

AFAIR MANIKEBU, 1963-1964¹

*

8 Mei 1964 pagi, sebuah berita terdengar dari radio: Presiden Sukarno melarang Manifes Kebudayaan. Bagi saya, kejadian itu sangat menyentak hati. Dan mungkin bukan hanya saya yang gugup.

Saya termasuk penanda tangan dokumen yang terlarang itu, dan meskipun saya aktif sejak semula, saya bukan orang terpenting. Waktu itu umur saya belum lagi 23. Tapi saya merasa terlibat betul di dalamnya. Apa yang terumuskan di sana—dengan segala keterbatasan dan kekonyolannya—bagaimanapun merupakan serangkaian pokok pikiran, suatu pendefinisian sikap dasar beberapa sastrawan dan intelektual Indonesia dalam menghadapi masalah yang akut waktu itu: hubungan kreativitas dan politik.

Sikap dasar itu sebenarnya tetap terungkap sampai sekarang walaupun ia bisa punya aneka yang lain. Tentu ini terutama karena mereka yang terlibat di dalamnya masih hidup. Tapi, tak kalah penting, juga karena soal-soal di Indonesia, dalam hal hubungan antara ekspresi kebudayaan, kekuasaan, dan masyarakat, secara esensial masih sering tampak lama. Ditengok kembali ke 8 Mei, 24 tahun yang lalu itu, Manifes Kebudayaan itu, justru karena dinyatakan dilarang, bisa menegaskan kembali, dengan dirinya sendiri, posisi yang dicita-citakannya bagi kesenian dan kesusastraan dalam menghadapi soal politik dan kekuasaan di negeri ini.

Dengan alasan itu, saya mencoba mengingat kembali, peristiwa yang terjadi kurang lebih seperempat abad yang lalu itu. Sebenarnya masa silam seperti ini tak boleh teramat sering ditengok kembali: ada selalu kekenesan dalam memandangi sebuah album lama. Bagaimanapun masa lalu selalu membentuk endapan yang diam-diam dalam beting dan tebing arus hidup kita, meskipun kita biasa melenggang saja dengan semacam amnesia sejarah. Saya kira kita harus selalu bisa menghadapi masa lalu yang belum lama itu kembali. Tentu saja ada risiko bahwa luka yang mungkin belum lagi sembuh akan terulang salahnya. Mungkin malah akan tergurat luka baru. Tapi pasti bukan untuk itu tujuan tulisan ini.

*

PADA bulan September 1963, majalah bulanan *Sastra* yang terbit di Jakarta keluar dengan sesuatu yang istimewa. Di halaman 27-29, tercantum semacam dokumen yang diberi nama “Manifes Kebudayaan”. Bagian awalnya, satu pagina penuh:

Kami para seniman dan cendekiawan Indonesia dengan ini mengumumkan sebuah Manifes Kebudayaan, yang menyatakan pendirian, cita-cita, dan politik kebudayaan nasional kami.

Bagi kami kebudayaan adalah perjuangan untuk menyempurnakan kondisi hidup manusia. Kami tidak mengutamakan satu sektor kebudayaan di atas sektor kebudayaan yang lain: Setiap sektor berjuang bersama-sama untuk kebudayaan itu sesuai dengan kodratnya.

Dalam melaksanakan kebudayaan nasional kami berusaha mencipta dengan kesungguhan yang sejukur-jujurnya sebagai perjuangan untuk mempertahankan dan mengembangkan martabat diri kami sebagai bangsa Indonesia di tengah-tengah masyarakat bangsa-bangsa.

¹ Naskah ini hanya untuk kepentingan “Seminar Membaca GM 2021”. Naskah belum diedit untuk kepentingan publikasi. Sumber, buku *Marxisme, Seni, Pembebasan*.

Pancasila adalah falsafah kebudayaan kami.²

Halaman berikutnya diisi dengan sebuah “Penjelasan” yang panjang. Di bawah halaman pertama itu tercantum 20 nama: 16 penulis, 3 pelukis, dan 1 komponis.³

Orang-orang itu umumnya masih berada dalam usia 20-an, dan seperti halnya saya, baru punya sejumput tulisan—puisi, cerita pendek, esai pendek. Yang pelukis juga umumnya belum lagi pernah berpameran tunggal. Mungkin dari kelompok inilah Manifes Kebudayaan telah, dan akan, memperoleh tenaga geraknya. Tapi jika ada pengaruhnya yang kemudian terasa keluar, pasti itu akibat tiga nama pertama yang meneken pernyataan di Majalah *Sastra* itu.

H.B. Jassin, kita tahu, adalah kritikus utama dalam kesusastraan Indonesia sesudah perang. Orang memperolok-olokkannya sebagai sang “Paus”, karena penilaiannya begitu didengar para peminat sastra dan juga para penulis sendiri. Trisno Sumardjo sudah dikenal sebagai penerjemah Shakespeare, penulis kritik seni, dan penulis cerita pendek. Wiratmo Soekito—yang banyak menulis esai kefilosofan dan berceramah—waktu itu cukup berpengaruh di kalangan intelektual Indonesia yang lebih muda.

Dengan segera terlihat bahwa Manifes itu—apa pun niat kami semula untuk menyusun dan mengumumkan—tampil seperti sebuah surat tantangan, atau juga, sebuah undangan untuk pengganyangan. Sejak September 1963 sampai dengan 8 Mei 1964, serangkaian kampanye yang sengit, kadang terasa tidak adil, dan yang jelas sistematis, dilancarkan terutama oleh para mereka yang punya hubungan dengan PKI dan PNI. Selama tujuh bulan Manifes Kebudayaan itu diserang lewat pernyataan, pidato, dan tulisan, sampai pada akhirnya ia dinyatakan dilarang.

Para penulis yang terlibat di dalamnya dengan segera dinyatakan sebagai “kontra-revolusi”—sebuah cap kejahatan di masa itu. Mereka tak lagi bisa menulis di penerbitan mana pun. Beberapa penanda tangan yang punya posisi di universitas atau pun di kepegawaian negeri, seperti H.B. Jassin dan Wiratmo Soekito, digeser. Rapat umum dan resolusi, terutama yang digerakkan PKI, terdengar, menuntut disingkirkannya “unsur-unsur Manikebu” (akronim ini diperkenalkan oleh koran resmi PKI *Harian Rakjat*—sebuah julukan jelek yang kemudian melekat; menunjukkan betapa kuatnya pengaruh bahasa kaum komunis waktu itu) dari pelbagai lapangan kegiatan.

Kini memang harus diakui bahwa pengganyangan seperti itu belum sebanding dengan yang ditanggungkan para penulis dan cendekiawan prokomunis setelah hancurnya PKI secara keras dan berdarah beberapa waktu setelah 1965. Namun, kalau suasana politik Indonesia pra-1965, ketika PKI tampak semakin dekat ke kemenangan, sementara lawan politiknya rontok satu demi satu, orang-orang “Manikebu” agaknya yang tak punya ilusi tentang apa yang bisa jadi nasib mereka bila PKI akhirnya mengambil alih kekuasaan di Indonesia.

Kami waktu itu memang belum pernah mendengar kata *gulag*—kamp-kamp—tahanan yang kemudian disebutkan oleh Solzhenitsyn itu dari pengalaman Uni Soviet; kami juga, dengan sendirinya, belum tahu apa yang dilakukan Pol Pot setelah dia menang terhadap cendekiawan Kamboja yang ia anggap “kontrarevolusioner”. Tapi tabiat totalitarianisme—dan sikapnya terhadap lawan berpikir—sudah bisa kami duga. Apa yang kemudian kami ketahui telah terjadi di Kamboja, Vietnam, dan Cina (terutama di masa Revolusi Kebudayaan), hanya membenarkan dugaan itu.

Karena itulah barangkali segera sesudah pelarangan “Manikebu”, sore harinya sejumlah penanda tangan Manifes mengetok kawat meminta maaf kepada Presiden Sukarno, sang Pemimpin Besar Revolusi. Bagi sebagian kami, kawat itu (seingat saya dikirimkan dua kali) merupakan tindakan yang

² *Sastra*, No. 9, Tahun III. Ejaan disesuaikan.

³ Mereka adalah H.B. Jassin, Trisno Sumardjo, Wiratmo Soekito, Zaini, Bokor Hutasuhut, Goenawan Mohamad, A. Bastari Asnin; Bur Rasuanto, Soe Hok Djinn (Arief Budiman), D.S. Moeljanto, Ras Siregar, Hartojo Andangdjaja, Sjahwil, Djufri Taanissan, Binsar Sitompul, Taufiq A.G. Ismail (Taufiq Ismail), Gerson Poyk, M. Satibi Afn., Poernawan Tjondronagoro, Boen S. Oemarjati (urutan berdasarkan dokumen asli).

menistakan diri. Bagi sebagian yang lain, telegram itu hanya satu-satunya jalan yang mungkin buat melindungi beberapa teman dari pengganyangan lebih lanjut.

Ada suasana ketakutan, memang. Segera setelah pelarangan, Majalah *Sastra* terbit dengan dua kolomnya dicat hitam. Di sana tercantum sejumlah nama yang dicoba disembunyikan—nama-nama mereka yang menyusul ikut menyatakan persetujuannya kepada Manifest Kebudayaan.

*

Apa yang dikehendaki Manifest Kebudayaan, sebenarnya? Harus diakui bahwa naskah sepanjang tiga halaman itu tidak mudah diungkai. Barangkali di antara para penandatangannya pun ada yang tak sepenuhnya memahami isinya; mereka tampil berdasarkan semata-mata setia kawan atau naluri lain. Sebagian besar, hampir 95%, isi “Manikebu” ditulis oleh Wiratmo Soekito. Ia sudah lama diketahui sebagai penulis yang nyaris tidak bisa dibaca karena sulitnya pengertian dan arus penalarannya—terutama bila ia berbicara tentang fenomenologi Husserl, tentang filsafat sejarah, tentang Marx dan Bergson. Siapa yang tak terbiasa dengan gayanya akan sulit menembus kamus dan jalan deduksi Wiratmo, meskipun orang sering bisa merasakan semangatnya.

Tapi lebih penting dari faktor itu, hampir seluruh tubuh verbal Manifest Kebudayaan terbatas oleh bahasa politik di masa itu. Dengan jelas banyak dipakai kalimat, bahkan acuan, dari tulisan dan pidato Bung Karno—yang waktu itu kian lama kian merupakan sumber ajaran satu-satunya yang harus dijadikan landasan, sesuai dengan ketentuan “demokrasi terpimpin”.

Walau demikian, motif dasar Manifest Kebudayaan sebenarnya agak jelas: pernyataan itu suatu ikhtiar untuk memperoleh ruang yang lebih longgar bagi ekspresi kesenian yang mandiri—yang independen dari desakan politik dan pelbagai tata cara “revolusioner” tahun 1960-an awal. Naskah itu berbicara, setelah mampir ke sana ke mari, tentang “rakyat di mana-mana di bawa kolong langit ini”, yang “tidak mau ditindas oleh bangsa-bangsa lain, tidak mau dieksploitir oleh golongan-golongan mana pun, meskipun golongan itu adalah bangsanya sendiri”. Rakyat itu menurut Manifest, tentu saja, “kebebasan untuk mengeluarkan pendapat”.

Dalam formulasi yang lebih langsung, tujuan Manifest juga tertera dalam sebuah artikel yang tanpa nama penulis yang mendampingi naskah pokok “Manikebu”. Tulisan itu berjudul “Sejarah Lahirnya Manifest Kebudayaan”, dan sebenarnya sayalah yang menuliskannya: semacam usaha meringkaskan sejarah pemikiran para penggagasnya yang saya rumuskan dalam kalimat-kalimat yang melambung tapi juga terselubung, dalam usaha yang ruwet untuk menyesuaikan diri dengan bahasa masa itu. Tapi di situ salah satu konsep yang penting adalah kebebasan kreatif. Kreativitas, begitulah di sana tertulis, “dalam sejarahnya menolak belenggu”. Para karyawan kebudayaan memang memilih sosialisme, karena sosialisme “menjanjikan kebebasan”.

Meskipun demikian, kata artikel itu, dalam perjuangan ke arah kebebasan itu mereka “tidak hendak membuang kebebasan yang sekarang didapatkan buat memperoleh kebebasan yang lebih besar”. Sebab, “dengan kebebasan itu mereka berjuang”. Sebab, setiap situasi, “memaksakan kita untuk bebas”.⁴

“Kebebasan” adalah kata yang besar—dan sebab itu cukup kabur—di tahun 1960-an.

Pada umumnya memang harus diakui bahwa masa “demokrasi terpimpin” bukanlah jensi totalitarianisme yang persis seperti yang dilukiskan Orwell dalam novel *1984* yang termasyhur itu. Namun, sistem politik ini mempunyai apa yang oleh Orwell disebut *newspeak*, “basabaru”, dengan akronim-akronimnya yang membekukan daya analitis kita terhadap makna kata—suatu jenis kontrol terhadap jiwa dan pikiran yang secara tanpa disadari umumnya efektif. Besarnya wewenang negara

⁴ *Sastra*, No. 9, Tahun III, 30.

di masa itu juga menampilkan wajah kekuasaan yang sering menakutkan, suatu kecenderungan yang tak juga pungkas sampai hari ini.

Salah satu ciri “demokrasi terpimpin” adalah kerasnya imbauan, atau desakan, agar orang senantiasa sadar akan doktrin negara yang waktu itu disebut Manipol, singkatan dari “Manifesto Politik” Bung Karno. Nama itu dirumuskan dari pidatonya di tahun 1958.⁵ Di antara kita yang hidup di masa itu banyak yang akan ingat seruan yang tak putus-putusnya untuk menjalani “indoktrinasi”. Kursus-kursus ideologi ini berlangsung di hampir tiap organisasi, dengan beberapa bahan pokok yang sudah ditentukan—dan sudah semestinya “ajaran Bung Karno” merupakan komponen yang utama. Juga Marxisme.

Pada akhirnya, tak banyak orang yang berpidato atau menulis tanpa mengutip bahan indoktrinasi itu. Kata “Revolusi” menjadi mantra yang bisa menenung: di depannya, kita dengan segera bisa menjadi pasrah atau menjadi garang.

Akibat yang langsung, khususnya bagi seorang penulis, adalah terasa menjadi kakunya rentangan ekspresi bahasa Indonesia. Bung Karno memang telah menyumbang banyak kata yang menambah warna perbendaharaan bahasa kita, tapi karakter bahasa yang dipakai saat itu umumnya bercorak agresif: kata “mengganyang” dan “menggeremus” dominan dalam idiom politik “demokrasi terpimpin”. Ruang pun kian terbatas untuk bentukan konseptual yang menggunakan cara lain.

Apalagi bila orang, untuk menunjukkan lencana “revolusioner”-nya, cenderung mengulang-ulang desain kata yang sudah jadi patokan itu. Dengan cepatnya bahasa yang dipakai secara publik menjadi sebuah “bahasa otomatis”, yang didominasi oleh slogan-slogan politik yang dengan gampang diulang-ulang, seperti tanpa berpikir lagi. Makin banyak kata benda bergerak menjadi abstrak: “Buruh”, “Tani”, “Rakyat”, “Tanah Air”, “Kemerdekaan”—kata-kata itu tidak lagi menunjuk ke suatu benda atau orang tertentu, melainkan ke arah maknanya yang generik, yang hanya mencakup ide.

Bagi seorang penyair yang hidup dengan rangkaian imaji yang konkret—kata-kata yang dipetik dari benda-benda yang datang dan hilang di wilayah pancaindra—masa itu bukanlah masa yang mudah untuk menulis. Kian sedikit sastra yang mampu memperlakukan bahasa sebagai sumber avontur dan orisinalitas.

Pada suatu hari, duduk di bawah bayang-bayang pohon di Balai Budaya, Jakarta, saya lihat burung-burung gereja terbang-hinggap, bergerak antara keteduhan dan cahaya, dan tiba-tiba saya menyadari bahwa saya juga telah begitu jauh dari apresiasi terhadap obyek-obyek kecil yang tampaknya tak berarti di sekitar saya; saya juga cenderung lebih mendengarkan dan menulis tentang ide-ide besar yang dikerudungi kata-kata besar. Tidak mengherankan bila Rendra, penyair yang sangat dekat dengan alam yang mentah dan rimbun itu, kemudian—di akhir tahun 1960-an dan awal 1970-an, ketika “demokrasi terpimpin” runtuh—tampil dengan lakon-lakon pendek yang bisa saya namakan “minikata”: dengan menggunakan seminimal mungkin kata, Rendra kembali ke bahasa yang lebih awal, yakni gerak dan komposisi tubuh. Saya rasa itulah caranya untuk mengekspresikan diri secara sejati: dengan menjauhi bahasa Indonesia, yang hampir seluruh daya imaji dan kapasitas komunikasinya yang puitis telah dikuras oleh slogan-slogan.

Tapi tahun 1960-an awal itu barangkali memang bukan tahun untuk puisi. Setidaknya itulah masa ketika penyair akhirnya terdorong, karena satu dan lain hal, mengeksternalisasikan ruangnya yang inti, dunia batinnya. Agaknya, seperti yang juga saya rasakan, ada sejenis perasaan tidak enak untuk terpisah dari rangsang dan riam “revolusioner” masa itu.

⁵ Pembahasan yang agak lengkap tentang “demokrasi terpimpin” dapat diikuti pada tulisan Herbert Feith, *Dynamics of Guided Democracy*, dalam Ruth McVey (ed.), *Indonesia*, (New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1963), terutama 366-389.

Awal tahun 1960-an adalah masa mobilisasi. Mula-mula adalah pengerahan tenaga dan opini untuk pembebasan Irian Barat (kini: Irian Jaya). Segera sesudah itu di Jakarta diselenggarakan Asian Games—yang kemudian terbukti dapat membangkitkan perasaan nasionalistis, terutama ketika kemenangan yang luar biasa atlet-atlet Indonesia diganggu oleh pernyataan seorang pejabat pertandingan internasional itu, seorang India, bahwa Asian Games tidak sah, karena tak mengikutsertakan Israel. Segera sesudah itu, menjelang akhir 1963, pernyataan awal terdengar ke arah “konfrontasi” dengan Malaysia yang baru dibentuk. Suatu pergolakan politik terjadi di Brunei, dan dengan dimulai oleh partai-partai kiri, Indonesia mendukung “gerakan pembebasan nasional Kalimantan Utara”.

Di tengah gemuruh seperti itulah (Orwell akan menyebutnya sebagai “*a continuous frenzy*”), ada kesediaan yang tulus meskipun barangkali naif, dari banyak penulis—dengan pelbagai kecenderungan aliran politik mereka untuk membuat karya-karya yang berpaut dengan “tanah air” atau “massa rakyat”. Sajak-sajak liris, yang “subyektif”, dengan sendirinya seperti kehilangan peran, atau susut ke latar belakang. Salah satu sajak yang saya tulis dari masa itu, misalnya, adalah “Lagu Pekerja Malam”. Cerita pendek terkemuka waktu itu ditulis oleh Bur Rasuanto, dengan latar belakang para pekerja di perusahaan minyak, yang kemudian dikumpulkan dalam *Mereka Akan Bangkit*. Hartojo Andangdjaja, seorang penyair dan penerjemah puisi yang menurut saya lebih kuat ketimbang Trisno Sumardjo, menerbitkan ode yang cukup panjang dengan judul “Rakyat”.⁶

Bagi sebagian penulis lain, agaknya, kebutuhan untuk menyesuaikan diri dengan corak sastra seperti yang tampak dalam masa yang militan seperti itu lebih merupakan desakan dari luar. Seruan untuk senantiasa setia mengikuti “garis Manipol” bagaimanapun memang terasa doktriner. Dalam suasana politik yang terbentuk dalam semangat pengganyangan seperti itu—beberapa harian sudah dibredel dan sejumlah pemimpin oposisi, juga wartawan dan novelis Mochtar Lubis, dipenjarakan—seruan “garis Manipol” itu juga mengandung nada ancaman, jelas ataupun sayup.

*

Sejak akhir 1961, Majalah *Sastra*—yang umurnya belum lagi persis setahun—sudah diserang oleh para penulis yang tergabung dalam Lekra, sebuah organisasi kebudayaan yang punya hubungan kuat dengan PKI.

Sasaran pertama adalah dua cerita pendek oleh B. Sularto, “Tanah” dan “Rapat Perdamaian”. Sularto waktu itu berusia 26 tahun (lahir di Purworejo, 1936), seorang sastrawan dari Semarang yang bekerja di kantor Dinas Kebudayaan setempat. Cerita pertamanya adalah tentang sejumlah gelandangan yang ditahan polisi (tapi segera dilepaskan kembali, setelah dinasihati) karena mereka menduduki sepetak tanah milik kota praja. Cerita keduanya tentang sebuah rapat di kampung yang membahas ide perdamaian dunia.

Dalam membela keputusannya memuat cerita Sularso, H.B. Jassin, yang memimpin *Sastra*, menulis sebuah esai awal tahun yang isinya seperti laporan dan pertanggungjawaban pengasuh kepada pembaca. Di nomor Januari 1962 itu Jassin menolak “penyempitan daerah pengalaman” seorang sastrawan, “seperti ternyata dari hasil-hasil kesusastraan yang didasarkan pada slogan-slogan politik dan ideologi semata-mata”. Menurut Jassin, hasil penyempitan seperti itu mau tak mau akan “kering dan kerdil seperti yang kita lihat di masa Jepang”.⁷

Dengan menyebut “masa pendudukan Jepang”, Jassin agaknya hendak menegaskan apa yang dimaksudkannya. Di masa Jepang itu (Jassin sendiri sudah membicarakannya dengan pelbagai contoh dalam sebuah buku khusus tentang masa ini, *Kesusastraan Indonesia di Masa Jepang*), di awal 1940-

⁶ Lihat Sarojini Wimbadi (nama samaran Satyagraha Hoerip), “Sastra Sebagai Ajang Penulis Revolusioner”, dalam *Sastra*, No. 3, 1963.

⁷ *Sastra*, No. 1, Vol. 11, 1962.

an, para penulis dan seniman Indonesia diletakkan di bawah regimentasi penguasa, untuk memproduksi karya-karya yang sesuai dengan tujuan dan kebijakan negara. Tampaknya, asumsi Jassin adalah bahwa para penulis Lekra dan para pengikut mereka ingin mendesak ide mereka tentang sastra sebagai bagian dari pekerjaan propaganda.

Ini menimbulkan reaksi lebih lanjut dari kalangan penulis Lekra. Mulai 16 Maret 1962, Pramoedya Ananta Toer, novelis Indonesia sesudah perang yang paling terkemuka, membentuk sebuah lembaran kebudayaan di Harian *Bintang Timur*, dengan nama “Lentera”. Sudah dalam nomor pertama lembaran itu pula disebutkan—dalam sebuah kolom ringkas agak di tengah halaman, berjudul “Teori & Realitet”—bahwa cerita Sularto yang dimuat *Sastra* itu bersifat “reaksioner” (suatu tuduhan yang keras waktu itu, karena berarti “musuh Revolusi”), dan bahwa penjelasan Jassin merupakan “garis politik”-nya.

Meskipun demikian, segera sesudah tulisan di kolom kecil itu, tak ada kritik “Lentera” yang lain terhadap *Sastra*. Namun, lembaran Harian *Bintang Timur* itu sendiri sudah jelas pokok pendiriannya. Di awal Mei 1962, misalnya, “Lentera” memuat kutipan dari keputusan Sidang Pleno IV CCPKI, di bidang “intelektual dan budaya”. Isinya antara lain memperingatkan semboyan “seni untuk seni” dan “ilmu untuk ilmu”, dan memperingatkan pula, seraya mengutip Bung Karno, “jangan sampai subversif asing masuk ke dalam universitas-universitas”.

Agaknya, senada dengan itu, pada terbitan 23 Juni 1962 *Bintang Timur* memuat sebuah tulisan yang mengkritik film *Badai Selatan*, yang dipilih ikut Festival Film di Berlin. Film produksi Ibukota Film itu, yang antara lain dibintangi W.D. Mochtar, Soekarno M. Noor, dan Sofia Waldy itu dianggap kurang memenuhi kriteria, yakni adanya “kepribadian nasional yang patriotik dan persahabatan antarbangsa”. Film Indonesia, kata tulisan itu, harus punya “konsep yang gamblang”. Konsep itu “tidak perlu dicari-cari”, karena sudah ada, yaitu “Manipol”.

Nada tulisan itu, yang rendah, persuasif, tidak menggasak, kemudian tak terasa lagi beberapa bulan kemudian. Sebuah tulisan panjang terbit di “Lentera” awal Agustus 1962, dengan judul “Gejala Sebuah Skisma dalam Cerpen Indonesia Dewasa Ini”. Siapa pengarangnya tak disebut. Mungkin Pramoedya sendiri. Isinya adalah sebuah pembahasan yang agak terinci tentang beberapa cerita pendek yang dimuat majalah *Sastra*. Tilikannya cukup tajam, dan nada kemarahan di dalamnya terasa murni, ketika mengupas tulisan Titie Said, Bur Rasuanto, Rendra, Iwan Simatupang, dan lain-lain. Namun, pada akhirnya tulisan itu hanyalah penegasan kepada garis politik negara yang bernama “Manipol” itu: “Tidak ada satu kekuatan sekarang ini yang bisa disalahkan Manipol, yang merupakan rumusan yang tepat dari gerak hidup masyarakat dan nasion Indonesia dewasa ini”. Dalam pada itu, menurut tulisan ini pula, “nilai moral” yang ada dalam *Sastra* “meragukan”, karena “dia tidak berpihak pada *the prespiring and toiling masses*”.⁸

Di pekan berikutnya, Pramoedya pun memulai seri tulisannya yang berjudul “Yang Harus Dibabat dan Harus Dibangun. Fokus kritiknya kini adalah sastrawan seperti S. Takdir Alisjahbana. Takdir dianggap sebagai seorang anggota PSI (Partai Sosialis Indonesia) yang sudah dilarang pemerintah di tahun 1960. Takdir juga merupakan satu tokoh yang jadi simbol pemikiran “pro-Barat”—satu anggapan yang melekat sampai kini. Selama tahun 1960-an itu, Takdir hidup di luar negeri. Ini menyebabkan ia tampak seperti seorang renegad yang pas, dan siapa pun yang dihubungkan dengan namanya waktu itu akan merasa tak nyaman secara politik. Tampaknya, bagi Pramoedya, sebagian penulis Indonesia seperti yang berkisar di majalah *Sastra*—terutama Iwan Simatupang, penulis cerita dan lakon yang aneh dan terasa asing itu—dengan jelas termasuk sekategori dengan Takdir.

Argumen Pramoedya di sini kurang meyakinkan. Takdir bagaimanapun adalah penganjur adanya komitmen sosial dalam kesusastraan Indonesia—satu hal yang juga dianjurkan Lekra, khususnya oleh Pramoedya sendiri. Bahkan Takdir adalah orang pertama yang menggunakan alasan Maxim Gorki,

⁸ “Lentera”, *Bintang Timur*, 3 Agustus 1962.

penulis Uni Soviet yang ikut memelopori “realisme sosialis” itu, ketika ia mengedepankan posisinya yang menentang “seni untuk seni” dan menolak “individualisme”.⁹

Toh di tahun 1962, agaknya banyak orang yang sudah lupa akan fakta itu. Nada Pramoedya yang keras agaknya sesuai pula dengan tingkat militansi waktu itu, walaupun di dalamnya ia juga menggunakan serangan secara pribadi. Takdir disebutnya “telah berhasil mengeruk keuntungan berlimpah sampai dapat meningkatkan jumlah milyuner nasional dengan dirinya sendiri”, dan Iwan Simatupang disebutnya telah “gondol beberapa puluh ribu uang modal Pekan Teater”.¹⁰ Bagi Pramoedya, agaknya relevan kepada pokok soal jika ia menyebut soal-soal seperti itu, atau bahwa dalam serangan semacam itu, kesopanan lama harus dianggap adab “borjuis”. Tapi jika dilihat perkembangannya nanti, nada tulisan seperti itulah—disertai kata “dibabat” yang tak kenal ampun itu—yang menyebabkan banyak orang takut, sedikitnya marah, dan menyebabkan suatu diskusi yang berharga bagi pertumbuhan pemikiran gagal sebelum jalan.

Namun, tujuan pokok Pramoedya adalah untuk menunjukkan kelirunya para sastrawan yang tak mengikuti semboyan Lekra yang terkenal itu, yakni “Politik Sebagai Panglima”. Pramoedya menyamakan orang macam Takdir (juga penulis Pujangga Baru yang lain, J.E. Tatengkeng, yang ikut dalam pemberontakan Permesta di akhir tahun 1950-an) dengan seorang tokoh dalam roman pengarang Soviet yang terkenal, Sholokov yang berjudul “Dan Sungai Don pun Mengalir Tenang”: seorang tokoh yang “hebat dalam Revolusi Bolsyewik”, tapi “karena tidak punya ketegasan dalam lapangan politik akhirnya mondar-mandir tidak keruan ke berbagai pihak, dan akhirnya lenyap sebagai sampah”.

Akhirnya, bagi Pramoedya, “ketidaktegasan politik, yang menyebabkan timbulnya seni dan pemikiran gelandangan, harus disapu, harus dibabat”. Dengan keras dinyatakan bahwa bagi mereka ini “tidak perlu diberikan ruang sekecil-kecilnya pun”. Sedikit pun tak boleh dibiarkan “berkembang dan berlarut unsur-unsur penyakit ini, yang ternyata masih dapat mengembangkan sayapnya sampai dewasa ini”. Dan ia menunjuk ke cerita-cerita yang dimuat dalam *Sastra* yang sebelum ini pernah ditunjuk “Lentera” sebagai “gejala sebuah skisma” dalam kesusastraan Indonesia.¹¹

Kata-kata itu, tak ayal lagi, adalah sebuah rekomendasi untuk prosekusi, sebuah seruan untuk “pembabatan”. Maka, mulailah serangkaian debat yang kadang-kadang tak langsung, tapi bisa juga keras dan kasar, yang semakin lama semakin meletakkan para penulis *Sastra* dalam keadaan defensif. Sejak mula memang posisi mereka sebenarnya rapuh.

*

Majalah itu dicetak dalam wujud yang bagi ukuran sekarang sederhana, seperti semua penerbita masa itu. Orang di belakang keuangannya bukanlah seorang penerbit yang sudah terkenal; seingat saya ia seorang pemilik usaha pembuatan sepatu kecil-kecilan, yang tertarik pada bisnis penerbitan mungkin karena ia pernah bekerja di Majalah *Kisah*, bulanan kesusastraan yang di tahun 1950-an amat berpengaruh tapi yang di tahun 1960-an itu sudah tak terbit lagi. Dilihat dari orang-orangnya, seperti H.B. Jassin dan D.S. Moeljanto, *Sastra* memang sebuah lanjutan *Kisah*.

Oplahnya yang tertinggi pernah mencapai 15.000, sebuah angka bagus untuk waktu itu, dan untuk sebuah berkala kesusastraan. Tapi jelas, dibandingkan dengan harian, *Sastra* bukanlah sebuah tambang rezeki. Kantornya di Jalan Raden Saleh di Jakarta, sebuah ruangan tunggal sekitar 5 x 4 m², di belakang sebuah perpustakaan tua yang tak terurus.

⁹ S. Takdir Alisjahbana, “Kesusastraan di Zaman Pembangunan Bangsa”, dalam *Pujangga Baru*, nomor peringatan 1933-1938, 43. Dicitak kembali dalam buku Takdir, *Perjuangan Tanggungjawab Dalam Kesusastraan*, (Jakarta: Pustaka Jaya, 1977), 62.

¹⁰ “Lentera”, *Bintang Timur*, 10 Agustus 1962.

¹¹ “Lentera”, *Bintang Timur*, 1 September 1962.

Pada penulis yang mengirimkan karya mereka ke sini umumnya penulis yang tidak—atau belum—tergabung dalam organisasi politik apa pun. Bahkan, di antara para penulis *Sastra* itu, tampak ada tendensi keengganan memasuki partai yang ada waktu itu. Dalam nomor pertama tahun kedua, Jassin menulis pengantar, “Kami tidak masuk partai kiri atau kanan, itu bukan berarti bahwa kami tidak punya pendirian, tetapi karena baik partai kiri atau kanan ada kekurangan-kekurangannya yang harus tetap kami hadapi dengan kritis”. Menurut Jassin, dengan kalimat yang mirip proklamasi bersama, “Landasan kami adalah peri kemanusiaan, kemudi kami akal budi”.¹²

Tapi di awal dasawarsa itu, mengutarakan pendapat yang semacam itu tampaknya bisa dianggap kurang bijaksana. Tulisan Pramoedya Ananta Toer yang mengecam sikap itu sebagai sikap politik “gelandangan” adalah salah satu reaksi jengkel yang tidak luar biasa. Bagaimanapun, Jassin—seperti umumnya para sastrawan—bukanlah pengamat politik yang piawai.

Sejak 1958, setelah serangkaian pemberontakan daerah, Indonesia dinyatakan berada di dalam keadaan perang. Angkatan bersenjata mengontrol banyak bidang kehidupan, tetapi pada saat yang sama partai-partai politik kiri sedang naik daun dengan semangat tinggi, dan dalam posisi ofensif terus—sampai hari yang menentukan di akhir September tahun 1965 itu. Setiap tindakan terhadap mereka dihadapi dengan terbuka atau tak terbuka. Ketika *Harian Rakyat* dibredel pada 3 Mei 1962, misalnya, CC (Komite Sentral) PKI mengirim delegasi agar pemberangusan itu dicabut. Mereka berhasil, meskipun yang terbungkam tetap ada: buku Pramoedya Ananta Toer, *Hoakiau di Indonesia*, dan kumpulan sajak Lekra, *Matinya Seorang Petani*, tetap tak boleh terbit.¹³

Di masa itu, protes PKI dan kaum prokomunis terhadap pemberangusan tampaknya tak ada hubungannya dengan kehendak untuk kemerdekaan berbicara dalam arti yang luas. Protes itu lebih merupakan percikan dan ketegangan antara pihak angkatan bersenjata dan PKI di dunia penerbitan. Demikianlah, sementara seorang pemimpin PWI yang dekat dengan partai kiri menuntut “kemerdekaan pers” (atau dibebaskannya kekangan kepada penerbitan sayap kiri), pada saat yang sama ia juga mengatakan bahwa “kemerdekaan pers itu tidak boleh diberikan kepada pers yang anti-Manipol”.¹⁴

Sikap yang mengancam siapa saja yang dituduh “anti-Manipol” itu mungkin yang ikut mendorong banyak penulis dan seniman merasa lebih aman terlindung dalam kekuatan politik yang ada. Terutama partai politik yang tergabung dalam “poros Nasakom”—front persatuan antara golongan “Nasionalis, Agama, Komunis”—yakni PNI (Partai Nasional Indonesia) dan NU (Nadhlatul Ulama). Dalam lindungan partai-partai itu, seorang dengan mudah dapat pembela, dan juga, sering, mendapat posisi.

Lembaga Kebudayaan Nasional (LKN), misalnya, yang merupakan *onderbouw* PNI, mempunyai tokoh seperti Sitor Situmorang: penyair terkemuka, yang di tahun 1950-an menulis sajak-sajak liris yang memukau tentang cinta dan dosa, tapi di tahun 1960-an menerbitkan kumpulan puisi yang memuji-muji komune di RRC, setelah kunjungan resminya ke negeri itu. Sitor pada saat itu boleh dibilang orang “resmi”, duduk dalam Dewan Nasional yang prestisius, dan dekat dengan para pemimpin Negara, termasuk Presiden, Pemimpin Besar Revolusi sendiri.

Yang jauh dari “orang resmi” adalah para penulis di Majalah *Sastra*. Kebanyakan mereka adalah orang muda yang berasal, atau tinggal, di daerah: di Medan, Bogor, Bandung, Yogya, Solo, Surabaya, Ujungpandang. Kaum “gelandangan” ini, seperti telah disinggung di atas, cenderung mengikuti semangat Jassin dalam hal tidak menunjukkan bendera partai. Sebagian mungkin menyimpan simpati mereka pada PSI (Partai Sosialis Indonesia) dan Partai Islam Masyumi, dua partai yang sudah dilarang itu.

¹² *Sastra*, No. 1, Tahun II, 1962.

¹³ “Lentara”, *Bintang Timur*, 2 Desember 1962, memuat satu daftar buku yang dilarang sejak masa kolonial sampai, hari itu. Semuanya dari penulis prokomunis.

¹⁴ Pernyataan Ketua PWI Cabang Jakarta. Jusuf, dikutip *Bintang Timur*, 14 Juni 1962.

Sebagian lain, yang punya kesukaan filsafat, membaca atau mengikuti ceramah Wiratmo tentang bahaya “pengkhianatan intelektual”: bahaya ketika para cendekiawan ikut membakar, dan ikut terbakar, “nafsu politik”—apalagi untuk kedudukan. Selebihnya, sebagian besar, saya kira, menganggap keanggotaan serta kesetiaan kepada partai tak punya banyak dan bagi hidup dan kesenian mereka.

Memang, dengan hidup tanpa payung politik seperti itu, mereka tak dapat memperoleh kesempatan yang relatif mudah, misalnya untuk kunjungan ke luar negeri—dan juga untuk memperoleh terjemahan karya mereka ke dalam bahasa asing. Hal-hal itu umumnya waktu itu diatur oleh negara-negara sosialis. Konferensi penting seperti Konferensi Asia-Afrika tak ada mengundang mereka; kebanyakan yang hadir adalah sastrawan Lekra.

Tapi toh para penulis di sekitar *Sastra*, umumnya dalam usia mereka yang masih 20-an, menyukai posisi “gelandangan” itu. Ada kemungkinan mereka menikmati citra romantik seorang penyair sebagai “binatang jalang” atau semacam itu, yang dibawakan Chairil Anwar. Apa pun dasarnya, mungkin tidak salah bila saya katakan bahwa konsep Rendra tentang “orang urakan”, yang ia kemukakan di pertengahan 1970-an, punya akar yang sama dengan yang terdapat di kalangan para sastrawan di tahun awal 1960-an itu: penyair dan intelektual sebagai orang yang tak tunduk kepada garis yang sudah umum, karena mereka adalah suara yang kreatif, yang ingin memperbaharui selalu.

Namun, dalam cuaca politik yang berat oleh larangan-larangan di awal 1960-an, ketika “demokrasi terpimpin” sedang mencoba memimpin segalanya dan keadaan darurat perang mencoba mewaspadaikan semuanya, sikap seperti yang dibawakan para sastrawan itu bukanlah sikap yang gampang diterima. Bagi PKI, khususnya, yang waktu itu paling dominan dalam front “Nasakom”, gagasan “emoh berpartai” adalah suatu rintangan.

Argumen teoretisnya bahkan pernah dikemukakan oleh Lenin, ketika ia berbicara tentang “nonpartaisme revolusioner” (saya pernah membaca tulisan itu dalam salah satu jilid kumpulan karyanya yang sekarang tak dapat saya temukan lagi). Bagi kaum Leninis, perjuangan lewat partai adalah penubuhan perjuangan kelas yang sedang berlangsung. Gagasan untuk bersikap “nonpartai”, menurut mereka adalah suatu gejala yang umum terdapat dalam tahap pertama revolusi, yaitu tahap “nasional demokratis”, ketika pertentangan kelas belum menajam. Tapi pada saat ia menjadi suatu sikap yang disadari, menjadi suatu “isme”, ia akan mengaburkan garis antara kubu politik yang berbeda. Serangkaian dengan itu di tahun 1905 Lenin, dengan sikap tanpa toleransi yang tampaknya jadi cirinya, berseru, ketika berbicara tentang kesusastaan: “Rontoklah para literateur yang nonpartai”.¹⁵

Pada tingkat praktis, PKI melihat bahaya “nonpartaisme” dalam wujud gerakan politik dari pihak Angkatan Bersenjata. Ironis, memang, bahwa justru PKI-lah yang mengundang anggota “nonpartai” ke dalam daftar calon parlemen-nya dalam Pemilihan Umum 1955—misalnya pelukis Affandi. Tapi rupanya perkaranya jadi lain di awal tahun 1960-an itu. Tanggal 18 September 1962, Ketua PKI DN Aidit menyatakan—dalam sebuah pidato di depan para perwira polisi dalam Kursus Persamaan Komisaris Polisi di Sukabumi, bahwa “partaifobi” itu suatu kejahatan.¹⁶

Apa pun yang dikatakan Aidit, pelbagai jenis “partaifobi” memang merupakan tendensi yang kuat di banyak kalangan Indonesia masa itu. Banyak yang kecewa dengan pertikaian politik yang tak reda-redanya, terutama di sekitar pemilihan umum 1955, setelah Indonesia merdeka. Partai politik telah

¹⁵ Dikutip dari George Steiner, dalam “Marxism and the Literary Critics”, dalam *Language and Silence* (New York: Atheneum, 1970), 306. Memang benar bahwa Lenin juga mengatakan bahwa penulis boleh “mencipta secara bebas menuntut ide-idenya, mandiri dan apa saja”, tapi serentak dengan itu ia memperingatkan bahwa ia tak akan membiarkan “kekacauan berkembang semau-maunya”. Lihat Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, 1977), 202.

¹⁶ *Bintang Timur*, 22 September 1962.

jadi lambang kepentingan segolongan, kemauan yang sektarian. Bahkan Presiden Sukarno sendiri, Oktober 1957, bermimpi untuk menguburkan semua partai yang ada, untuk persatuan.¹⁷

Pihak Angkatan Bersenjata, yang cenderung tak percaya kepada partai politik semenjak perang gerilya di tahun 1940-an, dengan sendirinya mencoba memperoleh kesempatan untuk melaksanakan niat Presiden waktu itu—atau setidaknya mengurangi kekuasaan politisi sipil. Dan Angkatan Bersenjata lah yang waktu itu merupakan pelaksana pemerintahan dalam keadaan perang.

Mungkin ke arah inilah Aidit mengarahkan telunjuknya tentang “partaifobi”.

Di kalangan “Manikebu”, suatu varian “partaifobi” itu juga tampak, terutama dalam penggunaan kata “karyawan” di pelbagai tulisan mereka. Misalnya, dalam “sejarah” lahirnya Manifest Kebudayaan yang saya tulis, saya sebutkan, antara lain, bahwa berakhirnya “liberalisme” politik yang meruyak pra-1959, telah memberi ruang yang lebih besar bagi para “karyawan kebudayaan”. Indonesia, demikian menurut tulisan itu, tak lagi mempunyai *free fight competition* di antara partai-partai politik, maka orang dapat ambil bagian untuk mencapai cita-cita nasional secara bersama, “di mana para karyawan tidak merupakan subordinasi kaum politik dan sebaliknya”.

Jika direnungkan kembali sekarang, pernyataan seperti itu terdengar simplistik, tapi itulah pemikiran yang terbit dari suasana waktu itu. Juga dari kegaduhan politik awal tahun 1960-an itulah Manifest Kebudayaan disusun.

*

Seorang sarjana Australia, Keith Foulcher, di tahun 1986 menerbitkan sebuah monograf yang menampilkan riwayat, pandangan, dan persoalan yang dihadapi Lekra, sejak lahir di tahun 1950 sampai penghancuran PKI di tahun 1965. Monograf itu tentu saja menyinggung soal Manifest Kebudayaan. Menurut Foulcher, Manifest itu adalah “suatu pameran kekuatan”, *a show of strength*, oleh “suatu kelompok yang mewakili kepentingan kebudayaan yang antikomunis”, dengan “dukungan terselubung dari Tentara”.¹⁸

Foulcher agaknya tidak mencoba meneliti faktanya lebih jauh. Sebagai salah seorang penulis yang langsung terlibat dalam proses penyusunan Manifest Kebudayaan, baiklah saya ceritakan di sini mengapa Manifest itu ditulis dan diumumkan. Ceritanya bermula dari sebuah pertemuan, di sebuah hotel.

Saya tak ingat tanggalnya yang persis. Mungkin sekitar Juli tahun 1963. Bersama beberapa teman—seingat saya Bur Rasuanto, almarhum A. Bastari Asnin, penulis cerita pendek terkemuka waktu itu, dan Sjahwil, almarhum pelukis penting dari Grup Sanggar Bambu Yogya—saya berkunjung ke tempat tinggal Iwan Simatupang: Hotel Salak, Bogor.

Iwan, penulis yang kemudian kita kenal dengan novel *Ziarah* dan *Merahnya Merah* itu, merupakan tuan rumah yang selalu menyenangkan untuk didengar: pandangannya dalam percakapan memukau—lebih mudah dipahami ketimbang tulisan-tulisannya—pengalamannya banyak, dan ia pandai memikat dalam bercerita, bahkan dengan segala bual dan bohongnya yang lazim. Di ruang Iwan itu tampak ada seorang tamu lain. Dalam percakapan, Iwan mengatakan bahwa orang ini “dari SOKSI”, sebuah organisasi yang didirikan dengan dukungan tentara. Ia, kata Iwan pula, ingin membentuk sebuah organisasi kebudayaan, dan kami diundang untuk serta.

¹⁷ Presiden Sukarno, Indonesia, *Pilihlah Demokrasimu Jang Sedjati*, pidato tahun 1957. Dikutip oleh Herbert Feith dalam *The Decline of Constitutional Democracy in Indonesia* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1937), 517.

¹⁸ Keith Foulcher, *Social Commitment in Literature and the Arts*, terbitan Centre of Southeast Asian Studies (Clayton, Victoria: Monash University, 1986), 124-125.

Saya ragu mengiyakan. Pertama, bagi saya SOKSI bukanlah organisasi yang menarik hati. Waktu itu saya mendengar bagaimana serikat karyawan ini (“K” di sana berarti “karyawan”) terkenal berbau dana besar, berkat dipimpin perwira yang mengurus perusahaan negara yang teramat gampang uangnya. Pramoedya pasti akan gembira—begitu terpikir oleh saya—melihat orang “gelandang” seperti kami akhirnya masuk ke kelompok seperti itu: itu akan meneguhkan keyakinannya bahwa kami memang sekelompok “borjuis” yang tak tahu malu.

Lagi pula, saya tak suka kepada orang yang duduk di dekat Iwan itu, ia seorang pesolek. Peci beludrunya, tinggi dan berbunga, hitam terpacak di atas wajahnya yang berpipi mempur dan berbedak. Ia seorang tukang omong yang cepat dan keras, dan lidahnya yang terlalu mudah berbunyi itu—tanda ia tak berpikir banyak—terasa butuh membujuk para hadirin di sekitarnya. Saya tak bisa membayangkan diri saya berbicara tentang puisi dan teater dengan orang macam ini. Tapi pada pagi itu, saya lebih banyak diam. Iwan-lah yang giat menganjurkan kami agar menerima tawarannya.

Kami kembali ke Jakarta sore hari itu. Menjelang malam, saya ceritakan pertemuan di Bogor itu kepada beberapa teman, terutama Wiratmo Soekito, yang waktu itu semacam mentor filsafat saya—ia dengan murah hati suka meminjamkan bukunya, juga meminjamkan tempat tidurnya yang runyam, yang terselip di balik dinding sebuah taman kanak-kanak di sudut Jalan Cilosari, Jakarta, di paviliun dari rumah yang ditempati Komponis Binsar Sitompul. Saya dan beberapa teman, terutama Salim Said, waktu itu mahasiswa di Fakultas Psikologi UI, sering berada di sana.

Reaksi Wiratmo pendek. “Sudah saatnya kita menjelaskan pendirian kita”, katanya, kurang lebih. Ia kemudian mengusulkan agar gagasan-gagasan yang ada di antara kami, tentang kebudayaan, disusun—dan ia menyarakan diri untuk menuliskannya. Jika orang-orang SOKSI mau menerimanya, dengan senang hati bisa diadakan kerja sama. Jika tidak, pendirian tentang kebudayaan itu tetap harus diumumkan.

Wiratmo dengan segera menuliskan apa yang disebutnya “manifes” itu (saya tak ingat lagi kenapa ia tak menamakannya “manifesto”). Begitu selesai naskah itu diperbanyak beberapa kopi, dan dengan digerakkan oleh Arief Budiman, Salim Said, dan Slamet Sukiranto—kalau saya tak salah ingat—kami mengundang sejumlah penulis dan seniman lain ke sebuah pertemuan. Tempatnya tak jauh dari kantor Majalah *Sastra* yang sempit dan apak itu: di sebuah rumah yang cukup nyaman yang waktu itu ditempati Bokor Hutasuhut—sastrawan dari Medan yang sedang tinggal di Jakarta.

Diskusi atas naskah itu dengan segera dimulai. Sebenarnya para penulis yang lebih tua, misalnya Trisno Sumardjo dengan Wiratmo Soekito dan Jassin sendiri, satu sama lain tak begitu dekat sebelumnya. Tapi H.B. Jassin dan Majalah *Sastra* yang berada dalam keadaan diserang telah menimbulkan simpati, juga solidaritas.

Diskusi itu berlangsung beberapa jam. Rincian jalannya pertukaran pendapat tak saya ingat betul, dan entah berapa banyak dari draft asal yang dipotong: mungkin cuma sebagian kecil, dengan modifikasi di sana-sini. Dalam naskah aslinya, seingat saya, yang disebut Manifes Kebudayaan adalah yang kemudian dianggap sebagai “penjelasan”. Bagaimanapun prosesnya, pada akhirnya dokumen itu diperbanyak—dengan stensil—dikirim ke beberapa teman di luar Jakarta, dan kemudian diterbitkan di Majalah *Sastra* nomo September.

Saya tak tahu pasti adakah versi terakhir itu juga akhirnya sampai ke tangan orang-orang SOKSI. Bahkan saya kemudian tak pasti pula benarkah orang yang saya temui di ruangan Iwan Simatupang di Hotel Salak itu memang orang SOKSI—atau sekadar pialang kekuasaan yang lihai. Iwan sendiri, kemudian, dengan caranya yang khas—mungkin lantaran risi kepada dirinya sendiri yang begitu mudah terbujuk dan membujuk orang lain dengan godaan-godaan—menulis sepucuk kartu pos. Ia tak menyebut nama langsung, tapi dengan sarkasmenya yang bersinar, ia berbicara tentang (saya kutip dari ingatan) orang-orang yang “bicara tentang revolusi dari lobi-lobi hotel yang elegan”. Atau semacam itu. Saya waktu itu belum pernah melihat “lobi hotel”, kecuali ruangan di Hotel Salak itu,

apalagi yang elegan—tentunya waktu itu cuma ada di Hotel Indonesia—tapi saya kira yang dimaksudkan Iwan dengan cercaan itu adalah orang macam tamunya dulu, si “SOKSI” itu.

Kemudian saya diberi tahu bahwa orang SOKSI menolak menyetujui Manifes itu. Bisa dimengerti memang. Gaya penulisan Manifes Kebudayaan mencoba retorik; nadanya berkobar: kadang saya berpikir Wiratmo Soekito sedang menirukan gelora Marx ketika menuliskan Manifesto Komunis. Di dalam suatu masa yang cabang-cabang pikiran umumnya hanyalah tempat bergayut sederet slogan resmi yang hampir tak dapat dibedakan, naskah itu (meskipun dengan sejumlah acuan kepada ajaran Bung Karno) kelihatan mencuat, dan bisa dianggap provokatif. Artinya, secara politis tidak aman. Lagi pula, Manifes Kebudayaan memang bukan sebuah naskah yang punya nilai tinggi dalam soal kegamblangan. Salah mengerti bisa saja terjadi.

Tapi toh sambutan kepadanya, dari seniman dan sastrawan di pelbagai tempat di Indonesia, cukup bersemangat. Mereka ikut teken. Mereka mengumumkan dukungannya ke Jakarta.

Saya kira antusiasme itu bermula dari kenyataan bahwa banyak penulis segenerasi saya yang telah lama mencari suatu basis konseptual yang memuaskan buat peran mereka di tengah mobilisasi politik yang intensif di masa awal 1960-an itu. Wibawa orang seperti Jassin tentu saja ikut berpengaruh. Argumentasinya di dalam pengantar tahunan *Sastra*—ketika ia harus mempertahankan diri dari serangan di “Lentera” ataupun di tempat lain—bagi banyak pihak terasa tegas, terang, dan lurus, meskipun terkadang dari tulisan-tulisan itu saya pribadi mendapat kesan kurang kayanya Jassin akan acuan soal-soal di luar kesusastraan.

Sementara itu, seruan yang selama ini diperdengarkan ke arah para seniman, agar menjadi “revolusioner” menurut corak yang digariskan, tak pernah sepenuhnya memikat dan meyakinkan. Bahkan, akhirnya, seruan semacam itu mencapai tingkatan yang, bagi orang macam saya, mulai tak masuk di akal. Menteri Pendidikan dan Kebudayaan waktu itu, Prijono, misalnya, menekankan, “Kesenian modern kita harus bergayakan realisme, artinya supaya rakyat mengerti apa yang kita sajikan”. Kesenian itu juga “harus bernafaskan sosialisme”. Prijono juga menandakan, “kebudayaan dan kesenian kita harus optimisme”. Dalam pengertian Prijono, sikap “optimistis” itu harus tampak bila kita misalnya melukis pahlawan nasional, katakanlah Cut Nyak Din: “Lukiskanlah kegugurannya (maksudnya: gugurnya—*pen.*) dengan wajah penuh optimistis, sedangkan di belakangnya dengan tegap anak-anak Aceh siap siaga untuk meneruskan perjuangan”.¹⁹

Bagi saya, yang menganggap seni bukan sekadar reproduksi dari realitas, melainkan sesuatu yang mempertajam, membikin lebih intens, penghayatan kita kepada realitas, anjuran seperti itu hanya menampakkan keterbatasan wawasan seorang pemimpin politik dalam menafsirkan kesenian. Optimisme—dalam kesenian dan kesusastraan bahkan, bagi saya, juga tak dapat ditafsirkan sebagai kandungan pesan bahwa hidup di masa depan akan lebih baik. Saya tulis di tahun 1962 itu, “jika kesusastraan jujur, jika ia tetap tidak berpretensi bahwa hidup tidak sepenuhnya bisa direncanakan menurut program, bahwa hidup yang konkret dan utuh tidaklah sama dengan hasil penemuan teknologi yang bisa semakin diperbarui hingga sempurna, ia akan kembali semata-mata sebagai secercah tangkapan tentang kehidupan”.

Prijono tampaknya tak memahami ini. Lagi pula, seruannya akan menemui masalah justru pada tingkat yang paling dikenal rakyat banyak: wayang kulit. Bagaimana membawakan cerita wayang dalam konsepsi artistik Menteri Prijono, mengingat pahatan wayang itu bukanlah corak yang “realistis” dan kisahnya pada akhirnya sering merupakan sesuatu yang menyedihkan? Namun, Menteri Prijono bukanlah satu-satunya orang berpengaruh yang mendesak agar kesusastraan dan kesenian Indonesia dibentuk kembali sesuai dengan cetak revolusioner.

¹⁹ *Bintang Timur*, 2 Juni 1962, III. Laporan dari pidato Menteri Prijono di Pangkalpinang 30 Mei 1962. Mungkin ada pernyataan sebelumnya dengan isi yang lama, sebab dalam sebuah tulisan tertanggal 20 Januari 1962, saya menulis sebuah tanggapan. Lihat Goenawan Mohamad, “Tentang Kesusastraan Harus Menyuarakan Optimisme”, 70 buku ini. Ini versi yang diperbarui dari sebuah tulisan di *Sastra*.

Dalam sebuah seminar pada 24 November 1962 yang diselenggarakan Fakultas Sastra UI di Jakarta, Sitor Situmorang mengajukan alasannya sendiri untuk “sastra revolusioner”. Menurut Sitor, “Revolusi mengabdikan kepada hidup. Kesusastraan yang hendak mengabdikan kepada hidup oleh karenanya justru harus mengabdikan kepada Revolusi”.

Dalam sebuah jawaban tak langsung, Soe Hok Djin (Arief Budiman)—waktu itu ia yang mengemukakan banyak pemikiran estetika, dan sebagai mahasiswa di Fakultas Psikologi terbiasa dengan penalaran filsafat—menunjukkan logika yang salah dari Sitor itu dengan sebuah silogisme yang lucu: “Kucing mengabdikan kepada manusia. Anjing yang hendak mengabdikan kepada manusia harus mengabdikan kepada kucing ...”.²⁰

Argumentasi Arief ialah bahwa pada dasarnya ada kesejajaran seni dan politik. Hubungan mereka sama: pengabdian. Atau, sebagaimana yang kemudian dikemukakan oleh Dick Hartoko, padri Katolik dan pemimpin Majalah *Basis* yang besar peranannya di kalangan intelektual di Yogya, “setiap gagasan dan perbuatan yang mengandung dan mencetuskan kebenaran, keadilan, kejujuran, kerajinan, rasa keindahan, yang mengangkat manusia itu di atas kejasmaniannya, dengan sendirinya mengabdikan kepada tujuan Revolusi kita ... sekalipun ia, tidak menggembar-gemborkan slogan-slogan”.²¹

Dengan dasar yang kurang lebih sama, Arief berpendapat bahwa tidak ada alasan sama sekali untuk “menghapuskan seni” hanya karena ia tak bertepatan politik. Itu berarti, tulis Arief, akan “menghapuskan seni seluruhnya”.

Jelas, dengan argumentasi seperti itu, para penulis *Sastra*, yang kemudian bertemu dalam Manifesto Kebudayaan, ingin dibiarkan sendiri—seraya menegaskan bahwa dengan cara mereka, dengan bekerja sesuai dengan kodrat pekerjaan mereka, mereka akan bisa lebih berguna bagi sang Revolusi. Bagi mereka, lebih banyak seruan agar sastra jadi “revolusioner” cuma merupakan kemubaziran. Lebih buruk lagi, itu malah bisa berlawanan dengan kecondongan alami dari intuisi kreatif para sastrawan sendiri. “Kami tidak memperdeewakan Revolusi,” kata Manifesto Kebudayaan, “karena kami tidak mempunyai pengabdian palsu”. Bagi Manifesto, tingkah tertentu untuk memproduksi ekspresi kesenian yang “revolusioner” hanyalah sejenis pemujaan kepada sembah pemujaan palsu, “fetisisme”.

Mungkin soalnya sederhana. Salah satu masalah yang dihadapi oleh para penulis Indonesia di tahun 1960-an itu ialah bahwa tidak cukup contoh tentang suatu “kesusastraan revolusioner” Indonesia yang mengesankan. Tak ada, dan tak cukup karya-karya yang memberi kesan benar-benar padu dengan suatu elan revolusioner yang merombak banyak hal di sekitarnya. Pramoedya Ananta Toer berjasa dalam memperkenalkan hasil karya penulis di awal abad ke-20, terutama tulisan Mas Marco, dan dengan demikian memberikan perspektif baru dalam pandangan tentang sastra dan sejarahnya di Indonesia, yang tak lagi berdasarkan acuan Balai Pustaka dan Pujangga Baru saja. Tapi toh di tahun sehabis kemerdekaan, karya sastra revolusioner yang benar-benar mengesankan—setidaknya bagi saya—hanyalah *Membangun Hari Kedua*, terjemahan (oleh Armijn Pane) atas karya Ilya Ehrenburg dan *Ibunda*, terjemahan (oleh Pramoedya) atas karya Maxim Gorki.

Karya-karya semacam itu memang lahir di sekitar Revolusi Bolsyewik. Seperti halnya sajak-sajak Mayakovsky, seperti halnya sentakan kaum surealis dan konstruktivis, seperti halnya dalam lakon-lakon Bertolt Brecht, karya-karya itu seakan-akan terkena oleh cetusan pembebasan dan memperoleh stimulus kreatif yang besar dari revolusioner yang sedang berlangsung. Setelah itu, setelah gairah revolusioner di Uni Soviet digantikan dengan disiplin dan pengarahan kesenian menurut ketentuan “diktator proletariat”, yang kelihatan hanyalah arang lembab dari kreativitas yang sudah padam. Mayakovsky sudah bunuh diri dan Gorki jadi setengah birokrat. Pemikiran seni di kalangan Marx Indonesia, dengan sedikit kekecualian pada beberapa tulisan Bujung Saleh di tahun 1950-an, juga tak

²⁰ Soe Hok Djin, “Manusia dan Seni”, dalam *Sastra*, No. 6, Th. III, 1963.

²¹ *Sastra*, No. 3, Th. IV, 1964.

menampilkan wawasan baru seperti halnya di Eropa Timur dan Cina di tahun 1920-1930-an. Belum tampak benih-benih seorang Lukács ataupun Lu Hsun.

*

Itulah kurang lebih sebabnya, ide “realisme sosialis” yang dibawakan oleh Lekra tak pernah secara penuh memikat. Setidaknya bagi penulis seperti saya. Saya kira ini tak ada hubungannya dengan latar belakang sosial masing-masing. Para sastrawan Lekra pada umumnya juga, dalam istilah mereka sendiri, berasal dari “lautan borjuis kecil” seperti halnya lawan mereka, para seniman “Manikebu”. Bahkan rasanya selera mereka pun, tentang kesusastraan, pada dasarnya sama. Juga terkadang sikap terhadap “penderitaan rakyat” bisa mirip.²²

Namun, kecuali beberapa percikan puisi Agam Wispi, Hr. Bandaharo, Dodong Djiwapradja, tulisan-tulisan pendek Iramani dan, kemudian, sajak-sajak Amarzan Ismail Hamid, bagi saya kebanyakan karya orang-orang Lekra hanya “senantiasa begitu”. Agak berbeda dengan yang terasa di seni rupa. Mungkin karena tak menggunakan kata, di bidang seni rupa dan grafis mereka menunjukkan gairah yang lebih unggul, baik pada lukisan poster dan karikatur maupun dalam usaha seperti yang dilakukan oleh Mohamad Hadi di Solo: eksperimen kerakyatan dengan batik.²³

Kesusastraan menggunakan kata—bagian yang susah lepas dari pribadi kita sendiri. Dan mungkin karena itu paceklik sastra di kalangan Lekra, yang tampaknya selalu terjadi, ada kaitannya dengan kenyataan bahwa karya-karya itu harus bukan lagi dinamakan ekspresi pribadi, tapi untuk melayani satu tujuan, suatu tema, yang sudah tertentu—tujuan yang akhirnya jadi determinan terakhir dan menentukan. Dalam keharusan itu, cara yang ditempuh dan dipergunakan ke arah mencapai si sasaran, pada akhirnya tak punya hak tersendiri, hak yang melekat dalam dirinya, untuk hidup. Apalagi hidup yang mandiri. Cara yang ditempuh untuk mencapai tema tertentu itu—dengan kata lain, soal bagaimana karya sastra itu “berjalan” menuju tema yang direncanakan, atau dengan ringkas: bentuknya—seakan-akan cuma bingkai yang terpasang pada isi, cuma tumbu pewardah pesan. Di situlah kesalahannya, saya kira. Dan tentang itu pula Manifes Kebudayaan mengecam asas “tujuan menghalalkan cara” dalam kesusastraan.

Pada hemat saya, para penulis prosa dan sajak Lekra tak memberikan nilai yang seharusnya bagi bentuk—bukan lantaran mereka menyepelkan keindahan, melainkan karena ini: bentuk, yang seharusnya bukan sekadar bingkai, mereka perlakukan sebagai sesuatu yang bisa dirancang dan dipasang kemudian. Si penyair tak memberinya hidup, vitalitasnya sendiri. Soalnya, si penulis tak harus selalu punya gelora hati atau *passion* yang sejati, yang otentik, dalam perjalanan mencipta. Soalnya, pada akhirnya bukan kepada dirinya sendiri ia mempertanggungjawabkan karyanya, tapi (juga, mungkin terutama) kepada rekan-rekan dan pemimpinya. Bukankah ia sudah harus merelakan diri jadi bagian raja dari sebuah perkakas besar?

Di lain pihak, para penulis “Manikebu” seakan-akan punya obsesi terhadap apa yang mereka sebut “kejujuran”. Artinya, suatu sikap yang otentik, yang sejati. Dalam kata pengantarnya untuk buku *Gema Tanah Air*, sebuah bunga rampai cerita pendek dan sajak-sajak yang terbit di masa 1942-1948, H.B. Jassin menulis, “Adanya seni realisme-sosialis akan memperkaya kesusastraan Indonesia, jika ada kesungguhan dan kejujuran pada penganut-penganutnya, kunci segala seni yang murni”.²⁴

²² Ajatrohaedi, “Lagu Orang-Orang Malang”, *Sastra*, No. 3, Th. IV, 1964, meninjau sajak-sajak membicarakan kemiskinan. Ajatrohaedi menilai, bahwa sajak Hr. Bandaharo, “Dia Yang Lapar”, menunjukkan si penyair “tanpa pernyataan sikap”. Kita tahu Bandaharo di pihak yang melarat, kata Ajatrohaedi, hanya karena kita tahu dia Lekra.

²³ Tentang eksperimen Mohamad Hadi ini saya baru ketahui setelah sebuah pameran kecil di satu sudut di Australian National Gallery, Canberra, 12 Desember 1987 s/d 5 Juni 1988, berkat usaha Robyn Maxwell, dari Department of Asian Arts and Textiles.

²⁴ H.B. Jassin, *Gema Tanah Air, Prosa dan Puisi 1942-1948*, (Jakarta: Dinas Penerbitan Balai Pustaka, 1959), 13.

Pandangan Trisno Sumardjo juga tak jauh dari sana. Ia menekankan pentingnya “isi batin”. “Isi batin” yang “tidak dapat dipalsukan” itu baginya merupakan “inti bagi sebuah karya”.²⁵

Sebaliknya, pandangan Lekra tentang soal ini agak tidak mudah dipahami, setidaknya bagi saya, yang bukan orang yang yakin akan premis-premis dasar Marxisme-Leninisme dan tak terlatih dalam cara penalaran Lekra. Bakri Siregar, ketua Lestra (cabang kesusastraan Lekra), dalam laporannya ke sidang pleno konferensi nasional organisasi itu di Surabaya pada pekan pertama September 1963 menyinggung soal “kejujuran” itu, ketika ia berbicara tentang “sikap politik dan sikap sastra yang tepat”.

Ia mengutip pendapat Jassin yang termuat dalam *Gema Tanah Air* itu. Dengan nada mengkritik Jassin, ia menekankan bahwa “juga kejujuran berwatak kelas”, dan bahwa “kejujuran proletariat” adalah “pengabdian pada kelas proletariat”. Menurut penilaiannya, “sastra yang paling jujur adalah sastra proletariat sejati”. Mengapa? “Karena kelas proletariat adalah kelas yang paling bebas dari setiap kepalsuan serta kemunafikan”.²⁶ Bagi saya argumentasi Bakri Siregar baru bisa meyakinkan, bila kita—seperti dia—yakin lebih dulu akan premisnya. Dan itulah kesulitannya.

Namun, Bakri Siregar kemudian menyinggung satu soal yang menarik. Yakni ketika ia membandingkan “sastrawan-sastrawan kita” (maksudnya, Lekra) dengan “kaum revisionis”: yang terakhir ini “dengan kesombongan harga dirinya pergi ke hati nuraninya”, sedangkan para sastrawan yang mau mengabdikan kepada kaum proletar “dengan kerendahan hati” pergi ke desa-desa dan pabrik-pabrik, untuk belajar.

Pergi belajar ke tengah massa ini penting, kata Bakri Siregar, karena beratnya tugas sastrawan revolusioner. Ia mengakui bahwa “pengarang revolusioner tidak selalu berhasil baik dalam karya-karyanya”, tapi Bakri menunjukkan salah satu sebabnya: “tugas kesusastraan revolusioner kita berbeda dengan tugas kesusastraan bukan revolusioner”. Perbedaan itu terjadi karena kesusastraan revolusioner “melukiskan watak-watak manusia baru yang belum ada presedennya dalam sejarah dan dalam kesusastraan kita”.

Pada hemat saya, itu berarti bahwa seorang “sastrawan revolusioner” mempunyai suatu problem pokok: hubungannya dengan realitas.

Di tahun 1961, Lekra menerbitkan sebuah terjemahan (oleh Samandjaja) disertasi pemikir Rusia N.S Chernyshevsky, *Hubungan Seni dan Realitet*, yang aslinya terbit di tahun 1855 dan dikatakan berpengaruh terhadap pertumbuhan realisme dalam seni rupa Rusia di masanya. Agaknya inilah pertama kalinya Lekra mencoba menampilkan suatu pembahasan tentang persoalan filsafat mengenai persepsi tentang keindahan.

Tak ada petunjuk bahwa kesimpulan-kesimpulan Chernyshevsky kemudian dipergunakan sebagai sumber gagasan Lekra dalam memecahkan soal-soal estetika. Pandangan materialis dan semangat populis Chernyshevsky bagaimanapun toh bukan Marxisme. Walaupun demikian, doktrin Lekra tentang realisme agaknya sejalan dengan Chernyshevsky—dengan catatan, ada sedikit yang kurang cocok di sini. Kesimpulan pokok Chernyshevsky ialah bahwa realitas lebih indah dibandingkan dengan karya seni, dan hidup yang sebenarnya lebih indah ketimbang yang dilukiskan dalam kreasi artistik. Bagi saya Chernyshevsky salah bertolak, tapi yang lebih penting bagaimana fondasi pemikirannya bisa diterima oleh seorang penulis revolusioner, yang harus melukiskan “manusia baru” yang belum ada presedennya, seperti disebutkan Bakri Siregar? Bagaimana pula ia—dalam proses kreasi—mensenyawakan realisme dengan sosialisme, dengan garis ideologis yang tepat?

²⁵ Jakob Sumardjo, “Trisno Sumardjo Sebagai Pengarang”, sebuah makalah untuk memperingati tahun wafat Trisno Sumardjo, 10 dan 11 April 1988 di Taman Ismail Marzuki, Jakarta. Pernyataan Trisno Sumardjo tentang keutamaan “kejujuran” juga dikutip Sanento Yuliman dalam resensinya atas lukisan almarhum, dalam *Tempo*, 22 April 1988, 45.

²⁶ Bakri Siregar, “Konfrontasi dengan Neo-Kolonialisme dengan Sikap Politik dan Sikap Sastra yang Tepat”, laporan Konferensi Nasional Lekra di Surabaya, 31 Agustus-3 September 1963, *Harian Rakyat*, 8 September 1963.

Tampaknya, soal ini tak mudah dipecahkan bahkan oleh sastrawan-sastrawan Lekra yang paling terkemuka sekalipun. Ada sebuah kumpulan sajak dari Agam Wispi, *Sahabat*, yang diterbitkan Lekra di tahun 1959. Kumpulan setebal 18 halaman ini terdiri atas sajak-sajak, umumnya pendek, epigramik, cerah, dan cekatan serta menggetarkan dalam permainan asosiasi alam dan idenya—dan bisa saya katakan mendahului gaya yang kemudian tampak pada sajak-sajak Taufiq Ismail dan lebih berhasil dari sajak-sajak yang saya tulis. Agam Wispi menyusunnya sebagai semacam catatan perjalanannya ke Eropa Timur. Di antaranya adalah “Pameran Leipzig”, tertanggal 22 Maret 1959: sebuah kuatren yang melukiskan sambutan yang antusias orang kepada Nikita Khrushchev—di masa pemimpin Uni Soviet itu memegang kendali dan menyerukan ide “koeksistensi damai” antara negara sosialis dan kapitalis.

Yang kemudian jadi soal ialah: bagaimana sajak seperti ini akan diterima, ketika di tahun 1963, Khrushchev oleh para pemimpin komunis di Cina dan Indonesia dituduh “revisionis” dan ide “koeksistensi damai” itu dikecam untuk digantikan dengan semangat konfrontasi?

Saya kira Agam sendiri sangat menyadari soal dasar dalam kasus seperti itu. Mungkin, setidaknya inilah dugaan saya, itu juga yang dimaksudkannya ketika menjelang akhir 1963, ia mengatakan bahwa “tambah sukar menulis sajak”. Kita harus mencari bentuk-bentuk baru, katanya, untuk menghindari “pemamahbiakan”, dan sementara itu pula, kita harus memperdalam “mutu isi secara ideologis”.²⁷

Dalam monograf Foulcher tentang Lekra, ada sebuah memoar yang menarik yang ditulis oleh seorang sastrawan anggota organisasi itu. Memoar itu ditulis oleh Helmi (nama samaran), berjudul *Di Tengah Pergolakan*, dan terbit di Jerman Barat di tahun 1981. Isinya mengisahkan pengalaman si penulis dalam ikut “gerakan turun ke bawah” di Kabupaten Klaten dan Boyolali, ketika berlangsung pembagian tanah secara sepihak di tahun 1964. Bidang Helmi adalah drama. Ia melukiskan keterlibatan grup ketoprak Lekra dalam *landreform* itu. Dari sana, melalui suatu kerja kolektif, lahirlah sebuah lakon yang bahasa Indonesianya berjudul *Api di Pematang*. Lakon itu mula-mula diserahkan untuk dipertimbangkan oleh pejabat Partai di Semarang. Perubahan pun disarankan, agar lakon itu sesuai dengan alas PKI. Helmi melihatnya sebagai dilema.

Ia toh “ditugasi untuk pekerjaan ini”, dan ia sebelumnya pernah dikritik keras karena menulis artikel yang mengkritik pengarah politik. Dalam tulisan itu ia mengatakan bahwa seni dan kesusastraan tak sesuai dengan “komandoisme”.²⁸

Orang macam saya tentu tak mengalami dilema yang dialami Helmi. Terbiasa menerbitkan tulisan tanpa harus lebih dulu mengecek pendapat siapa pun yang mengurus suatu doktrin, bagi saya fungsi kritikus sebagai penyidik murtad atau tak murtadnya sebuah karya, atau dalam kata-kata George Steiner, *a discerner of heresy*, adalah sesuatu yang harus ditentang.

*

Dengan semangat seperti itu sebenarnya Manifes Kebudayaan menentang semboyan “Politik sebagai Panglima”. Tentu saja pengertian “politik” bisa bermacam-macam—dan tampaknya dari kalangan Lekra sendiri tak cukup bisa ditarik konklusi yang satu.

Di sekitar Hari Sumpah Pemuda di tahun 1962, Pramoedya Ananta Toer berceramah di Gedung GRIS Semarang. Di meja pembicara, ia didampingi para dosen sastra—dan juga seorang perwira penerangan dari Kodam VII. Dalam acara tanya jawab, seorang penanya maju: “Seni untuk politik apakah tidak merusak seni?” Jawab Pramoedya: “Tidak ada sesuatu yang tidak pakai politik”.²⁹

²⁷ HR (*Harian Rakjat*) Minggu, 20 Oktober 1963.

²⁸ Keith Foulcher, *Social Commitment*, 132-133.

²⁹ Reportase tentang pertemuan ini dimuat di “Lentera”, *Bintang Timur*, 16 November 1962.

“Politik”, dalam konteks itu, barangkali seperti yang dimaksudkan Maxim Gorki dalam pidato di tahun 1934 dan dikutip Takdir Alisjahbana di sekitar tahun 1938. Gorki menolak pendapat bahwa kesusastraan itu “berdiri di luar politik”. Katanya, sebagaimana disalin oleh Takdir dari versi Belanda: “Sebab, karena politik itu sesungguhnya memasuki dan menguasai segala hidup, maka takut akan politik itu berarti lari dari hidup”.³⁰

Latar belakang pernyataan semacam itu agaknya harus dilihat dari pandangan Marxisme-Leninisme, bahwa hidup terbangun dari perjuangan kelas—yang manifestasinya adalah perjuangan politik—dan karena seluruh hidup dikuasai oleh perjuangan kelas, maka tak seorang pun bisa mengelak dari pergulatan politik yang ada di dalamnya.

Namun, pada saat yang sama, pengertian “politik” di kalangan Lekra juga terkadang mirip dengan pengertian “sikap”, atau “pendirian”. Karena dalam pengertian Marxis-Leninis setiap person mencerminkan kelasnya, maka pendirian pribadi pada akhirnya juga pendirian suatu kelas. Karena kelas sosial berjuang dalam pergulatan politik, maka pendirian pribadi adalah pendirian politik.

Ini tercermin, misalnya dalam sebuah pernyataan Njoto, salah seorang pemimpin PKI dan penulis cemerlang (dengan nama Iramani) yang sangat dekat di hati banyak penulis Lekra. Dalam sebuah pidato di akhir Februari tahun 1962, tak lama setelah Majalah *Sastra* memberikan hadiah sastra kepada B. Sularto, Njoto mencoba menunjukkan bahwa “mereka” (maksudnya Jassin dan kawan-kawan) memberikan hadiah kepada karya-karya sastra yang “penuh politik”. Dengan demikian, tidak betul bahwa kesusastraan “mereka” itu tidak ber-“politik”. “Teranglah”, ujar Njoto, “bahwa bukan kehadiran politik dalam kesenian itu yang mereka tolak”. Dengan kata lain, mereka sebenarnya sama dengan Lekra, tapi juga berbeda: bila Lekra “menuliskan politik revolusioner dalam karya-karya literer”, kata Njoto, maka “mereka menghasilkan politik reaksioner dalam tulisan-tulisan yang sama sekali tidak literer”.³¹

Tapi pengertian “politik” sebagai “pandangan” atau “sikap itu nampaknya dalam kosa kata PKI juga berbaaur dengan pengertian “politik” sebagai pengarah—atau garis politik—dari Partai. Pada dasarnya, “komandoisme” inilah yang ditentang oleh Manifes Kebudayaan, ketika para pendukungnya menampik semboyan “Politik sebagai Panglima”.

Sebab, “Manikebu” tidaklah sama dengan pendirian “seni untuk seni”—walaupun itulah yang dituduhkan D.N. Aidit ketika ia berpidato panjang di depan sebuah konferensi seniman dan sastrawan yang diselenggarakan PKI tiga bulan setelah Manifes Kebudayaan dilarang.³² Bagi para penanda tangan Manifes itu—seperti yang nampak pada tulisan Arief Budiman atau Dick Hartoko yang telah dikutip di atas—seni dan kesusastraan pada kodratnya sendiri mengandung “pengabdian”, atau pesan yang tak cuma untuk dirinya sendiri.

Khususnya bagi saya, semboyan “seni untuk seni” itu toh hasil dari suatu proses di dalam sejarah Eropa yang tak pernah terjadi di Indonesia—konon ketika penyair seperti Baudelaire atau Pushkin menolak kegiatan sastra mereka digunakan buat melayani yang berkuasa. Di Indonesia, sejak kesusastraan lama sampai dengan mutakhir, penolakan yang sadar—dan secara bersama-sama—terhadap fungsi ekstra-literer kesusastraan tak pernah terjadi. Atau tak cukup kuat, bukan pula suatu “gerakan”.

Tak mengherankan sebenarnya bahwa bukan saja semboyan itu tak disebut oleh Manifes Kebudayaan, tapi juga “Manikebu” itu menolak untuk meletakkan pertimbangan estetik sebagai asas yang paling menentukan dalam kritik kesenian. Bab “Penjelasan” Manifes Kebudayaan bahkan

³⁰ S. Takdir Alisjahbana, *Perjuangan Tanggungjawab dalam Kesusastraan*, 63.

³¹ Pidato Njoto, “Ideologi Sebagai Baja”, dalam Konferensi Nasional Lekra di Bali, 27 Februari 1962, dimuat *Harian Rakjat*, 17 Maret 1962.

³² D.N. Aidit, *Tentang Sastra dan Seni*, pidato di depan KSSR, di Jakarta, 28 Agustus 1964. Diterbitkan Yayasan “Pembaharuan”, Jakarta, 1964, 85.

mengisyaratkan—dengan agak berputar-putar, memang—bahwa memberikan prioritas kepada “estetika murni” akan merupakan “imperialisme” kaum estet, dan itu harus ditolak Manifes justru meneguhkan komitmen sosial yang dipancarkan kesenian. “Pekerjaan seorang seniman”, demikianlah ditulis di dalam “Penjelasan”, “senantiasa harus dilakukan di tengah-tengah dunia yang penuh dengan masalah-masalah ...”. Dan seniman tak dibutuhkan lagi, seandainya nanti “dunia sempurna”.

Namun satu motif dasar yang ada dalam Manifes Kebudayaan adalah ketidakpercayaan bahwa dunia pada akhirnya akan bisa seperti itu. “Kami tidak pernah berpikir tentang suatu zaman di mana tak ada masalah lagi”, kata “Manikebu”. “Kami tidak mungkin menerima setiap bentuk utopia”, karena “dunia ini bukan surga”. Dari ini, Manifes Kebudayaan pada hakikatnya adalah suatu usaha memberikan alternatif pemikiran, setelah ia menolak penjelasan utopianis tentang revolusi.

Dan di situlah ia sebenar-benarnya berbeda dengan pendirian Marxis-Leninis, yang bersandar pada semacam “eskatologi”: mengabdikan hari ini, seraya membayangkan surga di kemudian hari. Bentuk surga di bumi ini, bagi kaum Marxis-Leninis, adalah suatu masyarakat yang tak berkelas, suatu masyarakat yang tak ada lagi penindasan, dan tak lagi membutuhkan kekuasaan negara—pendeknya suatu masyarakat masa depan yang begitu indah sehingga untuk ke sana, segala-galanya harus bisa dikorbankan, termasuk kemungkinan manusia menikmati kebebasannya di hari sekarang. Manifes Kebudayaan tidak memiliki “eskatologi” seperti itu. Revolusi, bagi “Manikebu”, memang bisa mengubah keadaan yang buruk dalam hidup manusia, dan pengorbanan untuk perubahan itu dapat dimaklumi. Tetapi revolusi, seperti terbukti dalam sejarah, juga ternyata bisa melahirkan suatu kelas baru, yang bisa memberangsang kreativitas manusia dan menginjak kehendak lebih lanjut untuk perbaikan.

Saya kira di balik kepala para “Manikebuis”, jelas ataupun samar, hadir telaah bekas pemimpin komunis Yugoslavia, Milovan Djilas, tentang telah timbulnya “kelas baru” di negeri-negeri sosialis—negeri yang semula justru ingin menghapuskan kelas dari masyarakatnya. Manifes Kebudayaan memang tak menyebut Djilas atau yang lain. Naskah itu akan jadi terlampau provokatif. Sebagai gantinya, Manifes itu menyebut, mungkin semacam “peringatan” yang teramat samar, pengkhianatan kaum borjuasi setelah menang Revolusi Prancis.

Dengan menyadari pengkhianatan seperti itu, pengorbanan hari ini untuk cita-cita Revolusi harus dihindarkan untuk menjadi sesuatu yang absolut dan total. Maka kemerdekaan jiwa, kegembiraan bermain, keindahan ekspresi kesenian—hal-hal seperti itu pada akhirnya harus tetap hadir, untuk keselamatan manusia juga. Itu semua tak boleh ditembak mati biarpun atas nama “Revolusi”.

Dalam tema Manifes Kebudayaan, peran para seniman dan inteligensialah untuk menjaga agar pelbagai ekspresi kemerdekaan jiwa itu tidak ditembak mati, biarpun Revolusi menghendaki disiplin, ketaatan kepada ajaran dan kepada keputusan pimpinan. Di situ pula sumber penolakannya kepada asas “Politik sebagai Panglima”. Manifes Kebudayaan menganggap perjuangan politik penting (suatu “faktor positif”, katanya, “sebagai kekuatan baru” yang terbentuk di tengah-tengah penindasan kekuatan lama”), tapi ia menolak anggapan bahwa hidup hanya bisa sepenuhnya diterjemahkan sebagai arena perjuangan politik. Ia dengan demikian juga tak bisa menerima prinsip bahwa pemegang kekuasaan politik, mereka yang memimpin, boleh menentukan segala-galanya.

Saya ingat bahwa sebuah buku yang saya ikut baca bersama beberapa teman di masa itu adalah esai Herbert Read, *The Politics of the Unpolitical* (tentu saja saya pinjam dari perpustakaan Wiratmo yang berimpit-impit itu). Tokoh teladan dalam buku ini adalah orang seperti Gandhi dan Isa Almasih: orang-orang yang tidak hendak mengikatkan diri kepada ilusi tentang kesempurnaan dunia, tetapi toh terus berjuang untuk keadaan yang lebih adil, lebih tanpa luka.

Banyak penulis “Manikebu” mengambil dongeng tentang Sisifus sebagaimana ditafsirkan oleh Albert Camus (Camus memang sering dikutip, semacam jadi mode, karena satu dan lain hal): manusia yang berikhtiar terus-menerus, sebuah maraton panjang tanpa garis finis yang jelas, sebuah perjalanan

menuju anak tangga terakhir di kaki langit yang dicita-citakan—suatu titik yang, bila dihampiri, ternyata menjauh lagi.³³

Dengan pandangan antiutopian yang seperti itulah, naskah Manifes Kebudayaan merumuskan sikap kesenian dan pemikiran yang selalu merasa perlu mengambil jarak dari kekuasaan. Pemikiran Marxis memang mengatakan bahwa kebudayaan yang ada pada suatu masa adalah kebudayaan dari kelas yang berkuasa—mungkin dari sini pula teoretikus Marxis seperti Gramsci berbicara tentang konsep “hegemoni”. Pandangan itu tak sepenuhnya keliru. Tapi Manifes mencoba menunjukkan bahwa sejarah toh juga punya cerita lain: “justru karena tidak termasuk dalam kelas yang berkuasa, orang dapat membentuk kekuatan (terutama kekuatan kreatif—*pen.*) baru”.

Penting agaknya diingat bahwa Manifes Kebudayaan disusun di tahun 1963. Itu adalah masa ketika di Uni Soviet, selepas Stalin, kesusastraan Rusia seakan-akan menampilkan vitalitasnya yang selama itu tersembunyi. Novel *Dr. Zhivago* terbit (dan kemudian diterjemahkan Trisno Sumardjo), meskipun hal itu kemudian menyebabkan Boris Pasternak, pengarangnya, diganyang. Buku itu bagaimanapun sangat mengesankan, biarpun Pasternak oleh Njoto disebut sebagai “pengkhianat” dan oleh Pramoedya dikecam sebagai melakukan “fitnah” terhadap Revolusi Bolsyewik. Karya-karya sinematik Grigori Chukrai lahir, misalnya (dalam versi Inggris) *The Ballad of a Soldier*, dan menyentuh hati—meskipun kemudian di RRC dihantam sebagai karya kaum “revisionis”. Semua itu memperkuat argumen bahwa kekuatan kreatif tidak mudah untuk ditekan dan ditelan oleh selera yang berkuasa. Semua itu juga menunjukkan betapa absurdnya sering akibat “komandoisme” yang ditentukan oleh Partai.

Film seperti *The Ballad of a Soldier* itu, umpamanya. Tokohnya seorang prajurit muda, yang dengan wajah tulus dan inosen harus bersiap dalam ancaman perang, dan kehilangan seorang gadis yang begitu damai. Kisah seperti ini sangat berbeda dari konsep “hero positif” yang berotot dan gagah berani, atau pun “manusia baru” yang perkasa yang selama itu, sejak masa Stalin, jadi salah satu formula realisme-sosialis. Dari Cina sendiri tampak ada usaha para sastrawannya untuk menolak, atau menghindari, dari “sloganisme” dan “posterisme” yang terdapat dalam kesusastraan mereka waktu itu. Setidaknya ini saya simpulkan dari sebuah diskusi di Jakarta di tahun 1963, yang diselenggarakan Lekra dan dihadiri beberapa pengarang RRC. Mereka ini menganggap “sloganisme”, “posterisme”, dan “formulisme” dalam kesusastraan mereka sebagai akibat para pengarangnya kurang memahami bahwa kehidupan adalah sesuatu yang kompleks.³⁴

Pengakuan terhadap hidup sebagai sesuatu yang kompleks berarti pengakuan bahwa “tak ada satu rumusan yang mampu melingkupi seluruh pengertian kehidupan”—hal yang sebenarnya pernah dikemukakan Jassin di awal 1963, dalam membela kebijakan editorialnya yang menangkis cap “reaksioner” atas *Sastra*.³⁵ Dan pengakuan seperti itu tentu tak mudah diekspresikan di dalam karya yang memang harus mengikuti formula yang bersifat partisan. Tapi rasanya justru “taat formula” itulah yang masih terasa dalam pelbagai karya Lekra di tahun 1960-an itu—sesuatu hal yang memang, akhirnya, tak menyebabkan doktrin “realisme sosialis” di Indonesia menjadi memikat.

Namun, sebenarnya, sikap “Manikebu” pada umumnya terhadap karya-karya Lekra tidaklah serta merta bermusuhan. Bagi saya, setidaknya, sajak-sajak Agam Wispi dan Dodong Djiwapradja, juga Rivai Apin dan Hr. Bandaharo, tetap termasuk puisi terbaik Indonesia, hingga sekarang. Esai-esai Bujung Saleh, misalnya yang kita dapatkan dalam Majalah *Indonesia* tahun 1950-an dan dalam

³³ Tak mengherankan bila majalah *Sastra* yang terbit di tahun 1967, setelah berakhirnya “demokrasi terpimpin”, dan kebanyakan dikelola oleh para penanda tangan Manifes, disebut *Horison*. Lihat catatan redaksi dalam *Horison* nomor pertama, mungkin oleh Arief Budiman.

³⁴ Dikutip oleh Bakri Siregar dalam “Catatan Pada Sebuah Diskusi”. *Harian Rakjat*, 29 September 1962. Saya juga pernah mengutip seorang penulis dalam salah satu nomor Chinese Literature tahun 1963 yang mengecam tulisan yang penuh “jargon” (slogan). Lihat *Potret Seorang Penyair Muda*, 40. Para pengarang Lekra juga kemudian mempersoalkan masalah pengulangan slogan-slogan ini, ketika mendiskusikan sajak “Kepada Partai”, *Harian Rakjat*, 27 Juni 1965. Dikutip oleh Keith Foulcher, *Social Commitment*, 136.

³⁵ *Sastra*, No. 1, Th. III, 1963.

Majalah *Siasat* pada periode yang sama—ketika perbedaan pandangan politik belum lagi menyebabkan para penulis mempunyai media yang berbeda-beda, ketika perdebatan tidak disertai ancaman pengganyangan dan “pembabatan”—merupakan karya pemikiran yang berharga untuk seterusnya. Begitu pula tulisan Klara Akustia seperti yang ditujukannya untuk mendebat Jassin, “Kita Adalah Anak Zaman Kini”, yang dimuat di “Lentera” di akhir tahun 1962, tetap layak dibaca siapa pun, walaupun tak usah setuju dengan kesimpulannya. Studi Pramoedya tentang Mas Marco dan Tirto Adisurjo juga jelas benar sumbangannya buat penulisan sejarah. Daftar ini bisa ditambah dengan sketsa-sketsa segar yang cemerlang yang ditulis Iramani di *HR Minggu*, “Dari Buku Catatan Seorang Publisist”.

Jassin sendiri, seakan mengulangi sikapnya sejak ia menyusun. *Gema Tanah Air*, tidak menolak karya-karya “realisme-sosialis” sebagaimana ia nyatakan di kata pangantar tahunannya untuk *Sastra* tahun 1963: “Kami sama sekali tidak keberatan terhadap tendensi yang dikehendaki realisme sosialis itu, tetapi ... kami menolak karangan yang hanya baik buat keranjang sampah disuguhkan sebagai realisme-sosialis, hanya karena dalamnya pengarang menyebut-nyebut rakyat dan perjuangan”.³⁶

Agaknya satu petunjuk tentang kesediaan Jassin itu ialah pemuatan sajak panjang yang mengesankan karya Dodong Djiwapradja, penyair Lekra terkemuka itu, dalam *Sastra* beberapa nomor kemudian.³⁷ Bahkan jauh sebelumnya, di nomor pertamanya di tahun 1962, Jassin memuat perkenalan dengan kesusastraan masa kini (sosialis) Polandia, yang pengantarnya menyebutkan bahwa berbicara tentang kesusastraan dunia tak cukup dengan hanya melihat ke karya-karya sastra dari apa yang disebut “dunia bebas”.³⁸

Dalam sikap yang sama, Manifes Kebudayaan pun menerima ajaran revolusioner resmi waktu itu tanpa maksud lain yang tersembunyi. Sitor Situmorang, dalam sebuah ceramah di awal 1965, mengatakan bahwa “Manikebu” yang sudah dilarang itu “mengoper semboyan-semboyan dan istilah-istilah revolusi, tapi didasarkan atas sikap permusuhan dan penolakan terhadap revolusi”.³⁹ Saya kira Sitor keliru, salah tafsir atau memang itulah yang harus dilakukannya untuk membersihkan sisa “Manikebu” lebih lanjut.

Menurut ingatan saya, penerimaan Manifes Kebudayaan terhadap “teori” revolusi yang resmi waktu itu, penerimaan Manifes terhadap pikiran-pikiran Bung Karno, lebih didasarkan atas pengakuan yang sederhana: memang ada kebenaran yang terkandung di sana.⁴⁰ Hanya Manifes Kebudayaan memberi penekanan khusus, sesuai dengan kecenderungannya yang besar untuk menghindari “pemamahbiakan”: ideologi resmi itu tidak diterimanya sebagai sesuatu yang telah tertutup atau berhenti. Karena itulah salah satu kalimat yang sering dikutip oleh para penanda tangan Manifes adalah, “Kami tidak menyembah aksara”.

Dalam hubungan itulah, seperti dikatakan dalam Manifes Kebudayaan, doktrin realisme-sosialis yang seperti ditentukan oleh Stalin tidak dapat diterima. Doktrin itu terutama didekritkan oleh A.A. Zhdanov, pembantu Stalin yang mengontrol seni dan kesusastraan, di tahun 1934 di Kongres Pertama Penulis Soviet. Garis itu tampak sekali harus dipatuhi. Di tahun 1946, misalnya, Zhdanov mengganyang penyair seperti Akhmatovva dan Pasternak, yang dituduhnya “meracuni” jiwa pemuda

³⁶ *Sastra*, No. 1, Th. III, 1963.

³⁷ Dodong Djiwapradja kemudian menyatakan bahwa ia tak pernah mengizinkan sajaknya dimuat di *Sastra* (No. 9-10, Vol. III, 1963). Penerbit *Sastra* menangkis, dengan mengumumkan bahwa Dodong sudah menerima honor sajak-sajak itu. Dari sini tampak bahwa polemik kesusastraan sudah makin jauh dari polanya yang normal. Lihat *HR Minggu*, 23 Februari 1964; *Bintang Timur*, 24 Februari 1964; *Sastra*, No. 2, Th. IV, 1964.

³⁸ *Sastra*, No. 1, Th. II, 1962.

³⁹ Ceramah Sitor Situmorang di Fakultas Sastra UI, Rawamangun, Jakarta, 30 Januari 1965. Dimuat dalam kumpulan ceramahnya, *Sastra Revolusioner*, terbitan Lembaga Kebudayaan Nasional Djawa Barat, 1965, 9.

⁴⁰ Di tahun 1969 ketika harian *Indonesia Raja* menurunkan satu seri tulisan yang menyerang intelektual Indonesia yang pernah banyak menggunakan ajaran “Orde Lama” (Bung Karno), saya menulis menjelaskan posisi Manifes Kebudayaan, bahwa Manifes itu “bukan satu Manifes anti-Sukarno”. Saya katakan di situ bahwa oleh Manifes, beberapa pikiran serta kalimat dari paham resmi masa itu diterimanya. Lihat 92.

Soviet dengan tulisan-tulisan yang dekadent, a-politik, dan vulgar, dan Partai pun menutup Majalah *Leningrad* serta melarang Majalah *Zvesda* memuat sajak-sajak Akhmatovva dan “sejenisnya”.⁴¹

Toh sementara itu, bagi Manifest Kebudayaan, realisme-sosialis seperti dikemukakan Gorki disambut baik. Pikiran Gorki itu dianggap “searah” dengan “garis Manifest”. Memang, dalam naskah Manifest, tidak begitu jelas apa sebenarnya dari Gorki yang disetujuinya, mengingat hubungan Gorki dengan kekuasaan Partai berubah-ubah: tulisannya pernah diberangus Lenin, tapi toh ia kemudian bisa bekerja sama dengan pimpinan Partai. Yang agak pasti ialah bahwa bagi para penanda tangan Manifest, tidak sukar untuk menerima sikap Gorki yang bersedia mengakui pelbagai macam sumbangan kesusastraan dunia sebagai sesuatu yang sejalan dengan cita-cita revolusi: baik itu cerita rakyat maupun karya Goethe dan Shelley.

Sebab, pada dasarnya, inilah yang dilihat Manifest Kebudayaan: kesusastraan senantiasa dapat berharga, biarpun tidak diciptakan menurut ketentuan yang sudah dipatok oleh yang berkuasa. Justru dalam kebebasannya, kesusastraan bisa lebih jujur, dan dalam kejujuran itu, ia tidak sekadar sebuah propaganda. Propaganda dengan mudah terjadi ketika komitmen sosial kesusastraan menyempit menjadi sekadar afiliasi politik, dan ketika afiliasi ini pun makin menyempit menjadi sekadar kesetiaan kepada “komandoisme” Partai.⁴² Propaganda dengan mudah juga terjadi ketika seorang pengarang, dalam kata-kata seorang kritikus Cina di tahun 1963, “tidak mengindahkan pembaca-pembacanya serta mengabaikan kebutuhan mereka untuk menciptakan kembali sesuatu bagi diri mereka sendiri”.⁴³

Dalam hubungan itulah beberapa penulis “Manikebu”, saya kira termasuk saya juga, senang mendapatkan sebuah kutipan dari kata-kata Lu Hsun, sastrawan Cina yang oleh Mao pernah disebut sebagai “seorang pemikir besar dan seorang revolusioner besar”, tapi yang di tahun 1936 pernah diserang oleh para birokrat Partai: “Setiap kesusastraan adalah propaganda, tapi tidak setiap propaganda itu kesusastraan”.

Saya tidak tahu sejauh mana ucapan-ucapan Lu Xun itu dibaca—dan punya gema—di kalangan sastrawan Lekra waktu itu. Kumpulan tulisannya diterbitkan di Peking di tahun 1963, dan bentuk terjemahannya masuk ke Indonesia melalui toko buku yang biasa saya kunjungi, di kantor CC PKI di Kramat Raya (sekarang kantor Ditjen Pariwisata), tempat tersedia penerbitan murah dari Moskow maupun Beijing.

Bagi saya dan mungkin beberapa “Manikebuis” lain, Lu Xun punya daya tarik tersendiri. Novel kecilnya yang terkenal, *Riwayat Kita: Ah Q* pernah diterbitkan versi Indonesianya di tahun 1956 oleh Pustaka Rakjat, penerbitan milik S. Takdir Alisjahbana. Salah satu pidatonya di tahun 1972 yang diterjemahkan dalam *Sastra*, Maret 1963, berkata, dengan gayanya yang khas, ia “secara pribadi” menyangkal pendapat bahwa kesusastraan berpengaruh besar dalam revolusi. Salah satu kalimatnya yang lucu tentang kekacauan pengertian “revolusi” dan “kontrarevolusi” tak mudah dilupakan dalam seri cerita Asia-Afrika yang dialihbahasakan Trisno Sumardjo dalam *Sastra* sejak awal 1962. Dengan kata lain, ada yang bagi saya terasa “manikebuis” dalam tulisan pengarang ini—dan tak mengherankan bila dari Lu Hsun saya kemudian menemukan satu kutipan lain yang lebih mengejutkan: “Pada hemat saya, kesusastraan apa pun yang dapat dipakai untuk tujuan propaganda politik tak mempunyai daya persuasi. Kesusastraan yang baik selalu menolak untuk dipesan dari luar ... secara spontan ia memercik dari hati”.⁴⁴

⁴¹ Dikutip dari memoar Nadezhda Mandelstam, janda Osip Mandelstam, penyair liris terkemuka di awal Revolusi Bolsyewik, yang kemudian ditangkap Stalin di tahun 1938 dan mati di tahanan; *Hope Abandoned*, (Penguin Books, 1976), 740.

⁴² Dalam kata-kata Adorno, komitmen itu “remains politically polyvalent so long as it is not reduced to propaganda”. Dari tulisan Theodor W. Adorno “Commitment”, dalam *New Left Review*, 1974, dikutip oleh Raymond Williams dalam *Marxism and Literature* (Oxford University Press, 1977), 202.

⁴³ Wang Chao-wen, dalam *Chinese Literature*, No. 11, Peking, 1963.

⁴⁴ Dari kumpulan tulisan Lu Hsun, dikutip oleh Simon Leys, *Broken Images. Essays on Chinese and Politics* (London: Allison & Busby, 1979), 42.

Bahwa Lu Xun yang meninggal di tahun 1936, tetap dihormati Mao, sebenarnya mengandung harapan: jika bagi revolusi Cina pun ada tempat buat orang seperti dia, bagi revolusi Indonesia pun akan ada kemungkinan “Manikebu” tidak usah dianggap sebagai sesuatu yang harus dihancurkan. Malah pernah sebenarnya saya diam-diam mengharap bahwa perdebatan yang timbul karena Manifest Kebudayaan itu akan berlangsung sebagai penelusuran dan pencarian ide, seperti yang terjadi di kalangan para penulis dan intelektual Indonesia di tahun 1930-an, yang kemudian disebut sebagai “Polemik Kebudayaan”. Siapa tahu akan lahir tingkat pemikiran, atau suatu “sintesa”, yang lebih tinggi.

Tapi itu tentu saja hanya kenaifan liberal saya.

*

Dalam perkembangannya, perdebatan antara “Manikebuis” dan para penulis Lekra, khususnya antara Majalah *Sastra* dan “Lentera” *Bintang Timur*, tak meningkat ke dalam pengulasan pelbagai soal yang menurut saya mendasar. Yang terjadi adalah nada yang makin keras dan cara yang makin kasar. Tak jelas benar mengapa itu kemudian yang terjadi. Tapi yang pasti, sasaran serangan “Lentera” jadi melebar, dan dengan demikian makin banyak pihak yang terlibat, ketika mulai awal September 1962, di sana terbit satu rangkaian tulisan untuk menunjukkan bahwa karya Hamka, *Tenggelamnya Kapal van der Wijck*, adalah sebuah plagiat dari karya pengarang Arab Manfaluthi.

Hamka, yang menulis novel itu ketika ia masih muda (*Tenggelamnya Kapal van der Wijck* terbit tahun 1938), di masa itu sudah seorang ulama dan penulis Islam yang berpengaruh. Serangan terhadapnya dengan sendirinya menimbulkan reaksi marah di sebagian kalangan Islam. Khususnya di kalangan mereka yang merasa posisinya tertekan, setelah Masyumi—sebuah partai besar—dibubarkan, setelah beberapa pemimpinya dipenjarakan, setelah korannya, *Abadi*, dibredel, dan ketika setiap hubungan dengan partai terlarang itu bisa mencelakakan. Justru dari kalangan ini, yang umumnya menyaksikan dengan cemas kemajuan PKI dalam perimbangan kekuasaan “demokrasi terpimpin”, Hamka punya pengaruh, bahkan pendukung; dan itu mungkin salah satu sebabnya Hamka sendiri kemudian, seingat saya setelah tahun 1963, ditangkap pemerintah. Konon, ia dituduh berbuat makar, dan disiksa.

Dalam konteks itu, tuduhan bahwa Hamka seorang plagiator tidak berkembang dan berakhir dengan suatu usaha pengkajian yang lebih serius. Jassin kemudian membela Hamka, dan karya asli Manfaluthi diterjemahkan serta diterbitkan. Tapi soalnya makin lama sudah bukan lagi soal benar atau tidak—baik dalam menyerang maupun membela ulama yang juga tokoh gerakan Muhammadiyah itu. Sebagiannya hal itu tentulah disebabkan oleh cara “Lentera” juga: lembaran ini tak lagi membatasi diri pada argumentasi buat membuktikan keplagiatan *Kapal van der Wijck*, melainkan lebih memberi kesan ke arah lain: di lembaran *Bintang Timur* itu ada rubrik khusus yang disebut “Varia Hamka”, yang umumnya berisi cemooh.

Kerasnya serang-menyerang antara “pihak Jassin” dan “pihak Pramoedya” terjadi di kesempatan lain: heboh di sekitar Hadiah *Sastra* yang diumumkan di awal 1963. Seperti biasa, di nomor pertama tahun baru Majalah *Sastra*, Jassin mengumumkan pilihannya atas karya-karya terbaik untuk cerita pendek adalah Bur Rasuanto. Tak disangka-sangka, beberapa orang yang dipilih Jassin menolak untuk menerima penghargaan itu. Motinggo Boesye dan Virga Belan, dua penulis cerita pendek yang oleh Jassin dipilih hanya sebagai pemenang ke-2 dan ke-3, menampik keputusan itu—dan “Lentera” memuat pernyataan mereka dengan antusias. Khususnya Virga Belan, seorang penulis yang dikenal tulisannya sejak nomor-nomor pertama *Sastra*, menggunakan alasan ideologis, dengan menekankan tuduhan bahwa sikap *Sastra* memang “kontrarevolusioner”. Dan ketika seorang penyair wanita, M. Poppy Hutagalung juga menolak hadiahnya, Jassin menyatakan bahwa Poppy “diintimidasi untuk menulis surat penolakan”. Seorang pengarang lain, Usamah, yang dimuat surat pernyataan

penolakannya di “Lentera”, ternyata kemudian menyatakan surat itu palsu—dan dengan demikian memukul reputasi “Lentera”.⁴⁵

Dalam *Social Commitment in Literature and the Arts*, Foulcher mengatakan bahwa insiden itu merupakan “sebuah langkah yang agak terinci untuk mendiskreditkan partisipasi Lekra yang sah dalam kesusastraan Indonesia”. Seingat saya soalnya tidak segawat itu. Di tahun itu saya disebut sebagai pemenang untuk tulisan jenis esai, dan karenanya mengikuti dengan dekat peristiwa itu, terutama karena saya sering datang ke kantor *Sastra*. Kesan saya ialah bahwa Jassin dan *Sastra* justru, sekali lagi, sekadar bereaksi secara defensif.

Sampai kini tak diketahui bagaimana munculnya surat penolakan Usamah itu—yang mengagetkan orang-orang *Sastra* dan juga saya sendiri, terutama karena pengarang muda ini waktu itu praktis belum kami kenal “warna”-nya. Yang pasti, bukan orang macam Jassin, yang umumnya bekerja sendiri, yang mau dan bisa “mendiskreditkan” Lekra dengan cara itu. Bagi Jassin justru mungkin sebaliknya: keabsahannya sebagai kritikuslah yang sedang didiskreditkan.

Tak berarti bahwa majalah *Sastra* kemudian bisa membatasi diri untuk menjawab serangan dengan tangkisan argumentatif seperti galibnya: dalam terbitannya No. 11/12, Th. III, terdapat potret Pramoedya Ananta Toer sedang duduk tersenyum bersama Ed Hoornik, seorang tokoh Sticussa, lembaga kerja sama kebudayaan Belanda yang oleh kalangan Lekra sendiri dikecam sebagai penerus politik “kolonialisme”. Yang hendak dicapai *Sastra* dengan cara kasar ini adalah bagaimana mendiskreditkan Pramoedya—walaupun foto itu sebenarnya tak dengan sendirinya mengesankan Pramoedya sebagai orang yang “pro-Sticussa”.

Tapi semua itu menunjukkan bagaimana mutu ingar-bingar kesusastraan waktu itu akhirnya. Satu-satunya soal yang lebih berisi dalam keberisikan yang panjang itu adalah mengenai suatu istilah yang sampai kini tetap disebut, dan tetap disalah mengerti: “humanisme universal”.

“Humanisme universal” adalah sebuah istilah yang nampaknya kian lama kian digambarkan sebagai tema utama dalam “Manikebu”. Bahkan banyak—barangkali termasuk para simpatisan Manifest Kebudayaan sendiri—yang menganggapnya demikian. Pada pendapat saya, anggapan itu keliru. Bahkan ketika saya dan para penulis segenerasi saya muncul menandatangani pernyataan itu, di tahun 1963, pengertian itu sudah seperti sebuah peninggalan sejarah yang asal usulnya tak jelas. Istilah itu juga bagi saya sendiri agak membingungkan: ia tak ada dalam kamus. “Humanisme” di situ juga rasanya tak ada hubungan dengan apa yang terdapat dalam sejarah Eropa.

Baru kemudian sekali saya mulai menengok akar soalnya. Kesan saya ialah bahwa ketika H.B. Jassin buat pertama kalinya memperkenalkan istilah itu ke dalam khazanah kesusastraan Indonesia sesudah perang, ia ingin mengemukakan suatu pandangan (terutama pada beberapa penulis terkemuka waktu itu) yang mengakui kompleksnya manusia sebagai suatu wujud total. Manusia, kata Jassin dalam sepucuk surat yang tertanggal 15 Desember 1951, ditujukan untuk pengarang Aoh Kartahadimadja, adalah “satu makhluk yang penuh kemungkinan-kemungkinan”. Agaknya sebab itu Jassin juga mengatakan, “Saya tak percaya seorang kapitalis manusia lain dari yang lain”. Dengan kata lain, ada kapitalis yang jahat, ada kapitalis yang kurang atau bahkan tidak jahat. “Hanya setan yang jahat seratus persen”, kata Jassin pula.⁴⁶

Jelas bahwa dalam hal itu Jassin tidak menggunakan sebuah analisa sosial, dan sudah tentu tak menggunakan Marxisme. Ia, kurang lebih, memakai sebuah analisa psikologis. Bagi Jassin hal itu tentu saja sah, mengingat manusia, dalam kompleksitasnya, tak bisa diterangkan hanya dengan satu

⁴⁵ Agak lebih rinci episode ini dikemukakan dalam monograf Foulcher, *Social Commitment*, 118-119. Juga Yahya Ismail, *Pertumbuhan, Perkembangan dan Kejatuhan Lekra di Indonesia*. Kuala Lumpur (Dewan Bahasa dan Pustaka, 1972), 43-44.

⁴⁶ Dimuat dalam H.B. Jassin, *Kesusastraan Indonesia Dalam Kritik dan Esai*, cetakan ketiga, jilid I, (Jakarta: Gunung Agung), 68-71. Kutipan selanjutnya berasal dari sini.

dasar analisa. Juga, sejalan dengan itu, tidak bisa dipakai sikap dan pandangan yang mendahului suatu kesimpulan. Untuk itu, kata Jassin pula, orang mesti “ada kepercayaan pada manusia”.

Sudah tentu, bagi para sastrawan Lekra, yang memegang konsep Marxis-Leninis tentang perjuangan kelas sebagai premis mereka, ungkapan Jassin itu tak dapat diterima. Suatu sikap yang kurang lebih mewakili pendirian penulis Lekra misalnya terdapat dalam sebuah tulisan Putu Oka di akhir tahun 1962.

Dalam membicarakan “politik kebudayaan di Indonesia”, Putu Oka menyatakan, “humanisme universal” itu “diharamkan oleh Manipol”. Alasannya, karena “aliran ini menganggap bahwa manusia harus cinta dan merasa kasih sayang terhadap manusia yang lainnya”—tak peduli apakah “manusia itu mengisap atau menindas kita”.⁴⁷

Apa yang termaktub dalam argumen semacam itu ialah pendapat bahwa di dunia yang belum adil, orang harus membedakan secara jelas antara yang ditindas dan yang menindas. Putu Oka tentu saja dalam hal itu benar—dan saya kira kuatnya kandungan pendapat seperti itu punya pengaruh di kalangan “Manikebu” pula terutama di masa ketika pikiran yang hidup waktu itu adalah pemikiran Marxis, yang sangat kuat hadir dalam ajaran Bung Karno. Lagi pula, tahun 1960-an adalah tahun-tahun yang militan. Mungkin dalam konteks seperti itulah Wiratmo Soekito menuliskan dalam naskah *Manifes Kebudayaan*, suatu pandangan penting “humanisme universal”—dengan sikap yang tak jauh berbeda seperti yang dikemukakan Putu Oka. “Apabila dengan ‘humanisme universal’ yang dimaksudkan pengaburan kontradiksi antagonis, kontradiksi antara kawan dengan lawan”, tulis *Manifes Kebudayaan*, “maka kami akan menolak ‘humanisme universal’ itu”. Orang tidak bisa “indifferen” terhadap semua aliran politik, kata *Manifes* pula, orang tidak bisa “toleran terhadap imperialisme dan kolonialisme”.

Maka, pendirian “humanisme universal” baru bisa diterima, kata *Manifes* pula, bila itu berarti pengakuan “bahwa kebudayaan dan kesenian itu bukanlah semata-mata nasional, tetapi juga menghayati nilai-nilai universal, bukan semata-mata temporal, tetapi juga menghayati nilai-nilai eternal”.

Meskipun perumusan itu memakai bahasa politik tahun 1960-an, sesungguhnya dasar pandangannya bukanlah sesuatu yang baru. Di tahun 1948, ketika pertempuran masih berlangsung antara pasukan gerilya Indonesia dan tentara pendudukan Belanda, Jassin juga sudah menolak suara awal “humanisme universal”—meskipun ia yakin bahwa hanya “Setan yang jahat seratus persen”.

Dalam suratnya kepada Aoh Kartahadimadja yang saya kutip di atas, Jassin menyebut *Gema Suasana*. Berkala kebudayaan ini, menurut Jassin, mempunyai kaitan dengan “beberapa orang Belanda di belakang layar”, antara lain pejabat tinggi dalam pemerintahan pendudukan. Majalah ini dikelola oleh tiga sastrawan muda terkemuka dari masa itu, Chairil Anwar, Asrul Sani, Rivai Apin, dan juga pelukis Mochtar Apin. Dalam nomor pertama *Gema Suasana*, Januari 1948, tertulis maksud redaksinya dengan penerbitan itu, yakni untuk “menembus kabut dan hawa busuk”, yang dilontarkan “pers dan tulisan” di Indonesia yang sejak setelah proklamasi “bersimharajalela tidak tentu tujuan”. Bagi Jassin, dengan itu *Gema Suasana* menyerang secara tak langsung pers nasional yang sedang mendukung perjuangan melawan Belanda.

Gema Suasana tak cuma berhenti di situ. Dalam nomor keduanya, majalah itu memuat kutipan dari ucapan Sarojini Naidu, tokoh wanita India, yang mengecam suatu “unsur buruk dalam kesusastaan”. Yang buruk itu, bagi Sarojini Naidu, ialah niat pengarang “memberikan titik berat pada perasaan kebangsaannya yang sempit”. Sarojini Naid, seorang yang dekat dengan Gandhi, tampaknya lebih mengecam perasaan nasionalisme sempit dan juga rasialisme, dan “bermimpikan mimpi persatuan

⁴⁷ Putu Oka, “Politik Kebudayaan di Indonesia”, “Lentera”, *Bintang Timur*, 23 Desember 1962. Lihat juga Bakri Siregar, “Kita dan Humanisme Universal”, dalam *Harian Rakjat*, 27 Oktober 1963, sebuah jawaban atas interpretasi Bur Rasuanto atas esai Lionid Novichenko dalam *Soviet Literature*, No. 8 (Agustus), 1963. Tulisan Bur Rasuanto terbit di edisi minggu *Berita Indonesia*, 20 Oktober 1963.

dan perikemanusiaan”. Tapi dalam konteks Indonesia dalam perang kemerdekaan, pendirian macam itu bagi Jassin tak bisa diterima.

“Ada suara menentang di hati saya”, tulis Jassin. Baginya, dengan mengemukakan hal-hal tadi, Chairil dan rekan-rekannya “dengan tidak setahunya jadi alat politik Belanda”. Bagi Jassin, “tidak bisa dimanfaatkan” bahwa pihak Belanda “dengan sadar memaraskan jiwa humanisme ini”, untuk melemahkan semangat perlawanan kaum nasionalis, dan untuk mendukung siasat menaklukkan kembali Indonesia. Chairil dan kawan-kawannya kemudian memang berhenti dari *Gema Suasana*. Yang agaknya hendak dikemukakan Jassin ialah bahwa di kancah perjuangan masa itu, orang harus melupakan buat sementara “mimpi persatuan dan perikemanusiaan”.

Buat sementara—sampai kapan? Dua belas tahun setelah Jassin mengemukakan pendiriannya itu, perjuangan belum bisa dianggap rampung. Kalimat yang banyak dikutip di tahun 1960-an ialah “Revolusi belum selesai”. Bung Karno mengutip Nehru (saya hafal di luar kepala), bahwa “*for a fighting nation, there is no journey's end*”. Dalam kata-kata Manifes Kebudayaan, “kami tidak pernah berfikir tentang suatu zaman, di mana tak ada masalah lagi”.

Dari sinilah mungkin bisa dijelaskan, kenapa Manifes ini—sementara menolak semangat “humanisme universal” gaya *Gema Suasana*—tidak sepenuhnya menanggalkan apa yang disebut Jassin sebagai “kepercayaan pada manusia”. Apabila perjuangan ke arah keadilan adalah sesuatu yang tak habis-habisnya—seakan-akan menggapai kaki langit yang selalu menjauh—maka tentu ada suatu dasar pokok yang mampu menopang kita dalam perjalanan amat panjang itu. Seperti dikatakan Manifes, “dunia ini bukan surga”. Tapi juga dalam kenyataannya bukan neraka. Keyakinan itu hanya mungkin, bila kita menerima pula kenyataan tentang adanya kemungkinan baik pada diri kita sendiri dan orang lain—dengan kata lain, bila kita ada “kepercayaan pada manusia”.

Itulah yang kemudian dikatakan dalam kalimat Manifes yang terkenal: “Musuh kami bukanlah manusia, karena kami ... manusia. Musuh kami adalah unsur-unsur yang membelenggu manusia”. Lalu Manifes pun menambahkan, dengan retorika yang agak melambung, bahwa “sejahat-jahatnya manusia masih memancarkan sinar cahaya Ilahi”.

Kalimat semacam itulah yang akhirnya jadi sasaran yang mudah bagi para penyerangnya. Bagi Aidit, misalnya, “Menurut kaum Manikebuis”, kata Aidit dalam pidato panjangnya tentang seni dan kesusastraan revolusioner di tahun 1964, tiga bulan setelah Manifes Kebudayaan dilarang, “sejelek-jelek manusia, misalnya Tengku Abdulrachman (waktu itu Perdana Menteri Malaysia yang sedang “diganyang”—*pen.*) dan Lyndon Johnson (waktu itu Presiden AS—*pen.*), masih bersinar ‘cahaya Ilahi’ di dalam dirinya ...”. Jadi, “Manikebu” menghendaki orang-orang macam itu “jangan dimusuhi”. Itu, menurut Aidit, tanda bahwa “Manikebu” hendak “mengebiri Manipol agar rakyat tidak mengenal dan tidak melawan musuh-musuhnya”.

Reaksi lain lebih lunak, atau bingung. Orang memang sering bertanya, bagaimana dengan Westerling, misalnya, yang telah membunuh sejumlah besar orang Indonesia. Adakah dia masih memancarkan “cahaya Ilahi” pula? Harus saya akui bahwa pertanyaan itu tak mudah dijawab. Saya kira lubuk penjelasannya punya kaitan dengan sejenis “iman”, dan ini barangkali juga menjelaskan salah satu ciri pemikiran dalam Manifes itu: motif antiutopiannya pada dasarnya bersifat religius. Pernyataan bahwa “manusia adalah makhluk yang baik” tentulah berhubungan dengan pendirian bahwa manusia diciptakan menurut citra Allah, atau bahwa ia wakil sang Pencipta di atas bumi yang punya potensi menumbuhkan sifat-sifat-Nya dalam dirinya. Atau, dalam kata-kata tokoh Wrekudara dalam salah satu puisi Yasadipura, manusia *tinitah luwih*, terpandang sebagai “Diri rahasia Tuhan”.

Tapi tahun-tahun menjelang 1965 itu bukanlah masa untuk perdebatan filsafat. Sejak mula, PKI tampaknya sedang meningkatkan militansinya—dan melihat “Manikebu” sebagai sasaran yang bagus untuk menggerakkan diri. Pada saat yang sama mungkin partai itu juga melihat “Manikebu” sebagai

suatu ancaman politik, sebagai langkah baru Angkatan Bersenjata untuk menentang posisi PKI yang sedang unggul di bidang ideologi.⁴⁸

*

Ironisnya, memang Angkatan Bersejatalah yang kemudian mengkonfirmasi dugaan itu, dengan mendukung orang-orang “Manikebu” yang sedang kewalahan kena gempur itu untuk menyelenggarakan sebuah konferensi nasional para pengarang. Ide untuk konferensi itu seingat saya berasal dari dorongan yang campur baur. Salah satunya adalah perasaan bersemangat, melihat banyaknya sastrawan dan orang-orang yang mendukung Manifes Kebudayaan. Pada saat yang bersamaan, perasaan terancam dan tertekan ikut mendorong kami pula untuk mencari forum yang lebih kukuh, dan memperoleh perisai yang lebih kuat dari serangan-serangan PKI dan organisasi lain yang di bawah pengaruhnya. Atau, mungkin juga, bagi mereka yang tak betah dengan teori-teori, ada niat untuk aksi.

Pendorong dan motor penting konferensi itu adalah Bokor Hutasuhut, penulis dari Medan yang sejak mula aktif dalam mengorganisasikan pertemuan-pertemuan Manifes Kebudayaan. Dia memang satu-satunya di antara para “Manikebuis” yang punya hasrat dan mungkin juga bakat ke arah organisasi dan juga punya naluri yang diperlukan dalam percaturan kekuasaan. Salah satu kenalannya adalah Letkol. Nur Nasution, seorang perwira dari Medan pula, yang waktu itu memimpin Kantor Berita “Antara”. Kaitan dengan pihak tentara dimulai dari sini.

Tapi akhirnya, pada hemat saya, konferensi itu (disebut Konferensi Karyawan Pengarang se-Indonesia, diselenggarakan di Jakarta, Februari 1964) adalah suatu kegagalan—sepanjang menyangkut ide-ide Manifes Kebudayaan. Kampanye yang dilancarkan oleh organisasi dan media yang berhubungan dengan PKI begitu kerasnya, hingga hanya satu atau dua surat kabar yang berani meliputnya secara bersahabat. Dalam sambutan pembukaannya, Menteri Pendidikan & Kebudayaan Prijono—yang pidatonya dibacakan orang lain—menyerang terang-terangan Manifes Kebudayaan. Dan kalau tak salah ingatan saya, Jenderal Nasution, Kepala Staf Angkatan Bersenjata waktu itu, menyatakan ketidaksetujuannya kepada pendirian Manifes yang menolak “Politik sebagai Panglima”. Nasution bahkan juga menyarankan, agar para peserta konferensi menyusun “manifes” lain, dan tak berpegang terus pada “Manikebu”.⁴⁹

Sebagai akibatnya—walaupun para penanda tangan Manifes Kebudayaan mencoba sekuat daya untuk menyukkseskan pertemuan itu—soal “Manikebu” tak masuk dalam agenda. Pernyataan itu sebaiknya tak disebut-sebut. Sebagai kelompok, para penulis “Manikebu” telah menjadi semacam beban politik, dan mereka memutuskan untuk tak teramat menonjolkan suara mereka. Apalagi yang hadir bukan cuma mereka, dan mungkin juga—termasuk sastrawan-sastrawan ternama seperti Asrul Sani, Ajip Rosidi, Ajatrohaedi, Gayus Siagian, Nugroho Notosusanto, Ramadhan K.H., dan Toto Sudarto Bachtiar—tak sepaham dengan mereka, atau tak memahami niat mereka dengan ide pertemuan besar itu. Sementara itu, para peserta—kebanyakan yang termasuk anggota Organisasi Pengarang Indonesia—bukan cuma penulis kreatif. Saya ingat salah seorang yang duduk di samping saya dalam rapat-rapat persiapan adalah seorang penyusun buku pelajaran tentang tata buku. Ada juga kemudian seorang perwira kedokteran AD, dan beberapa birokrat yang tak dikenal dari daerah.

⁴⁸ Dugaan bahwa “Manikebu” adalah suatu langkah politik yang berhubungan dengan tentara mungkin timbul dari peran Wiratmo Soekito. Dalam sebuah tuisan di tahun 1982, Wiratmo menyatakan bahwa ia “bekerja” secara sukarela pada “dinas rahasia angkatan bersenjata”. Saya tak tahu sejauh mana kontak Wiratmo dengan Angkatan Bersenjata. Tulisannya tak menyarankan kapan ia “bekerja” begitu: sebelum Manifes disusun atau sesudahnya. Saya duga, dari kalimat dalam tulisan itu, hal itu terjadi setelah Manifes disusun, dan diserang PKI: mungkin suatu kecenderungan yang normal untuk beraliansi di antara mereka yang dimusuhi, atau memusuhi, PKI. Lihat Keith Foulcher, *Social Commitment*, 125. Juga Wiratmo Soekito, “Satyagraha Hoerip atau Apologia Pro Vita LEKRA”, *Horison*, No. 11, Th. 1982.

⁴⁹ Disebut oleh Wiratmo Soekito dalam tulisannya di *Horison*, No. 11, Th. 1982, 347.

Tak mengherankan bila penyair, novelis, dan kritikus sastra dalam sidang-sidang KKPI itu tak punya kesempatan untuk bicara tentang kemerdekaan kreatif, meskipun dengan suara berhati-hati. Tentu, mereka sadar bahwa itulah akhirnya yang merupakan isu aktual di Indonesia di tahun 1960-an—dan itulah sebenarnya soal pokok dengan “Manikebu”. Tapi siapa peduli?

Dalam sebuah tulisan baru-baru ini, Wiratmo Soekito menceritakan kembali sebuah pembicaraan yang terjadi dalam persiapan menjelang konferensi itu. Yang terlibat adalah beberapa penulis “Manikebu” dan Nugroho Notosusanto, anggota OPI, yang bukan penanda tangan Manifesto Kebudayaan.

Di pertemuan itu, para penulis “Manikebuis” itu (Wiratmo Soekito menyebut antara lain nama saya) “menyesalkan bahwa Nugroho tidak memahami kesulitan para sastrawan dengan kebebasan mereka yang tertekan oleh kampanye Lekra”.

Sebaliknya sikap Nugroho, orang yang bagi Wiratmo waktu itu “tidak menaruh kepentingan dengan kebebasan kebudayaan”. Nugroho Notosusanto, menurut Wiratmo, menjawab para “Manikebuis” bahwa dalam bila kebebasan itu tidak dikekang “justru pihak Lekralah yang akan menarik keuntungan”—mengingat waktu itu memang kumpulan sajak mereka *Matinya Seorang Petani*, masih dilarang.

Yang diketahui Nugroho ketika itu ialah bahwa orang-orang Manifesto itu “tidak menaruh keberatan mengenai kebebasan dengan segala konsekuensinya”. Posisi orang-orang Manifesto itu, menurut Wiratmo, mencerminkan sikap “amatir yang berbakat” tapi yang akhirnya “terbukti nonpolitik secara mendalam”. Tapi toh semua itu sesuai dengan semangat, atau katakanlah prinsip, Manifesto. Dalam kata-kata Wiratmo Soekito, bagi orang-orang Manifesto Kebudayaan, “kebebasan itu bukan untuk mereka saja, tetapi juga untuk lawan-lawannya mereka sekalipun”.⁵⁰

Wiratmo mengakui—dan saya sangat setuju tentang ini—bahwa ada yang “naif, diletantistis, amaturnistis” dalam sikap itu, suatu hal yang memang mudah dimanipulasikan oleh pihak mana pun. Tetapi pada akhirnya sikap seperti itu, bagi saya, merupakan bagian yang esensial bila orang menghendaki suatu kehidupan bersama yang toleran dan adil. Inilah saya kira dari apa yang disebut orang Jawa sebagai *pangastuti*. Lagi pula, tidak memonopoli kebebasan juga penting, karena kita harus menumbuhkan kemungkinan, agar di zaman apa pun di bumi yang tak sempurna ini, prioritas-prioritas sosial dan politik yang kita tentukan tidak menjadi dianggap mutlak benar untuk selamanya. Dan inilah bedanya dengan pendirian Leninisme.

Namun, pengertian semacam ini sudah tentu dengan segera terasa tak relevan, ketika dua bulan setelah konferensi pengarang itu berakhir di bulan Maret 1964, Manifesto Kebudayaan dinyatakan dilarang. Hari itu 8 Mei.

Lalu, di pekan terakhir Agustus, Jakarta pun menyaksikan pertemuan yang lain. PKI menyelenggarakan “Konferensi Nasional Sastra dan Seni Revolusioner” (KSSR). Acara pembukaan di Istana Negara, dengan disambut Pemimpin Besar Revolusi sendiri. Tak jelas bagi saya kenapa hanya beberapa waktu setelah Lekra berkonferensi nasional, PKI melakukan itu; kesan saya hanya suasananya adalah suasana kemenangan.⁵¹

Keadaan memang memungkinkan sebuah kemeriahan. Orang “Manikebu” telah tersisihkan. Di pertengahan 1965, Departemen P & K mengumumkan pelarangan karya dari orang-orang yang

⁵⁰ Wiratmo Soekito, “Trisno Sumardjo dan Manifesto Kebudayaan”, makalah untuk Diskusi Mengenang Trisno Sumardjo, di Taman Ismail Marzuki, 10 April 1988, 5-6.

⁵¹ Dalam monograf Foulcher, *Social Commitment*, 128-133, tersirat bahwa Konferensi itu—yang diselenggarakan dua hari saja setelah Konferensi Nasional Lekra selesai di Jakarta—merupakan usaha PKI, khususnya Aidit, untuk merebut pengaruh lebih besar di kalangan para seniman Lekra. Saying, Foulcher tidak menelaah lebih jauh adakah hal itu ada hubungannya dengan pertentangan yang mungkin terbit di pimpinan Partai waktu itu—khususnya yang menyangkut Njoto, tokoh yang lebih dengan Lekra ketimbang Aidit. Tentang konflik dengan Njoto disinggung sedikit dalam Rex Mortimer, *Indonesian Communism Under Sukarno, Ideology and Politics* (Oxford University Press and Cornell University Press, 1974), 316.

selama ini ditentang Lekra, khususnya “Lentera”: S. Takdir Alisjahbana, Hamka, Idrus, Mochtar Lubis, H.B. Jassin, Trisno Sumardjo, dan para penanda tangan Manifest Kebudayaan yang lain.⁵² Bersamaan dengan itu, para penulis “Manikebu” pun mulai menulis dengan nama samaran—meskipun untuk sajak tentang alam sekalipun—mereka harus tak tampil. Sementara itu, orang pun mulai meminta agar oknum-oknum “Manikebuis” jangan hendaknya datang ke rapat mereka ...

Ketakutan akan represi memang kuat. Bahkan itu berlangsung terus sampai di saat pergolakan 1966. Ketika itu para mahasiswa pada berdemonstrasi menentang PKI dan pemerintah praktis dalam keadaan tak menentu, tapi toh Taufiq Ismail hanya bisa menerbitkan sajak-sajaknya tentang pergolakan itu dengan nama samaran, Nur Fajar.

Dua kumpulan sajak Taufiq, *Tirani dan Benteng*, kemudian bisa terbit secara legal. Nama samaran tak dipakai lagi dan sajak-sajak itu jadi buku yang laris. Menjelang akhir tahun 1960-an para seniman dan intelektual “Manikebu” boleh dikatakan bebas kembali bersuara. Kembali pula puisi liris tentang cinta, kematian, dan kesunyian ke dalam kesusastraan Indonesia, seperti tampak pada sajak-sajak Sapardi Djoko Damono. Tak ada lagi desakan untuk menulis tentang revolusi dan sebagainya. Suasana totaliter menyingkir, tapi kecenderungan represif tidak. Dalam bentuk yang lebih keras, kini antara lain giliran para seniman Lekra yang jadi sasaran.

1988

⁵² “Instruksi Dep. P dan K: Buku-Buku Ini Dilarang”, *Bintang Timur*, 19 Juni 1965.