuhan mengganjar kita dengan munculnya virus ini.” (Zaini, 2020). Pandangan yang bersumber dari keimanan dan kepercayaan keagamaan yang diamalkan secara dogmatis tersebut menegaskan sebab yang bisa dijelaskan secara medis. Cerpen Zaini ini justru kontraproduktif dengan kemajuan dunia medis dalam meningkatkan kesehatan masyarakat.

### **Isolasi Sosial dalam Cerpen Pandemi**

Ketika virus corona telah masuk Indonesia dan menyerang ribuan warga, pemerintah menyerukan ‘berdiam diri di rumah’ (*stay at home*) demi melindungi diri dari serangan virus Corona. Pemerintah juga menerapkan kebijakan menjaga jarak sosial (*social distancing*), seperti melalui pembatasan berskala besar (PSBB) sehingga warga makin terbatas ruang gerakannya. Berbagai kegiatan pertemuan hanya bisa dilaksanakan secara daring. Orang-orang banyak mengurung diri di tempat tinggal mereka karena sangat takut jika tertular virus corona yang mematikan. Perasaan kesepian menjadi beban psikologis dalam kehidupan warga. Benerjee dan Rai menggambarkan dampak sosial dan psikis dari sebuah pandemi, seperti isolasi sosial yang menyebabkan kesepian kronis dan kebosanan (2020). Kita bisa menemukan tokoh-tokoh dalam cerpen-cerpen koran tentang wabah yang tengah berusaha melawan sepi dan bosan.

Pada bulan Agustus 2020 kebijakan PSBB telah berakhir dan kebijakan *new normal* diberlakukan, jalanan, pusat perbelanjaan, kafe, tempat wisata, kembali ramai seakan virus corona telah lenyap. Jika kita ke luar rumah pada bulan Agustus dan September 2020, kita seperti merasakan tak ada lagi pandemi. Banyak orang sudah tak lagi bermasker. Dalam situasi seperti ini, cerpen Okky Madasari *Sendiri-*

*Sendiri* yang dimuat Kompas, 30 Agustus 2020 justru menyajikan sesuatu yang kontras dari hingar bingar keramaian yang bisa kita lihat di luar rumah, yaitu kesepian dan alieniasi dalam pandemi. Narator ‘aku’ yang juga menjadi protagonis dalam cerpen ini tinggal di lantai 12 dalam sebuah asrama yang mayoritas penghuninya sudah meninggalkan asrama sebelum situasi pandemi memburuk. Narator aku seakan terjebak dalam asrama karena larangan keluar dan bepergian sudah sedemikian ketat. Dia terjebak dalam perasaan kesepian dan kebosanan sehingga berusaha melakukan aktivitas untuk menghibur dirinya. “Hanya tinggal segelintir orang yang tersisa di asrama ini. Setiap lorong begitu sunyi. Kantin, lobi utama, ruang belajar, dan ruang olahraga yang biasanya selalu ramai orang, sudah lebih dari satu bulan terkunci rapat. Ruang laundry yang biasanya selalu penuh antrean, kini terasa jadi milikku sendiri.” (Madasari, 2020). Namun, aktivitas yang repetitif terbatas dalam asramanya, membuat narator aku didera kebosanan akut. Dalam situasi tersebut sang narator aku masih beruntung karena dia masih bisa melihat dan berkomunikasi melalui tanda secara jarak jauh melalui jendela kamar dengan seorang penghuni asrama di gedung lain yang juga berada di lantai 12. Sayangnya teman yang baru dikenal oleh narator aku itu beberapa hari kemudian tak terlihat di jendela kamarnya. Kesepian yang dialami oleh narator aku kemudian berganti dengan ketakutan dan kekhawatiran jika teman yang baru dikenalnya sakit, bahkan meninggal karena covid-19.

Asrama dan segelintir penghuninya dalam cerpen Okky Madasari bisa merepresentasikan jagat yang lebih luas, banyak orang merasa kesepian di rumah mereka masing-masing. Seorang tetangga bisa tiba-tiba tak lagi bisa dijumpai karena harus diisolasi dan dirawat di rumah sakit. Pertemuan yang sebelumnya bisa digelar akhirnya tak bisa dilakukan. Okky Madasari memotret perubahan relasi sosial di masa pandemi dan dampaknya bagi kehidupan pribadi. Dalam cerpen Okky Madasari tidak dijelaskan di mana dan ke mana teman baru sang narator aku, mengapa dia tiba-tiba menghilang. Bisa saja dia sakit karena

corona; bisa saja dia merasa frustrasi dan teralienasi tinggal di asrama yang sepi sampai kemudian bunuh diri. Berbagai kemungkinan bisa terjadi.<sup>73</sup>

Kisah seorang yang terisolasi juga digambarkan Dadang Ari Murtono dalam cerpennya yang berjudul “Senja Wabah”. Jika cerpen Okky Madasari mengisahkan dua orang yang seperti terisolasi dalam asrama, cerpen Dadang Ari Murtono menceritakan seorang pasien positif Covid-19 yang diisolasi di sebuah rumah sakit. Latar rumah sakit sering kali menjadi tekanan tersendiri bagi orang yang sakit. Apalagi para pasien virus corona yang harus diisolasi dalam ruang kamar sendiri. Rumah sakit bagi pasien dengan penyakit menular (karena terpapar corona) dianggap seperti penjara. Dadang menggunakan waktu senja untuk merepresentasikan harapan yang makin suram. Sebentar lagi malam, gelap melanda. Kesepian dalam isolasi dan kematian yang segera menjemput membuat sang pasien dalam cerpen Dadang menjadi lebih tertekan.

Cerpen “Wulan Pulang Pada Hari Lebaran” karya Kartika Catur Pelita menggambarkan bagaimana seseorang yang terpapar covid-19 mendapatkan diskriminasi dan stigmatisasi sosial dari masyarakat sehingga dia terisolasi. Label ‘terpapar virus corona’ yang disematkan kepadanya membuat dia dikucilkan oleh warga di kampung halamannya, bahkan Wulan, sang tokoh, disalahkan karena dulu dianggap tak menaati ajaran-ajaran yang baik sehingga membuatnya seperti dikutuk, harus menerima penyakit. Ketika Wulan telah mati, para tetangga masih mengucilkannya, tak ada yang mau mengurus jenazahnya. “Ketika hendak memandikan jenazah, mengundang

---

<sup>73</sup> Dalam kenyataan kehidupan sehari-hari, kita dikejutkan sebuah berita yang menginformasikan bahwa pada tanggal 3 September 2020, seorang pasien positif covid-19 di Rumah Sakit UI terjun dari lantai 13, diduga bunuh diri. <https://megapolitan.kompas.com/read/2020/09/03/17433841/pasien-covid-19-di-rs-universitas-indonesia-bunuh-diri-dengan-loncat-dari?page=all> (diakses pada 6 September 2020)

tetangga untuk membantu, mereka menolak. Para anak dan kerabat melarang.” (Pelita, 2020). Sebelum meninggal, pasien Covid-19 sudah di jauhi masyarakat. Ketika meninggal, orang yang terpapar masih juga dikucilkan.

Cerpen-cerpen wabah yang bermunculan di koran pada tahun 2020 memicu kemunculan sastra wabah di Indonesia serta menjadi kesaksian dan respons atas pandemi covid-19 yang panjang. Cerpen-cerpen ini menggambarkan cara pandang anggota masyarakat yang berbeda antara satu dan lainnya. Penggambaran itu dilakukan dengan menciptakan tokoh-tokoh yang memiliki pandangan ilmiah dan empiris di satu-sisi, dan tokoh-tokoh yang cenderung menggunakan keyakinan, keimanan, dan dogma teologisnya di sisi lain. Dampak sosial dari isolasi dan pembatasan sosial telah membuat tokoh-tokoh mengalami kesepian dan kebosanan sebagaimana yang terjadi dalam kehidupan sehari-hari. Para cerpenis yang menulis cerpen-cerpen wabah sebagian besar memilih gaya realis sebagai cerminan potret atau representasi kondisi nyata kehidupan pada masa pandemi. Realisme yang diusung para cerpenis juga memberikan medium untuk membangun kritik-kritik tajam dan mengangkat persoalan lain di balik penyakit dan medis, yaitu pemerintahan, politik, dan ekonomi. Di sisi lain, gaya surealis digunakan oleh cerpenis untuk merepresentasikan ‘ketidaknormalan’ pada masa pandemi yang terus berlangsung.

## DAFTAR PUSTAKA

- Arcana, Putu Fajar. 2020. “Merawat Perasaan di Masa Pandemi”. Dalam *Cerpen Pilihan di Rumah Saja: Pandemi*. Tangerang Selatan: Arcana Foundation.
- Cooke, Jennifer. 2009. *Legacies of Plague in Literature, Theory and Film*. New York: palgrave Macmillan.
- Duang, Tommy. 2020 “Penyesalan”. Dalam *Tempo*, 20--21 Juni.

- Hardiman, F. Budi. 2020. "Pandemi Covid-19: Penyingkapan Eksistensial". Dalam *Basis*, Nomor 05--06, Tahun Ke-69.
- Heryanto, Ariel. 1985 "Sastra, Koran dan Sastra Koran". Dalam *Sinar Harapan*, 12 Januari.
- Murtono, Dadang Ari. 2020. "Senja Wabah". Dalam *Jawa Pos*, 12 April..
- Madasari, Okky. 2020. "Sendiri-Sendiri". Dalam *Kompas*, 30 Agustus.
- Pelita, Kartika Catur.2020. "Wulan Pulang pada Hari Lebaran". Dalam *Minggu Pagi*, Minggu IV Mei.
- Pradana, Edwin Anugerah. 2020. "Pembunuh Bayaran dan Pageblug". Dalam *Solo Pos*, 10 Mei.
- Schmidt, Nina. 2018. *The Wounded Self Writing Illness in Twenty-First-Century German Literature*. New York: Camden House.
- Stiawan ZS, Isbedy. 2020. "Menembus Pandemi". Dalam *Suara Merdeka*, 17 Mei.
- Sumardjo, Jakob. 1982. *Novel Indonesia Mutakhir: Sebuah Kritik*. Bandung: C.V. Nur Cahaya.
- Triwikromo, Triyanto. 2020. "Ada yang Tiba-Tiba Merasa Menjadi Binatang". Dalam *Koran Tempo*, 30--31 Mei.
- Widia, Risda Nur. 2020. "Wabah". Dalam *Suara Merdeka*, 5 April.
- Zain, Ahmad. 2020. "Seperti Kota Mati". Dalam *Radar Banyuwangi*, 22 Maret.

## **EPILOG**

### **NYARIS SEBUAH LOMPATAN**

**Seno Gumira Ajidharma**

Hasil seleksi yang berjumlah masih banyak, 219 peserta, ternyata tidak menjamin pembuangan sampah dalam waktu singkat, yang menunjukkan betapa hasil kerja tim juri seleksi adalah baik. Di lain pihak, dari apa yang lolos, tertunjukkan bahwa kritik sastra ternyata bukan sesuatu yang terlalu asing sehingga baru belakangan saja termasuk ke dalam genre yang layak diberi hadiah.

Tidak terlalu asing artinya, bukan sekadar ditulis secara fasih oleh banyak orang, melainkan juga karena melingkupi wilayah perbincangan yang luas. Memang, persoalan sastra modern masih dominan, tetapi kali ini kritik sastra diberlakukan pula pada sastra klasik Melayu, sastra lisan, sastra daerah, ataupun sastra anak, bahkan ada pula komik, yang terlalu sering hanya dicatat saja keberadaannya.

Penemuan lain ialah kritik sastra sebagian besar sudah dilepaskan dari mitosnya yang takproduktif: menilai dan menghakimi teks sebagai teks baik atau buruk, indah takindah, dan seterusnya. Sejumlah besar kritik sastra terbaik yang lolos seleksi, dengan sangat berhasil, telah membongkar teks untuk menunjukkan bagaimana gejala susastra merupakan sumber pengetahuan atas gejala kebudayaan—dalam

pengertian yang luas: sosial, politik, agama, alias apa pun semampu pembongkarnya.

Dengan kata lain, alih-alih terpinggirkan, melalui kritik sastra, ilmu susastra tersahihkan keberadaannya sebagai ilmu pengetahuan. Ini tidak berarti kritik sastra terhancurkan keberadaannya dengan kajian akademik karena dalam sayembara justru genre ini termuliakan, kritik sastra terbaik sekaligus merupakan esai terbaik. Kritik sastra adalah bagian dari esai yang terlupakan, tetapi kini telah ditemukan kembali.

Pada titik ini, dengan segala faktor yang telah mendukungnya, keberadaan Badan Bahasa telah menjadi jauh lebih relevan dari sebelumnya. Semoga ini bukan karena keberuntungan, melainkan karena segala kritik memang diperhatikan. Nyaris sebuah lompatan.

## SAYEMBARA KRITIK SASTRA 2020

### Manneke Budiman

Bagian paling menyedihkan tugas seorang anggota dewan juri suatu sayembara adalah menentukan pemenang. Juri adalah orang yang paling tahu naskah-naskah mana yang berbobot isinya, membuka wawasan, dan mencerahkan. Hampir selalu, ada jauh lebih banyak daripada tiga karya yang memenuhi parameter tersebut, tetapi dengan kekuasaannya yang seolah-olah besar itu, juri hanya bisa memilih tiga, dan perbedaan antara yang tiga itu dengan yang dua puluh, atau yang lima puluh, atau yang seratus, bisa jadi tipis saja. Itulah yang saya jumpai dalam Sayembara Kritik Sastra yang diselenggarakan Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa ini, Saya merupakan salah seorang anggota Dewan Jurinya. Selama pembacaan dan penilaian, saya dibuat terpuakau dan takjub oleh betapa berbobotnya naskah-naskah yang masuk: tajam, mendalam, lintas bidang dan lintas budaya, kritis, baru, dan mencerdaskan. Sejujurnya, awalnya saya skeptis bahwa kami akan dapat menemukan cukup banyak naskah yang baik meskipun saya bisa menduga-duga bahwa akan ada ratusan naskah yang masuk.

Skeptisisme itu terbukti keliru. Mungkin saja saya terpengaruh oleh suasana batin umum yang menganggap bahwa kritik sastra di Indonesia sedang mengalami surut, tertinggal jauh dari perkembangan sastranya sendiri yang begitu pesat dalam dua dasawarsa terakhir, dan bahwa kini tak ada lagi pecinta-pecinta sastra yang tekun dan berkomitmen, seperti H.B. Jassin atau Subagio Sastrowardoyo, dahulu. Pendek kata, kritik sastra di Indonesia sudah mati atau setidaknya sedang sekarat.

Ratusan naskah yang kami terima dan periksa membuktikan sebaliknya. Kami kewalahan membaca, terlebih lagi memilih naskah-naskah itu untuk mampu menetapkan tiga pemenang. Penjurian yang relatif pendek periodenya itu, secara signifikan membuat saya belajar

banyak hal baru tentang sastra Indonesia. Ada banyak sekali ruang eksplorasi, permenungan, pengendapan, dan petualangan baru yang dibukakan oleh naskah-naskah itu serta membuat cakrawala pemahaman saya tentang sastra Indonesia diperluas. Tiba-tiba terbuka di hadapan saya masa depan yang amat menjanjikan bagi sastra Indonesia ketika nyatanya ada begitu banyak penulis kritik sastra yang mampu bercerita tentang sastra Indonesia dengan cara yang menggetarkan rasio, imajinasi, ataupun rasa. Oleh karena itu, saya bahagia sekali.

Rata-rata juri menyerahkan bukan tiga judul yang dinilai layak untuk menang melainkan dua puluh judul, bahkan ada yang hampir tiga puluh judul, kepada panitia sayembara. Mengapa? Karena sulit sekali bagi mereka untuk hanya memilih tiga, sementara mereka telah membaca begitu banyak naskah yang layak disebut pemenang atau juara. Meskipun kami berusaha mencari jalan yang paling tidak rumit untuk mencapai konsensus, prosesnya tetap saja menyisakan banyak gumpalan emosi yang tertahan di dada. Naskah manapun yang kami tetapkan sebagai pemenang, tetap meninggalkan perasaan bahwa kami telah berbuat tidak adil terhadap sejumlah besar naskah lain yang tidak terpilih sebagai pemenang sayembara.

Saya sendiri berusaha memilih, di antara sekian banyak harta karun sastra tersebut, karya-karya yang saya yakini memiliki kejelian dan kepekaan terhadap apa yang baru, yang segar, dan yang membukakan kemungkinan-kemungkinan. Saya memilih naskah-naskah yang, saat dibaca oleh khalayaknya, dapat menjadi model bagi penulisan kritik sastra yang bermutu, dan orang lain dapat belajar dari naskah-naskah itu. Bagaimana caranya menulis kritik sastra yang baik. Saya juga memilih naskah-naskah yang memiliki potensi ataupun kemampuan untuk mencerdaskan pembacanya karena, bagi saya, kritik sastra adalah bagian dari proyek besar kebangsaan untuk pencerdasan. Terakhir, saya memilih naskah-naskah yang, dalam pandangan saya, mengundang pembacanya masuk dan menemani mereka mengarungi

dunia di dalam naskah itu dengan cara yang bersahabat, mudah diikuti, serta tidak terlalu mengintimidasi mereka dengan pagelaran pengetahuan tentang teori-teori hebat atau nama-nama besar dalam dunia ilmu sastra.

Itulah beberapa patokan yang saya gunakan saat harus memilih sekian puluh dari sekian ratus dan pada akhirnya tiga dari sekian puluh. Seperti saya katakan bahwa menyisakan begitu banyak naskah bagus di luar ketiga pemenang adalah sebuah keputusan yang melukai hati kami sendiri. Oleh sebab itu, saya berharap kepada ketiga pemenang bahwa kemenangan Anda dalam sayembara ini tidak dengan sederhana bisa diartikan bahwa Anda lebih hebat daripada ratusan penulis lain yang juga menyerahkan naskahnya dalam sayembara ini. Saya mohon Anda menerima kemenangan ini dengan penuh kerendahan hati dan, jika ada kesempatan, bacalah naskah-naskah penulis lain yang hari ini tidak ditetapkan sebagai pemenang. Saya yakin Anda akan belajar sangat banyak dari mereka, seperti saya belajar banyak saat membaca tulisan-tulisan mereka. Di hadapan mereka dan Anda bertiga, saya tak bisa lain kecuali bersikap rendah hati karena, meskipun saya duduk sebagai anggota Dewan Juri, belum tentu saya sendiri dapat menghasilkan tulisan kritik sastra sebgus tulisan-tulisan yang harus saya nilai.

Hari ini, satu hal yang bisa saya katakan kepada diri saya sendiri dengan yakin adalah bukan tentang pilihan kami atas tiga pemenang. Yang dengan penuh keyakinan bisa saya deklarasikan adalah bahwa kritik sastra Indonesia belum mati, tidak sedang sekarat, ataupun berada dalam krisis. Sayembara Kritik Sastra Badan Bahasa ini semestinya menjadi bukti sekaligus tonggak kebangkitan kritik sastra Indonesia, yang akan terus tumbuh dan menjadi kian viral dalam tahun-tahun ke depan. Kami layak berterima kasih kepada Anda semua, para penulis yang memasukkan naskahnya dalam sayembara ini karena, di tangan Anda, kritik sastra Indonesia akan baik-baik saja nasibnya pada masa yang akan datang. Berbesar hatilah dan bersikaplah sebagai seorang

pemenang karena Anda semua telah ambil bagian dalam meletakkan jaminan masa depan itu bagi kritik sastra kita.

## **SAYEMBARA: ANTARA KRITIK DAN ESAI**

**Yoseph Yapi Taum**

Di dunia kesusastraan Indonesia, peran HB Jassin sebagai Paus Sastra Indonesia sangat besar. Bukunya *Kesusastraan Indonesia Modern dalam Kritik dan Esai* (1962) masih berpengaruh sampai tahun 2020 ini, yaitu tidak bisa membedakan mana kritik dan mana esai. Dalam dunia penulisan akademis, khususnya di bidang kesusastraan, istilah kritik sastra dan esai sastra sering kali dipandang memiliki batasan istilah yang berbeda-beda.

Kritik adalah tulisan akademis yang berisi hasil analisis dan evaluasi terhadap karya sastra, yang biasanya dikaitkan dengan teori. Kritik melibatkan upaya untuk memahami karya sastra dari perspektif teoretis tertentu untuk menetapkan posisi dan signifikasinya di dalam sejarah sastra. Dengan kata lain, kritik sastra merupakan tulisan yang berisi hasil kajian yang terperinci dengan analisis yang logis dan argumentatif untuk menafsirkan karya seni dengan dasar teori tertentu. Sebagai sebuah aktivitas evaluasi, kritik sastra biasanya sampai pada penilaian tentang baik dan buruknya sebuah karya seni, bahkan sampai menempatkannya pada konteks sejarah karya yang sejenis (lihat Mary Jane Aschner, 1956, "Teaching the Anatomy of Criticism").

Seorang kritikus sastra harus memiliki keahlian dalam menjembatani karya seorang sastrawan dengan pembacanya agar mudah dimengerti struktur dan maknanya. Kritikus juga harus memahami sastrawan pencipta karya sastra karena karya tersebut tentu memiliki ikatan dengan senimannya. Singkatnya kritikus harus bisa mengemas karya seni tersebut sedemikian rupa agar dimengerti oleh masyarakat melalui strategi-strategi akademis dengan kerangka teori yang dapat dipertanggungjawabkan.

Dalam Encyclopedia Britannica, esai diartikannya sebagai berikut. “Esai adalah sebuah komposisi tulisan yang kurang formal dan lebih singkat daripada tesis atau disertasi, biasanya berisi analisis dan interpretasi sastra, dan mempersoalkan sebuah subjek yang terbatas dengan sudut pandang subjektif.” Arief Budiman (1969) dalam “Esai tentang Esai” menegaskan bahwa esai bukanlah studi ilmiah yang baku, penuh kehati-hatian dengan tanggung jawab yang menekan. Esai, seperti studi-studi ilmiah, mempersoalkan sebuah masalah, tetapi hanya sejauh subjek itu merangsang hati penulis.

Esai ditulis oleh orang yang terpikat, yang jatuh cinta pada sebuah persoalan. Menulis esai seakan-akan merenungkan keindahan percintaannya, yang bergerak dalam skala antara pengalaman puisi dan sikap ilmiah. Seorang penulis esai melukiskan gejala kehidupan tanpa suatu sikap apriori. Dia hanya jatuh cinta dan menikmati cintanya secara ramah yang kemudian memberikan nilai-nilai keindahan dan kemesraan bagi pembaca yang ikut serta dalam dialog tersebut. Yang unik dari esai adalah kelonggarannya membahas sebuah kebenaran dan kebenaran itu dihayati dengan intens tanpa harus membuktikannya dengan model-model analisis rasional-ekstrim. Budi Darma--yang pandangannya sama dengan Arief Budiman--dalam “Hakikat Esai Sastra” menegaskan bahwa dengan jalan menulis esai, pengarang memperoleh kesempatan menyingkap kabut.

Berdasarkan klasifikasi tersebut, saya menilai naskah-naskah Sayembara Kritik Sastra 2020 terbagi ke dalam dua kategori tersebut, sebagian menulis kritik sastra dan sebagian lainnya menulis esai sastra. Ada kritik sastra yang menggunakan perspektif ‘kritik sastra mutakhir’ untuk menafsirkan kembali karya sastra yang sudah lama terbit. Ada kritik sastra yang mengupas secara argumentatif sebuah karya sastra, tetapi tidak tega memberikan vonis tentang baik-buruknya karya tersebut. Ada esai sastra yang lebih banyak berisi sinopsis dan deskripsi mengenai tema tertentu. Ada juga kategori ketiga yang menggabungkan

antara kritik dan esai. Karyanya mencoba memberikan kritik tetapi tidak menggunakan perspektif tertentu.

Ada yang lebih senang menulis kritik sastra, ada pula yang lebih tertarik menulis esai sastra. Barangkali baik jika ke depan diadakan dua sayembara: sayembara kritik sastra dan sayembara penulisan esai sastra. Hasil akhir kedua bidang sayembara itu dapat dibukukan dalam satu antologi, seperti Kesusastraan Indonesia Modern dalam Kritik dan Esai.

## KRITIK SASTRA MATI SURI?

**Mu'jizah**

Naskah sayembara kritik sastra yang jumlahnya 247 naskah dengan 219 penulis membuktikan bahwa penulisan kritik sastra masih banyak peminatnya. Gejala yang sangat baik ini menunjukkan pernyataan kritik sastra “mati suri” belum sepenuhnya benar. Hanya media massa yang biasa menerbitkan kritik sastra saja yang mulai banyak berkurang seiring dengan berkembangnya media daring (*online*). Sayembara seperti ini sangat baik dan dapat meningkatkan daya hidup penulisan kritik sastra.

Naskah yang diterima panitia sangat kaya dan beragam, mulai dari genre puisi, cerpen, dan novel sampai dengan pembahasan apa yang dimaksud kritik sastra. Masalah yang dibahas berkaitan dengan komunitas sastra, sastra pada media sosial, dan karya sastra berbahasa daerah. Peminat sayembara juga berasal dari berbagai kalangan, kritikus, akademisi, guru, sastrawan, peneliti, mahasiswa, dan pelajar.

Sudut pandang pembahasan juga bermacam-macam dari yang menggunakan pendekatan dan teori sastra sampai yang bersifat umum, dari yang menggunakan referensi untuk mendukung karya tulisnya sampai yang bebas tanpa dukungan referensi, tetapi berpijak pada pengalaman dan pengetahuannya sebagai penulis. Dengan keberagaman itu, pembacaan dan penilaian naskah sayembara ini menjadi menarik dan memerlukan pemahaman dan pembacaan yang kritis.

Kriteria yang digunakan untuk pemilihan itu didasarkan pada: penggunaan bahasa yang baik, lancar, ide mengalir, dan enak dibaca. Pembahasan sebaiknya beranjak dari sesuatu yang konvensional. Argumentasi merupakan sebuah kekuatan dan unsur penting dalam sebuah karya kritik.

Argumentasi yang tajam dan kuat menjadi hal yang sangat dituntut. Hal lain adalah ketajaman analisis dan kreativitas dalam penyajian. Sebuah pembahasan yang tidak melebar dan fokus serta aktual juga menjadi sangat penting.

Dalam penilaian naskah ditemukan naskah yang ditulis oleh penulis yang terbiasa menulis kritik sastra sehingga pembahasannya menampilkan sesuatu yang baru, fokus, dan analisis yang tajam. Penulis ini paham betul perlunya pengetahuan, bacaan karya sastra yang luas, dan wawasan pengetahuan teori sastra. Kelompok ini diwakili oleh penulis yang naskahnya berada pada peringkat dua puluh besar.

Kelompok lainnya adalah naskah yang ditulis oleh penulis yang pembahasannya kuat, tetapi kurang aktual dan pemilihan karya sastra pada taraf yang biasa dipilihnya. Dengan begitu muncul pengulangan-pengulangan. Dalam kelompok ini juga terdapat naskah yang sebenarnya bagus, tetapi ditulis dengan gaya penulisan laporan penelitian. Dengan kondisi naskah seperti itu, tim juri dengan rasa kebersamaan menentukan tiga pemenang.

## **MERAYAKAN KEBERAGAMAN: CATATAN LOMBA KRITIK-ESEI BADAN BAHASA TAHUN 2020**

**Sastri Sunarti**

Lomba kritik-esei yang diselenggarakan oleh Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa tahun 2020 ini telah menerima beragam materi tulisan lomba kritik-esei. Keberagaman materi itu terlihat dari medium sastra yang dibahas seperti medium sastra lisan, tulisan, dan terlebih sastra cetak. Keberagaman materi itu juga didukung melalui beragamnya genre sastra yang dibahas, seperti puisi, cerpen, novel, dan cerita anak. Demikian juga teori dan pendekatan yang digunakan sebagai pisau bedah oleh penulis menggambarkan keluasan vista pengetahuan ilmu sastra yang dimiliki oleh penulis masing-masing. Isu sosial-politik identitas, agama, gender, tanggapan terhadap kehadiran genre baru, dan perkembangan kritik sastra Indonesia merupakan beberapa contoh kekayaan topik yang ditawarkan oleh peserta lomba kritik-esei tahun ini.

Sekalipun cukup melelahkan membaca sebanyak 216 karya kritik-esei yang harus diseleksi, kelelahan itu terbayar oleh kenikmatan pembacaan karya yang beragam tadi. Kenikmatan pembacaan karya kritik tersebut terutama diperoleh dari tulisan-tulisan yang sudah terbebas dari belenggu model penulisan yang kaku, seperti menggunakan format penulisan karya ilmiah yang berisikan pendahuluan, metode, pembahasan, dan simpulan. Tulisan seperti ini sesungguhnya lebih cocok dikirimkan ke jurnal ilmiah alih-alih sebagai karya lomba kritik-esei. Namun, syukurlah sebagian besar karya yang sampai ke tangan juri sudah terbebas dari kutukan penulisan yang baku tersebut walaupun kadang kala masih terdapat beberapa tulisan yang menampilkan diri sebagai teks kuasi ilmiah.

Kecairan dan keluwesan penulis dalam menyampaikan argumentasinya merupakan salah satu penawaran yang menyegarkan yang terdapat dalam karya peserta lomba. Teks yang seperti itu sudah berhasil mencapai taraf sebagai teks yang berbicara kepada pembaca sarasanya (*intended audiens*). Khalayak sasaran yang ditujunya sesuai dengan khalayak yang diandaikannya (*ostensible audiens*), yakni para pembaca yang aktif dan kritis. Teks ini juga sekaligus berhasil mengajak pembacanya untuk terlibat secara intens dengan teks tersebut. Beberapa penulis dalam lomba ini bahkan melampaui teknik penulisan yang canggih, seperti retorika yang kuat dalam argumentasi dan cair dalam penggunaan gaya bahasa. Selain itu, beberapa peserta lomba berhasil menawarkan kebaruan dalam isi dan pembahasan. Dengan demikian, kekhawatiran selama ini bahwa kritik sastra Indonesia mati suri agaknya terbantahkan oleh kenyataan lomba kritik-esei pada tahun ini. Semoga lomba ini akan menjadi tradisi lomba penulisan kritik-esei yang dipertahankan oleh Badan Bahasa tiap tahunnya dan tidak hilang ketika pimpinan berganti, seperti bergantinya kurikulum ketika menteri baru dilantik.

## BIODATA DEWAN JURI



**Seno Gumira Ajidarma** dilahirkan tahun 1958. Bekerja sebagai wartawan sejak tahun 1977, kini tergabung dengan panajournal.com. Menulis fiksi maupun nonfiksi, dalam media massa maupun jurnal ilmiah; mendapat sejumlah penghargaan sastra, mengajar di berbagai perguruan tinggi. Buku yang belakangan terbit: kumpulan cerpen Transit: *Urban Stories* (Gramedia Pustaka Utama, 2019),

cerita silat Nagabumi III (Gramedia Pustaka Utama, 2019), kumpulan kolom “Obrolan Sukab” (Penerbit Buku Kompas, 2019), kumpulan kolom Affair (Pabrik Tulisan, 2020), kumpulan cerpen “Penembak Misterius” (Pabrik Tulisan, 2020)—yang dua belakangan itu cetak ulang. Dalam proses cetak ulang, kumpulan kolom “Kentut Kosmopolitan” (Pabrik Tulisan, 2020), kumpulan cerpen “Aku Kesepian, Sayang.”/”Datanglah, Menjelang Kematian.” (Gramedia Pustaka Utama, 2020). Menjelang terbit: “Ngobrolin Komik” (catatan tentang komik dalam 20 tahun terakhir), komik “Macan” (bersama Thomdean), dan komik Percakapan di Ruang Tunggu (bersama Sheila Rooswitha Putri). Sedang menulis roman “Para Pelacur dalam Perahu” yang segera hadir bersambung secara daring di Bookslife, dan diterbitkan Pabrik Tulisan pada 2021, sebelum menyambung kembali “Nagabumi IV”.



**Manneke Budiman**, pengajar pada Departemen Ilmu Susastra, Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya Universitas Indonesia. Pernah menjadi Wakil-Dekan Bidang Akademik, Riset, dan Kemahasiswaan, Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya Universitas Indonesia (2014--2019) dan Ketua Asosiasi Program Studi Inggris se-

Indonesia (2014--2018). Pernah menjadi anggota Dewan Editor pada jurnal *Asian Women*, *Wacana Journal of the Humanities of Indonesia*, dan jurnal *Makara: Human Behaviour Studies in Asia* (Hubsasia). Menjadi Reviewer untuk beberapa jurnal, seperti *Inter-Asia Cultural Studies*, *Kemanusiaan: The Asian Journal of Humanities*, *Kritika Kultura*, *Humanities Diliman: A Philippine Journal of Humanities*, *Masyarakat: Jurnal Sosiologi*, *Mitra: Jurnal Pemberdayaan Masyarakat*, dan *Deviance: Jurnal Kriminologi*, serta menjadi Ketua Dewan Redaksi *Susastra: Jurnal Ilmu Sastra dan Budaya*. Kini dia menjadi Direktur Pengembangan Akademik dan Sumber Daya Pembelajaran, Universitas Indonesia.

Publikasi mutakhir (2019--2020), antara lain, adalah sebagai berikut. (1) "Rethinking Home and Identity of Muslim Diaspora in Shamsi's Home Fire and Hamid's Exit West", dalam *International Journal of Literary Humanities*, Vol. 18, Issue 1 (bersama P.M.R. Rivaldy dan S.M.G. Tambunan), hal. 27--38 (2020). (2) "Mesin dan Keindahan Tanpa Aura: Teknologi dalam Kajian Budaya", dalam *Kurnia dan Bahasa: Pengkajian Sastra, Budaya, Bahasa dan Pengajarannya*, ed. H. Ardi, M. Al Hafizh, A. Arianto (Yogyakarta: Erhaka Utama), hal. 104--121 (2020). (3) "Literature and Literacy in the Changing Era: Will Disruption Bring an End to Literature?" dalam *English Linguistics, Literature and Language Teaching in a Changing Era*, Ed. S. Madya *et al.* (London: CRC Press/Belkema), hal. 9--13

(2020). (4) “The Directors’ Responses and the Shaping of Indonesia’s Identity in the European Film Festival Funding”, dalam *Urban Studies: Border and Mobility*, Ed. T. Kerr *et al.* (London: Taylor & Francis), hal. 79--83 (2019). Buku yang akan segera terbit (2020) ialah “Filmmakers’ Aesthetic Strategy Against the Politics of Taste of European Film Festivals”, dalam *Kasetsart Journal of Social Sciences* (bersama R. Ihwanny) *Time, Contradiction, and Memory-Movement: Spatial Politics in Urban Indonesia*, London: Palgrave Macmillan (bersama A. Kusno)

**Dr. Yoseph Yapi Taum, M.Hum.** lahir di Ataili, Lembata, NTT, 16 Desember 1964. Menyelesaikan pendidikan SD (1976) dan SMP (1980) di Lewoleba, kemudian melanjutkan ke SMA Seminari San Dominggo, Hokeng, yang diselesaikan tahun 1984. Pernah mengikuti pendidikan pada Seminari Tinggi Santo Paulus Kentungan Yogyakarta (1984--1985) dari biara Oblat Maria Imaculata (OMI). Pada tanggal 20



Januari 1990 ia menyelesaikan pendidikan sarjana di IKIP Sanata Dharma dengan skripsi berjudul “Menyimak Dunia ‘Godlob’ Danarto: Sebuah Tinjauan Semiotik”. Tanggal 20 Januari 1995 mencapai derajat Magister Humaniora di Program Pascasarjana Universitas Gadjah Mada dengan tesis berjudul “Tradisi dan Transformasi Cerita ‘Wato Wele-Lia Nurat dalam Sastra Lisan Flores Timur’.

Pada 28 Januari 2013 mencapai derajat Doktor di Fakultas Ilmu Budaya (FIB) Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta dengan disertasi berjudul “Representasi Tragedi 1965: Kajian New Historicism atas Teks-teks Sastra dan Nonsastra Tahun 1966—1998”.

Ia pernah bekerja sebagai dosen bahasa dan sastra Indonesia pada FKIP Universitas Timor Timur, Dili (1990--1999). Saat ini menjadi dosen tetap pada Jurusan Sastra Indonesia, Fakultas Sastra Universitas Sanata Dharma (2000--sekarang) dengan jabatan akademik Lektor Kepala. Pada tahun 2003--2004, meraih beasiswa ASIA Fellows Awards dari Asian Scholarship Foundation, Bangkok untuk melakukan penelitian di Kamboja dengan judul *Collective Cambodian Memories of Pol Pot Khmer Rouge Regime*.

Tahun 2008 memperoleh beasiswa Asian Graduate Student Fellow dari Asia Research Institute (ARI) National University of Singapore untuk studi berjudul *Representation of 1965 Tragedy in Indonesian Collective Memory*. Tahun 2010 menerima beasiswa Program Sandwich dari Dikti untuk magang program doktor di Australian National University (ANU), Canberra, di bawah bimbingan Prof. Dr. Robert Cribb.

Yoseph Yapi Taum banyak melakukan penelitian tentang sastra lisan, sejarah sastra, dan kritik sastra, dan memori kolektif dengan dukungan dana, antara lain dari Ford Foundation, Toyota Foundation, Asosiasi Tradisi Lisan, dan Hibah Dikti. Penghargaan yang diterima, antara lain Peringkat II Dosen Berprestasi dalam Bidang Sosial dan Humaniora Tingkat Kopertis Wilayah V Daerah Istimewa Yogyakarta Tahun 2017; Juara I Dosen Berprestasi Tingkat Nasional Kategori Dosen Sosial dan Humaniora Tahun 2017.

Bukunya *Sastra dan Politik* menerima Penghargaan Nomine Kategori Buku Kritik/Esai Sastra Terbaik untuk Buku dari Balai Bahasa Daerah Istimewa Yogyakarta (2016). Ia menulis makalah yang dibawakan dalam seminar-seminar nasional ataupun internasional dan menulis berbagai artikel sosial budaya yang dimuat dalam beberapa media cetak.

Chief Editor International Journal of Humanities Studies (IJHS) Universitas Sanata Dharma. Mitra Bestari untuk beberapa jurnal, antara lain: *Sawerigading* (Makasar), *Jurnal Mada* (Riau), *Jurnal Sintesis*

(USD), Jurnal Haluan Sastra dan Budaya (UNS), Jentera (Badan Bahasa), Jurnal Konservasi (IPB), Humanities (Diliman, The Philiphine), Alayasastra (Jawa Tengah), Jurnal Lengko (NTT).

Bukunya yang sudah terbit adalah: (1) “Kisah Wato Wele-Lia Nurat dalam Tradisi Puisi Lisan Flores Timur”, Jakarta: Obor Indonesia dan Asosiasi Tradisi Lisan (1997); (2) “Pengantar Teori Sastra: Strukturalisme, Poststrukturalisme, Sosiologi, dan Teori Resepsi”, Ende: Nusa Indah Press (1997); (3) “Studi Sastra Lisan: Sejarah, Teori, Metode, dan Pendekatan Disertai Contoh Penerapannya”, Yogyakarta: Penerbit Lamalera (2011); (4) *Ballada Arakian: Kumpulan Puisi*, Yogyakarta: Penerbit Lamalera (2015); (5) “Sastra dan Politik: Representasi Tragedi 1965 dalam Negara Orde Baru”, Yogyakarta: Sanata Dharma University Press (2015); (6) “Kajian Semiotika: Godlob Danarto dalam Perspektif Teeuw”, Yogyakarta: Sanata Dharma University Press (2018); (7) “Ballada Orang-Orang Arfak: Antologi Puisi”, Yogyakarta: Sanata Dharma University Press (2019); (8) “Peran Kebudayaan dalam Strategi Pembangunan Bangsa: Merajut Ingatan, Merawat Harapan”, Yogyakarta: Sanata Dharma University Press (2019); (9) “Sastra Lisan Timor Leste Nololo Masyarakat Fataluku”, Yogyakarta: Sanata Dharma University Press (2020) ini merupakan bukunya yang kedelapan. Buku “Dari Prolog ke Epilog: Sejumlah Esai Sastra”, Yogyakarta: Penerbit Lamalera (2020) merupakan bukunya yang kesepuluh.



**Mu'jizah** adalah peneliti di Puslitbang Lektur Khazanah Keagamaan, Balitbang Kemenetrian Agama. Sebelum April 2020 dia peneliti di Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa, Kemendikbud. Pendidikan terakhirnya di program doktor pada Program Studi Pascasarjana Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya. Universitas

Indonesia, lulus tahun 2006 dan di fakultas itu juga dia turut menjadi pengajar luar biasa sejak tahun 2000—2018. Dia menjadi mitrabestari dalam beberapa jurnal terakreditasi, seperti *Atavisme* dan *Jumantara*. Dia sering juga diundang sebagai pembicara dalam beberapa seminar internasional yang diselenggarakan Masyarakat Pernaskahan Nusantara (*Manassa*) dan Asosiasi Tradisi Lisan (*ATL*). Dia juga sering tampil sebagai pemakalah dalam konferensi internasional di beberapa negara, seperti di Universitas Leiden (Belanda), Tokyo for Foreign Studies (Jepang), School of Oriental and African Studies, dan Universitas Oxford (Inggris).

Bukunya yang sudah diterbitkan, antara lain (1) “Martabat Tujuh: Edisi Teks dan Pemaknaan Tanda serta Simbol” (*Djambatan*), (2) “Iluminasi Surat Raja-Raja Melayu abad ke-18 dan ke-19” (*KPG-EFEO*), (3) “Skriptorium dalam Naskah Riau” (*Deandra*), (4) “Mencari Jejak Menelusuri Sejarah” (*Elmater*), dan (5) “Akulturasi Budaya Melayu dan Budaya Cina” (*Elmater*). Artikel terakhirnya yang berjudul “Representation of Pluralism in Literary History from Riau Island, Indonesia” diterbitkan di dalam *Athens Journal of Philology*, 2019, dan “Transformation of Candra Kirana as a Beautiful Princess into Panji Semirang an Invincible Hero” dalam *Jurnal Wacana*, 2020.



**Sastri Sunarti** dilahirkan di Padang 30 September (19...). Riwayat Pekerjaan: Tahun 1990--1992 (kontributor pada majalah *Lingkungan Hidup PKBI Sumbar*); Tahun 1993--sekarang (peneliti sastra Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa); Tahun 2015--2019 (Pengurus Pusat Himpunan Sarjana-Kesusastraan Indonesia); Tahun 2012--sekarang (Pengurus di Gerakan Ayo Membaca Indonesia). S-1 diperoleh dari Jurusan Sastra Indonesia, Fakultas Sastra, Universitas Andalas Padang tahun 1992, S-2 diperolehnya dari Program Studi Ilmu

Susastra, FIB, Universitas Indonesia tahun 1999, dan S-3 diperolehnya dari Program Studi Ilmu Susastra FIB Universitas Indonesia 2011.

Karya Ilmiah yang ditulisnya ialah sebagai berikut. (1) “Romantisisme Puisi-Puisi Indonesia Tahun 1935—1939 dalam Majalah Pujangga Baru”, dalam *Puitika Jurnal Humaniora*, Volume 8 N0.1, Februari 2012; (2) “Sorotan Atas Kritik dan Esai dalam Majalah Panji Islam, Poejangga Baroe, Panji Poestaka, Pantja Raja, Siasat, dan Daja” (1940--1949) dalam *Salingka Majalah Ilmiah Bahasa dan Sastra*, Vol. 10 N0.1, Juni 2013; (3) *Kajian Lintas Media: Kelisanan dan Keberaksaraan dalam Surat Kabar Terbitan Awal di Minangkabau (1859--1940-an)*. 2013. Kepustakaan Populer Gramedia, Jakarta; (4) “Pribumi, Tionghoa, dan Indo dalam Katrologi Pramudya Ananta Toer dalam *Jurnal Salingka* Juni 2015; (5) Oka Rusmini Mengkritik Tradisi Bali dalam Novel *Tarian Bumi, Kenanga, dan Tempurung* dalam *Jurnal Kandai* Juni 2016; (6) Fungsi Sosial dan Fungsi Transendental dalam Tradisi Lisan Dero Sagi, Bajawa, NTT dalam *Jurnal Jentera* Desember 2016; (7) Kosmologi Laut dalam Tradisi Lisan Orang Mandar, dalam *Jurnal Aksara* Desember 2017; (8) “Lego-Lego: An Attempt to Cultivate and Nurture Plurality in The Alor Tradition” makalah disampaikan dalam seminar di IIAC (India), Februari 2018; (9) *Mendengar Nenek Moyang Turun dari Langit: Motif Cerita Asal-Usul dari Alor, Pura, dan Pantar* (2019); (10) *Idrus Pengarang Sinical: Kajian Sosiologi Sastra* (2019), dan (11) *Dengan Bailau Memanggil Harimau: Tradisi Lisan dari Pesisir Selatan, Sumatra Barat* (2020).

## BIODATA PENULIS NASKAH KRITIK SASTRA

**Dwi Pranoto (Naskah Kritik Sastra Terbaik I)**, nomor naskah 15 dengan karya berjudul “Puisi-Puisi Afrizal Malna: Bahasa yang Diam-Diam Meninggalkan Tubuh”; Lahir di Banyuwangi tahun 1973. Bermain teater bersama Teater Tanah Air dan Kelompok Teater Kami, Jakarta. Puisi-puisinya dimuat dalam antologi bersama seperti 'Cerita dari Hutan Bakau' (Pustaka Sastra, 1994), 'Lelaki di Terowongan Maling' (Melati Press, 2013), 'Timur Jawa: Balada Tanah Takat' (Balai Bahasa Jawa Timur dan Forum Sastra Timur Jawa, 2017). Buku puisi tunggal yang sudah diterbitkan 'Hantu, Api, Butiran Abu' (Gress, 2011). Menyunting dan menulis kata pengantar untuk antologi puisi tunggal Halim Bahriz, 'Igauan Seismograf' (Rua Aksara, 2018). Esai-esainya dimuat di buku bunga rampai seperti "Membicarakan Seni dan Sastra Banyuwangi" (Pustaka Larasan, 2014), 'Jagat Osing (Rumah Budaya Osing - Lembaga Masyarakat Adat Osing, 2015). Buku terjemahan yang sudah terbit 'Pramid' (Marjin Kiri, 2011), novel karya Ismail Kadare.

**Wahyu Kris AW (Naskah Kritik Sastra Terbaik II)**, nomor naskah 42 dengan karya berjudul “Forgulos, Kambing dan Hujan: Ketika Pemabuk Cinta Menabok Pemabuk Teks Agama”; lahir di Nganjuk pada 06 April 1979. Meraih Juara 1 Lomba Esai Anti-Korupsi yang diadakan MPK-KPK (2018). Mendapatkan penghargaan *Adi Acarya Award* dari Gerakan Menulis Buku Indonesia (2018). Mengikuti *Borobudurs Writer and Cultural Festival BWCF* (2018). Sudah melahirkan 2 buku: *Mendidik Generasi Z dan A* (Grasindo, 2018) dan *Secangkir Kopi Inspirasi* (Kekata, 2019). Senang diajak berkawan lewat FB Wahjoekris dan IG wahjoekris.

**Dwi Cipta (Naskah Kritik Sastra Terbaik III)**, nomor naskah 9 dengan karya berjudul “Poetika Pelenyapan Diri ala Zhang Daqian dan Lompatan Puitik Puji Pistols”; Dwi Cipta dilahirkan di Pemalang, Jawa tengah, pada 09 November 1976. Cerpen pertamanya berjudul *Pao An Tui* dimuat Harian Kompas pada 2005. Cerita Pendeknya yang

berjudul *Renjana* masuk dalam cerpen terbaik pilihan Kompas tahun 2013 dan masuk dalam antologi cerita pendek pilihan Kompas berjudul *Lelaki Pemanggul Goni*. Bukunya yang telah diterbitkan di antaranya novel *Darah Muda* (Literasi Press, 2017), Kumpulan Cerpen *Renjana* (Penerbit Gading, Januari 2020), *Victoria* (Novel terjemahan karya Knut Hamsun, Penerbit IBC, 2013), *Diana* (Novel terjemahan karya Carlos Fuentes, Penerbit Nusantara, 2008), *Rembang Melawan* (Literasi Press, 2015), *Seni dan Sastra untuk Kedaulatan Petani Urutsewu* (Literasi Press, 2014). Penulis kini tinggal di Semarang, Jawa Tengah dan bisa dikontak lewat email: [dwicipta1977saja@gmail.com](mailto:dwicipta1977saja@gmail.com)

**Redite Kurniawan**, nomor naskah 8 dengan karya berjudul “Jakarta! Tanpa Kota Jakarta: Sebuah Bentuk Novel Baru”; Redite Kurniawan lahir di Lumajang 18 Desember 1977 berdomisili di Lawang Malang, Jawa Timur. Novel yang telah diterbitkannya antara lain: *Dwilogi Tambelo: Meniti Hari di Ottakwa dan Kembalinya si Burung Camar* (2010) Era Intermedia Surakarta, *The Adventure of Sol and His Friends* (2015) Saufa Kids Jogjakarta, *Makanya Aku Bilang Apa* (2016) Karpeterbang Malang, *Amanah Terindah* (2018) Indiva Surakarta, *Tengah Hari di Spijkenisse* (2018) Alvabet Jakarta, dan *Jejak Penunggu Sungai* (2019) Indiva Surakarta, *Lawang Kota Kenangan* (2018) Badan Bahasa Kemendikbud, *Sagu dan olahan Khasnya* (2017) Badan Bahasa Kemendikbud, *Senyum di Balik Tifa* (2016) Era Intermedia Surakarta. Penulis bisa dihubungi di fb: Redhite Kurniawan, instagram: Redhite Kurniawan, twitter: @RedhiteK

**Muhammad Novian**, nomor naskah 23 dengan karya berjudul “Sastra dalam Singgasana Pasta”; Muhamad Novianto, lahir di Jakarta 7 November. Menyelesaikan Pendidikan Bahasa dan Sastra Indonesia di Universitas Muhammadiyah Prof. DR Hamka Jakarta. Bergabung dalam Komunitas Vanderwijck pada jurusan yang berbasis kelompok Musikalisasi Puisi, terlibat dalam beberapa kegiatan, baik pada Teater jurusan maupun dalam Unit Kegiatan Mahasiswa (UKM).

**Ahmad Muzaki**, nomor naskah 26 dengan karya berjudul “Tarik Ulur Realisme - Imajinatif (Dongeng) Kokokan Mencari Arumbawangi”; Ahmad Muzaki, lahir 05 Juli tahun 1996. Beberapa cerpen yang telah dihasilkan antara lain: *Lafadz Allah di Halaman Parkir Gereja* (Riung Sastra UNJ, 2017), *Bukan Srikandi* (G-Sastrasia UNJ, 2016), *Surat Cinta Seorang Bocah kepada Kakak Kelasnya* (Pekan Prestasi Indonesia, 2018). Cerpennya yang berjudul *Ngemboh* masuk dalam antologi *Mendu Laut* (JBS, 2018) dan *O.D.P* dalam *Hari Ketujuh* (RFM Pramedia, 2020). Esainya yang berjudul *Alam Berkembang Jadikan Guru : Semua Kita Adalah Guru* memenangi Sayembara Menulis Esai untuk Guru (Balai Bahasa Jawa Timur, 2019). Beberapa penelitiannya masuk dalam publikasi ilmiah dan seminar nasional. Diantaranya, *Pemeteaan Bahasa di Kabupaten Gresik : Sebuah Kajian Dialektologi* (Kongres Bahasa XI, Badan Bahasa 2018), *Pesan Ujaran dalam Bahasa Jawa terkait Aktivitas Pertanian di Desa Gedang Kulut, Kecamatan Cerme Kabupaten Gresik* (National Seminar of Applied Linguistic, UNY, 2019)

**Dewi Anggraeni**, nomor naskah 37 dengan karya berjudul “Kritik Sastra: Antara Keberpihakan dan Otokritik”; Dewi Anggraeni, pengajar pada Program Studi Jepang, Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya, Universitas Indonesia. Ia merupakan pemenang kedua Sayembara Kritik Sastra DKJ 2019. Publikasinya dalam lima tahun terakhir adalah: “佐多稲子「髪の毛の歎き」論—欧亜混血人女性の役割と日本人の人種観—” dalam *Outlook Japan Vol.7 No.1* (Asosiasi Studi Jepang di Indonesia), hlm. 1–16 (2019). “Jun Takami’s “Shominzoku” and Ambiguous Criticism of the Greater East-Asia Co-Prosperty Sphere” dalam *International Review of Humanities Studies Vol 3 No.2* (Special Issue), (Departemen Kewilayahan, FIB UI), hlm. 324–335 (2018). “〈劣等人種〉間における動的な力関係：寒川光太郎『黒い瞳』における「ボルネオ表象」” dalam *国文学攷 vol 238* (Graduate School of Literature, Hiroshima University), hlm. 1–13 (2018). “Japan with Indonesian Flavors: The Production of Japanese

Images within Indonesian Teen Novels (with co-author Himawan Pratama) dalam *The Journal of Popular Culture* Vol 50 (1) (Wiley Blackwell), hlm. 50–64 (2017). “Keeping the Faith: Writing Off My Rebellion” dalam *Griffith Review* 49: New Asia Now (Griffith University Press), hlm. 154–164 (2015).

**Anicetus Windarto**, nomor naskah 38 dengan karya berjudul “Yang Hilang dari Pembaca Sastra: Bercermin pada Serat Centhini”; Anicetus Windarto dilahirkan tahun 1972. Bekerja sebagai peneliti di Lembaga Studi Realino, Sanata Dharma, Yogyakarta, dari tahun 2003 sampai sekarang. Buku yang belakangan terbit: *Filsafat Keterbukaan Pluralitas Indonesia* (Sanata Dharma University Press & Lembaga Studi Realino, 2011), *Menjadi (Tionghoa) Indonesia. Dua Cerita Sio Hong Wai* (Sanata Dharma University Press & Lembaga Studi Realino, 2015), *Kosmopolitanisme Si/Apa. Benedict Anderson, Indonesia & Revolusi Pemuda* (Sanata Dharma University Press & Lembaga Studi Realino, 2018). Sedang menulis buku etnografi tentang demo berjilid-jilid #Gejayan Memanggil di Yogyakarta.

**Endin Saparudin**, nomor naskah 40a dengan karya berjudul “Residu Kaki Kata: Di Mana Kelisanan Diinjak, Di Situ Keaksaraan Dijunjung”; Niduparas Erlang, lahir di Serang, Banten, 11 Oktober 1986. Buku yang telah diterbitkan antara lain: kumpulan cerpen *La Rangkuk* (Selasar & DKJT, 2011)—pemenang Sayembara Manuskrip Cerpen Festival Seni Surabaya 2011; kumpulan cerpen *Penanggung Tiga Butir Lada Hitam di Dalam Puser* (Berjaya Buku, 2015), pemenang Sayembara Manuskrip Cerpen Siwa Nataraja Award 2015; kumpulan cerpen *La Rangkuk: Yang Terlahir dari Keriangan dan Kehilangan* (Gramedia, 2017)—penerbitan ulang dua kumpulan cerpen sebelumnya; dan yang teranyar novel *Burung Kayu* (Teroka Press, 2020)—masuk dalam kategori “Naskah yang Menarik Perhatian Dewan Juri” Sayembara Novel Dewan Kesenian Jakarta 2019 dan meraih penghargaan Kusala Sastra Khatulistiwa 2020.

**Ranang Aji Surya Putra**, nomor naskah 49 dengan karya berjudul “Sepotong Senja untuk Pacarku: Antara Sastra Modern-Pascamodern, Makna dan Jejak Terpengaruhannya”; Ranang Aji SP lahir di Klaten, 7 September. Beberapa cerpen dan puisinya telah dibukukan dalam bentuk antologi tunggal dan bersama: *Serigala yang Berzikir Di Akhir Waktu* (Nyala, 2018), *Hujan Klise* (Penerbit Kompas, 2019), *Urban(is)Me* (Binsar Hiras, 2020), *Kumpulan Puisi Fang* (Kopi, 2011), *Antologi Puisi: tidak ada titik-Masihkah Kalian Melawan?* (Lestra, 2012), *Kumpulan Cerpen E-Love Story* (nulis.com, 2009).

**Nirwan Arsuka**, nomor naskah 53 dengan karya berjudul “Puisi dan Pengetahuan Kado untuk Goenawan Mohamad”; Nirwan Ahmad Arsuka lahir di Kampung Ulo, Barru, Sulawesi Selatan. Selain di *Harian Kompas*, tulisannya juga pernah muncul di jurnal *Inter-Asia Cultural Studies* dan *International Journal of Asian Studies*. Bukunya yang telah terbit, *Two Essays* (BTW, Lontar, 2016. Edisi 3 bahasa: Indonesia, Inggris, Jerman), *Percakapan Dengan Semesta* (Yogyakarta: Circa, 2017) dan *Semesta Manusia* (Yogyakarta: Ombak, 2018). Sejak 2014, bersama sejumlah relawan, ia aktif membangun Jaringan Pustaka Bergerak Indonesia, gerakan literasi yang mengandalkan kekuatan masyarakat dan menyebar dengan kudapustaka, perahupustaka, bendipustaka, motorpustaka, dan aneka wahana pustaka lainnya.

**Kiki Oke Yasminiati Saleh**, nomor naskah 57 dengan karya berjudul “Bejo Tak Selamanya Beruntung” Adopsi Dari Cerpen “Namun Bejo Tetap Bisu”; Kiki Oke Yasminiati, lahir di Tasikmalaya 01 Oktober 1967, ia merupakan penulis pemula yang aktif menulis di Grup Kepenulisan media social Facebook (FB), genre: Puisi, Cerpen, Fiksi Mini, Carpon, Artikel tentang menulis puisi, Kritik Sastra, juga Cerita Anak di Komunitas Penulis Facebook Indonesia (KPMI), Komunitas Menulis Kabut Tipis, Sahabat Menulis Alineaku, Komunitas Bisa Menulis (KBM), Fiksi Mini Bahasa Sunda, Komunitas Jejer Caraka, Dongeng Sunda Kiwari (DSK), Bale Rancage, Sahabatku Indonesia, dan lain sebagainya.

**Taufiqurrahman**, nomor naskah 66 dengan karya berjudul “Charlatanisme Ayu Utami: Analisis Intrinsik atas Novel Anatomi Rasa Karya Parang Jati”; Taufiqurrahman lahir di Sumenep, 19 Juli 1995. Ia menyelesaikan studi filsafat di Fakultas Filsafat Universitas Gadjah Mada pada 2019 lalu. Saat ini, selain bekerja sebagai editor dan penerjemah serabutan, juga aktif sebagai peneliti bidang *philosophy of mind* di *Ze-No Centre for Logic and Metaphysics*.

**Muhammad Lutfi Dwi**, nomor naskah 69 dengan karya berjudul “*Wong Cilik*, Sastra dan Kekerasan Sejarah”; Muhammad Lutfi Dwi Kurniawan, lahir tahun 1995 di Kota Malang. Karya terbarunya ialah *Antigone dan Trilogi Kematian Hasrat* yang dipentaskan di bulan September tahun 2019. Memilih mazhab Psikoanalisis Lacan sebagai bagian dari *passion*, di samping menjadi *Pro-Gamer* di *AoV* dan *LoL Wild Rift*. Penulis bisa dihubungi melalui pos-el: [mulutdk@gmail.com](mailto:mulutdk@gmail.com) dan Instagram @lutfi\_petal.

**S. Prasetyo Utomo**, nomor naskah 105 dengan karya berjudul “Konfrontasi Kolonial dan Spiritualitas Goenawan Mohamad”; S. Prasetyo Utomo, lahir di Yogyakarta, 7 Januari 1961. Ia menulis cerpen “Cermin Jiwa”, yang dimuat *Kompas*, 12 Mei 2007. Selain itu kumpulan cerpen *Bidadari Meniti Pelangi* (Penerbit Buku Kompas, 2005), dibukukan setelah lebih dari dua puluh tahun masa proses kreatifnya. Cerpen “Sakri Terangkat ke Langit” dimuat dalam *Smokol: Cerpen Kompas Pilihan* 2008. Cerpen “Penyusup Larut Malam” dimuat dalam *Pada Suatu Hari, Ada Ibu dan Radian: Cerpen Kompas Pilihan* 2009 dan diterjemahkan Dalang Publishing ke dalam bahasa Inggris dengan judul “The Midnight Intruder” (Juni 2018). Cerpen “Pengunyah Sirih” dimuat dalam *Dodolitdodolitdodolibret: Cerpen Pilihan Kompas* 2010. Novel terbarunya *Tarian Dua Wajah* (Pustaka Alvabet, 2016), *Cermin Jiwa* (Pustaka Alvabet, 2017). Kumpulan cerpen yang terbaru adalah *Kehidupan di Dasar Telaga* (Penerbit Buku Kompas, 2020). Penulis dapat dihubungi melalui telepon (wa) 081390100671

**Saeful Anwar**, nomor naskah 113 dengan karya berjudul “Mengurai dan Menimbang Kebaruan Puisi Anak dalam Resep Membuat Jagat Raya”; Saeful Anwar, menulis kajian komunitas sastra berjudul *Persada Studi Klub dalam Arena Sastra Indonesia* (UGM Press, 2015), novel *Alkudus* (Basabasi, 2017) yang meraih penghargaan Bahasa dan Sastra Tama Prayojana 2018 dari Balai Bahasa Yogyakarta, dan album puisi berjudul *Searah Jalan Pulang* (Kibul, 2018) serta *Betapa Kita Masih Belum Beranjak dari Pertanyaan tentang Cinta* (Shira Media, 2019).

**Y. Sumardiyanto**, nomor naskah 119 dengan karya berjudul “Prigel Mengarang Piawai Berkesenian: Dinamika Teks Dengan Konteks Pembaca Novelis Peranakan”; Y. Sumardiyanto dengan nama pena J. Sumardianta, lahir 23 November 1966. Buku-buku yang pernah diterbitkan *Guru Gokil Murid Unyu* (2013), *Habis Galau terbitlah Move-On* (2014). *Mendidik Pemenang Bukan Pecundang* (2016). *Jatuh 7 Kali Bangkit 8 kali* (2017). *Seasoning Madventures* (2018).

**Bandung Mawardi**, nomor naskah 139c dengan karya berjudul “Berangan Peran, Beragam Pesan”;

**Heru Joni Putra**, nomor naskah 182 dengan karya berjudul “Tekateki Susi”; Heru Joni Putra merupakan kurator seni rupa di Galerikertas (Depok). Buku puisinya *Badrul Mustafa Badrul Mustafa Badrul Mustafa* (Nuansa Cendekia, 2017) diterjemahkan ke bahasa Inggris oleh George A Fowler dengan judul *Will Badrul Mustafa Never Die? Verse from the Front* (Lontar, 2020).

**Yusri Fajar**, nomor naskah 210 dengan karya berjudul “Pandemi Covid-19 dalam Cerpen-Cerpen Koran Tahun 2020”; Yusri Fajar lahir di Banyuwangi 17 Mei 1977. Bukunya *Surat dari Praha* (Kumcer, 2012), *Kepada Kamu yang Ditunggu Salju* (Puisi, 2017), *Sastra yang Melintasi Batas dan Identitas* (Esai, April, 2017), *Tamu Kota Seoul* (Novel, 2019), *Jalan Kritik Sastra: Aplikasi Teori Poskolonial hingga Ekokritik* (Esai, 2020). Yusri Fajar menjadi pemenang pertama lomba

kritik sastra HISKI Bali dan Balai Bahasa Provinsi Bali (2020), penerima Anugerah Sutasoma Balai Bahasa Jawa Timur bidang kritik sastra (2017), pemenang kedua Lomba Kritik Sastra, UGM (2017) dan pemenang kedua serta unggulan Sayembara Esai Sastra Majalah BASIS (2017). Cerpennya terpilih sebagai cerpen terbaik dalam temu Sastrawan MPU DKI Jakarta 2014.