

## REALISME DAN EMANSIPASI<sup>1</sup>

\*

Di masa ini “realisme” dibicarakan seperti sebuah benda museum. Tiap diskusi tentang “realisme”, terutama dalam sastra, akan dihadapkan dengan pemikiran yang dominan dewasa ini, bahwa sebuah teks bukanlah penyajian kembali (“re-presentasi”) dunia. Orang makin lazim menunjukkan bahwa fiksi dan puisi adalah sebuah bentukan bahasa, sebuah bangunan semiotik. Dan dalam seni rupa, apa yang tersisa dari “realisme”, setelah modernisme?

Tapi tak mudah memutuskan bahwa “realisme” berakhir, selama pelbagai ekspresi dalam pahatan dan lukisan, tari dan teater, film dan sastra, masih diperlakukan sebagai karya yang memungut elemen dunia “realitas”.

Kata “realitas” memang di sini dipakai sekedar memudahkan: kata ini ingin mengacu ke hal ihwal yang ada di luar aku, atau persisnya di luar aku – sebagai-kesadaran – meskipun tak bisa ditentukan seberapa jauh hal-ihwal itu “ada di luar” dan mandiri dari kesadaranku.

Maka kata “memungut” juga harus diberi catatan: seni tak selamanya berarti cuma “meniru” atau “merekproduksi” dunia. “Memungut” bisa berarti mengambil-alih dan mengubah kemandirian hal ihwal. Meskipun demikian, tetap bisa dikatakan: bahkan seorang pelukis yang menunjukkan karyanya dalam wujud sebuah kanvas yang kosong bukanlah seorang yang menghadirkan kekosongan dari ketiadaan.

Tapi kita tahu, “realisme” (seperti Nabokov memasang tandakutip untuk “realitas”, saya juga akan selalu memakai tandakutip untuk “realisme”) tak bisa dirumuskan sebagai satu paham yang utuh dan konsisten. Dalam sejarah setidaknya ada dua varian besarnya: “realisme” yang mengiaskan karya sebagai sebuah cermin dan “realisme” yang mengibaratkan karya sebagai sebetuk prisma. Yang pertama menekankan tafsir Aristotelian tentang mimesis: seni menampilkan kembali “realitas” dengan lurus. Yang kedua, “realitas” ditampilkan dalam karya seni sebagai yang telah berubah, karena dipungut dari perspektif tertentu.

Tapi keduanya tak bisa selamanya dipisahkan. Dalam sejarah “realisme”, niat menampilkan apa-yang-ada seringkali bagian dari agenda menunjukkan apa-yang- seharusnya. Chernisevski, bapak “realisme” Rusia, yang menganjurkan agar seni juga berfungsi memecahkan problem, mengakui: “dalam perkara ini, karya seni itu tak punya kecocokan dalam realitas.”

Saya kira itu sebabnya wacana perubahan, yang pada dasarnya sebuah harapan politik, menyertai dan yang jalin berjalin dengan sejarah “realisme”, terutama sejak abad ke-19 Eropa, sejak seni berhubungan dengan orang ramai. Selama kurang-lebih dua abad terakhir, karya “realis” mengimplikasikan kehendak untuk membebaskan orang dari gambaran yang “salah” tentang dunia. “Realisme” selalu menyiratkan niat membawa kebenaran bagi orang banyak – dan dengan demikian berharap dapat

---

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

mengubah hidup orang banyak. Saya kira itu sebabnya “realisme” mudah erat dengan sebuah ikhtiar yang hendak menafsirkan dunia dan bersama itu pula hendak mengubah dunia.

Maka “realisme” dan cita-cita revolusi dengan cepat bertaut. Chernisevski yang bukan Marxis dengan mudah menemukan penerusnya dalam diri Lenin dan Stalin. Dari sini “realisme sosialis” pun berkembang.

Tapi sejak awal, “realisme sosialis” bukanlah satu doktrin yang dikendalikan oleh satu garis politik. “Realisme sosialis” memang lahir dari Marxisme – khususnya Marxisme-Leninisme. Tapi Marxisme, sehimpun pemikiran yang memperlakukan seni dengan serius, telah menghasilkan beraneka tesis dan telaah tentang seni dan realitas. Memang pernah ada satu masa, di bawah Stalin dan Mao khususnya, ketika yang beraneka itu diingkari dan bahkan dimusnahkan. Tapi Stalin wafat di tahun 1953 – dan Mao di tahun 1976 -- dan sejak itu, keaneka-ragaman itu muncul kembali, ditemukan kembali.

Juga di Indonesia. Kira-kira sejak awal 1960-an (tapi mungkin sebelum itu) pengertian “realisme sosialis” mulai beredar, mula-mula di kalangan LEKRA. Masih perlu ditelaah sejauh mana doktrin itu sudah dibahas di antara anggota LEKRA dan jadi garis resmi organisasi itu. Masih perlu pula diteliti sejauh mana “garis” itu bagian dari program PKI untuk mengendalikan LEKRA dan para seniman Indonesia, khususnya yang melihat diri sebagai bagian dari kalangan “kiri” dan “revolusioner”. Yang kita ketahui, hanya dari tangan Pramoedya Ananta Toer lahir karya yang serius mengenai “realisme sosialis” -- mula-mula sebagai referat tebal untuk ceramah di Universitas Indonesia di tahun 1963, kemudian dicetak dan diedarkan dalam bentuk buku. Tapi saya belum tahu, bagaimana sambutan LEKRA atau para anggotanya terhadap buah tangan Pramoedya itu, yang menggunakan doktrin Andrei Zhdanov (1896-1948) – pembesar kebudayaan di bawah Stalin -- sebagai dasar.

Yang pasti, setelah 1966, setelah pemusnahan yang brutal terhadap apa saja yang dianggap terkait dengan PKI, “realisme sosialis” dengan cepat lenyap, tak disebut lagi – bagian dari benda haram. Tapi seperti lazimnya benda yang diharamkan, ia diam-diam menarik minat. Terutama di kalangan generasi setelah 1960-an. Dalam perlbagai bentuknya, gema “realisme sosialis” terdengar.

Dalam suasana represif terhadap apa yang “kiri” itulah lahir karya-karya Simsar Siagian dan gerakan “Taring Padi”. Vitalitas dalam garis-garis keras mereka mengingatkan saya akan senirupa kaum “kiri” dari zaman pra-Stalin di Eropa, tapi juga ke karya dari Sanggar Bumi Tarung di tahun 1960-an di Indonesia. Di Sanggar ini, yang menggabungkan diri ke dalam LEKRA, sesuatu yang sering disebut sebagai “realisme” berkait erat dengan semangat transformasi dan pembebasan – kata lain dari “revolusi”.

Saya tak tahu pasti kenapa di Indonesia hal itu terutama nampak lebih jelas, lebih gemuruh, di kalangan seni rupa, dan bukan di dalam sastra. Barangkali karena dalam seni rupa dorongan transformasi dan pembebasan itu dialami lebih akrab, karena karena pada kanvas dan bidang pahatan, lebih ketimbang dunia verbal, kerja adalah pergulatan fisik sang seniman dengan benda dan bahan yang lebih degil. Dengan itu sang seniman mengalami langsung bahwa ia tak hanya sedang menafsirkan sebuah dunia; ia juga sedang mengubah dunia.

Perubahan itu tak pernah berhenti. Memang tak jarang “realisme”, khususnya “realisme sosialis”, yang sebenarnya tak berhenti itu diselesaikan dengan kepatuhan kepada doktrin. Tapi seperti saya katakan di atas, ada beberapa ekspresi “realisme sosialis”. Ada yang tak berangkat dari sebuah doktrin atau konsep, hanya dari sejumlah tesis dan cita-cita, dan dengan itu mampu melampaui tiap konsep yang dipasangkan kepadanya. Saya menemukannya dalam karya dua tokoh perupa LEKRA, dari Sanggar Bumi Tarung, Djoko Pekik dan Amrus Natalsya.

\*

Menatap ke kanvas Djoko Pekik – dari *Kretaku Tak Berhenti Lama* sampai dengan *Tak Seorang Berniat Pulang* – dan memandang pahatan kayu Amrus Natalsya yang menampilkan pemandangan kota Jakarta lama dan pelbagai variasi imajinasi tentang pelayaran Cheng Ho, saya memang menyaksikan “realisme”. Saya tak tahu pasti apakah ini “realisme sosialis”. Yang bagi saya jelas: “realisme” ini adalah sesuatu bergerak sebagai narasi.

Karya kedua perupa itu adalah karya dengan cerita yang tersirat. Tapi mereka jauh berbeda dari kanvas raksasa *kartina* “realis” yang bertolak dari “prinsip tematik” seperti yang dihasilkan para perupa Soviet di masa Stalin. Cerita dalam Pekik dan Amrus tak hidup dari themanya. Kita tak tahu isinya secara persis. Yang penting ialah bahwa mereka bercerita -- dan gerak naratif dari karya-karya itu adalah tenaga yang membuat lukisan dan pahatan itu tak berhenti di depan kita -- atau “tak berhenti lama”. Mereka mengundang kita melanjutkan sendiri kisah yang tak seluruhnya terungkapkannya itu; mereka menarik kita masuk ke dalam proses imajinasi yang baru, yang bukan mereka kuasai.

Maka “realisme” Pekik dan Amrus bukan “realisme” yang sekedar memungkah bentuk, warna, benda, dan manusia dari dunia di luar diri, dengan ketekunan merekonstruksi alam benda. Pekik dan Amrus, untuk memakai istilah Georg Lukàcs, “*erzählen*”, bukan “*beschreiben*”, berkisah, bukan mendeskripsikan.

Pengertian itu saya pinjam dari sebuah esei Lukacs dari tahun 1936. Lukàcs memang tak berbicara tentang senirupa, melainkan sastra. Perumus estetika Marxis terkemuka yang membawa “realisme” ke dalam wacana filsafat dan politik ini memang mengangkat tesisnya dari novel Eropa abad ke-19. Tapi dengan sedikit penyesuaian, saya kira kita dapat menerapkannya dalam membahas “realisme” Pekik dan Amrus.

Bagi Lukàcs, narasi atau bentuk berkisah (*erzählen*) berlawanan dengan bentuk mendeskripsikan (*beschreiben*). “Obyek-obyek jadi hidup secara puitis hanya sejauh mereka bertaut dengan kehidupan orang”, katanya. Itulah yang terjadi dalam narasi. Sebaliknya deskripsi, seperti yang dilihatnya dalam novel *Nana* Emile Zola, adalah hasil penggambaran yang amat rinci, teliti, rapi dari satu perspektif ke perspektif lain. Zola, bagi Lukàcs, Lukacs, membawakan “naturalisme”. Dalam pandangan Lukàcs, Lukacs, deskripsi “naturalis” justru membuat realitas jadi “obyek-obyek yang

tak bernyawa". Dalam deskripsi, orang-orang berubah jadi "komponen alam benda".

Tentu saja oposisi dua kutub yang dibuat Lukàcs agak dilebih-lebihkan. Dalam praktek, dalam kenyataan senirupa dan novel, antara "narasi" dan "deskripsi" tak pernah terbedakan dengan tegas. Saya sendiri tak begitu cocok dengan pemakaian istilah "deskripsi"; bagi saya, setidaknya dalam percakapan hari ini, lebih kena adalah "konseptualisasi".

Dengan itu kita terbantu untuk menjelaskan, kenapa manusia dalam karya-karya Pekik bisa tak henti-hentinya memikat: masing-masing lucu, sekaligus akrab, aneh, tapi juga dekat. Masing-masing tak tergantikan. Masing-masing memergoki kita dengan sesuatu yang segar.

Sementara itu, jika kita lihat poster pembangunan dari Beiijing, kanvas para pelukis "realisme sosialis" Uni Soviet, seperti para petani panen dalam karya Gerasimov, sosok pekerja tambang karya Vladimirski, yang kelihatan bukanlah manusia yang hidup: para perupa itu hanya menampilkan tipe. Dengan kata lain, yang diwujudkan adalah satu konsep yang diterjemahkan. Konsep itu melahirkan yang "tipikal", dan ia tak berkisah. Ia hanya merumuskan.

Yang "tipikal" juga yang kita lihat dalam *Patung Petani Bersenjata* di Menteng, Jakarta: lekuk, permukaan, dan postur sang petani-gerilya serta perempuan yang medampinginya itu rapi. Tapi kisah sudah dirumuskan di monumen itu: untuk memakai salah istilah Lukacs dalam dikotomi lain, patung itu simbolik, bukan realistik. Apalagi dalam pengalaman sejarah Indonesia, tak ada gerilyawan yang mengenakan caping, bertelanjang dada, tapi memanggul bedil. Sosok itu pasti satu terjemahan dari konsep tentang "revolusi buruh tani", dan dengan demikian tak unik, dapat digantikan dengan apa dan siapa saja, sepanjang ia melayani satu konsep. Sementara itu, karya Edi Sunarso *Hanuman Menangkap Matari* -- ia bukan lambang, ia bukan tipe, tapi tangkapan akan satu momen yang tak terulang dari satu makhluk yang tak terduga-duga.

Pada dasarnya, yang tak terduga-duga itulah yang menyebabkan sebuah karya memunculkan sesuatu yang "indah". Keindahan tak sama dengan keapikan, kemolekan, dan kerapian, terutama di suatu masa ketika yang apik, yang molek dan yang rapi jadi komoditi. Di zaman ini, keindahan adalah penampikan dari jerat komodifikasi, ketika sebuah hasil kerja, bahkan sebuah kehidupan, tak lagi unik, tak tergantikan, karena bisa ditukar dan dijadikan alat, kata lain dari benda.

Tapi dengan masuk ke dalam proses naratif yang terbuka untuk apa saja yang tak terduga itu -- bukan terpaku oleh ide yang telah siap seperti sebuah blueprint -- proses kreasi adalah perjalanan yang tak dapat ditentukan lebih dulu akhirnya. Proses itu proses yang merdeka. Tiap momen adalah sebuah gerak pembebasan, walaupun bersifat setempat, gerak yang mungkin yang tak sepenuhnya disadari -- karena tiap sapuan kuas, tiap benturan pahat, mencoba menangkap dan melahirkan yang baru, yang lain, yang tak mengulang.

Dengan kata lain, tiap momen kreatif adalah usaha membebaskan diri

bukan saja dari yang fisik, misalnya cat, kuas, dan kanvas, tapi juga membebaskan diri dari kekangan lain, misalnya tradisi, kelaziman, klise-klise.

\*

Di sini kita harus berbicara tentang kemerdekaan kreatif. Saya kira kesalahan pokok ketika orang berbicara tentang hal ini adalah ketika kemerdekaan kreatif dianggap identik dengan kemerdekaan subyek yang penuh. Pengertian liberal tentang “kebebasan kreatif” seorang individu di sini sama sekali tak tepat. Lenin, yang menampik sastra (dan tentu saja juga seni) yang otonom, menampik gagasan “kebebasan” itu. Tapi ia juga tak dapat melihat bahwa dalam proses kreatif, subyek – sang seniman – bukanlah sebuah satuan individual sebagai antitesis dari kebersamaan. Dalam proses kreatif, sang seniman adalah sebuah subyek yang terbelah. Ia berada di tengah paradoks.

Seperti telah disebut tadi, di tiap momen ketika sebuah karya dibentuk, berlangsunglah pembebasan diri. Dari sini gairah mencipta muncul. Tapi pada saat itu, sang seniman justru bisa terjebak ke dalam ketidak-bebasan – karena ilusi tentang daya jangkauannya sendiri.

Ketika di abad ke-14 ditemukan rumus perspektif dalam seni rupa Italia, orang beranggapan bahwa ruang yang terhampar di luar diri adalah ruang yang dapat dikuasainya. Sebelum *perspectiva artificialis* diterapkan pada kanvas, ruang dalam karya seni rupa tindh menindh tak sistematis; kita dapat melihatnya dalam kanvas lukisan penyaliban awal Abad Pertengahan, kita juga menemukannya dalam sunggingan wayang untuk “gunungan”. Tapi dengan ditemukannya ide perspektif, garis membentuk ruang yang abstrak di mana obyek-obyek tertata. Fenomena artistik diatur secara matematik. Kesadaran sang seniman menentukan.

Dalam arti tertentu proses ini sebenarnya analog dengan proses ketika kapitalisme mengubah “ruang yang dihuni kehidupan” (*espace vécu*, kata Lefebvre) jadi ruang yang dapat ditertibkan, ditundukkan, dengan ukuran dan perhitungan matematis agar dapat disalin dalam nilai-tukar. Di saat itu, bentangan, relung, dan sudut di luar sana kehilangan daya pesonanya.

Pada saat itu sering diabaikan, bahwa perspektif juga menyempitkan subyek, yang melihat ruang di luar dirinya, dari satu titik, satu garis lurus, dan satu sudut. Itulah yang tak kita lihat pada lanskap kota pada pahatan Amrus dan tanah agraris pada kanvas Djoko Pekik (juga kanvas Rusli, kanvas Affandi, dan lain-lain, dan tak dapat dluapkan: pelukis tradisional Bali). Di situ, sang pelukis tampak lepas bebas, tak terkurung oleh satu sudut satu garis. Yang paradoksal di sini: sikap lepas bebas itu justru terjadi ketika sang pelukis membiarkan ruang hadir, bahkan tumbuh, tak ditertibkannya, dalam pesonanya yang awal. Dengan kata lain, ketika subyek sang pelukis *sumeleh*, tak hendak menaklukkan.

Saya kira itulah sebabnya saya terpukau melihat bentangan bidang coklat

dengan hijau lambat-lambat dalam kanvas Djoko Pekik, melihat susunan kehidupan dalam patung Amrus: masih ada misteri di sana, masih ada narasi yang masih bergerak. Jika ada muncul detail sebilah pisau, sebuah sepeda, selembur gordin di jendela rumah Cina – detail itu seakan-akan tak berfungsi apa-apa, selain menegaskan bahwa tak semua dapat dimengerti. Aku, sang pembuat, tak dapat menyelesaikan dan menentukan arah maknanya.

Sebab subyek yang merdeka, dalam penciptaan kreatif, bukanlah subyek yang sepenuhnya muncul untuk mengukuhkan kedaulatannya. Subyek itu sebenarnya subyek yang justru setengah hadir, setengah tidak, ke mana apa yang tak terduga menyelinap. Kemerdekaanku adalah bagian dari kemerdekaan yang lain di luar aku: alam itu, orang-orang itu. Bukan-aku.

Karena kemerdekaan itu, kesenian, untuk meminjam kata-kata Sanusi Pane, tidak bisa “dibestel”. Proses kreatif tak bisa dikomando. Tapi di lain pihak, karya seni juga bukan sebuah kekuatan yang menentukan sikap orang lain.

Maka tak mengherankan bila dalam sejarahnya, kesenian merupakan elemen kebudayaan yang setia. Kebudayaan, (di sini saya teringat kata-kata Oey Hay Djoen dalam sebuah wawancara TV enam tahun yang lalu) adalah himpunan usaha bersama manusia ke arah emansipasi. Kesenian sendiri adalah proses kreatif seperti yang saya gambarkan tadi: sesuatu yang tak bisa melepaskan momen-momen pembebasan dalam proses kreatif. Emansipasi bukanlah hanya sesuatu yang terletak di masa depan. Ia terpaut erat dengan saat ini.

\*

Persoalan yang dihadapi perjuangan emansipasi, seperti yang ditempuh oleh kaum revolusioner di abad yang lalu, adalah bagaimana membuat proyek pembebasan untuk masa depan berjalan bersama dengan kebebasan hari ini.

Kita tahu bahwa para seniman Bumi Tarung sebenarnya juga bertemu dengan persoalan itu – seperti para seniman lain di Indonesia di tahun 1960-an, termasuk seniman “Manikebu”. Pada hemat saya, di situlah titik pertemuan Bumi Tarung + LEKRA dengan “Manikebu”: harus menjawab persoalan itu.

Tidak mudah, memang. Bagi saya, ketika merumuskan “Manikebu” bersama sejumlah teman lain, kebebasan dalam proses kreatif tak bisa diingkari, ya, tak bisa dikorbankan, meskipun kebebasan di masa depan begitu penting. Jika saya melihat karya-karya seni rupa Bumi Tarung dan para perupa LEKRA lain, saya kira sikap yang sama punya benih yang kuat. Karya mereka tak membebek pada formula apapun.

Dalam arti itu, karya-karya Djoko Pekik dan Amrus Natalsya (sebagaimana karya Eddy Sunarso yang juga anggota LEKRA), jauh lebih bebas ketimbang karya jenis “realisme sosialis” yang menuruti garis Zhdanov atau garis Maois. Tak terbayangkan oleh saya akan lahir dari Pekik kanvas seperti karya monumental Yuri Kugach di tahun 1950, *Terpujilah Stalin Agung!*: sosok sang pemimpin berdiri gagah sempurna di tangga tertinggi, wajahnya bercahaya, dikelilingi para pengagum, semuanya dilukis rapi dan teliti,

dengan warna yang cerah dan dalam ruang dengan efek seperti panggung. Yang saya ketahui, dari kedua perupa Bumi Tarung itu tak ada sosok-sosok buruh dan pemuda yang selamanya tegap, gagah, dan optimistis. Pada kanvas Djoko Pekik dan pahatan Amrus, terasa elan yang belum dibekukan ke dalam doktrin dan garis politik Partai (partai apapun), elan yang tampak menggelegak dalam tiap guratan: di sini, yang revolusioner tak terdapat dalam semboyan, tapi dalam laku.

Jika inilah “realisme sosialis”, ia lebih dekat dengan apa yang kita temukan di Meksiko dalam kanvas dan mural Riviera, Siqueiros, dan Orozco.

Tapi tahun 1960-an di Indonesia itu adalah tahun mobilisasi politik dan konsolidasi ideologis. Perdebatan, terutama antara “Manifes Kebudayaan” dan para seniman LEKRA amat terjepit oleh dorongan-dorongan itu. Tak banyak orang “Manikebu” yang memahami “Realisme Sosialis”, cita-cita kebudayaan LEKRA, panggilan moral yang tinggi dari gerakan Komunis. Sampai 40 tahun kemudian, Penyair Taufiq Ismail misalnya masih menyerang LEKRA sebagai bagian dari PKI yang beragenda merebut kekuasaan, dengan “tujuan menghalalkan cara” dan memandang manusia hanya sebagai “alat produksi” dan sebab itu tak ber-Tuhan. Dalam pandangan macam ini, bukan saja purbasangka lama yang diulang-ulang; tak ada usaha menelaah, bagaimana bahkan beberapa tesis “baku” dari “realisme sosialis” bertubuh dalam sejarah.

Dalam sejarah, pengertian “Politik Sebagai Panglima” misalnya ternyata tidak selamanya diartikan sebagai “Partai Komunis Sebagai Panglima”. Di Uni Soviet, setelah Revolusi Oktober, di bawah Lenin, dengan Komisar Kebudayaan Lunacharski, seni rupa menyaksikan pelbagai macam gebrakan gerakan baru: Futuris, Simbolis, “Acmeis,” Konstruktivionis dan lain-lain – dengan komitmen yang bernyala-nyala kepada Revolusi Oktober – bersaing, bekerja sama, berdebat. Sementara itu Partai Komunis, seperti dinyatakan dalam resolusi di tahun 1925, “tak akan berpihak” kepada gerakan yang manapun, dan akan membiatkan persaingan terjadi.

Baru di bawah Stalin, dengan Zhdanov sebagai pengarah kebudayaan, “Politik Sebagai Panglima” cenderung menjadikan Partai sebagai sumber kebenaran. Di bawah Zhdanov pula segala gerakan seni di masa Lenin dibabat, dan satu gaya diperbolehkan, yang contohnya kita temukan dalam karya macam Gerasimov. Para seniman kembali lebih bebas setelah Zhdanov jatuh, dan sebuah babak baru dilambangkan sebagai musim semi ketika salju yang beku mencair. Novel Ilya Ehrenburg, *Ottepel*, (*Salju Mencair*) yang terbit di tahun 1954, menandai perubahan itu. Volodya, seorang pelukis dalam novel ini, yang bertahun-tahun hidup dengan keluhan yang disimpan di dalam hati seraya mengerjakan lukisan-lukisan pesanan yang harus sesuai dengan garis Partai akhirnya melihat bagaimana harapan terbit: pelukis Saburov, yang selama itu percaya kepada seni dengan huruf kapital “S” dan hidup tersisih, di akhir novel ini diakui.

Partai tak pernah bisa memutuskan secara kekal apa yang dikehendaknya dengan seni. Maka jika ada yang oleh Manifes Kebudayaan ditentang, itu bukanlah pengakuan akan pentingnya politik dalam emansipasi, tapi doktrin yang membuat “politik” identik dengan “Partai”.

Dalam suasana tahun 1960-an itu memang lihat ada orang LEKRA yang

dengan serius menelaah teks “Manikebu”. Maka tak kelihatan dukungan “Manikebu” kepada “realisme sosialis” Maxim Gorki. Tak kelihatan pula tesisnya tentang sejarah: gemna dari pandangan Gramsci tentang “hegemoni” dan “kontrahegemoni”. Dan tak dilihat acuannya kepada pengalaman kesenian Uni Soviet dan Eropa Timur pasca-Stalin. Seperti pernah saya tulis, “Manifes Kebudayaan” disusun di tahun 1963, ketika di negeri-negeri sosialis Eropa menyaksikan runtuhnya legitimasi “realisme sosialis” Zhdanov runtuh. Waktu itu sudah terbit karya Solzhenitsyn, *Suatu Hari Dalam Kehidupan Ivan Denisovits* dan film-film Grigori Chukraii, seperti *Balada Seorang Prajurit*, yang tidak lagi memamerkan “hero positif” dengan otot yang perkasa.

Baru sekarang kita sebenarnya bisa mengetahui, dengan sikap yang lebih lapang, perdebatan tentang seni dan revolusi berlangsung di mana-mana – dan tak ada satu suara yang bisa membungkam suara lain.

Jika kini kita bisa menyeksamai itu semua, kita agaknya akan lebih arif tentang soal-soal yang masih harus kita jawab: hubungan kesenian dengan politik, hubungan kesenian dengan rakyat, dan bagaimana memanggil datangnya kembali – walaupun mungkin – imajinasi revolusioner.

Saya percaya, bahwa kreatifitas yang ditunjukkan Bumi Tarung sejak ia berdiri – seraya melampaui penindasan paling brutal dalam sejarah Indonesia modern -- akan jadi sumber inspirasi yang tak akan lekang. Sebagaimana karya Djoko Pekik dan Amrus Natalsya tak mati-mati.

\*\*\*