

LIRIK, LAUT, LUPA¹

*

SEORANG anak yang tidak bertopi pergi ke pantai landasan matahari, dan—demikianlah sajak Asrul Sani dari tahun 1948 itu bercerita—ia “bermimpi tengah hari/Akan negeri di jauh”.

Pasir dan air seakan
Bercampur. Awan
tiada menutup
mata dan hatinya rindu
melihat laut terbentang biru

Pantai adalah tepi sini, dan laut membuka jalan ke sebuah negeri yang diinginkan meskipun tidak mudah dijangkau. Laut: sebuah metafora tentang sesuatu yang tak terdapat di sekeliling dekat kita, yakni perjalanan, avontur, tantangan, dan lebih penting lagi sebuah universum tanpa perbatasan yang jelas dan mengikat.

Barangkali pada mulanya bukanlah Asrul Sani. Enam puluh tahun yang lalu, di tahun 1930-an, dalam satu sajak yang terkenal, S. Takdir Alisjahbana yang mengawalinya: sebuah gerak bersemangat meninggalkan “tasik yang tenang, tiada beriak/diteduhi gunung yang rimbun/dari badai dan topan”, dan menuju ke laut, di mana “Ombak ria berkejar-kejaran/di gelanggang biru bertepi langit”.²

Hampir seperti Takdir, tetapi lebih keras dan marah, juga Rivai Apin, dalam “Pelarian”, sebuah sajak dari tahun 1946:

tiada tahan
ke laut kembali, mengembara
cukup asal ada bintang di langit.

aku ingin taufan gila, awan putih-abu berkejaran
ombak tinggi memegah perkasa
kayu kapal berderak-derak, layar berkebar-kebar
angin, teman dan lawan sekali, bersiul-siut.
apa di sini

¹ Naskah ini hanya untuk kepentingan “Seminar Membaca GM 2021”. Naskah belum diedit untuk kepentingan publikasi. Sumber, buku *Puisi dan Antipuisi*.

² Dikutip dari H.B. Jassin, *Pujangga Baru* (Jakarta: Gunung Agung, 1963), 70-71. Sajak-sajak tahun dasawarsa 40-an yang dikutip di sini berasal dari kumpulan H.B. Jassin, *Gema Tanah Air*, Prosa dan Puisi 1942-1948 (Jakarta: Dinas Penerbitan Balai Pustaka, 1959, cetakan ke-4).

batu semua!

Saya kira dalam dunia imajinasi yang sama pula ketika Chairil Anwar mengadaptasi sajak Federica Garcia Lorca, Cordoba, menjadi “Cintaku Jauh Di Pulau”, yang ditulis di tahun 1946. Sang “aku” di sana bukan mengendarai seekor kuda zanggi, melainkan sebuah perahu yang melancar, dan antara dia dan si pacar terbentang laut yang tidak menjamin kepastian. Yang saya lihat di sini bukan saja sebuah kiasan yang lahir dari sebuah negeri yang lebih banyak mengenal kepulauan ketimbang terbiasa dengan benua, melainkan juga kesadaran: mobilitas adalah sebuah perubahan dari diri. Perpindahan adalah kebebasan.

Dalam sajak “Situasi” (ditulis di Cirebon di tahun 1946), kebebasan itu ditekankan dengan mengelak dari pelukan yang gemas, dan sang penyair

bersikeras mencari kehijauan laut lain
dan berada lagi di kapal dulu bertemu,
berlepas kemudi pada angin,
mata terpikat pada bintang yang menanti.

Sajak “Kabar Dari Laut” (juga dari tahun 1946) berbicara tentang kebebasan itu pula—kebebasan dari hubungan cinta dan kelamin—tanpa nada dramatik, tapi justru lebih tajam:

Aku memang benar tolol ketika itu,
mau pula membikin hubungan dengan kau,
Lupa kelasi tiba-tiba bisa sendiri di laut pilu
berujuk kembali dengan tujuan biru

Yang menarik di dalam sajak ini adalah bahwa jalan kembali bukanlah ke arah sebuah rumah, sebuah tempat asal, melainkan “tujuan biru”. Laut adalah yang beda dari rumah, bahkan mungkin antitesisnya. Kelasi telah jadi tokoh romantik, semacam Sinbad kecil yang tidak punya dongeng keajaiban, melainkan punya cerita pembangkangan, keberanian yang sunyi, kesendirian yang perkasa, gerak yang leluasa dan avontur yang asyik. Demikianlah tokoh Pattirajawane dalam “Cerita Buat Dien Tamaela” (1946) berkata, dengan agung, bahwa ia “kikisan laut/Berdarah laut”, dan ketika ia lahir, orang membawakan kepadanya “dayung dan sampan”. “Mari menari! Mari beria! Mari berlupa!”, serunya.

Lupa juga suatu pembelotan. Sebuah sajak Asrul Sani yang terbit di Majalah *Zenith* awal tahun 1951 masih membawakan elan yang serupa. Seorang dari gunung datang ke sang penyair dan membawa pesan ibu yang memintanya untuk pulang.

Di pegunungan sepanjang tahun kayu-kayu berbunga
dan cinta bersih karena jauh dari kota
Ibu berpesan jangan berkubur di sini

jangan mati di pantai, karena lanun datang dari pulau
 dan orang suci tidak turun
 dari pegunungan ke mari
 Pulanglah kawan, pulanglah kawan,
 Ibumu telah berpesan.

Mendengar ini sang penyair menjawab, dengan keyakinan besar, dengan keangkuhan muda:

Orang asing jangan berdiri di ambang pintu
 Aku hidup depan pintu terbuka,
 Di belakangmu jalan, batas entah di mana.
 Kau datang terlampau senja,
 Kisahmu bagiku hanya kenangan.
 Karena kau tentang mati toh telah bicara,
 Kembalilah pulang,
 Kabarkan:
 Sajak terakhir akan lahir di dasar lautan.

Seperti Pattirajawane dalam sajak Chairil, anak muda yang dijemput di sini merayakan hidup dan perjalanan di lautan, dan juga meneguhkan lupa. Ia menampilkan diri sebagai orang yang menghapus jejak langkahnya sendiri, menertawakan arah jalan kembali. Baginya, si penjemput adalah “orang asing”. Kenangan bukan sesuatu yang penting: ia sesuatu yang “hanya”.

*

KENANGAN adalah bagian yang vital dari kisah, lupa adalah bagian tersembunyi dari lirik. Cerita-cerita epik dalam syair lama yang dibawakan oleh para tukang cerita di masa lampau hampir sepenuhnya mendasarkan diri kepada kenangan, atau lebih elementer lagi, kepada ingatan. Bentuk syair lama, dengan rima a-b-a-b misalnya, merupakan strategi penyampaian yang membawa serta di dalamnya bentuk yang mudah direproduksi dan juga konsistensi; yang terakhir ini memberi kesan adanya kewibawaan yang mantap dari jauh—jauh dalam arti jarak waktu—yang meskipun tanpa memberi cap kesahihan, masih mampu mempunyai aura.

Dengan kata lain: tradisi.

Novel, yang di Indonesia muncul di awal abad ke-20, tidak punya dukungan, dan tidak pula mendukung, tradisi. Ia akan habis bersama kata “tamat”, setelah ia datang, praktis tanpa asal-usul, dengan baris pertama. Kadang-kadang ia diulang baca, tetapi tidak ada lagi suatu komunitas yang memeliharanya secara bersama. Merupakan rekaman pengalaman yang sangat beragam dan masing-masing tidak punya wibawa tertentu, pada dirinya ada keperluan untuk menjadi sesuatu yang “bersatu”, pada saat ia berkelanjutan. Sebab itu agaknya Walter Benjamin menyebut bentuk novel sebagai

sesuatu yang menghendaki ingatan yang tunggal, *Eingedenken*, dan sekaligus terus berlanjut, *verewegende Gedachtnis*.³

Novel-novel Pramoedya Ananta Toer yang ditulis selama pembuangannya di Pulau Buru, misalnya. Novel-novel itu, dimulai dengan *Bumi Manusia*, bukan saja ditulis untuk menjadi sebuah peninggalan, katakanlah semacam prasasti, bagi seorang yang berlomba menghadapi ancaman lupa, baik lupa dalam dirinya sendiri maupun lupa dalam audiensnya, dan lebih luas lagi: dalam masyarakatnya. Novel-novel itu juga suatu usaha—dengan kalimat-kalimat yang tegap—dari sebuah pergulatan historiografis, antara sejarah yang pernah ditulis dan yang belum, antara yang diakui dan tidak, antara yang tidak jelas dan yang jelas.

Tapi ada satu faktor lain kenapa kenangan bekerja dengan cara sendiri dalam novel: seorang novelis-berbeda dengan penyair lirik—berbicara dengan “tanda kutip”.⁴ Saya menyitir Mikhail Bakhtin di sini. Bagi saya teorinya bisa secara memadai menjelaskan bagaimana sang novelis senantiasa bekerja dengan kepekaan, bahkan kesadaran, akan satu hal: bahwa tuturnya, nada bicaranya, sikapnya, pandangannya, nilai-nilainya—dengan singkat, “bahasa”-nya—bukanlah satu-satunya bahasa yang harus dan bisa berlaku. Sang novelis menghadirkan kembali heteroglosia, keragaman bahasa yang muncul dari suatu jibunan luas pengalaman sosial dan psikologis. Tentu saja tidak cuma itu: dalam novel, heteroglosia itu berproses dalam kancah dan kecamuk dialogis, dan merupakan keragaman yang “didialogkan” dengan intens. Setiap bahasa di sana mau tak mau hadir sebagai sesuatu yang “ditandingi, tertandingi, menandingi”.

Dengan kata lain, untuk memakai konsep Bakhtin, novel adalah sebuah ekspresi dari “persepsi bahasa secara Galilei”: sebuah persepsi yang sadar tentang besarnya ragam bahasa-bahasa yang datang dari pelbagai milieu. Semuanya sama-sama mampu menjadi “bahasa kebenaran”. Sebab itu sama-sama relatif, sama-sama terbatas. Yang terjadi dalam novel ialah bahwa citra sebuah bahasa tergambar dari segi pandang bahasa-bahasa yang lain. Inilah persepsi Galilei: di alam semesta, tak ada bintang yang jadi pusat.

Persepsi yang semacam itulah yang tidak ada dalam puisi lirik (atau lebih tepat, tidak harus ada menurut hakikat lirik itu sendiri). Dorongan utama puisi lirik berangkat seraya tanpa sadar akan keterikatan dan kesejarahan dari bahasa yang ia bawa—seakan-akan alpa bahwa bahasa itu adalah bahasa yang secara sosial ditentukan. Tentu, sang penyair tahu bahwa ia hidup dalam dunia yang “heteroglot”, yang berisi ragam-ragam bahasa, tetapi ia menangguk pengetahuannya itu. Ia seolah-olah menutup pintu ketika ia

³ Lihat Andrew Benjamin dan Peter Osborne, *Walter Benjamin's Philosophy, Destruction and Experience* (London and New York: Routledge, 1994), 77, 80, dan Andrew Benjamin, *The Problems of Modernity* (London and New York: Routledge, 1992), 124-126.

⁴ Gary Saul Morson & Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin, Creation of a Prosaics*, (Stanford University Press, Sandford, California, 1990), 320-321. Lihat juga 311-317, dan 347.

menuliskan liriknya; ia memang dapat mengatakan apa yang hendak dikatakannya tanpa membutuhkan interaksi dengan kesadaran lain dan dengan bahasa-bahasa lain.

Bila bahasa novel terbentuk dengan persentuhan dalam suatu konteks bahasa orang kedua dan ketiga, bila sang novelis menyadari sedikit banyak ke arah siapa novel itu ditulis, bila bahasa novel masih terasa “hangat” dan belum jauh dari penggunaan bahasa secara sosial, maka sebaliknya bahasa puisi lirik: bahasa ini “tanpa waktu”. Artinya, ia tidak peduli akan proses dirinya sebagai buah dari pengalaman yang hanya berlangsung satu pihak, dari satu posisi, di suatu masa. Penyair lirik menulis dengan mengandaikan sebuah “bahasa murni puitis yang ekstra-historis”, yang meskipun menggunakan bahasa sehari-hari, berangkat dengan intensitas yang terpisah dari “perpusaran sepele kehidupan sehari-hari”.

Untuk mencapai kekayaan ekspresi yang hanya bisa dicapai oleh puisi, sang penyair memang harus “lupa”. Apa saja yang masuk ke dalam karyanya harus luruh larut dalam *Lethe*. Di sini Bakhtin mengambil nama salah satu dari lima sungai Hades dalam mitologi Yunani: ke dalam *Lethe*, orang terjun dan hilang ingatan. Menurut Bakhtin, bahasa puisi lirik bisa jadi kaya dan intens justru dengan “melupakan kehidupannya dalam konteks lain yang sebelumnya”.

Sebenarnya ini sudah bisa dikatakan tentang sajak-sajak Roestam Effendi dalam *Pertjikan Permenungan* yang terbit di tahun 1926:

Sarat saraf saya mungkiri
Untai rangkaian seloka lama
beta buang beta singkiri
sebab laguku menurut sukma

Tapi membuat “lupa” sebagai suatu bagian vital dalam puisi dan cara memandang hidup, “lupa” dengan intensitas tersendiri, adalah yang secara istimewa tampak dalam masa yang jadi fokus tulisan ini, yakni masa awal runtuhnya periode kolonial (pasca-1945): ketika puisi lirik dengan jelas membedakan diri dari kisah, ketika puisi itu terutama menghadirkan apa yang selalu akan lalu, yang lari dari suatu tempat, yang terbantun, yang “kontingen” dan terkadang.

Saya kira sajak-sajak Chairil Anwar memberikan contoh yang paling baik tentang hal itu. Kita bisa mengutip “Senja di Pelabuhan Kecil” yang terkenal itu:

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

Gerimis mempercepat kelam. Ada juga kelepak elang
menyinggung muram, desir hari lari berenang
menemu bujuk pangkal akanan. Tidak bergerak

dan kini tanah dan air tidur hilang ombak.

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

Sebagai contoh lain juga bisa saya kutip satu sajak yang jarang diingat:

Banyak gores belum terputus saja
Satu rumah kecil putih dengan lampu merah muda caya

Langit bersih-cerah dan purnama raya...
Sudah itu tempatku tak tentu di mana.

Sekilas pandangan serupa dua klewang bergeseran

Sudah itu berlepasan dengan sedikit heran
Hambus kau aku tak perduli, ke Bandung, ke Sukabumi...!?

Kini aku meringkih dalam malam sunyi.

Dalam sajak ini, sesuatu yang permanen, tenteram dan tenang, “rumah kecil putih dengan lampu merah mudah caya”, seakan-akan hanya terselip, antara gores-gores yang “belum terputus” dan ketidakpastian akan tempat. Ikatan juga lepas, bahkan rasa saling marah—tanda perhubungan—cuma berlangsung “sekilap”. Akhirnya perpisahan tak ingin diacuhkan, (“aku tak perduli, ke Bandung, ke Sukabumi”), ada kebebasan di sana, meskipun kesunyian memang tidak bisa dihindari. George Lukács, ketika berbicara tentang novel sebagai bentuk bertutur yang tak mengikuti tradisi, menyebut “keadaan tak-berumah yang transedental”.⁵ Barangkali dengan itu kita bisa juga bicara tentang puisi lirik.

*

LAUT, lupa, keadaan-tak-berumah: sebenarnya apa yang terjadi di dalam puisi Indonesia di tahun 1940-an, ketika suatu masa kolonial justru sedang (atau baru saja) berakhir, ketika orang semakin jelas berbicara beramai-ramai tentang sebuah “bangsa” dan sebuah “tanah air” yang bukan lagi dalam bentuk harapan untuk masa yang belum datang?

Saya ingin menawarkan sebuah jawab: kemerdekaan. Kemerdekaan itu dengan mudah mendapatkan kiasannya pada laut luas bebas, tempat orang bisa melupakan rumah dan kampung halaman, tempat perjalanan berarti juga suatu perubahan. Dan setelah 1945, orang berada di ambang suatu kehidupan di dalam, dalam kata-kata Chairil Anwar,

⁵ Disebut dalam Andrew Benjamin, *The Problem of Modernity*, 125.

sebuah “bangsa baru menjadi”. Ada yang bertemu di situ, sebab jika kita berbicara tentang sebuah bangsa, dalam arti tertentu, kita juga berbicara tentang sebuah proses melupakan. “Melupakan”, kata Ernest Renan dalam ceramahnya di Universitas Sorbonne di tahun 1882, “... adalah sebuah faktor yang menentukan dalam penciptaan bangsa”.⁶

Tapi itu hanya satu faktor. Mungkin sebab itu tempat yang paling tepat untuk berbicara tentang pembayangan suatu komunitas yang disebut bangsa bukanlah dalam puisi lirik, melainkan novel. Bila puisi lirik adalah sebuah dunia di mana batas sering tidak jelas, novel punya satu kualitas lain; novel adalah sebuah dunia dengan batas yang terkadang tak sengaja, atau mau tak mau, tampil. Masa lampau ikut membubuhkan batas itu: suatu konstruksi ilmu bumi dan sejarah, kita tahu, ikut menentukan bayangan kita tentang satu bangsa.

Saya ingin ambil contoh lagi novel-novel Pulau Buru Pramoedya. Seperti juga halnya *Arus Balik* (yang terakhir ini tentang Jawa pada masa peralihan dari zaman Majapahit ke zaman Islam) novel-novel itu sebenarnya sebuah pergulatan untuk memberi arti terhadap sepotong warisan sejarah—satu bagian penting dari nasionalisme.

Dalam suatu esai yang terkenal—bukan tentang novel, tapi tentang asal usul nasionalisme dan penyebarannya—Anderson bahkan mengemukakan bahwa bentuk novellah yang menyediakan sarana teknik untuk “merepresentasikan” jenis komunitas yang dibayangkan (*imagined community*), yang kita kenal sebagai bangsa itu.

Novel Mas Marco *Semarang Hitam* yang terbit secara bersambung di tahun 1924 adalah sebuah contoh. Novel ini menghadirkan seorang tokoh, seorang anak muda, yang sedang duduk di kursi rotan di sebuah tempat di kota Semarang, membaca surat kabar. Kota sudah gelap, jam 7 malam, akhir pekan. Orang-orang biasanya akan berjalan-jalan, tapi malam itu udara buruk. Gang-gang lengket di kampung-kampung, dan jalan raya yang biasanya sesak dengan semua jenis lalu lintas dan manusia seakan-akan ditinggalkan. Hanya lampu-lampu gas yang di sana. Orang muda itu, tokoh kita, membaca sebuah berita: seorang gelandangan miskin sakit dan mati di tepi jalan. Si anak muda itu tergerak hatinya, marah bercampur belas. Ia marah kepada sistem sosial yang telah melahirkan kemelaratan seperti itu, sementara sekelompok kecil manusia kaya-raya...

Di sini—demikianlah argumen Anderson—kita bertemu dengan sebuah dunia kata-benda jamak: kampung-kampung, gang-gang, lalu lintas, orang-orang, lampu-lampu gas. Benda-benda itu dihadirkan di sana bukan sebagai benda-benda yang masing-masingnya unik, melainkan sebagai unsur yang membentuk satu ruang sosial. Sang tokoh, “pemuda

⁶ Dalam Homi K. Bhabha (editor), *Nation and Narration*, (London and New York: Routledge, 1993), 11. Kata Renan pula, dalam terjemahan Inggris, “... the essence of a nation is that all individuals have many things in common, and also that they have forgotten many things”.

kita”, berada di tengah itu; bersama dengan itu terbangunlah suatu kontinuitas, suatu pertalian, antara dunia di dalam dan di luar dirinya, antara dunia interior novel itu dan dunia para pembaca. Cerita juga bergerak dalam waktu kalendris. Sang tokoh memang tak bernama, tapi ia, yang kita bayangkan tidak hidup dalam suatu zaman lain dan alam lain yang tak akan terjangkau, tergabung dalam suatu tubuh kolektif dengan kita, yakni “orang Indonesia”; juga si gelandangan yang mati itu. Horison yang hadir dalam novel itu bukanlah horison yang tak punya batas. Pengarang tidak membawa kita ke suatu *tour du monde*: ia membawa kita ke suatu tamasya tertentu. Dengan kata lain, bersamanya kita membayangkan diri berada di dalam satu komunitas. Mas Marco, “pemuda kita”, gelandangan yang mati, dan para pembaca, semua bertaut—melalui buku dan surat kabar—dalam sebuah bayangan tentang ke-satu-bangsa-an.⁷

Atau kita ingat yang tidak disebut Anderson: novel *Surabaya* Idrus yang terbit di tahun 1947. Pada dasarnya novel ini sehimpun corat-coret dari masa sekitar pertempuran 10 November 1945, dengan sejumlah besar tokoh, dengan suasana karnaval yang meriah, dan ditulis dengan nada cemooh yang lucu. Tetapi bagaimana pun juga novel itu—yang bisa dikatakan bukan sebuah cerita yang mencerminkan solidaritas akan kebangsaan⁸—tetap menghadirkan sebuah komunitas yang saling berjalanan, dalam hal kenangan, acuan, ruang sosial, mungkin pula asal usul, antara sang penulis, para tokoh, para pembaca. Humor novel ini hanya bisa bekerja justru dalam dan karena konteks itu.

*

NAMUN imajinasi tentang ke-satu-bangsa-an dalam kesusastaan juga tumbuh dari campuran pelbagai kebutuhan yang lebih praktis, yang prosesnya berawal dari luar kesusastaan itu sendiri. Kesusastaan Indonesia, terutama di masa kolonial dan segera sesudahnya, sebagaimana digerakkan oleh Balai Pustaka, lembaga publikasi pemerintah yang didirikan di tahun 1908, hidup dalam semangat pembakuan bahasa. Dengan kata lain, suatu penolakan terhadap heteroglosia. Proses ini dikukuhkan oleh kekuasaan ekonomi dan politik, berkaitan pula dengan pendidikan sekolah dan kapitalisme pencetakan.⁹ Bahasa dengan demikian menghasilkan jarak tertentu: bagaimanapun juga ini adalah bahasa yang direkonstruksikan dan diregulasikan, menjadi sesuatu yang “baru” dan datang dari luar pribadi, seperti yang diusahakan oleh pemerintah kolonial Belanda dengan bahasa “Melayu-Van Ophuysen” di akhir abad ke-19. Seperti yang dikatakan oleh Snouck Hurgronje, penasihat ahli pemerintah, dalam sarannya buat Directeur van Onderwijs, Eeredienst en Nijverheid di Batavia di awal abad ke-20,

⁷ Benedict Anderson, *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso Editions, 1983), 30-37.

⁸ “Ada orang malah mengatakan bahwa sikapnya yang mengedjek itu imoril. Lihat *Kesusastaan Indonesia Modern dalam Kritik dan Esai*, jilid I, (Jakarta: Gunung Agung, 1962), 103.

⁹ Proses pembakuan ini, dan kepentingan-kepentingan politiknya, dapat diikuti dalam H.M.J. Maier, “From Heteroglossia to Polyglossia: The Creation of Malay and Dutch in the Indies”, dalam *Indonesia* 56 (Cornell University, Oktober 1993), 37-57.

pendidikan (rakyat) masa itu bukanlah hendak memperkuat posisi keragaman yang luas dari bahasa dan dialek, melainkan memberikan satu sumbangan penting agar bahasa dan dialek itu “sebagian bercampur jadi satu, sebagian menghilang”.¹⁰

Perlawanan terhadap “pendidikan” seperti ini terus berlangsung dalam karya-karya sastra Melayu-Tionghoa, atau pun dalam derajat tertentu, dalam sikap penulis-penulis Pujangga Baru. S. Takdir Alisjahbana, misalnya, mencemooh bahasa “Melayu Riau” yang diajarkan dan dipelihara oleh para guru di “sekolah Gubernemen” sebagai “kolot”. Tidak hanya itu: dalam tulisannya tentang kedudukan “Bahasa Melayu-Tionghoa” dalam Majalah *Poedjangga Baroe* Oktober 1934, menegaskan bahwa bahasa yang waktu itu dipakai oleh keturunan Tionghoa itu punya kedudukan yang sah di tengah masyarakat kita. Pendirian ini diulanginya dalam majalah yang sama setahun kemudian. Ia memberi judul bagi tulisan itu dengan satu kalimat yang mungkin mengejutkan bagi Indonesia di tahun 1930-an: ““Kekacauan” Yang Nikmat”.¹¹

Ada semangat menampik dan memberikan alternatif dalam sikap itu. Namun di sini pun kemudian suatu kebutuhan birokrasi kolonial—untuk pengendalian ataupun perapian—ternyata paralel dengan sebuah desain nasionalisme untuk menjadi bagian dari masa depan: kedua-duanya, disadari oleh Takdir atau tidak, akhirnya membawa proyek berakhirnya heteroglosia.

Pertama-tama: penggunaan bahasa yang kemudian dibaptis sebagai bahasa “Indonesia” itu sendiri. Sejarahnya bisa dimulai dengan sejarah politik bahasa dan dampaknya. Dalam sensus di tahun 1930 tercatat hanya 0,3% dari seluruh penduduk “pribumi” yang dianggap menguasai bahasa Belanda tertulis, artinya bisa menulis sepucuk surat bersahaja. Itu adalah buah dari penggolongan penduduk menurut ras, sebuah corak pemerintahan Hindia Belanda yang paling besar akibatnya dalam masyarakat kolonial. Segregasi yang diterapkan pemerintahan Hindia Belanda berlaku bukan saja di kamar bola, tapi juga di dalam cara bertutur: mereka yang punya ras “Eropa”, dan dalam arti ini Belanda, menggunakan bahasa Belanda yang sudah dirapikan menjadi “*algemene beschaafd Nederlands*”, sementara mereka yang “pribumi” tidak dianjurkan, bahkan cenderung dilarang, untuk berbahasa itu.¹²

¹⁰ Dikutip oleh Maier, *ibid.*, 56.

¹¹ Dimuat kembali dalam S. Takdir Alisjahbana, *Dari Perdjungan dan Pertumbuhan Bahasa Indonesia* (Djakarta: PT Pustaka Rakjat, 1957), 55-64.

¹² Lihat Maier, hal. 41 dst. Maier juga (64) melukiskan argumen para pendukung segregasi ini, yang dikumandangkan oleh sarjana Belanda dari “masbakh etis”, misalnya Van Vollenhoven, Van Deventer dan Snouck Hurgronje, dan kelompok intelektual di sekitar majalah *De Stuw* dan *De Fakkell* di akhir tahun 1930-an: “*The natives are different from us, we are the ‘others’, and in this line of argumentation it is easy to see that the natives should remain as native as possible. Their institutions demanded careful study, their ideology and values should be strengthened, they should only very selectively be touched by the achievements of Western culture*”. Maier juga menyebut, (catatan kaki, 61) bahwa Snouck Hurgronje menganjurkan agar pejabat pribumi “dilarang berbicara bahasa Belanda kepada atasan mereka”. Contoh segregasi ini, dan akibatnya yang pedih, pernah dikemukakan oleh Kartini: seorang pribumi lulusan sekolah Belanda yang baik datang menghadap Residen, dan ia menggunakan bahasa Belanda kepada tuan besar ini. Maka ia pun dihukum, dengan diberi jabatan yang rendah, di bawah seorang Belanda teman sekolahnya yang hanya mau

Memang ada usaha untuk menyebarkan bahasa Belanda ke kalangan penduduk jajahan, dengan alasan ekonomi ataupun yang lain. Dari kalangan ini sendiri pun ada cukup keras kehendak mendapatkan pelajaran bahasa itu: kongres Budi Utomo di tahun 1908 yang terkenal itu menunjukkan keinginan untuk memperolehnya, persatuan guru Indonesia juga demikian, dan Takdir Alisjahbana, nasionalis bahasa *par excellence* itu, dalam sebuah tulisan panjang di *Poedjangga Baroe* di bulan Agustus 1933 dengan bergelora mendukung pendirian tokoh seperti G.J. Nieuwenhuis, penganjur utama pengajaran bahasa Belanda untuk pribumi. Namun akhirnya politik *apartheid*-lah yang menang. Cita-cita Nieuwenhuis untuk menjadikan bahasa Belanda sebagai alat untuk “mempertahankan masa yang silam” bagi bangsa Belanda, gagal. Cita-cita itu ditentang karena alasan ekonomi: pengajaran bahasa itu terlampau mahal untuk dibiayai oleh sebuah gubernemen di zaman maleise. Atau apa yang oleh Takdir dengan tepat dilihat: alasan rasial.¹³ Inilah rupanya “kutuk zaman”,¹⁴ tulis Takdir.

Tetapi sejarah menunjukkan bahwa dari kutuk itu lahir sebuah dorongan. Orang “bumiputra” bergerak ke arah memiliki sebuah bahasa sendiri. Dengan harapan tertentu: bahasa itu adalah sebuah bahasa yang bagi pelbagai orang di Indonesia—bahkan yang jauh di pegunungan tinggi Toraja—akan “dapat mengangkat derajat dirinya setinggi ukuran derajat internasional dewasa ini, dan bersama-sama dengan itu dapat menjadi sebahagian yang berharga daripada masyarakat Indonesia yang satu di masa yang akan datang”.¹⁵ Dengan kata lain: sebuah semangat nasionalisme yang punya dua wajah—yang kelak akan juga terbersit dari harapan-harapan modernitas setelah Perang Dunia II. Wajah pertama datang dari ideologi “kemajuan”. Wajah yang kedua dari pengimajinasian “satu bangsa”.

Tidak mengherankan agaknya bila sambutan ke penggunaan bahasa Indonesia tidak hanya terbatas di kalangan para pemuda yang bersumpah “Satu Nusa, Satu Bangsa, Satu Bahasa” pada tanggal 28 Oktober 1928. Di tahun 1916, pemuda S. Surjaningrat yang kemudian menjadi Ki Hajar Dewantara, seorang yang datang dari pusat kebudayaan Jawa, dalam suatu makalah untuk Kongres Pendidikan meramalkan, dengan bersemangat, bahwa bahasa yang waktu itu masih disebut sebagai bahasa “Melayu” itu akan jadi bahasa bagi seluruh Hindia. Hal ini dikemukakan lagi oleh Muhammad Yamin, seorang Minangkabau yang mengagumi masa silam Majapahit, dalam Kongres Pemuda pertama tahun 1926.¹⁶ Sumpah Pemuda tampaknya hanya realisasi dari “ramalan” ini—yang sebenarnya suatu rekaman kenyataan bercampur harapan. Maka tersebutlah,

menjawab dalam bahasa Melayu kepadanya. Saya kutip dari Raden Adjeng Kartini, *Letters of a Javanese Princess* (New York: The Norton Library, 1964), 56-60.

¹³ “Penyebaran bahasa Belanda dikalangan bangsa Inlander berarti berkurangnya perbedaan bangsa Belanda dengan bangsa Inlander. Rassuperioriteit bangsa Belanda akan lenjap.” Lihat S. Takdir Alisjahbana, *Dari Perjuangan*, 10.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, 43.

¹⁶ *Ibid.*, 36-38.

bahwa misalnya, di bulan Maret 1932 di Kotaraja (Aceh) orang mengadakan rapat umum untuk memprotes rencana Gubernemen mengganti bahasa Indonesia di sekolah-sekolah “pribumi” di Aceh dengan bahasa Aceh. Protes yang mirip terjadi juga di Padang dan di Solo.¹⁷

Memilih bahasa Indonesia itu juga punya konsekuensinya yang lain. Dan inilah tendensi kedua dari semangat nasionalisme yang ternyata sejajar dengan proyek kolonial dalam perkara bahasa: tendensi ke arah pembakuan. Takdir Alisjahbana memang menyatakan ingin merayakan “kekacauan yang nikmat”, namun pada saat yang sama ia menganggap “ganjil” adanya kenyataan bahwa ada bahasa “Melayu-Tionghoa”, sebuah “bahasa perhubungan yang berpengaruh yang dihidupkan oleh golongan yang bukan tergolong dalam lingkungan penduduk asli”. Yang membedakan Takdir dengan Balai Pustaka dan guru-guru bahasa gubernemen ialah bahwa ia tidak menganggap Melayu-Tionghoa sebagai sesuatu yang merusak.

Takdir hanya melihatnya sebagai suatu keadaan kurang pas yang kelak “akan lenyap tenggelam”—suatu ramalan yang kemudian terbukti benar. Dengan bantuan pendidikan sekolah dan kapitalisme percetakan, dengan makin banyaknya sekolah yang melatih penggunaan bahasa Indonesia dan dengan makin tersebarinya surat kabar, majalah dan buku berbahasa Indonesia “ke tangan segala rakyat Indonesia”, kelak akan berkuasalah “bahasa Indonesia umum atau *het algemeen beschaafd Indonesisch*”.¹⁸ Bahasa Indonesia umum yang “*beschaafd*” ini, menurut Takdir, adalah bahasa “yang serupa bentuknya dan dipakai oleh segala orang Indonesia yang sopan dan terpelajar dalam rapat dan percakapan, dalam surat kabar, majalah dan buku”.¹⁹

Bagi Takdir pula, usaha ke arah melahirkan bahasa yang “serupa bentuknya” itu, atau dengan kata lain usaha “mempersatukan bahasa”—dan itu artinya “mempersatukan kata-kata, mempersatukan ejaan, mempersatukan tata bahasa dan jalan kalimat”—adalah bagian dari membangun sebuah negara-bangsa yang bersatu pula. Di pertengahan Juli 1948 ia menulis sebuah tulisan yang berjudul “Mempersatukan Bahasa dalam Lingkungan Mempersatukan Bangsa”, dan mengatakan: “Di Indonesia hanya soal waktu saja lagi seluruh kepulauan ini bersatu dalam suatu negara yang besar”.²⁰

Sebuah bahasa, sebuah bangsa, “suatu negara yang besar”: di sini kita datang kepada sesuatu yang baru, di sini pula kita berangkat meninggalkan, kalau perlu mengabaikan, sesuatu yang lama. Itulah juga yang dengan jelas tampak dalam ide dasar Takdir Alisjahbana dalam argumennya yang waktu itu memancing sebuah kontroversi panjang yang kemudian terkenal dan bersejarah dan disebut sebagai Polemik Kebudayaan. “Baik di dalam bangun Sriwijaya, maupun dalam bangunan Majapahit tiada sekali-kali

¹⁷ Dikutip oleh Semangat Muda (nama samaran S. Takdir Alisjahbana) dalam tulisannya di *Soeara Oemoem* (Surabaya), 7 Maret 1932. Lihat *Dari Perjuangan*, 6.

¹⁸ *Ibid.*, 59.

¹⁹ *Ibid.*, 48.

²⁰ *Ibid.*, 92.

terdapat hakekat semangat Indonesia”, tulis Takdir di tahun 1935. Semangat Indonesia itu sesuatu yang baru, “Tidak ia bertopang kepada masa yang silam”.²¹

Tidak “bertopang kepada masa yang silam”, bahkan menampiknya sebagai zaman “jahiliyah”, itulah yang jadi unsur vital dari keinginan mendapatkan harga diri. Harga diri itu, yang kemudian diekspresikan sebagai identitas, menarik picu yang mencetuskan pergerakan nasional Indonesia di awal abad ke-20. Dalam *Bumi Manusia*, tokoh Minke lebih suka membiarkan dirinya dipanggil “Minke”, sebuah nama cemooh yang diberikan oleh gurunya, seorang Belanda. Ia tak terdengar memakai namanya sendiri yang dulu diberikan oleh keluarganya. Ia bahkan seperti mengelak, atau tak ingin, untuk mengingat ayahnya, seorang mantri pengairan yang “mendadak jadi bupati”. Tokoh lain, Nyai Ontosoroh, menjadi Nyai Ontosoroh yang berdiri tegak, karena dalam dirinya terjadi pergulatan dengan sebuah masa lalu yang memaksanya sebagai orang yang tunduk.

Tapi baik Minke dan Nyai Ontosoroh tidak dapat mendesak sepenuhnya masa lalu mereka di pinggir. Masa lalu itu bukan saja hendak dipaksakan terus oleh kekuasaan kepada mereka, semacam cap kekal pada kulit mereka yang coklat. Tapi juga hanya dengan masa lalu itu sebenarnya mereka bisa mendapatkan dasar tersendiri untuk membentuk masa depan: Minke dapat memperoleh pendidikan Belanda yang cukup karena ia datang dari kalangan priyayi, yang ia benci; Nyai Ontosoroh dapat bergerak mempunyai harta yang ia punyai, karena ia seorang nyai Belanda, dan pada saat yang sama merasa jadi tokoh marjinal karena itu.

Dalam posisi itulah mereka bergulat, sebagai orang pinggiran, untuk melepaskan diri dari pelbagai pusat yang menguasai mereka sekaligus: pusat kekuasaan Hindia Belanda, pusat hierarki sosial Jawa, pusat patriarkal di rumah dan sang “tuan” dalam hubungan per-nyai-an, atau sang “tuan” dalam hubungan antara buruh (atau kerani) dan majikannya. Nyai Ontosoroh sebab itu tak pernah punya rumusan yang selesai. Ia tak pernah empunya titik berat yang satu. “Dia bukan Totok, bukan Indo, dan dapat dikatakan bukan Pribumi lagi”, tulis Pramoedya tentang orang seperti Nyai Ontosoroh dalam masyarakat yang terbentuk oleh kolonialisme itu. “Dia adalah gudang rahasia”.

Nasionalisme juga sebuah gudang rahasia. Di dalamnya ada endapan masa lampau yang tebal, tapi ia sendiri juga sebuah konstruksi masa depan, hasil dari yang oleh Renan disebut sebagai “melupakan”.

²¹ Achdiat K. Mihardja, *Polemik Kebudayaan*, (Jakarta: Perpustakaan Perguruan Kementerian PP dan K, cetakan ke-3, 1954), 14-15.

*

LUPA adalah bagian tersembunyi dari puisi lirik, kata saya di atas. Dalam taraf tertentu puisi itu, khususnya dalam karya-karya kesusastraan di tahun-tahun awal kemerdekaan, memberi ilustrasi yang terang untuk tema “melupakan” dalam suatu peralihan sosial. Tokoh sentralnya boleh dikatakan Chairil Anwar. Bukan kebetulan pula bila di masa itu adalah masa penciptaan kata-kata baru, bentukan baru, atau “kekacauan” baru, terutama oleh Chairil, yang sering mengejutkan orang: “ditinda”, “mukul”, “nguji”, dan sederet panjang lagi.

Dengan itulah Chairil meninggalkan aturan dari bahasa yang ada untuk lebih dekat ke bunyi dan jumlah suku kata yang sesuai dengan impuls liriknya (kata “ditinda” dalam sajak “Diponegoro” misalnya melepaskan diri dari kata “ditindas”)—sesuatu yang sebenarnya telah tampak dalam neologisme Roestam Effendi dalam sajak-sajaknya di tahun 1920-an (“kulud” yang berarti “hati”, atau “menung”, yang berarti “menunggu”). Di dalam puisi lirik, sang penyairlah, bukan gramatika, yang berada di titik sentral, menentukan.

Memang tampak, bahwa dalam masa Chairil, terutama, “lupa” membawa puisi lirik memasuki sesuatu yang “ekstra-historis”. Tetapi dasawarsa pertama kemerdekaan nasional adalah dasawarsa ketika proses membayangkan diri sebagai satu bangsa begitu intens, dan itu tepat terjadi ketika puisi lirik—dengan suara orang yang baru merdeka—berseru ke laut, ke sebuah wilayah di luar tempat, di luar sejarah, di luar kenangan dan batas wilayah apa saja.

Ambiguitas seperti itu bagi saya berhimpun dan bergulat paling jelas dan mencekam dalam “Dari Dua Dunia Belum Sudah” Rivai Apin. Dalam sajak ini, kita berada di Jakarta yang baru saja diduduki pasukan Belanda. Orang tetap berjualan atau berangkat kerja, tapi ada rasa ketakutan, “menepi-nepi”. Oto-oto berlari kencang, berat dengan serdadu musuh, dan tank-tank mereka bersiap perkasa. Suasana beku padu, meskipun tidak semuanya habis: manusia, benda dan udara toh masih “memperlihatkan harga”. Percakapan dengan teman-teman adalah tentang Yogya yang jatuh, dan tentang Bung Karno, Hatta dan Sjahrir yang tertangkap. Republik diambang hilang. Dalam keadaan itu, rasa satu justru kian terasa: “Semua dari satu kata dan untuk satu kata”.

Tapi, pada bagian berikutnya, sang aku pulang, dan

Di rumahku aku disambut oleh keakuanku yang belum sudah
buku yang terbuka, yang belum dibaca dan buku yang harus
aku sudahkan...

Tapi untuk ini aku sudah tinggalkan Bapa dan Abang
Dan baru pula teringat ini hari baru kali makan
—yang periuknya selalu terbuka—Dan aku sudahkan
keakuanku
di dalam ruang kuburan yang digalikan oleh nyala pelita

di dalam kegelapan

Tapi malam itu menghentam, sepatu lars pada dinding
kegelapan yang tebal.
dan ketika mereka telah pergi terdengar tatap perempuan,
bininya atau ibunya.

Padaku tak usah lagi diceritakan, bahwa ada yang dibawa
Aku hanya bisa menekankan kepala pada papan meja
Buncah oleh itu kata yang belum punya bumi tapi telah
mengejar pula
ke dalam dunia yang belum sudah

Beberapa kebuncahan hadir di sini, di sekitar “dua dunia yang belum sudah”: ada “buku yang terbuka yang belum kubaca” dan “buku yang harus aku sudahkan”, ada dunia Bapa dan Abang yang sudah ditinggalkan dan dunia diri yang tak terurus, cemas, sendiri (periuk yang selalu terbuka, kamar yang seperti ruang kuburan “yang digalikan oleh nyala pelita”); bersamaan dengan itu, ada sebuah dunia dari orang banyak, teman-teman, mereka yang hendak pergi bekerja dan ketakutan, lelaki yang ditangkap dan “dibawa”, ibu atau bininya yang menangis, yang semuanya dipersatukan oleh kehadiran musuh di jalan-jalan dan berita dari Yogya, tentang para pemimpin Republik—dan tentu saja Republik mereka semua—yang sedang terancam.

Pada saat yang sama ada dunia “aku” yang juga masih belum selesai.
Pilihan keras antara dua dunia itu juga tergambar dari segi pandang lain—dan dengan penyelesaian yang lain pula—dalam sajak Chairil Anwar untuk Gadis Rasjid, dari *Yang Terampas Dan Yang Putus* (tak bertanggal):

Antara
daun-daun hijau
padang lapang dan terang
anak-anak kecil tidak bersalah, baru bisa lari-larian
burung-burung merdu
hujan segar dan mendjebur
bangsa muda menjadi, baru bisa bilang “aku”
Dan
angin tajam kering, tanah semata gersang
pasir bangkit mentanduskan, daerah dikosongi
Kita terapit, cintaku
—mengecil diri, kadang bisa mengisar setapak—
mari kita kepas, kita kepas jiwa mencari jadi
merpati
Terbang
mengenal gurun, sonder ketemu, sonder mendarat
—the only possible non-stop flight
Tidak mendapat.

Sajak itu memang bicara dengan lebih menegakkan kepala ketimbang sajak Rivai Apin, tapi dengan rasa cemas yang tak jauh berbeda: bersama bangsa yang baru jadi ini,

bangsa yang masih muda ini, (yang baru bisa bilang “aku”), “kita” terjepit, terasap. Di satu sisi suasana tenang, penuh harap, naif dan tak berdosa. Di lain sisi “angin tajam kering, tanah semata gersang”. Di antara itu, sang penyair tidak memilih salah satu dari keduanya. Di sini kita temukan kembali motif “melupakan” yang kita dapatkan dalam sajak-sajak lain, meskipun kali ini bukan dengan kiasan “laut”: kita memilih “terbang” — sebuah “tujuan biru” juga akhirnya, yang tanpa berhenti, tanpa mendarat, tanpa mendapat. Mungkin inilah “lupa yang aktif”, *aktive Vergeslichkeit* dalam pengertian Nietzsche, pemikir yang dikagumi Chairil itu. Perjalanan adalah segala-galanya.

Sebuah sajak Chairil Anwar yang lain, “Pemberian Tahu”, terbaca sebagai sepucuk surat perpisahan yang dikirimkan dari sebuah kepergian. Ada tersirat rasa sedih, tapi nada itu tegas memutuskan: “Ini juga kutulis di kapal, di laut tidak bernama”. Alamat tidak lagi soal yang penting.

*

BAHKAN asal juga sesuatu yang problematis. Saya ingin mengambil banyak contoh dari Asrul Sani di sini: ia bukan saja seorang penulis penting yang jarang ditelaah kembali, tetapi juga kerana ia seorang penyair dan penulis esai. Esai, seperti ditulisnya, akhirnya adalah puisi: ia “menghendaki pengalaman hidup”. Ia bersifat sastra “bukan oleh karena masalahnya”, tetapi karena sesuatu yang mula-mula “hanya dimengerti” oleh pengarang, “kemudian tidak lagi dipisahkan dari darah dagingnya”.²² Pada saat yang sama, bentuk ini juga merefleksikan percaturan, perbenturan dan bahkan polemik dengan kehidupan ide-ide dari suatu masa, dari suatu tempat.

Dalam hal Asrul, masanya adalah di sekitar dasawarsa pertama Indonesia kemerdekaan. Tempatnya: Jakarta, kehidupan kesusastraan dan intelektualnya. Jakarta agaknya punya tempat khusus bagi penulis ini. Dengan nama Ida Anwar ia menulis suatu rubrik yang tampaknya direncanakan untuk terbit secara teratur di Majalah *Zenith* di tahun 1952, tapi gagal, “Surat Dari Jakarta”. Hampir dua puluh tahun kemudian, di tahun 1968, di Majalah *Budaja Djaja* ia juga menulis satu seri esai, “Ibu Kami Adalah Jakarta”. Jakarta, tulis Asrul Sani di dalam editorialnya untuk Majalah *Zenith* di bulan Juni 1951, adalah tempat “di mana segala nilai ‘bertepuk-gelombang’”, di mana orang menemukan “arena kebudayaan dan kehidupan Indonesia baru”.

Dari arena “kehidupan Indonesia baru” itulah ditulis sebuah esai di bulan September tahun 1948. Asrul Sani berbicara tentang “Orang Tak Berasal”. Esai ini semacam surat, atau lebih tepat sebuah polemik, antara “aku” dan “engkau”.²³

²² “Surat Singkat Tentang Essay”, *Gelanggang, Siasat*, 1 April 1952, 9.

²³ *Siasat*, Tahun II No. 80, 18 September 1948.

Sekali pernah aku mendapat kesempatan untuk melihat kembali kepada diriku. Waktu itu malam amat baik. Bunyi bedil tidak lagi kedengaran. Kematian yang mengawang-awang di atas kepalaku beberapa waktu yang lalu telah pergi. Mereka yang menghendaki kematianku telah pergi.

Sejauh-jauh mata memandang hanya kelihatan gelap bertemu dengan gelap. Sunyi rasanya sesudah ingar-bingar yang begitu hebat. Teman-temanku telah keluar dari tempat persembunyiannya dan sekarang duduk bersama-sama. Mereka pun diam. Aku berdiri dan memandang sekeliling. Keluasan mengecilkan hati. Adakah tangkal yang diberikan ayahku untuk menghadapi keluasan ini? Ucapannya yang manakah yang mesti kupegang. Segala ucapan-ucapannya yang baik tidak ada sedikit juga mempunyai hubungan dengan keadaanku pada saat itu. Keadaan ini baru. Aku mesti membuat segala-gala yang kuperlukan. Karena aku tidak ada menerima barang sesuatu yang dapat kupakai di sini.

Tidak ada peninggalan yang hendak kuingkari dan kutidakkan. Segalanya mengenai hidup yang lalu.

Ah, engkau telah menuduh aku sebagai seorang perusak dari peninggalan lama. Aku tidak mengerti tuduhanmu itu. Bagaimana aku akan dapat merusak atau menginjak-injak peninggalan lama, sedang peninggalan ini tidak ada. Ya, peninggalan inilah yang tidak ada. Yang ada ialah titik-mula. Dan titik ini terdapat di antara berakhirnya zaman lama yang tak sampai padaku dan permulaan dari pendirian sebuah rumah baru yang harus kudirikan dengan tenaga sendiri.

Esai ini—ditulis dengan sedikit berlebihan dan berulang-ulang di sana-sini, sebagai sebuah pembelaan—boleh dianggap sebagai sebuah penegasan baru dari pernyataan yang sebelumnya pernah terdengar dan kemudian akan terdengar lagi: keputusan memilih antara yang lama dan yang baru dalam masalah kesusastaan—dan hubungannya dengan bangsa—yang seakan-akan tak pernah berhenti dibicarakan itu.

“Aku tidak lari dari timur dan aku tidak membabi buta ke matahari terbit”, tulis Asrul pula. “Aku tidak menelan segala yang datang dari sana.” Baginya, apa yang ada padanya sekarang dan yang masih akan ia terima “bukanlah kepunyaan orang barat semata-mata”. Ini adalah hak milik hidup, biarpun di mana hidup ini berada. Dan ia menegaskan: “Aku hanya hendak pergi ke kehidupan”.

Di bagian lain:

Aku tidak mau tinggal. Aku tidak mau tinggal pada benda-benda usang. Aku tidak benci kepada peninggalan suci ini. Tetapi aku tidak mau dibawa kembali ke Borobudur atau Mendut dan di sana menggosok segala patung-patung dan ukiran-ukiran sehingga indah dan baru kelihatannya. Lalu aku berkata kepada orang lalu: “Lihatlah, betapa indahnya pusaka nenek moyang kami!”. Lalu aku menepuk dada karena riang. Tetapi benda mati ini tetap mati dan sebentar lagi akan kotor pula...ia tidak bertambah hidup. Sedangkan bertambah besarpun persetan ini tidak mau.

Bagi Asrul Sani, yang lampau tak ada kaitan yang berarti dengan dirinya. Zaman Majapahit hanya ia baca, tetapi ia tidak merasa bahwa zaman itu pernah ada. “Pusaka ini ialah penjajahan. Ia hanya meninggalkan kematian untukku.”

Jika sejarah tidak berbicara seperti yang dikehendaki, yakni untuk mendefinisikan asal seseorang, ternyata demikian juga ilmu bumi. Memang di sini faktor asal lebih bisa

diungkapkan, tetapi “asal” itu juga nisbi: di tapal batas. Di dalam Pusat Dokumentasi Sastra H.B. Jassin saya menemukan sebuah naskah Asrul Sani, dalam ketikan, yang tak jelas oleh saya kapan pernah diterbitkan dan di mana. Dengan semacam judul yang berbunyi “dokumenter-puitis”, naskah itu bagi saya menggambarkan lebih jelas lagi posisi di tapal batas itu, juga motif laut yang sudah kita kenal dari sajak-sajak di tahun 1940-an:

Berlari melalui beragam padang ilalang yang tidak dikenal, beroleh impian dan merindu karena kepulauan yang dilingkungi laut luas, rakun senja karena kabut yang ada di pegunungan, kemudian insaf bahwa negeri sendiri berada di tapal batas, dan bergembira karena diri tergolong pada kaum berjumlah kecil yang dapat memandang lepas mengatasi batas kampung halaman. Kita dapat lihat bukan sanak-saudara meninjau dari laut, saudara-sedarah-sedaging menunggu terpesona tiada mau pergi dari pantai dan kita terombang-ambing antara langit dan bumi, malu karena belum punya perumahan sendiri.

Siapa yang mengerti ini ikutlah berjalan dan yang tiada mau tahu boleh tetap jadi proleet, dan beranak-pinak sebanyak-banyaknya. Ini perlu karena negara butuh tentara dan karena presiden yang telah menaikkan bendera Sri Baginda di atas istananya dan hanya menanggalkan tanda keangkatan panglima jika syahalam hendak beradu telah mengatakan bahwa akan ditiadakan pembangunan besar-besaran.

Sebagai orang-orang muda yang baru bebas kami berhati lega, tetapi masalah-masalah telah melemparkan kami dalam krisis, sehingga kami menyangka bahwa kami adalah angkatan tersumpah, dan supaya dapat hidup harus punya daya dari seorang pemberontak terhadap negaranya, seorang murtad terhadap agama, seorang immoralist terhadap moral.

Yang menarik dari esai ini—yang di tengahnya mengutip sajak “Gerontion” dari T.S. Eliot dan ucapan Karl Scheffler yang menulis *Form als Schicksal*—ialah bahwa dengan sikap cemoooh yang cantik suatu suasana perbatasan juga terbit dari pilihan kata dan penggunaan lanskap: di antara kutipan Eliot dan Scheffler, dengan struktur kalimat yang terasa berasal dari bahasa Belanda atau Inggris (“kami harus punya daya dari...”), naskah Asrul Sani ini menyebut juga “padang ilalang”, “kampung halaman”, “Sri Baginda” dan sang “syahalam yang baru mau meninggalkan tanda kebesarannya bila “hendak beradu”. Yang pedalaman dan yang seperti hikayat sekaligus hadir dengan yang kota dan yang datang dari Barat (“proleet”, “krisis”, “immoralist”). “Aku tidak lagi mau bicara tentang Barat dan Timur, karena arca-arca yang kukenal selamanya hanya dapat dipandang dengan berpatokan pada waktu”, tulis Asrul menjelang akhir tulisan pendek ini. Dikatakannya akhirnya:

Kenapa kita harus ceraikan dua orang yang sedang berjalan saling-mengarah ke masing-masing. Kita di sini telah temui orang seorang dalam masyarakat, orang di sana mencoba menegaskan tempat orang seorang dalam masyarakat. Suatu hari kita akan hilangkan tapal yang selama ini mengganggu fikiran dan tindakan dan kita akan berpandang-pandangan dengan tidak melepaskan pribadi masing-masing...Akhir-akhirnya toh harus ditanda-tangani warkah zaman kita sendiri. Suatu penentuan tempat dalam waktu yang jalan terus.

Penentuan tempat dalam waktu yang jalan terus ini pada akhirnya juga pilihan kepada posisi tapal batas yang tak selesai. “Kalau Indonesia datang pagi hari ini, maka sore nanti

Asia akan datang. Kalau Asia sampai, maka dunia akan datang dan kalau ini juga telah sampai barangkali Tuhan sendiri akan datang”. Kalimat itu mengawali sebuah esai yang, seperti esai-esai Asrul umumnya di masa itu, cemerlang, berani dengan aforisme-aforisme yang mendadak, dan tanpa fokus: “Dari Catatan Atas Kertas Merah-Jambu” (bertititangsa “Mega Mendung, 20 Desember 1949” dan terbit dalam Majalah *Mimbar Indonesia* di awal tahun 1950). Revolusi telah membentuk negara, memang, tetapi “revolusi jiwa” tidak akan berhenti. Masa sekarang adalah “masa penemuan manusia yang intensif”.

...saat ini orang jadi penyair, pengarang, bukan saja lagi karena bakat atau panggilan, tetapi karena terpaksa. Kita telah melihat dan merasai dan mengalami segala macam hal sehingga terpaksa jadi penyair. Derita dunia adalah derita kita, karena kita adalah ahli waris yang sah dari kebudayaan dunia...

Ada yang sedikit melambung di sana (“Derita dunia adalah derita kita”), tetapi tampaknya itulah dasar untuk argumen lebih lanjut untuk, sekali lagi, menyelesaikan soal “timur” dan “barat” yang tak habis-habis dibahas itu. Tapi dengan demikian pula masalah apa dan di mana “bangsa” terasa menjadi bukan soal pokok.

Dari sini pula agaknya sebuah dokumen yang kemudian terkenal dalam sejarah kesusastraan Indonesia mendasarkan diri: Surat Kepercayaan Gelanggang. Surat Kepercayaan itu adalah sebenarnya sebuah manifesto yang sampai sekarang bagi saya tak jelas alasannya untuk dicetuskan. Di belakangnya adalah sebuah perkumpulan yang beranggotakan sastrawan dan pelukis terkenal dari masa sesudah perang, “Gelanggang Seniman Merdeka”.²⁴

Perkumpulan ini didirikan 19 November 1946, atas usaha Chairil Anwar. Mereka mempunyai sebuah medium di warta sepekan *Siasat*, sebuah lembaran untuk puisi, esai, cerita pendek, resensi, yang disebut Gelanggang. Mungkin sekali Surat Kepercayaan itu adalah untuk menegaskan “dasar pegangan” perkumpulan itu—meskipun kemudian ternyata begitu besar perbedaan yang terjadi antara para anggotanya (antara lain, Pramoedya Ananta Toer dan Asrul Sani, pelukis Basuki Resobowo yang kemudian jadi tokoh Lekra dan Pelukis Mochtar Apin). Dokumen itu diterbitkan di Gelanggang 23 Oktober 1950, setahun setelah Chairil meninggal dalam umur 27 tahun. Dari beberapa kalimat di dalamnya, kita menemukan Asrul Sani di sana:

SURAT KEPERCAYAAN GELANGGANG

Kami adalah ahli waris yang sah dari kebudayaan dunia dan kebudayaan ini kami teruskan dengan cara kami sendiri. Kami lahir dari kalangan orang-banyak dan pengertian rakyat bagi kami adalah kumpulan campur-baur dari mana dunia-dunia baru yang sehat dilahirkan.

Ke-Indonesia-an kami tidak semata-mata karena kulit kami yang sawo matang, rambut kami yang hitam atau tulang pelipis kami yang menjorok ke depan, tapi lebih banyak oleh apa yang diutarakan

²⁴ Menurut Ajip Rosidi, *Ichisar Sedjarah Sastra Indonesia* (Bandung: Penerbit Binatjipta, 1969), 93, dst.

oleh wujud pernyataan hati dan pikiran kami. Kami tidak akan memberikan suatu kata-ikatan untuk kebudayaan Indonesia. Kalau kami berbicara tentang kebudayaan Indonesia, kami tidak ingat kepada melap-lap hasil kebudayaan lama sampai berkilat dan untuk dibanggakan, tetapi kami memikirkan suatu penghidupan kebudayaan baru yang sehat.

Kebudayaan Indonesia ditetapkan oleh kesatuan berbagai-bagai rangsang suara yang disebabkan oleh suara-suara yang dilontarkan dari segala sudut dunia dan yang kemudian dilontarkan kembali dalam bentuk suara sendiri. Kami akan menentang segala usaha-usaha yang mempersempit dan menghalangi tidak betulnya pemeriksaan ukuran-nilai.

Revolusi bagi kami ialah penempatan nilai-nilai baru atas nilai-nilai usang yang harus dihancurkan. Demikianlah kami berpendapat bahwa revolusi di tanah air kami sendiri belum selesai.

Dalam penemuan kami, kami mungkin tidak selalu aseli; yang pokok ditemui itu ialah manusia. Dalam cara mencari, membahas dan menelaahlah kami membawa sifat sendiri.

Penghargaan kami terhadap keadaan keliling (masyarakat) adalah penghargaan orang-orang yang mengetahui adanya saling pengaruh antara masyarakat dan seniman.

Jakarta, 18 Pebruari 1950

Teks itu²⁵ juga memperlihatkan apa yang pernah diucapkan Asrul Sani: pencarian tempat dalam waktu yang berjalan terus. Kebangsaan bukanlah sesuatu yang datang dari masa lampau, dari suatu tempat, tetapi dari sikap yang akan diekspresikan: “apa yang diutarakan oleh wujud pernyataan hati dan pikiran kami”. Dengan kata lain, peninggalan lama tidak ada; yang ada adalah seperti disebut dalam esai “Orang Yang Tak Berasal” di tahun 1948, “titik mula”. Dua kali teks itu berbicara tentang yang “baru yang sehat”: hasil pertemuan dari “kumpulan campuran baur” yang bernama rakyat, dan sebuah penghidupan kebudayaan. Yang penting bukan asal, melainkan proses ke depan.

Pada saat yang sama, teks itu menarik, karena ia tidak berbicara tentang sebuah kita, melainkan kami. Ia terasa berbicara kepada orang lain, yang bukan-Indonesia: “Demikianlah kami berpendapat bahwa revolusi di tanah air kami sendiri belum selesai”. Kesadaran akan wujud “kami sendiri”—sebuah ekspresi kebangsaan—bertaut erat dengan sebuah dialog, mungkin sebuah konfrontasi, dengan yang “lain”, yang tidak disebut sebagai “kita”.

Dalam meletakkan asal sebagai sesuatu yang problematis, dalam meninggalkan niat “melap-lap hasil-hasil kebudayaan lama sampai berkilat untuk dibanggakan” dan sekaligus menyatakan diri sebagai “ahli waris yang sah dari kebudayaan dunia”, Asrul Sani dan kawan-kawan tak urung memunculkan satu hal: sebuah nasionalisme, sebagai bagian dari harapan modernitas yang sudah bergabung dari masa sebelumnya.

²⁵ Dikutip dari Ajip Rosidi, *Ichthisar*, 93-94.

*

KONTINUITAS dengan masa sebelumnya itu bukan kebetulan. Tetapi rupanya inilah yang banyak dikatakan orang: bahwa dengan Surat Kepercayaan Gelanggang, sekelompok sastrawan yang lazim disebut sebagai “Angkatan ‘45”,²⁶ mengungkapkan “konsepsi”-nya; bersama itu, yang lahir adalah suatu ekspresi literer dan pemikiran yang berbeda sepenuhnya dari penulis-penulis Pujangga Baru dan tahun 1930-an.

Orang umumnya tidak melihat, bahwa apa yang dikemukakan S. Takdir Alisjahbana dalam Majalah *Pudjangga Baroe* yang terbit di tahun 1949—sebagai semacam pembelaan diri terhadap serangan atas dirinya dan generasinya—memang cukup punya dasar: pertentangan generasi itu “sangat dipertajam”. Pada hakikatnya, kata Takdir, perbedaan antara “Angkatan ‘45” dan Pujangga Baru itu “tidak nyata sekali-kali”.²⁷

Sebenarnya bukan hal yang mengejutkan bahwa ide tentang “ke-Indonesia-an” yang ditawarkan oleh Surat Kepercayaan Gelanggang dan oleh Takdir Alisjahbana tak jauh berbeda benar. Nasionalisme ini punya benih di banyak kalangan terpelajar di Indonesia, terutama yang jauh dari pusat-pusat tradisi. Seperti sudah kita lihat, nasionalisme ini lebih merupakan gagasan mendefinisikan sebuah bangsa dari unsur-unsur yang harus dilupakan dari masa lalu, ketimbang sebagai gagasan untuk membedakan diri dengan bangsa lain di masa kapan pun.

Cetusannya tidak cuma terbatas sebagai usaha kalangan kesusastraan. Di tahun 1948 Presiden Sukarno juga mengatakan hampir sama dengan apa yang diutarakan Takdir satu dasawarsa sebelumnya: kita ini, katanya, baik di masa Majapahit maupun di masa Sriwijaya, di dalam sejarah yang telah lampau, “belum pernah mengalami kebudayaan nasional”.²⁸ Nasionalisme yang menengok ke masa depan ini sebelumnya sudah terdengar di kalangan PNI (Pendidikan Nasional), antara lain sebagai reaksi terhadap usaha pemerintah kolonial di pertengahan 1930-an untuk memecah pergerakan nasional dengan mempersempit geraknya hanya pada wilayah masing-masing. Antara Desember 1937 dan Maret 1938 para pendukung pergerakan nasional di Harian *Kedaulatan Ra'jat* memprotes regionalisasi itu, dan mencemooh semangat yang mereka namakan “Indonesia merdeka di bawah kerajaan Majapahit”.²⁹

²⁶ Ajip Rosidi, *Ichtisar*, hal. 94. Lihat juga H.B. Jassin, *Kesusastraan Indonesia Modern*, I, hal. 53.

²⁷ Kata Pengantar untuk *Pudjangga Baroe*, Nomor Peringatan Sepuluh Tahun. Sebenarnya majalah itu terbit pertama kali Juni 1933, tetapi di zaman pendudukan Jepang dan beberapa tahun sesudahnya menghilang. Pandangan yang tidak melihat perbedaan hakiki antara kedua angkatan itu juga dikemukakan oleh Ajip Rosidi, dalam prasaran untuk simposium sastra di Jakarta 14 Agustus 1960. Dimuat dalam Ajip Rosidi, *Kapankah Kesusastraan Indonesia Lahir?*, (Jakarta: Bhratara, 1964), 34-36.

²⁸ Pidato Presiden Sukarno di depan Kongres Kebudayaan di Magelang, 1948. Dimuat dalam Majalah *Indonesia*, nomor Kongres, 1950, 17.

²⁹ Disebut dalam Rudolf Mrazek, *Sjahrir: Politics dan Exile in Indonesia* (New York: Southeast Asia Program, Cornell University, Ithaca, 1994), hal. 157-158. Lihat juga Kees Snoek, “Tanpa Baju Besi: Tentang Pengarang Belanda Eddy du Perron dengan Sutan Sjahrir dan kawan-kawannya”, *Kalam*, edisi 8, 1996, hal. 92.

Penolakan Asrul Sani yang tidak mau “dibawa kembali ke Borobudur dan Mendut”, fragmen-fragmen pemikirannya seperti yang sudah kita lihat di bagian terdahulu tulisan ini—dan juga yang terserak di pelbagai tulisan lain³⁰—memang tidak jauh dari pendirian yang disebut tadi: memandang ke-Indonesia-an bukan sebagai satuan rasial maupun asal usul, melainkan sebuah proyek, sebuah penciptaan dengan bahan-bahan yang ada maupun yang belum ada. Dengan kata lain, suatu “wujud pernyataan hati dan pikiran”, sesuatu yang lahir bersama berlakunya acuan modernitas.

Asrul Sani sendiri memperlihatkan titik persamaan itu di tempat lain, persisnya ketika ia menggarisbawahi faktor waktu dalam mendekonstruksikan perbedaan Timur-Barat yang tak putus-putusnya merundung pemikiran kebudayaan di Indonesia itu. “Aku tidak lagi mau bicara tentang Barat dan Timur, karena arca-arca yang kukenal semuanya hanya dapat dipandang dengan berpatokan pada waktu”, tulis Asrul dalam “dokumenter-puitis”-nya yang saya kutip di atas.

Pandangan seperti ini dilihatnya ada juga pada Takdir Alisjahbana, yang telah memperlihatkan apa yang disebutnya sebagai “kesadaran-tarikhi”. Takdir melihat Barat, atau Eropa, masih sebagai sesuatu yang terpisah, tapi dalam pemisahan itu “ia telah memasukkan unsur waktu dalam penilaiannya”. Takdir “mau menyelesaikan masalahnya lebih lagi menurut waktu daripada batas-batas ilmu bumi”.³¹

Di sini sebenarnya Asrul telah bertolak lebih jauh; ia membedakan diri dari para pemikir Indonesia sebelumnya. Dengan melihat Timur-Barat sebagai soal perbedaan waktu, ia menampilkan penghakikian dikotomi itu. Kita tahu bahwa jika Takdir melihat Barat “masih sebagai sesuatu yang terpisah”, maka terlebih lagi Sanusi Pane maupun Sjahrir; keduanya, seperti halnya banyak cendekiawan Indonesia sebelum dan sesudah perang, melihat perbedaan Timur-Barat hampir sepenuhnya sebagai keterpisahan hakiki. Sanusi terkenal dengan melambangkan Timur sebagai Arjuna yang bisa teguh bertapa dan Barat sebagai Faust, demikian pula Sjahrir berbicara tentang sifat Faust, sifat Barat, yang berarti “kehidupan yang menggelora, kehidupan yang mendesak maju, kehidupan dinamis” yang tidak dipunyai Timur.³²

Terhadap penghakikian ini, dengan melihat perbedaan Timur-Barat dalam “kesadaran-tarikhi”, Asrul Sani mengemukakan apa yang beberapa puluh tahun kemudian baru dikemukakan Edward Said dalam *Orientalism*-nya: pandangan tentang Timur yang

³⁰ Lihat juga “Fragmen Keadaan” IV, *Siasat*, 10 Desember 1950. “Dalam hal ini kita tidak usah malu-malu, karena segalanya menghendaki kejujuran: kebudayaan Indonesia dalam keadaannya seperti sekarang ini—pada hakikatnya belum ada, yang ada kebudayaan daerah. Ada orang mengatakan bahwa kebudayaan Indonesia adalah jumlah dari kebudayaan daerah. Bagi saya amat sulit untuk menganggap suatu cara hidup hasil dari 1 + 2 dsbnya.” Sebelumnya, dalam “Fragmen Keadaan” II, *Siasat* 29 Oktober 1950: “....ke-Indonesia-an kita adalah ke-Indonesia-an yang belum pernah ditemui dalam sejarah kita sendiri.” Ejaan diperbaharui.

³¹ Dalam “Fragmen Keadaan” II, *Siasat* 29 Oktober 1950. Pendapat Asrul Sani tentang Takdir dalam perkara ini, lihat, “Kita dan Eropah”, *Konfrontasi*, Januari-Februari 1955, 12.

³² Sjahrzad (Sutan Sjahrir), *Renungan dan Perjuangan* (terjemahan H.B. Jassin Jakarta: Djambatan, 1990, cetakan ke-4), 158. Dikutip oleh Keen Snoek, dalam tulisan di atas, 89.

seakan-akan tunggal dan tak berubah, pandangan yang datang dari kaum orientalis sebagai bagian dari proyek manunggal kekuasaan/pengetahuan, yakni proyek yang telah mengkonstruksikan Timur yang bisa dikonseptualisasikan dan dikendalikan pula. Seperempat abad sebelum Edwar Said, di akhir tahun 1953, Asrul menulis dengan berapi-api tentang rasa geram generasinya terhadap hal itu:

Angkatan ini merasa bahwa beberapa sifat-sifat yang diberikan orang kepada pengertian timur dan barat tidak benar. Misalnya, bahwa orang timur itu tidak individualistis, suka gotong-royong dan tidak materialistis, sedangkan orang barat adalah individualistis, materialistis dan sebagainya. Angkatan ini tahu benar bahwa sumber dari penamaan ini adalah beberapa kaum ahli ilmu bangsa-bangsa yang sudah guyah lututnya dan melampiaskan perasaan romantiknya di negeri ini. Ahli-ahli ini ilmu bangsa-bangsa ini telah berhasil mendidik murid-murid yang baik di antara angkatan tua kita. Angkatan sekarang hanya mengetahui dari pengalaman bahwa pelbagai kwalifikasi yang diberikan itu tidak benar, tetapi...sangat makan hati sekali, karena padanya belum ada lagi senjata yang ingin ia punyai untuk menyatakan kebenarannya...³³

Di tahun 1955, argumen itu dikemukakannya kembali dengan lebih tenang, walaupun dengan sama tajam dan perseptif. Pertemuan kita dengan Eropa atau Barat, kata Asrul kali itu—sebuah pertemuan untuk suatu dialog—berlangsung timpang. Sebab hal itu terjadi ketika “kita telah sampai pada tingkatan membisu”.

Seruan yang diarahkan kepada kita tidak pernah kita jawab, karena kita tidak berada dalam keadaan menjawab, jangankan lagi untuk menjadi seorang kawan atau lawan dalam suatu percakapan. Sering orang-orang Eropa mencoba menempatkan kita di kedudukan yang pasti yang tak dapat berubah dan dengan demikian menyangka akan dapat meramalkan apa reaksi kita terhadap berbagai hal, berdasarkan pengetahuan tentang bermacam buku lama kita.³⁴

Dengan pandangan seperti itulah, maka pernyataan diri baik dalam “Dari Catatan Atas Kertas Merah Jambu” maupun dalam Surat Kepercayaan Gelanggang sebagai “ahli waris kebudayaan dunia” juga semacam konfrontasi ke arah pembebasan—yakni pembebasan dari perumusan orang Eropa, pembebasan dari dikotomi Timur-Barat, dan pembebasan untuk lepas dari “tingkatan membisu”. Agaknya itulah sebabnya Surat Kepercayaan Gelanggang dengan menegakkan dagu berbicara tentang “kami”, dan tidak tentang “kita”: ia bicara kepada orang asing. Dalam arti tertentu, itu adalah bagian dari ekspresi ke-Indonesia-an. Seperti dikatakannya di tahun 1955 itu pula, bersama dengan lawan-lawan pandangannya, Takdir—dan dengan demikian juga Surat Kepercayaan Gelanggang—punya “satu tempat bertolak”, yaitu “perasaan nasionalisme”.

Tetapi yang terutama membedakan Asrul Sani, dan dalam arti tertentu Takdir, ialah bahwa pembebasan yang saya sebut tadi hanya berarti penciptaan, dan penciptaan tidak bisa berlangsung dalam sikap mempertahankan diri. Eropa adalah suatu kenyataan sejarah yang tak bisa dielakkan, kata Asrul. “Setiap bangsa atau setiap manusia yang ada di muka bumi ini”, khususnya yang kita kenal, mau tidak mau “harus memasuki sebuah

³³ “Sumber-sumber Ketjil ditengah air”, *Siasat*, No. 342...Desember 1953, 9.

³⁴ Asrul Sani, “Kita dan Eropa”, *Konfrontasi*, Januari-Februari 1955, 6-7. Tentang pandangan Edward W. Said, lihat *Orientalism* (New York: Penguin Book, 1978).

dunia yang diciptakan oleh peradaban Eropa modern”. Hal ini tidak tergantung pada kuasa atau tidak kuasanya lagi Eropa di dunia ini. “Eropa boleh terban dan hancur tapi dunia yang telah diperbuat oleh peradabannya itu akan tetap tinggal dan kita akan harus menghadapinya: dalam pemikiran kita dan dalam kehidupan kita sehari-hari”.³⁵

Dalam dunia yang seperti itu, seperti pernah ditulisnya sebelumnya, mempertentangkan kebudayaan Barat dan Timur “sebetulnya mencari tenaga dalam kenegatifan, sebagai juga revolusi kita beroleh tenaga dari padanya”.

Pertentangan ini menghendaki pertahanan, tapi, kata Asrul Sani, “Pertahanan belum lagi berarti menciptakan kembali”. Pandangan yang tidak defensif sebab itu melihat kebudayaan sebagai sesuatu yang “begitu tersangkut pada waktu—tidak pada watas-watas ilmu bumi”.³⁶ Di sebuah tulisan lain dikemukakannya secara lebih jauh:

...kebudayaan tidak mengenal batas ilmu bumi sama sekali. Sebuah sajak mungkin lahir di Afrika Selatan tetapi seorang pembaca Indonesia mungkin dapat merasakannya sebagai merasakan sebuah sajak yang diciptakan bangsanya sendiri. Jika demikian halnya maka sejak ini menjadi miliknyalah dan terjadilah sesuatu dalam masyarakat tanah airnya, dalam suatu masa. Suatu bangsa mempunyai corak yang tertentu dalam suatu masa dalam hubungannya dan rasa tertariknya pada luar negeri.³⁷

Asrul Sani memang tidak membuat gampang siapa saja yang ingin “menyatunafaskan kebudayaan dan kebangsaan”. Baginya keadaan tanpa rumus penyatunafasan itu justru adalah “suatu tragedi dan suatu kemenangan”.³⁸ Namun bagi banyak orang lain, itulah dasar dari ketidaksetiaan, setidaknya ketidakjelasan sikapnya dalam percaturan tentang bangsa, karena di sana terasa, bahwa soal itu bukan menjadi soal pokok.

Perkara inilah yang memang timbul ketika Asrul Sani, Chairil Anwar dan Rivai Apin memimpin Majalah *Gema Suasana* di tahun 1948. Dalam nomor pertama majalah itu, Januari 1948, pengantar redaksinya sudah menyatakan niat untuk “menembus kabut dan hawa busuk” yang dilontarkan “pers dan tulisan” di Indonesia yang sejak setelah proklamasi “bersimharajalela tidak tentu tujuan”. Kesan yang terasa dari kalimat itu: sebuah serangan kepada penulisan di media massa nasional waktu itu, yang mungkin karena semacam militansi nasionalistis ataupun yang lain telah tidak merangsang lahirnya pandangan yang tidak sektarian. Dalam nomor Februari di pagina awal majalah itu dimuat dalam satu kutipan panjang dari Ny. Shrimati Sarojini Naidu, tokoh cendekiawan India, yang mengecam apa yang disebutnya sebagai “suatu unsur buruk dalam kesusastraan”, dan itu adalah ketika pengarang “mengeluarkan perasaan kebangsaan dan perasaan jenis-bangsa (ras)”. Kutipan itu mendalilkan, bahwa seorang pengarang berhadapan dengan serba-seluruh-dunia. Ia harus “menegaskan keesaan perikemanusiaan, semangat kerukunan, semangat persatuan, semangat persaudaraan”.

³⁵ *Ibid.*, 4.

³⁶ “Fragmen Keadaan” II, *Siasat*, 29 Oktober 1950.

³⁷ *Zenith*, Juni 1951. Editorial.

³⁸ “Fragmen Keadaan” II.

Dalam sepucuk surat bertanggal 15 Desember 1951, H.B. Jassin mengecam pandangan orang-orang *Gema Suasana* ini: perlawanan bersenjata terhadap Belanda sedang berlangsung, sebab itu dengan mengecam “perasaan kebangsaan yang sempit” itu Chairil, Asrul dan Rivai—menurut Jassin—“dengan tidak setahunya jadi alat politik Belanda”.³⁹

Jassin tidak sepenuhnya adil, tentu, jika dilihat bahwa dalam *Gema Suasana* pula Asrul Sani misalnya menulis sebuah obituari tentang komponis Cornel Simanjuntak: seorang patriot, demikian menurut Asrul dengan akrab dan hormat, yang bukan saja menggubah musik tetapi juga bertempur melawan pasukan Belanda hingga luka-luka. Yang menarik bagi saya ialah alasan Cornel yang dikutip Asrul untuk meninggalkan musik sementara waktu dan angkat senjata: kebebasan. “Saya tidak ingin perasaan kebebasan itu hilang. Kalau kemerdekaan kita diambil orang, ia pun akan turut hilang. Sekarang ada pertempuran untuk kebebasan ini. Saya tersangkut dalamnya”.⁴⁰

Tentu saja di sana yang digambarkan adalah pribadi sang komponis yang angkuh, kukuh dan menonjol, yang jika berbicara tentang kebebasan lebih berupa kebebasan sebagai manusia—juga ketika perang yang terjadi adalah perang kemerdekaan nasional.

*

AMBIGUITAS Asrul Sani dalam menilai pergulatan yang disebut revolusi itu memang tampak dari hal-hal seperti ini: ia mencemooh Takdir Alisjahbana yang menurut dia menulis “untuk golongan manusia yang menganggap revolusi ini suatu ramai-ramai pada hari Minggu”. Ia mengejek Takdir lantaran Takdir, menurut Asrul, menganggap revolusi Indonesia sama dengan “pertunjukan rentak-rentak yang bukan tari”, suatu kerepotan yang akhirnya hanya memperlihatkan “jiwa kelembungan yang kempis kembali karena tersenggol batu”. Asrul mencemooh karena baginya revolusi itu bukan sia-sia. Dari revolusi itu telah lahir suatu “penggantian penghargaan” dan patokan penghargaan itu kepada manusia,⁴¹ menuju ke sesuatu yang lebih benar.

Namun di lain kesempatan Asrul melihat bahwa apa yang telah tercapai setelah perjuangan itu barulah “pembentukan yang dihasilkan revolusi-negara”.⁴² Dengan kata lain, sebuah awal yang terbatas, dan akhirnya juga mengecewakan. Sebab sebuah pemerintahan milik sendiri memang telah terbentuk, tetapi ia menjadi sesuatu yang tidak relevan:

³⁹ Tentang hal ini, bisa diikuti dalam Goenawan Mohamad, *Kesusastaan dan Kekuasaan* (Jakarta: Pustaka Firdaus, 1993), 48-49.

⁴⁰ Dalam *Gema Suasana*, Juni 1948.

⁴¹ “Fragmen Keadaan” IV, *Siasat*, 10 Desember 1950.

⁴² “Dari Catatan Atas Kertas Merah Jambu”, Mega Mendung, 20 Desember 1949, dimuat dalam *Mimbar Indonesia*, (Januari?) 1950, 19.

Jika ditanyakan kepada penyair, maka pemerintah ini sudah mati. Beberapa tanggung jawab yang masih ia simpan dalam hati, yang diterimanya sebagai konsekuensi dari perbuatannya sendiri—dari negara yang tangannya juga ikut bangunkan—telah lenyap. Dengan adanya keadaan ini maka si penyair sebetulnya boleh bergembira karena ia belum pernah bebas seperti sekarang. Bukan ia sendiri yang mematikan pemerintah, tapi pemerintah yang berlaku sebagai golongan besar telah memperlakukannya (si penyair) sebagai golongan besar memperlakukan golongan kecil, dan dengan demikian meniadakan kewajibannya sendiri terhadap mereka, tapi dengan itu sekaligus membebaskan si penyair dari tanggung jawab. Puisi menuduh bahwa yang berkuasa tidak mau menganggap diri sendiri sebagai seteru. Karena itu puisi engkar untuk menaruhkan harapan kepada yang berkuasa, karena puisi hanya dapat menafsirkan segala tindakan-tindakan pemerintah sebagai kedustaan dan sebagai usaha untuk menutup sesuatu yang sebetulnya tak dapat ditutup.⁴³

Tulisan itu bisa jadi hanya suatu cetusan kekecewaan di suatu saat, dan disangkutkan dengan ide mendirikan sebuah “liga drama” di Jakarta. Tapi dasar argumennya menunjukkan sesuatu yang kuat pada Asrul Sani: kebebasan, seperti yang diperjuangkan oleh orang macam Cornel Simanjuntak dengan senjata, pada akhirnya adalah kebebasan pribadi, dan lebih persis lagi: kebebasan ekspresi seorang seniman. Sikap ingkar bukanlah cuma terhadap suatu kekuasaan kolonial, tetapi kepada “yang berkuasa” yang juga lahir dari revolusi nasional sendiri. Bahkan hubungan yang tegang dengan pemegang kekuasaan itu bisa jadi “keadaan yang benar”, yang mungkin akan berpengaruh kepada karya-karya kesenian dan kesusastraan. Di sini Asrul tampil nyaris seorang anarkis: “Esai-esai atau feuilleton-feuilleton yang sampai sekarang ditulis sebetulnya belum cukup radikal. Memang ia mengadakan serangan dan memang ia gigih, tapi ia belum lagi: ingkar”.⁴⁴

Ide kebebasan yang mendorong ingkar itu agaknya yang membuat dia memberi pembelaan bagi mereka yang menulis “aku” dengan yakin. Ia menampik kolektivitas. Ia mencibir orang-orang yang “berbaris-baris masuk partai politik” dan perkataan “aku” yang mudah disembunyikan dibalik perkataan “kami”. Semboyan yang dulu dicatkan “di segala dinding kakus dan kamar mandi dan yang kemudian tidak dapat dipenuhi”, digantikan dengan disiplin partai, “untuk menutup kelemahan mencari sendiri”.⁴⁵ Pengarang bisa saja mengikuti ajakan untuk menyatakan “rasa serasa dengan orang-orang sebangsanya dengan memberikan pengakuan: antiimperialisme, antikolonialisme”. Tapi ini hanya baik diucapkan oleh “salon-salon sosialis” kepada “nona-nona yang merasa dirinya tergolong kepada wanita yang ikut beremansipasi”. Pada akhirnya tiap perasaan “bicara dengan cara sendiri”, bukan “menempuh jalan yang telah lusuh ditempuh orang, dan memakai pensil yang telah tumpul dikoreh-korehkan”.⁴⁶

⁴³ “Tidak dengan Pemerintah”, *Siasat*, 13 September 1953, 14-15. Dalam “Fragmen Keadaan” I, *Siasat*, 22 Oktober 1950, Asrul Sani juga menulis, bila politik “dijalankan menurut istilah-istilah kekuasaan”, ia menjadi “suatu sistem, di mana pribadi dan orang-seorang lenyap sama sekali dalam suatu abstraksi: negara”. Lihat juga tulisan yang dimuat dengan nama Ali Akbar, “Beberapa Perbandingan”, *Siasat*, 15 April 1951. Di sini Asrul Sani juga bicara tentang “pengertian negara” yang “lebih terkemuka dari pengertian manusia” dan bahayanya “sosialisme-negara” yang merupakan “suatu organisasi-penekan yang akan menghalangi segala kemerdekaan berpikir dan bertindak”.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ “Fragmen Keadaan” I, *Siasat*, 22 Oktober 1950.

⁴⁶ “Fragmen Keadaan” V, *Siasat*, 4 Maret 1951.

Itulah inti dari ke-aku-an. Dengan elokuensinya yang terkenal, Asrul pun menyatakan:

Bagi saya ke-aku-an dalam kesusastraan ialah pemberian harga kembali kepada manusia yang telah hampir habis dilapah mesin, oleh rutin dan politisi yang hanya mengenal keumuman dan tidak mengenal variasi. Ini adalah suatu keengkaran terhadap mereka yang hendak menjadikan kita sekelompok serdadu yang dapat dipacukan ke kanan dan ke kiri. Ini adalah suatu penyelamatan dalam masyarakat semacam-demokrasi yang hendak mencekek tiap-tiap kebangsawanan jiwa. Ini adalah teriakan dari manusia yang dilahirkan seorang dan akan dipendam seorang pula dalam bumi.⁴⁷

Bagi Asrul, ke-aku-an semacam itu bukanlah suatu “paham perseorangan yang buruk artinya”. Semua itu baru muncul justru setelah adanya “pengakuan terhadap kehidupan kemasyarakatan”. Tapi hanya dalam ke-aku-an itulah “seorang penyair beroleh tenaganya”, dan dengan itu ia “punya debaran jantungnya sendiri”. Ke-aku-an itu, dengan demikian, bertaut dengan kebebasan. Sajak-sajak Chairil Anwar adlah contoh dari konsekuensi kebebasan, yakni “konsekuensi yang harus dijalankan setiap orang yang mulai sadar akan harga dirinya”—tapi juga kesadaran yang “membawasertakan kesunyiannya”.⁴⁸

Kita ingat apa yang ditulisnya dalam tulisan “dokumenter-puitis”-nya: generasinya merasa diri “angkatan tersumpah”, dan supaya dapat hidup, generasi ini harus punya daya “seorang pemberontak terhadap negaranya, seorang murtad terhadap agama, seorang immoralis terhadap moral”. Saya kira persis di sinilah Asrul Sani berpisah dari Takdir Alisjahbana, dan persis di sini pula sajak-sajak Angkatan ’45 mengambil jalan lain dari kesusastraan yang dibangun oleh penulis novel *Layar Terkembang* itu.

*

KESUSASTRAAN Indonesia dari tahun 1920 sampai tahun 1945, tulis Asrul Sani di tahun 1950, adalah “kesusastraan *‘gestabiliseerde burgers’*”. Ia mencoba membandingkan kesusastraan pra-1945 itu dengan karya-karya pasca penjajahan dan menyimpulkan: kesusastraan dari masa Balai Pustaka sampai dengan Pujangga Baru itu adalah “kesusastraan amtenar”. Dalam kata Asrul yang lain: apa yang tercetak di sana “bau baju bersetrika dan berudaranya kehidupan yang datar”.⁴⁹

Seperti umumnya serangan Asrul Sani dan penulis lain kepada penulis-penulis pra-1945—terutama kepada Takdir Alisjahbana—konklusi di atas tidak disertai contoh; sebuah studi yang tekun tampaknya memang bukan kegiatan yang digemari di tahun-tahun itu. Tetapi saya kira secara intuitif penilaian Asrul di sini mengena pada inti: memang ada keresahan terhadap iman dan sifat-sifat Tuhan dalam sajak-sajak Amir

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ “Pembahasan Orang-orang Jang Kenes”, *Siasat*, 4 Oktober 1953.

⁴⁹ “Fragmen Keadaan” III, *Siasat*, 5 November 1950.

Hamzah, dan ada secercah erotik, ada sugesti tentang pelacuran dan hubungan yang tak “terhormat” pada sajak “Mata Berlian” Armijn Pane dan novel *Belenggu*, tetapi pada umumnya karya-karya pra-1945—terutama dalam sosok Takdir—berbicara tentang suatu yang memang hanya mungkin bisa hidup di antara *gestabiliseerde burgers*.

Saya gemar membandingkan sajak tentang pantai Jakarta dari Amir Hamzah ini dengan “Senja di Pelabuhan Kecil” Chairil yang sudah dikutip di atas. Dalam sajaknya Chairil meloncat-loncat begitu saja ketika menghadirkan pelbagai benda-benda di depan matanya (“gudang”, “rumah tua”, “tiang serta temali”); dan ia membaurkan semua itu, secara simultan, dengan baris-baris solilokui tentang isi hatinya; ia juga membawakan bunyi-bunyi kata yang sangat beragam dan perhentian yang tak terduga-duga di tengah kalimat. Realitas dari luar dan dalam dirinya mengalir, dan pertemuan terjadi dengan yang kebetulan, langsung, individual, sekaligus begitu jauh dan begitu dekat, tanpa bisa diklasifikasikan.

Sebaliknya Amir Hamzah. Ia menghadirkan lukisan alam dengan teratur. Deskripsinya tentang tamasya di bandar itu bergerak stabil, seperti baris kata-katanya: sang penyair mengendalikan perspektif dari satu sudut ke sudut yang lain, dari langit (“camar”) ke pucuk pohon-pohon (“bakau”), dan dari sini ke permukaan laut (“ubur” datang) yang terhampar di pantai:

Berdiri aku di senja senyap
Camar melayang menepis buih
Melayah bakau mengurai puncak
Berjulang datang ubur terkembang

Kemudian, baru pada akhir sajak, seluruh bait diperuntukkan buat apa yang ada dalam pikiran sang penyair—seakan-akan ini adalah sebuah ruang khusus untuk konklusi, sebetuk “isi” setelah sebuah “sampiran”:

Dalam rupa maha sempurna
Rindu sendu mengharu kalbu
Ingin datang merasa sentosa
Mengecap hidup bertentu tuju

Seperti sajak Amir Hamzah itu—yang oleh Takdir dianggap sebagai sebuah karya “maha indah”⁵⁰—fiksi dan esai-esai Takdir juga tak akan melonjak ke dalam apa yang liar, yang janggal, yang nonsens, yang aksidental, tak akan bermain dengan imajinasi yang tak terkendali, tak akan membiarkan impuls-impuls yang jelas ada pada puisi Chairil. Suasananya adalah suasana hidup “bertentu tuju”. Semuanya, dalam cemooh Asrul Sani, menurut “cita-cita”. Segalanya dipulas bersih-bersih. Dalam kata-kata Asrul pula: “Gambar-gambar dilukiskan dengan pertolongan mistar hingga segala-galanya lurus...”. Pudjangga Baroe agaknya memang secara artistik “tidak mau apa-apa”.

⁵⁰ S. Takdir Alisjahbana, “Puisi Indonesia Zaman Baru”, dimuat kembali dalam H.B. Jassin, *Poedjanggan Baroe*, hal. 87.

Sebab yang dimaui oleh Takdir hanya bisa diterangkan sebagai sesuatu yang ekstra-artistik: sesuatu yang sesuai dengan agenda modernisasi sosial yang ia susun. kesusastraan baginya harus ikut dalam *reconstructie arbeid*, kerja pembangunan, bukan sebuah sport mewah. Kesenian tidak bisa untuk tidak punya tanggung jawab, ia bukan *l'art pour l'art*, ia tidak boleh “individualistis”, tidak boleh “dekaden”.⁵¹

Dalam hubungan itu ia mengecam sajak-sajak pasca-1945—terutama karya Chairil—bukan saja sebagai cerminan pesimisme yang menurut pandangannya hanya meniru suasana Eropa. Sajak-sajak itu bisa menyegarkan katanya, dalam suatu suasana monoton, tetapi kita toh “tak mungkin terus-menerus mengadakan pemberontakan terhadap apa dan siapa sekalipun”. Di akhir tahun 1947, dalam satu seri wawancara dengan Gadis Rasid untuk Majalah *Siasat*, Takdir membandingkan sajak-sajak Chairil dengan “makanan rujak asam, pedas dan asin”. Kata Takdir, meneruskan kiasannya:

Seharusnya kita mesti girang dengan kesegaran yang dibawanya dalam suasana di negeri kita, asal kita ingat, bahwa rujak yang asam, pedas, asin dan banyak terasinya ini bermanfaat untuk mengeluarkan keringat, tetapi tak dapat dijadikan sari kehidupan manusia”.⁵²

Penyair Belanda Du Perron, yang waktu itu hidup di Indonesia dan mengikuti percaturan intelektual semasanya, menganggap program kesusastraan Takdir yang utilitarian itu sebagai kehendak melahirkan “seniman serdadu”. Seniman serdadu ini rupanya “harus begitu picik”, kata Du Perron; artinya “karena kepentingan natie, bangsa dan kebudayaan nasional”, ia menganggap lebih penting buku jelek daripada ciptaan “individualis congkak”, sebab dengan buku jelek itu ia “dapat memberi petuah dan teladan selama satu tahun kepada yang disebut “massa” itu”.⁵³

Gaya mencemooh ini pasti menyenangkan Asrul Sani, yang memiliki ketrampilan yang sama, tapi saya tidak tahu sejauh mana Asrul atau pun Chairil mengikuti tulisan-tulisan Du Perron dalam *Kritiek en Opbouw* yang terbit pertama kali di bulan September tahun 1938 itu. Tidak jelas adakah mereka mengikuti pula polemik Du Perron dengan Takdir. Tapi saya duga Asrul akan tidak jauh pendapatannya dari sana. Sebab seperti dikatakannya dalam esai di tahun 1951 itu, ia akan melawan “mereka yang hendak menjadikan kita sekelompok serdadu yang dapat dipacukan ke kanan dan ke kiri”. Ia juga membela puisi generasinya, yang dinilai Takdir sebagai “telah mengambil krisis Barat dan pesimisme Barat”.

Yang menarik ialah bahwa di sini tampak betapa puisi lirik mengambil peran dalam pertikaian ini: Takdir seakan-akan memandang kesusastraan dari perspektif roman,

⁵¹ Lihat misalnya tulisannya, “Kesoesastraan di Zaman Pembangoenan Bangsa”, dalam *Poedjangga Baroe*, nomor peringatan 1933-1938, hal. 43. Juga “Individualisme en Gemeenschapsbewustzijn in de moderne Indonesische letterkunde”, *Poedjangga Baroe*, No. 10, Tahun IV, April 1937.

⁵² *Di Tengah-tengah Perdjoeangan Kebudajaan Indonesia*, (Jakarta: Pustaka Rakjat, 1949). Dikutip kembali oleh Takdir dalam *Perjuangan Tanggung Jawab Dalam Kesusastraan*, (Jakarta: Dunia Pustaka Jaya, 1977), 174-175.

⁵³ Dikutip oleh Kees Snoek, *op.cit.*

sedangkan yang dihadapinya adalah puisi lirik. Dan dalam kesusastraan, tulis Asrul, “sajak adalah bentuk yang sedikit sekali mengandung ideologi, yang sedikit sekali mendasarkan dirinya pada masalah”. Sajak adalah “bentuk kesusastraan yang paling primitif”. Sajak “bukanlah sumber yang baik untuk mengambil kisah zaman”.

Dengan dasar ini, Asrul tampaknya ingin menunjukkan bahwa puisi lirik tak harus bertautan baik dengan suatu masa muram di Eropa. Juga tidak dengan suasana habis-merdeka di Indonesia, yang, menurut Takdir, “kaya dan muda”, dan sebab itu “harus mengeluarkan sajak-sajak yang bersemangat dan riang”.⁵⁴

Kata “harus” itu sendiri akan menghapuskan suatu hal yang bagi Asrul Sani sangat penting: “berlaku jujur” dalam proses penulisan—suatu hal yang ia kembalikan kepada puisi. “Seorang penyair menulis sajak”, demikian ia tulis dalam “Fragmen Keadaan” II. “Bukan urusannya apa sajak itu menurut aliran ini atau itu. Ia telah berlaku jujur. Apa yang telah jadi darah dagingnya, itu yang dapat dikeluarkannya kembali”.⁵⁵

Dengan sikap seperti ini, bukan kebetulan bila dalam percakapan dengan Cornel Simanjuntak, sebagaimana ia sebut dalam obituarinya, ia mempersoalkan lagu-lagu yang dibuat sang komponis sebagai “barang bestelan” penguasa Jepang untuk propaganda. Simanjuntak bekerja di Keimin Bunka Shidosho, kantor kebudayaan yang menjadi pengarah para seniman di Jakarta itu. Tidakkah ia merasa bahwa ia telah berkhianat kepada dirinya sendiri? “Ini bukan lagi khianat”, jawab Cornel, “tetapi saya telah menidakkan diri saya sendiri”. Bagi Cornel, apa yang dihasilkannya bukanlah hasil seni. Jangan lihat keindahannya, katanya, melainkan hasilnya, sebagai sesuatu yang berfaedah: mendidik rakyat untuk mengenal tangga nada yang lebih kompleks. Maka ketika Takdir mengambil metafor “rujak” untuk puisi—dan berbicara tentang “manfaat”—tokoh Pujangga Baru itu pun tampak sebagai yang dikatakan Asrul Sani tentangnya: “[Dari segi] artistik kita tidak tahu siapa Takdir Alisjahbana sebenarnya”.⁵⁶

Memang ada sesuatu yang paradoksal pada posisi Takdir. Ia mengecam para seniman yang ikut bergabung dengan Keimin Bunka Shidosho, termasuk Sanusi Pane, dan melihat sikap itu sebagai “penyerahan jiwa”. Lebih tajam lagi ia mengkritik H.B. Jassin, sekretaris Pujangga Baru yang patuh dan kemudian “patuh pula pada gerombolan kesusastraan di zaman Jepang”. Jassin, dalam bukunya *Kesusastraan dimasa Djepang* yang terbit setelah kemerdekaan, membela kolaborasi itu. Ia mengakui bahwa itu adalah sikap “bunglon”, tapi baginya sikap bunglon pun mengandung sesuatu yang baik: warna sang bunglon bertukar menurut tempat ia hinggap, tetapi ia sendiri tidak akan berubah. Bagi Takdir, dengan mengatakan begitu, Jassin sebenarnya tak paham betul soal seni dan kebudayaan. Bunglon “tak akan pernah hidup benar dari dalam”, kata Takdir. Padahal

⁵⁴ “Sebuah Pembelaan”, *Siasat*, 20 Mei 1951.

⁵⁵ *Siasat*, 29 Oktober 1950.

⁵⁶ “Fragmen Keadaan” III, *Siasat*, 5 November 1950.

bagi siapa saja yang bercita-cita “pembebasan pribadi”, puncak kesempurnaan tertinggi adalah “jadi pribadi yang hidup dari dalam menurut kodrat dan sifat sendiri”.⁵⁷

Tapi tidakkah “pembebasan pribadi” dan “hidup dari dalam” itu—yang diakuinya sebagai unsur hakiki bagi seni—sesuatu yang menyimpang dari bentuk ekspresi yang dirancangnya dengan kata “harus”? Dirumuskan secara lain: tidakkah itu suatu bagian dari sport mewah juga, yang jangan-jangan tak berguna buat sebuah proyek modernisasi?

Takdir di sini mewakili sebuah kontradiksi yang memang paling tepat harus disebut *burgerlijk*, lapisan menengah masyarakat yang berada di kota, terutama di gerak awal modernisasi dan kapitalisme: di satu pihak membutuhkan sebuah dunia privat yang leluasa, juga sebuah ruang hidup untuk maju yang luas, namun di lain pihak cemas akan konsekuensi dari keleluasaan dan keluasan itu. Rasa cemas itu terutama berarah ke dunia di mana imajinasi berlaku tanpa patokan: kesenian. Di dalam pandangan Takdir tersirat kuat bagaimana kebutuhan modern, untuk memiliki tertib rasional dalam hal ekonomi dan administrasi, harus bersitegang dengan semangat modernisme kebudayaan—sebuah semangat yang justru lahir dari modernitas itu sendiri, yang impetusnya antara lain telah melahirkan guncangan dan keingkaran. Takdir melihat, bahwa dalam modernisme itu, dan dalam pelbagai ekspresi seni eksperimental—yang sebenarnya hendak mencoba melahirkan sensibilitas baru—yang tampak adalah sebuah kekuatan subversif. Ia risau akan Picasso dan Rimbaud, ia sangsi akan Hemingway dan Kandinsky. Dan kita tahu ia khawatir akan “pesimisme” Chairil. Bagi Takdir, kesenian modern telah jatuh. Di satu sisi ke dalam komersialisasi; di sisi lain ke dalam “pemberontakan yang tak bertanggung jawab dan tak bertujuan”, atau ke dalam sikap “menyelubungi diri dalam kabut kerahasiaan dan bahasa yang sulit dikaji, tak tercapai oleh manusia biasa, sehingga sosialnya dan fungsi kebudayaannya menjadi amat lemah dan tipis”.⁵⁸

Tipikal *burgerlijk*, Takdir selalu mendesak soal “tanggung jawab” dan “tujuan”, “fungsi” dan “manfaat”. Tipikal *burgerlijk* pula, Takdir ingin meletakkan rasionalitas “guna” dan “hasil” dalam seluruh percaturan, dan tak melihat otonomi kesenian sebagai alternatif yang justru bisa membebaskan manusia dari dominasi rasionalitas itu.

Pilihan Takdir adalah pilihan reaksioner. Ia inginkan kembalinya seni seperti “zaman Renaisans” ketika sastra dan seni rupa masih bagian integral dari kepercayaan kepada manusia (dan harapan). Hal macam ini, dalam kata-kata Asrul Sani, “membikin ia tua dan kita tidak mengerti waktu ia menyodorkan pendapatnya itu”.⁵⁹

⁵⁷ *Poedjangga Baroe*, Nomor Peringatan Sepuluh Tahun, 1949, 5-6.

⁵⁸ S. Takdir Alisjahbana, *Perjuangan Tanggung Jawab Kesusastraan*, (Jakarta: Dunia Pustaka Jaya, 1977), 177. Juga halaman-halaman sebelumnya.

⁵⁹ “Fragmen Keadaan” IV, *Siasat*, 10 Desember 1950.

la menjadi seperti Sanusi Pane sebenarnya: takut akan Barat yang tidak mengibarkan harapan, “Barat” yang mengumandangkan apa yang oleh Sanusi Pane disebut sebagai “nihilisme, negativisme, semangat *Verneinung* dalam pakaian yang gemilang”. Yang tidak dilakukan Takdir adalah mengimbau datangnya suatu kekuatan represif, seperti Sanusi di tahun 1940-an mengharapkan “Balatentara Dai Nippon [yang akan] memerangi semangat yang kosong dan kematian cita-cita di Barat” itu.⁶⁰

Toh Takdir, dalam agenda keseniannya, bisa dikatakan sejajar dengan pendirian realisme sosialis. Agendanya untuk membangun “seni baru yang optimis dan positif” tidak jauh jaraknya dari garis Stalinis—yang dalam kenyataannya mengekang kebebasan ekspresi. Dalam hal ini, ia juga lebih dekat ketimbang yang diduganya sendiri dengan apa yang disebut oleh Chairil Anwar sebagai “kebudayaan paksaan” di masa pendudukan Jepang.

Di sini pulalah Chairil Anwar dan Asrul Sani menarik garis. Seperti dikatakan Chairil dalam satu esainya dari tahun 1945, “Hoppla!”, generasinya ingin lompat jauh dari zaman ketika kesenian diarahkan, zaman ketika “kesenian” lahir “dengan garis-garis Asia Raya—jarak—kapas—memperlipat ganda hasil bumi—romusha—menabung—pembikinan kapal dan lain-lain”. Di tahun 1945 itu, dengan penuh harap, mereka merasa telah bisa meninggalkan sebuah masa yang, bagi Chairil, “mendurhaka pada Kata”. Chairil ingin menunjukkan bahwa “Kata tidak membudak pada dua majikan”, sebab “Kata ialah These sendiri”.⁶¹

Sebab itulah, “Hopplaa! Loncatan sejauhnyaa...”.

Teriakan dan loncatan ini tentu saja tidak pernah ada dalam imajinasi mereka yang termasuk *gestabiliseerde burgers*. Tapi dunia, terlebih-lebih lagi kita (kata Chairil), pernah “kehilangan kemerdekaan dalam segala makna”. Maka saatnya kita menikmati kembali “kelezatannya kemerdekaan” itu. Namun, seperti yang kemudian kita lihat dalam sajak Chairil: kemerdekaan itu bisa juga berarti terbang dengan *the only possible non-stop flight*, sonder menemu, sonde mendarat.

Sebuah kontras: yang ditinggalkan oleh generasi Chairil bukanlah sebuah “tasik yang tenang, tiada beriak”, seperti alam yang ditinggalkan Takdir dalam sajak “Menuju ke Laut”. Yang ditinggalkan oleh Chairil adalah hidup dengan “harga-harga kerohanian yang sudah terobek-robek”. Atau, kalau bukan itu, “batu semua!”, seperti makian Rivai Apin kepada sekitarnya.

Takdir menuju ke laut, dan ia tahu jalan yang ditempuhnya sukar dan keras, tapi sajaknya pada dasarnya menunjukkan sebuah laut yang terbayang dari “mimpi yang

⁶⁰ Dikutip oleh Kees Snoek, *op.cit.*, 96.

⁶¹ Dalam perjalanan dengan Asrul Sani dan lain-lain ke rumah Takdir Alisjahbana di Tugu, untuk sebuah pertemuan seniman. Dalam “Sebuah Pembelaan”, *Siasat*, 20 Mei 1951, 9.

nikmat". Di laut itu ombak pun "ria" dan "bergurau", "keluh dan gelak silih berganti", dan riak yang terhempas tampak seperti derai "mutiara bercahaya".

Tidak heran kita bila ia menempuhnya dengan lempang, sebagai bagian dari sebuah rencana (ini juga tuntutan modernitas), seraya menyerukan optimisme. Sebaliknya Chairil terbang, dari sebuah ruang yang terapit dan terancam. Dan si penyair tahu ada kemungkinan yang sangat tidak cantik di depannya: "Tidak mendapat".

*

"KALIAN orang dunia!", kata Rustandi Kartakusuma, penyair *Rekaman dari Tudjuh Daerah* dan penulis lakon *Prabu dan Putri*, ke arah Asrul Sani.⁶²

"Kalian" berarti Asrul Sani dan kalangan sependiriannya; "orang dunia" tampaknya berarti sesuatu yang kemudian sering diucapkan pada Asrul dan generasinya: ia tak bertanah air di sini, ia menghendaki sesuatu yang tak ada hubungannya dengan ke-Indonesia-an. Rustandi kemudian menulis bahwa kesusastaan Indonesia modern, seperti yang dibawakan Asrul dan Chairil, adalah kesusastaan "mestizo", *mestiezenlitterateur*—dan ia mengatakannya dengan mengejek.⁶³

Itu di tahun 1957. Di tahun 1960, Ajip Rosidi dengan berapi-api menuduh, bahwa baik generasi Pujangga Baru maupun generasi 1945, punya ciri sama: meskipun mereka "masih makan nasi dan ikan asin", kata Ajip Rosidi, "secara rohaniah tanah air mereka adalah Belanda dan Eropah". Mereka itu ingin kebudayaan baru yang sehat, tetapi sama sekali tidak dijelaskan "tempat berjejak yang nyata ataupun akar kehidupan" dari kebudayaan itu. Mereka hanya "tenggelam dalam kebudayaan 'internasional' tanpa mempunyai akar untuk teguh berdiri".⁶⁴

Menjelang akhir tahun 1950-an orang memang gemar berbicara tentang "akar", dan "tanah air", dan juga "kebudayaan nasional", terutama setelah demokrasi parlementer dibubarkan dan diganti dengan demokrasi terpimpin dengan retorik antibarat yang keras sejak 1958. Sebuah buku puisi yang agaknya mencerminkan masa itu dengan baik adalah *Priangan Si Jelita* dari Ramadhan K.H. (terbit 1958) dan *Balada Orang-Orang Tercinta* dari W.S. Rendra (terbit 1957). Inilah masa ketika para penyair menulis pastoral yang hangat, legenda yang digali kembali, lagu dolanan anak-anak dari masa kecil, balada tentang orang sehari-hari. Sering sifat naratif menyelingi atau menggantikan sifat liris. "Aku-penyair" lebih tampak dalam siluet, bukan lagi di atas pentas. Dan hampir

⁶² Dalam perjalanan dengan Asrul Sani dan lain-lain ke rumah Takdir Alisjahbana di Tugu, untuk sebuah pertemuan seniman. Dalam "Sebuah Pembelaan", *Siasat*, 20 Mei 1951, 9.

⁶³ Lihat dua bagian dari tulisannya tentang "Ciliwung" dalam *Siasat*, 25 September dan 11 Desember 1957: "Indonisasi Ciliwung: Kesusastaan Indonesia Modern *Mestiezenlitterateur*". "Ciliwung" tentu saja lambang bagi Jakarta, arena kebudayaan baru, sekaligus warisan sejarah dan letak dalam peta...

⁶⁴ Ajip Rosidi, *Kapan Kesusastaan Indonesia Lahir?*, 36 dan 38.

tidak ada laut, atau teriakan untuk menghambur ke laut seperti di tahun 1940-an. Dalam sajak-sajak yang umumnya ditulis oleh para penyair dari Jawa (yang tidak punya tradisi kuat untuk meninggalkan kampung untuk ke rantau), darat tampaknya lebih memanggil. Jika puisi lirik mendapatkan energinya dari melupakan, maka yang dilupakan dan disisihkan bukan lagi masa silam, melainkan hal-hal lain, misalnya keterasingan, rantau seberang, atau rasa sesak dusun-dusun. Ajip Rosidi mengatakan bahwa generasinya punya akar yang lebih jelas ketimbang generasi Chairil dan Asrul, yaitu “daerah”. Ada anggapan meluas waktu itu memang bahwa “penyair kini mencari pijakan kepada buminya”.⁶⁵

Asrul Sani sendiri juga pada suatu saat percaya—bahkan sebelum Ajip bicara—bahwa ke pedalamanlah kesusastaan Indonesia harus datang. Dalam sebuah simposium di Amsterdam di musim panas tahun 1953, ia mensinyalir bahwa kesusastaan Indonesia modern adalah “kesusastraan kota”. Ia juga bicara betapa para seniman “melupakan pedalaman” (*“achterland”*), tempat rakyat hidup dan “tak mengetahui pesimismenya”. Impase dalam kesusastaan pun terjadi, karena hubungan dengan hidup kedesaan telah terputus, sementara hidup kekotaan belum sampai ke nilai-nilai yang sejati. Secara rohaniah Indonesia adalah sebuah kaos, dan ini hanya baik untuk cerita-cerita pendek yang terbatas pada kritik-kritik sinis kepada keadaan. Dalam keadaan itu, selama para pengarang tak memasukkan pedalaman dan pedesaan dalam hitungan, kata Asrul, “mereka tak akan sampai kepada pengenalan diri dan mereka mau tak mau jatuh ke dalam kemiskinan rohani”.⁶⁶

Dari Asrul Sani, pernyataan-pernyataan itu menjadi sangat menarik meskipun tak menjadi sangat meyakinkan. Memang sejak awal ia bukan seorang Chairil. Saya mendapat kesan bahwa bila ia bicara tentang angkatannya sebagai “angkatan tersumpah” yang membutuhkan daya seorang pemberontak + seorang murtad + seorang imoralis, ia tidak berbicara tentang dan buat dirinya. Sajak Mantra yang mengingatkan kita akan “Cerita Buat Dien Tamaela” Chairil tidak berseru “Mari berlupa!”:

Raja dari batu hitam
Di balik rimba kelam,
Naga malam,
mari ke mari!

Aku laksana dari lautan menghantam malam hari
Aku panglima dari segala burung rajawali
Aku tutup segala kota, aku sebar segala api

⁶⁵ Diskusi tentang ini berlangsung misalnya dalam Simposium Hari Puisi di Surakarta, 11 Januari 1956. Dimuat dalam *Budaja* (Yogya), nomor Pebruari-Maret 1956. Lihat juga Goenawan Mohamad, “Puisi Yang Berpijak di Bumi Sendiri”, dalam *Kesusastaan dan Kekuasaan*, 67-69.

⁶⁶ Dimuat dalam *Cultureel Nieuws Indonesie*, 30, 1953, hal. 817-825. Dua tahun kemudian Sitor Situmorang mengatakan pula, “...kenyataan tetap tinggal bahwa akhirnya daerah puisi Chairil Anwar itu, yang kosmopolitis dan individualis, berada di tengah-tengah daerah-daerah luas yang asing dari padanya”. Dalam *Majalah Seni*, Mei 1955, 13.

Aku jadikan belantara, jadi hutan mati

Tapi aku jaga supaya janda-janda tidak diperkosa
 Budak-budak tidur di pangkuan bunda
 siapa kenal aku, akan kenal bahagia
 Tiada takut pada pitam
 Tiada takut pada kelam
 Pitam dan kelam punya aku

H.B. Jassin mengambil sajak ini sebagai contoh keragaman pengarang-pengarang generasi 1945: Chairil “anarkis” dan Asrul “moralis”, dan agaknya dia benar.⁶⁷ Namun yang tak kalah penting ialah bahwa itu juga contoh corak puisi Asrul Sani: di dalamnya tak ada bunyi yang disonan, baris yang liar, unsur-unsur yang tak sadar, yang gila dan tak terduga-duga. Sajak di atas disebut “Mantra”, tetapi bila dalam puisi Sutardji Calzoum Bachri kekuatan mantra terletak dalam bergaungnya kata-kata yang hadir tanpa petanda (*signifié*), dalam puisi Asrul peran pembentukan makna tidak dibiarkan diambil alih oleh kata-kata itu sendiri. Tak ada kaos yang lepas, tak ada nonsens.

Kiranya memang tepat untuk dirinya bila Asrul mengecam “puisi emosi-semata”; baginya puisi begini ini “hanya mengeluarkan *bruto kracht* saja”—meskipun ia mengakui bahwa terhadap kesenian Pujangga Baru yang *burgerlijk*, emosi bisa diterima sebagai “antipode”. Ia menghendaki adanya *Weltanschauung*, sebuah filsafat, sikap hidup, pandangan dunia, dalam sajak-sajak. Ia mencitakan suatu puisi “gigantis” yang menyeluruh, “sebagai imbalan dari robekan-robekan sepintas lalu yang diberikan emosi”. Ia memperingatkan penyair yang “tidak memperdulikan suatu *gerichtheid* (kesatuan tujuan)”, yang akan hanya berakhir dengan “perjalanan bolak-balik”. Salah satu kesimpulannya dalam tulisan di tahun 1948 itu bahkan berbunyi: “Sudah sepatutnya kita menyelesaikan perhubungan dengan aku-binatang-jalan ini yang pada hakekatnya sangat kecil, tertekan ke sudut dan tidak berkekuatan untuk merangkum segala yang luas. Kita menghendaki satu rumah dan bukan satu kamar”.⁶⁸

Agak aneh memang, bahwa metafora “kamar” dan “rumah” itu—dan imbauan ke arah suatu *gerichtheid* itu, dan penolakan untuk meneruskan aku-binatang-jalang itu—dipakai sebelum sajak “Orang Dari Gunung” di mana penyair menampik pulang. Tapi sajak dan tulisan-tulisan Asrul memang tidak pernah jauh dari sesuatu yang konvensional. Dengan mudah ia bisa pulang, kembali ke kampung, balik dari rantau ke desa yang dilupakan. Dia bukan 100% durhaka dan ingkar, si Malin Kundang. Sajaknya, “Surat Dari Ibu”, bahkan merupakan seruan dan petuah seorang ibu agar anak berangkat pergi:

Pergi ke laut lepas, anakku sayang
 pergi ke alam bebas!
 Selama hari belum petang

⁶⁷ Dalam *Kesusastraan Indonesia Dalam Kritik dan Esai* I, 59.

⁶⁸ “Deadlock Pada Puisi Emosi-Semata”, *Mimbar Indonesia*, 25 September 1948.

dan warna senja belum kemerah-merahan
menutup pintu waktu-lampau

Jika bayang telah pudar
dan elang laut pulang ke sarang
angin bertiup ke benua
Tiang-tiang akan kering sendiri
dan nakhoda sudah tahu pedoman,
Boleh engkau datang padaku!

Persoalannya: akankah ia kembali datang pada sang ibu? Setelah simposium Amsterdam, kita tidak tahu persis bagaimana langkah ke pedalaman Asrul Sani, kecuali barangkali yang tampak dalam tiga sketsa pedesaan dari Sumatera yang dimuat terjemahannya dalam lembaran tentang Indonesia dalam *The Atlantic Monthly* dan sebuah cerita pendek, “Panen”, di tahun 1956.⁶⁹ Jassin bahkan dengan skeptis mengikuti “idille” kehidupan desa yang dipaparkan Asrul Sani dalam makalah di Amsterdam itu sebagai kehidupan yang dilihat “tidak sebagai orang desa tulen lagi, tapi sebagai orang kota dan kosmopolit yang telah mengelilingi separuh dunia”.⁷⁰

Saya kira sketsa-sketsanya untuk *The Atlantic Monthly*—khusus ditulis untuk majalah itu—lebih ditujukan buat pembaca asing, dan apa yang memukau pada “Panen”, seperti pada cerita pendek Asrul yang lain ialah bahwa latar, tamasya dan alam benda dalam cerita-cerita itu lebih merupakan sebuah pentas pengalaman estetik ketimbang pengalaman sosial. Seperti seru Rustandi kepada Asrul dan kawan-kawan: “Ah, kalian orang dunia!”.

Membaca Asrul memang membaca prosa-prosa yang elegan seorang cendekia kota besar. “Surat dari Jakarta” yang ditulisnya dengan nama samaran Ida Anwar di Majalah *Zenith* memperlihatkan Asrul dalam sosoknya yang paling menarik (atau menyebalkan, tergantung dari mana kita menilai): kalimat-kalimatnya memikat, cerdas, sarkasmenya menusuk ke sana ke mari secara beradab, dan dengan sikap aku-lihat-kalian-seperti-badut yang memandang enteng dan enggan terlibat.

Pada dasarnya, ini adalah catatan seorang *flâneur* yang berjalan dan mengamati sekeliling dengan mata ingin tahu dan tak tergesa—dan *flâneur*, dalam kata-kata Walter Benjamin, adalah sebuah produk kehidupan kota besar, yang di dalam dirinya “kenikmatan mengamati adalah raja”. Dan tentu saja dengan waktu senggang yang luas. Meskipun pada “Surat dari Jakarta”, apa yang diamati dan dituliskan bisa bicara lebih banyak tentang sang *flâneur* ketimbang tentang Jakarta sendiri.

Demikianlah dalam bentuk surat sang penulis bercerita bagaimana ia membaca *Voyage au bout de la nuit* dari Céline (500 halaman), seraya menyinggung Melville dan Miller, sajak Amir Hamzah. Ia bercerita juga pengalaman menonton di bioskop Metropole,

⁶⁹ *Konfrontasi*, 10, 2-15.

⁷⁰ *Kesusastraan Indonesia Modern Dalam Kritik dan Esai*, II, (Jakarta: Gunung Agung, 1962), 8.

(sebuah gedung yang waktu itu mungkin terbesar di Asia Selatan), percakapan dengan Rosihan Anwar dan Usmar Ismail, atau cerita tentang bagaimana membosankannya Jakarta. Di sana akan terselip sebuah kutipan dari Herzen, dan kemudian catatan tentang pameran seni lukis yang layak dicemooh (Basuki Abdullah, tentu). Tak boleh dilupakan: pertemuan dengan penyair Belanda Mies Bouhuys, dan juga dengan komponis Amir Pasaribu yang mendengar seorang pegawai berkata, “Tidak! Jakarta a-nasional!”.

Di sana memang tidak kita temukan apa yang dipertunjukkan orang di panggung sandiwara Miss Tjitjih, atau gambang kromong di daerah Senen—wilayah yang agak jauh dari perhatian sang penulis. Meskipun ia tampak tak pernah diburu waktu: ia jalan terus, terkadang mampir di restoran ruang tunggu Stasiun Gambir untuk minum es. Bahkan ia sempat memberi tahu Penyair Mies Bouhuys, bahwa “sate kambing yang dicemplungkan ke dalam segelas bols enak rasanya”. Ia seperti tahu banyak hal dan lebih unggul ketimbang orang-orang lain. Ia mengejek habis “perempuan-perempuan istri kaum intelektual” yang “berlaku seperti perempuan ladang”, dan ia dengan menantang berkata, pada saat yang tak diduga-duga: “Sampai sekarang belum ada yang dapat mengatakan kepada saya apa yang dimaksud dengan perkataan nasional dan kebudayaan”.⁷¹

Memang sulit membayangkan apa arti “pulang” bagi tokoh semacam ini, terutama bila pulang berarti ke pedalaman, ke rumah asal, ke masa lalu. Ia tahu ia telah dicerca sebagai orang yang tanah air rohaninya di benua asing dan tak punya akar yang teguh untuk berdiri. Tapi barangkali ia memang harus hidup dengan begitu banyak paradoks, seperti halnya setiap orang yang melalui masa yang tersentuh abad ke-20: setiap orang yang bangun bersama sebuah bangsa, dan dengan itu merasa dilihat orang lain, melihat orang lain, dan sekaligus dilihat diri sendiri, melihat diri sendiri. Siapa bilang mudah?

Dalam arti macam inilah kata-kata Asrul Sani, ketika ia menulis di tahun 1955, bahwa nasionalisme di Indonesia adalah “suatu kebangsaan yang masih mencari alasan”.⁷² Kebangsaan itu mungkin kuat, “karena ia mungkin sangat fanatik”, tapi dalam kekuatannya itu “ia tak begitu pasti akan nasibnya atau masa depannya, ataupun keabadian dirinya”. Dan sebabnya, kata Asrul,

Karena ia adalah sesuatu yang “belum punya alasan” dan karena itu tidak mempunyai sumber, dari mana perasaan yang terkandung di dalamnya dan yang dapat mengeluarkan tenaga, dapat diberi hidup. Orang sering mengatakan, bahwa sumbernya adalah suatu kebudayaan atau suatu tradisi. Tapi tradisi atau kebudayaan ini harus dibenarkan dulu.

Asrul tidak menegaskan, dasar apa yang bisa dipakai untuk membenarkan tradisi, sebelum kita mengakuinya. Asrul juga tidak menegaskan, adakah ia akan kembali ke sana, setelah tradisi itu “dibenarkan”, walaupun bisa “dibenarkan”. Ia memang tidak

⁷¹ *Zenith*, Juli 1951, 391. Kutipan lain saya ambil dari *Zenith* nomor itu dan nomor Agustus, 457-460.

⁷² *Konfrontasi*, Januari-Februari 1955, 13.

nekad seperti Chairil Anwar, yang terbang entah ke mana dan mungkin “tidak mendapat”. Ia pernah berpendapat bahwa kesunyian Chairil adalah karena kebebasan itu masih “bebasnya dari”, dan belum “bebasnya untuk”.⁷³

Salah satu metafora yang beberapa kali dipakai Asrul Sani adalah “rumah”, bukan pesawat yang tak pernah mendarat. Namun akhirnya mungkin sama saja. Rumah, sebagaimana juga asal, tradisi, daerah, pedalaman, akar, kepribadian, bukanlah sesuatu yang selamanya identik dalam dirinya sendiri, tidak senantiasa utuh. Sebab selalu ada yang belah, ada sudut-sudut yang tidak hendak diakui, elemen yang dilupakan dan hilang, meskipun ada pula yang pada suatu saat dipasang di depan—tapi itu pun mungkin hanya sebuah pentas.

Dalam beberapa bait kuatren yang memikat, “Si Anak Hilang”, Sitor Situmorang menulis tentang suatu hari ketika seorang anak muda tiba dari negeri jauh di kampung halamannya kembali, semacam reuni dengan masa lalu—yang ia tuliskan dalam struktur sajak yang mengingatkan kita kepada narasi syair. Tetapi adakah penemuan kembali itu terjadi? Di waktu malam pantai danau itu berdesir, “Tahu si anak tiada pulang”.

Barangkali memang yang paling jujur adalah mengakui kehilangan itu, dan dengan demikian memberinya makna. “Seorang penyair, Fadjria, adalah seorang kehilangan yang menyadari kehilangannya. Yang lain kehilangan juga tetapi mereka telah menutup cederanya itu serapat-rapatnya dan membungai segala-galanya dalam kehidupan sehari-hari. Selebihnya mereka tidak sadar bahwa yang mereka tutup adalah suatu tempat lowong bekas barang yang telah hilang”.

Itu adalah baris-baris yang terkenal dalam esai (atau mungkin cerita, atau mungkin puisi—perbedaan itu tidak penting) Asrul Sani, “Perumahan Untuk Fadjria Novari”.⁷⁴ Semuanya dimulai dengan cerita kembalinya sang penyair ke rumah kelahiran untuk pemakaman ayah yang baru meninggal. Dalam esai-cerita-puisi yang menggetarkan ini pertautan dan ketegangan antara lupa dan mengenang berlangsung dekat, akrab, intens, dan paradoks yang jadi tema besar puisi dan manusia hari ini bisa ditemukan gaungnya di sana:

Suatu ketentuan telah membawa aku ke mari, ketentuan dari melupakan suatu kelampauan—orang telah bikin sedemikian rupa sehingga ini harus kulupakan—dan ketentuan dari memperoleh suatu tempat yang baru. Waktu aku mula-mula melihat jalan ini cuaca begitu bagus dan aku menikmati keteduhan rimbun-rimbun daun, sehingga aku sempat memperhatikan hampir-hampir tiap-tiap batu yang kulewati. Detik-detik pasir yang digiling roda sepeda jelas kedengaran. Bahkan aku tidak ingat kepada yang baru meninggal.

Harapan dapat menghilangkan berbagai-bagai kepahitan. Kampung halamanku akan pindah. Aku akan dirikan sebuah perumahan baru dan sepotong sejarah yang ada di belakangku tidak akan sampai

⁷³ “Pembahasan Orang-Orang Jang Kenes”, *Siasat*, 4 Oktober 1952.

⁷⁴ Terbit di *Siasat*, 13 Mei 1951.

kepada anakku yang akan lahir kelak. Rumah yang akan kuberikan ialah sejarah kehidupan...Buat aku rumah ini tiada ada lagi. Telah punah hubunganku dengannya.

Ya, kepunyaanku yang dahulu itu sudah sangat tua dan hampir mesum. Segalanya di sana ada pada tempatnya. Sekiranya sebuah pigura diambil dari dinding maka dinding itu akan putih setempat dan belang kelihatannya. Dan sekiranya kursi-meja yang di tengah rumah dipindahkan maka ruang itu akan seperti ruang dari rumah kerasukan. Kain-kain pintu tebal dan jendela yang sempit menolak segala yang hendak masuk dan hendak ke luar. Dalam rumah itu diam satu pendapat yang tiada mau tahu dengan pendapatku. Di segala sudut ada hukum-hukum hidup yang dibungkus dan diberi cadar...Toh dikatakan juga padaku, bahwa inilah perumahanku.

Dengan itu saya kira saya telah memilih sebuah penutup yang baik untuk tulisan ini.