

Trisno, Sumardjo: Puisi Modern dan Horatio¹

Di hadapan puisi Trisno Sumardjo, kita merasa asing. Setidaknya saya, yang terbiasa sudah dengan arus pokok puisi Indonesia sejak empat dasawarsa terakhir. Sajak-sajak itu tak langsung bisa "masuk" ke dalam diri saya: ada semacam sekat ketidaklaziman di sana mungkin juga sekat waktu.

Mengapa? Jawabannya memerlukan sebuah perumusan, juga sebuah metode. Konsep, acuan, dan barangkali juga selera tertentu dalam menilai tulisan-tulisan itu mustahil dihindarkan, tapi saya mencoba mendekatinya dengan cara yang lebih langsung, lebih dekat, — yakni dengan menangkap sebuah gaya Trisno Sumardjo.

Jika ditilik selintas, tidak terasa bahwa ada persamaan antara Trisno Sumardjo sebagai pelukis dan Trisno Sumardjo sebagai penyair. Lukisan-lukisannya — terutama dengan tema gunung dan alam terbuka — menampilkan gelegak yang berat: sapuan kuasnya tertera seperti getetar yang lugu. Ada gairah dan ada dendam. "Dendam" di sini lebih diartikan dalam pengertian lama: suatu perasaan yang intens (seperti dalam "rindu dendam"). Sebab, memang intensitas yang utuh-mentah itulah yang terasa pada warna-warna tebal yang asertif, yang umumnya merah, hijau, kuning, dan warna primer lain.

Sebaliknya, puisinya terasa lebih rapi, lebih tertib, terkendali.

Toh bila lebih kita perhatikan lagi, akan nampak bahwa sang pelukis dan sang penyair adalah orang yang sama. Popo Iskandar menyebut sapuan kuas Trisno Sumardjo "berat dan kaku, hampir mendekati lukisan Van Gogh". Rasanya memang benar demikian. Trisno Sumardjo bukanlah seorang yang lancar dan cekatan dalam teknik — juga Van Gogh dalam usahanya merekam kehidupan para petani di awal kepelukisannya. Tapi Trisno Sumardjo, terasa, seperti Van Gogh juga, sangat keras hati mengatasi hal itu, tanpa menjadikan proses pergulatan dengan teknik — yang tak cepat selesai itu — sebagai sesuatu yang merintanginya yang mendesak untuk menyatakan sesuatu.

Puisinya juga pada dasarnya bukan puisi yang lincah, tetapi puisi yang lurus. Ketertiban bentuknya justru menunjukkan bahwa bagi

¹ Naskah ini hanya untuk kepentingan "Seminar Membaca GM 2021". Naskah belum diedit untuk kepentingan publikasi. Sumber, buku *Di Sekitar Sajak*.

Trisno Sumardjo, bentuk tidak merupakan kemampuan dirinya: ia hanya memakainya. Seakan-akan bentuk bukanlah urusan pribadinya. Bahkan bukan sesuatu yang menentukan bagi idenya. Saya kira itu pula yang ditemukan Jakob Sumardjo waktu membaca cerita-cerita pendeknya: prosa itu "memerlukan konsentrasi khusus" untuk diikuti, "semacam pemaksaan diri untuk menyelesaikan bacaan". Ini karena "kepekatan renungan terhadap obyek cerita" dan karena "pola alur yang dibangunnya selalu alur lurus".

Pada prosa Trisno Sumardjo, seperti juga pada puisinya, hampir tak ada babakan yang mengejutkan atau sedikit tak terduga, dari awal sampai dengan akhir. Tak ada tingkah yang memikat lewat suatu eksperimen baru atau susunan kata yang "main-main". Memikat, merayu, baginya seperti terasa palsu dan karena itu rendah. Lebih baik "mentah" (seperti penilaian A. Teeuw tentang beberapa cerita Trisno Sumardjo), lebih baik datar, asal ada kesungguhan dan kejujuran.¹ Jakob Sumardjo mengutip Trisno Sumardjo: "Yang menjadi inti bagi sebuah karya adalah isi batin dan bukan teknik".

*

Di sekitar tahun 1966 saya menerima kumpulan sajak Trisno Sumardjo dalam bentuk stensilan, *Silhuét*. Hampir seperempat abad kemudian, April 1988 ini, Dewan Kesenian Jakarta menerbitkan *Suling Patah*, yang menggabungkan sajak-sajak dalam *Silhuét* dengan sajak Trisno Sumardjo yang lain, sejak 1950 sampai dengan 1960.

Seingat saya, sajak-sajak itu tak pernah masuk pelbagai antologi yang terkemuka yang terbit selama tiga dasawarsa terakhir. Mungkin karena pola puisi Trisno Sumardjo terasa sebagai sebuah anakronisme. Penyair Abdul Hadi W.M., dalam pengantar untuk *Suling Patah* menulis: "Keformalan sajak-sajaknya mengingatkan pada sebagian sajak-sajak Pudjangga Baru yang telah berkembang...". Dengan catatan, seperti juga yang dikemukakan dengan tepat oleh Abdul Hadi, bahwa "nada getir" puisi Trisno Sumardjo — juga isi pikirannya — lebih dekat ke kalangan para penyair "Gelanggang" di tahun 1940-an, saya bahkan menemukan pada puisi Trisno Sumardjo sesuatu yang lebih dekat pada bentuk syair — puisi yang ada jauh sebelum Chairil Anwar.

Kita baca sebuah sajak bertahun 1960, bagian kedua dari "Hidup":

*Siapa rindukan sorga tunggu sampai mati
Entah apa sjaratnja untuk tinggal di sana.
Terang keadaannja lain dari sini
Dan lain pula sifat penghuni-penghuninja.*

Terang di sana tak mungkin didjumpai

*Kejahatan insani yang khas bagi dunia;
Sebab semua makhluk serba luhur berbudi
Dan tak satu masalahpun jang menggoda kita.*

Di atas saya menyebut adanya "sesuatu yang lebih dekat pada bentuk syair" dalam sajak seperti itu, tapi tak mudah memang merumuskan apa gerangan "sesuatu" itu. Barangkali letaknya pertama-tama pada kesan ritme: syair — puisi yang umumnya dibacakan secara lisan untuk mengisahkan suatu cerita, lazimnya panjang — lebih mementingkan apa yang dikatakan, dan tak lagi berurusan dengan bagaimana hal itu dikatakan. Cara itu, bentuk itu, sudah tersedia. Puisi ini juga terutama hidup dalam suasana kesusastran lisan: bunyi pun punya fungsi instrumental, untuk memudahkan ingatan, dan karena itu musikalitas syair, seperti jumlah kata dalam satu baris, bukanlah sesuatu yang tak terduga-duga. Bahasa Melayu, dengan variasi rima yang tak terbatas (hanya dengan tiga empat huruf hidup), nampaknya suatu medium yang sesuai buat itu.

Sajak-sajak Pudjangga Baru memang dinyatakan sebagai hasil penolakan kepada puisi lama, termasuk syair, tetapi agaknya hanya dalam beberapa sajak Amir Hamzah musikalitas benar-benar berubah menjadi sesuatu yang bukan sekadar instrumental, tapi bunyi punya dinamikanya sendiri, dan bisa ilustratif. Kombinasi suara-suara kata dalam sajak "Hanya Satu" misalnya memberi asosiasi yang kuat pada lukisan tentang hujan, badai dan bah.

A. Teeuw pernah menunjukkan, dengan meyakinkan, bahwa Amir Hamzah memang mengubah pola bunyi yang lama yang ada dalam puisi Melayu. Keterbatasan yang ada karena struktur morfem dasar serta sistem morfologis dalam Bahasa Melayu, kesempatan yang tak luas bagi kesatuan bentuk dan isi, oleh Amir Hamzah dipecahkan dengan memusatkan puisinya pada kata, bukan untaian baris, dengan menghadirkan sepenuhnya asonansi, aliterasi, rima, paralelisme, dan lain-lainnya.

Sajak-sajak Pujangga Baru yang lain, sementara itu, hampir tak ada yang menggunakan kapasitas Amir Hamzah ketika ia menuliskan sajak "Hanya Satu" yang terkenal itu. Apa yang kebanyakan dicapai

oleh puisi Pujangga Baru adalah menggunakan bunyi sebagai sesuatu yang meredakan suatu beban prosais — yakni bobot intelektual yang terasa ketika kita menerima sebuah statemen atau "isi" sajak. Dalam hal itu, beda esensial antara sajak seperti yang ditulis di tahun 1930-an itu, dengan syair dalam ke-susastraan Melayu lisan, boleh dikatakan tidak teramat besar — sepanjang menyangkut fungsi bunyi. Peran musikalitas kata tetap praktis.

Rasanya hal itulah yang menyebabkan sajak-sajak Trisno Sumardjo agak ganjil bagi kita — atau siapa saja yang terbiasa hidup dengan sajak-sajak Chairil Anwar dan para penyair sesudahnya. Perasaan asing itulah yang agaknya mendorong saya, setelah membaca *Silhuet*, buat bertanya kepada Trisno Sumardjo, dengan kesopanan seorang yang seperempat abad lebih muda, (meskipun ia saya panggil "Mas Tris", bukan "Pak Tris"), bagaimana pendapatnya tentang "puisi modern".

Bagi saya, puisi Trisno Sumardjo bukanlah "modern" (suatu istilah yang tak memuaskan, tapi akan saya uraikan nanti); seperti Abdul Hadi dalam kutipan di atas tadi, saya pun merasakan puisi Trisno Sumardjo lebih dekat ke sajak- sajak Pujangga Baru.

Trisno Sumardjo sendiri memang tak menyukai "puisi-puisi modern" itu. Saya tak ingat persis apa jawabnya, baginya, "puisi modern" lahir dari "jiwa yang terpecah- pecah".

Membaca sebagian sajak-sajaknya agaknya akan bisa menjelaskan apa yang dimaksudkan Trisno Sumardjo. Saya kutip sajak "Segumpal Mega Hilang Terkenang":

*Bagi jang terluka oleh masyarakat
Nasibnja bagai mega turun di gunung
Mental dari bumi jang padat berbakat,
Pulang ia dipeluk angin kentjang membubung
Sia-sia ditjarinja teman jang serasi
Di lembah jang nampaknja sedjuk menjambut
Di terang tinggi-tegak seolah tahu-diri
Berpribadi lebih kokoh dari kabut lembut.*

Sajak di atas adalah tipe puisi yang mempunyai suatu fokus, atau suatu kerangka gagasan, yang mengorganisasikan ungkapan dan

metafora secara tertib. Di sini apa yang disebut para kritikus sebagai "imaji-imaji" (*images*) terasa patuh, terasa secara sistematis menyusun satu batang tubuh. Mereka hadir, bukan dalam keadaan terpisah-pisah.

Di sana juga usaha sang penyair pertama-tama bukanlah berusaha mendapatkan kata-kata baru, yang lebih pekat, lebih cemerlang. Kata-kata yang ada hanya melayani suatu pertalian arti, dan coraknya tidak mengejutkan. Tujuannya menyempurnakan suatu untaian. Ia bertolak dari suatu postulat, tentang mungkin berlangsungnya suatu dialog. Ia mencoba menyajikan suatu ide menurut pedoman sebuah prosodi.

Musikalitas, dalam puisi ini, lebih merupakan proses desain verbal yang memperoleh penggarapan tersendiri, misalnya pada akhir kata setiap baris. Musikalitas di situ kurang hadir sebagai buah ekspresi yang membersit dari benihnya, di dalam hati; kemerdekaan bunyi di sana tidak selamanya sama dengan ekspresi yang muncul secara wajar, spontan, seperti tak disengaja. Di sana bunyi-bunyi itu berbaris, seperti sebuah pasukan yang rancak berseragam, dan tak ada sesuatu yang bisa disebut sebagai suatu aksi- dan fonetis.

Tak mengherankan, bila sajak dalam jenis itu (dan hal ini tidak hanya terdapat dalam sajak-sajak Trisno Sumardjo, tetapi juga S. Takdir Alisjahbana, misalnya) sama sekali tidak menampilkan suatu sosok yang "terpecah-pecah".

Dibandingkan dengan sajak di atas, puisi sesudah Chairil Anwar — dan agaknya itulah jenis yang bisa saya sebut sebagai "puisi modern", tanpa hendak menilainya sebagai sesuatu yang lebih baik, atau lebih "maju" — memang mengesankan cercah-cercah gagasan yang melintas kacau. Kita kenal sajak ini:

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

Gerimis mempercepat kelam, ada juga kelepak elang...

Di dalam sajak seperti itu, apa sebenarnya fokus itu? Di sana ada seseorang yang berjalan sendiri di sebuah pelabuhan yang sepi, dengan hati kosong, dan ada beberapa bangunan tua, dan kapal, dan — lebih detail lagi — tiang serta tali temali. Kemudian gerimis. Kemudian kelepak elang. Semuanya melintas di dalam layar imajinasi kita. Benda-benda itu, "imaji-imaji" itu, bukan ide-ide, bukan simbol-simbol, bukan sesuatu yang patuh dan jinak kepada suatu sistem makna.

Memang ada aturan bunyi di sana ("cinta" dan "cerita", "berlaut" dan "berpaut"), tapi bunyi-bunyi itu seperti sesuatu yang tak disengaja. "Gudang" dan "rumah tua", seperti halnya "kelam" dan "elang", berbunyi begitu saja, tercetus dari dalam, dari gundah dan kengerian. Pada saat yang sama, bunyi itu juga tidak terasa mengikuti rumus yang ditentukan. Ia tidak tampil secara lahiriah dalam suatu pola.

Lebih nyata lagi dalam puisi Taufiq [smail yang ima- jistis ini:

*Bola berguling di bawah panas matahari
Percintaan adalah nasib yang aneh
Hutan jati ketika rontok daun
Dekat pantar lagi surut
Kanak-kanak main berkejaran
Bola berguling di bawah panas matahari
Bus jalan. Lewat jaringan lalu lintas
Pada suatu pagi aku memejam
Teluk San Fransisco, Laut Jawa dan Mediterania
Kemudian sebuah lepau nasi
Orang tua baru selesai dengan mangkuk lcah-
zuanya...*

Di dalam sajak ini, cara bertutur tidak mengikuti proses waktu yang jasmani — sebagai sesuatu yang berangkah dan yang bertambah tahap demi tahap. Teluk San Fransisco, Laut Jawa, dan "kemudian sebuah lepau nasi" itu, misalnya, muncul pada saat hampir sama, di tempat (dalam baris, juga dalam gambaran di kepala kita) yang hampir sama. Jika kita lihat pelbagai alam benda yang dihadirkan di sana, juga kalau kita dengarkan bunyinya, sajak di atas bukan saja

tak menampakkan usaha menyusun sebuah untaian. Ia lebih mirip sebuah montase.

Bahkan antara baris demi barisnya pun nampak samar sekali pertalian arti. Yang terasa adalah keserempakan dari banyak jenis hal-ihwal yang tak jelas hirarkinya.

Ada sebuah pendapat Roland Barthes yang saya kira dapat membantu kita di sini. Kadang-kadang ia agak melebih-lebihkan, namun apa yang dikatakannya tentang puisi modern agaknya benar — setidaknya sesuai dengan apa yang kita dapatkan dalam sajak "Senja Di Pelabuhan Kecil" dan "Bola Berguling Di Bawah Panas Matahari" dan sejenisnya itu. Dalam puisi modern, kata Barthes, "Alam menjadi sebuah ruang yang terpecah-pecah, terdiri dari benda- benda yang soliter dan ngeri, sebab mata rantai di antara mereka hanya baru merupakan suatu kemungkinan."

Toh sajak-sajak itu menggetarkan kita. "Keterpecah- pecahan" itu justru berbicara kepada kita, sebagai satu kesatuan yang dengan mudah diterima; elemen-elemen dalam sajak itu justru menghablur jadi sesuatu yang lain, dan memberi aksentuasi pada kesepian pelabuhan dan kemurungan hati, ("Senja Di Pelabuhan Kecil"), atau jauhnya perjalanan seorang pengembara, yang dengan perasaan agak kalut, tergetar tapi sekaligus asing, pergi dari rantau ke rantau ("Bola Berguling Di Bawah Panas Matahari"). Bahwa suasana itu ternyata bisa berbicara kepada kita, barangkali itu suatu cerminan kehidupan kita, yang ditangkap dengan baik oleh penyair-penyair setelah Chairil Anwar: fragmentasi. Lingkup pengalaman kita tidak lagi tertutup dan tak lagi sepenuhnya utuh. Pelbagai unsur lama dan baru dalam dunia penginderaan kita, juga dalam pusat data di kesadaran kita, desak-mendesak, dengan tempo yang kian cepat.

Kita hidup bersama negeri yang tumbuh dan kian me- madat, dengan jenis benda dan manusia yang kian beragam, yang akhirnya membentuk apa yang oleh seorang penulis disebut sebagai "sinkretisme pengalaman". Kita tidak lagi hanya bersua dengan mega dan gunung, kembang dan tumbuhan, melati atau flamboyan atau pucuk eru dan burung pipit. Kita kemudian bersua juga dengan bedil, topi, sel penjara, regu penembak, bola lampu yang kian me-

redup, sepeda, sado, poster demonstrasi, ngiau kucing, hotel, sikat gigi, dan entah apa lagi. Dan kita — di zaman pesawat terbang, gambar hidup dan kamera ini — dapat melihat semua itu dengan pelbagai perspektif, gerak jadi kabur, gambaran silih berganti, lanskap berubah-ubah. Seluruh jajaran puisi setelah Chairil Anwar adalah eksplosif dari dunia pengalaman yang dalam arti tertentu "modern" itu.

Tapi tentunya tidak cuma itu yang membedakan puisi modern — yang kita kenal dengan baik, dan agaknya jadi semacam tradisi kita sekarang — dengan puisi sebelumnya. Dalam puisi modern, kita dapatkan adanya perbedaan tekanan dalam makna kata. Kata tidak lagi hanya sekedar merupakan tanda dari suatu konsep atau suatu ide. Kata juga merupakan benda yang berdiri sendiri, yang punya kualitas bunyi (auditif) tersendiri, dan sekaligus menghadirkan suatu imaji (visual) yang berdiri di atas kakinya sendiri, artinya yang arah maknanya tak segera dapat dibatasi. Contoh yang paling baik untuk ini sudah tentu sajak Sutardji Calzoum Bachri yang dalam kredo puisinya menyatakan, bahwa kata-kata "haruslah bebas dari penjajahan pengertian, dari beban idea":

*batu kehilangan diam jam
kehilangan waktu pisau
kehilangan tikam mulut
kehilangan lagu langit
kehilangan jarak tanah
kehilangan tunggu santo
kehilangan berak Kau
kehilangan aku*

Dalam sajak seperti itu, makna tidak disusun di satu lapis. Ada makna yang dapat ditangkap dengan logika maupun konvensi.. Ada makna yang terungkap, betapa pun samar, dari gambaran yang terjadi dari kata itu. Ada makna yang timbul dari getaran bunyinya. Semuanya hadir serentak, dalam satu wujud, satu gerak, satu momen. Tapi justru karena itu, justru karena bukan hanya hubungan rasional kata-kata yang nampak, puisi itu tidak menunjukkan, dalam kata-kata Jacques Maritain, "*a definite set of things*", satu perangkat benda-benda yang pasti polanya.

Seperti telah kita lihat, dalam puisi seperti itu, kata — dan seluruh puisi — tidak lagi sekadar sebagai tanda dari suatu makna. Bahwa kita menerimanya, bahkan menikmatinya, itu secara tak langsung menunjukkan bagi kita komunikasi manusia tidak lagi terbatas hanya untuk saling bertukar rumusan-rumusan rapi, ide-ide yang pasti, tapi juga bergetarnya indera oleh kejutan, atau hadirnya ambiguitas perasaan, yang seolah-olah berteduh antara pekat malam dan terang siang.

Barangkali itu juga yang menyebabkan Trisno Sumardjo merasakan "jiwa yang terpecah-pecah" dalam puisi modern.

Tapi kenapa ia tak menyukai "keterpecah-pecahan" itu? Adakah ia tak melihat hal itu sebagai suatu yang juga cerminan dari masyarakat sezamannya? Ataukah Trisno Sumardjo menolak keterpecah-pecahan itu bagi masyarakatnya?

Saya tidak tahu, saya tidak yakin, bahwa dengan alasan itu Trisno Sumardjo tidak menyukai puisi modern. Saya tak mengenalnya sebagai seorang yang sibuk dengan gagasan sosial.

Satu-satunya buah pikirannya yang membayangkan suatu rancangan masyarakat — dan menyentuh dunia di luar kesenian — saya temukan di Majalah *Indonesia* yang terbit Oktober-Nopember 1950. Itu adalah preadpisnya dalam Konperensi Kebudayaan Indonesia di pekan pertama Agustus 1950 di Gedung Pertemuan Umum Kotapraja di Jakarta. Waktu itu ia — dalam umur 34 tahun — mengetengahkan pendapat yang nampaknya belum sistematis. Yang terasa dari sana adalah suara seorang yang mendesak (ia akui sendiri "agak bersifat agitatoris"). Ia antara lain mengecam "mereka", yang "berjiwa materialisme kasar", yang menyenangi "materialisme secara Barat yang dangkal", ia juga mengecam para "intelekt" yang "tak berani menemukan mana-mana yang baru".

Bagi saya, yang menarik justru satu anekdot yang terjadi hari itu, dan tercatat dalam notulen konperensi. Dalam diskusi hari itu, Prof. Mr. Sunaria K. Sanyatavijaya, seorang lulusan Leiden yang riwayatnya antara lain jadi mahaguru dan menteri, menganjurkan

Trisno Sumardjo untuk jadi mahasiswanya. Trisno Sumardjo nampaknya menganggap itu semacam ejekan, dan ia menjawab tajam orang yang 10 tahun lebih tua itu: "Saya cuma orang yang mencoba menjadi seniman", katanya. Kalau "saudara Sunaria" ingin mempelajari seni sastra dan lukis, katanya lagi, "saya anjurkan, belajarlah pada saya."

Ketua sidang mengucapkan terima kasih kepada Trisno "yang menepati janji untuk berbicara secara manis", tapi jelas: ucapan yang "manis" untuk sang profesor itu adalah ungkapan perlawanan.

Kesan saya adalah bahwa Mas Tris — dan pandangan sosialnya — tidak jauh dari umumnya mereka yang bergerak di kalangan kesenian Indonesia waktu itu: para pemuda yang meletakkan diri di luar nilai-nilai kelas sosial yang terasa hegemoninya di masyarakat.

Kelas yang terpandang ini adalah lapisan orang terpelajar, bertitel, (kaum "intelektual"), yang berkedudukan.

Sampai batas tertentu lapisan ini berkesempatan menikmati budaya materiil orang "Barat", tapi pada saat yang sama, mereka tetap mengutamakan adab yang tertib dan santun orang "Timur". Dengan demikian, ada selera hidup yang nyaman, tapi ada juga sikap sebuah kelas yang — karena posisi sosial-ekonominya — tak punya keberanian mengambil risiko.

Saya kira, meskipun mereka dituduh sebagai "borjuis", dengan nada benci, kita tak bisa menyamakan mereka dengan borjuasi Eropa, yang oleh Multatuli misalnya digambarkan dalam diri makelar kopi Doorgstoffel: orang yang berperhitungan dalam soal uang dan juga berharap akan surga dengan taat beribadat, orang yang tidak punya gaya dan benci puisi dan sandiwara. Di Indonesia, lawan kelas para seniman itu umumnya bukanlah manusia Doorgstoffel, tapi penerus nilai-nilai elit birokrasi yang didukung pemerintah kolonial sebelum revolusi 1945, atau kalau tidak, kaum profesional: dokter, insinyur ataupun ahli hukum, yang kurang mempunyai dukungan dari kelas menengah lain yang mandiri.

Perlawanan terhadap lapisan dan lingkungan sosial itu dalam banyak hal punya peran dalam mempertautkan para sastrawan dan seniman Indonesia waktu itu dengan gema semangat modernis yang datang dari Eropa. Semangat itu adalah semangat yang telah dilambangkan Chairil dengan satu kalimat: "aku ini binatang jalang". Atau semangat S. Soedjojono dengan "kerakyatan"nya. Atau semangat Affandi dengan goresan kuas yang tidak cantik, menampilkan potret dirinya yang telanjang. Dan ketika di tahun 1952 Pramoedya Ananta Toer mengatakan bahwa kesusastraan adalah "senjata utama" untuk mereka yang tak punya kekuasaan, tak punya uang, tak punya bedil, dan tak punya japamantera, nampak bagaimana orang-orang yang "mencoba mau menjadi seniman" itu mengembangkan diri mereka dalam latar sosial yang ada.

Mereka kebanyakan, biarpun terdidik, berasal dari lapisan menengah bawah. Trisno Sumardjo, misalnya, anak seorang guru bantu yang mengecap pendidikan AMS (Barat-Klasik) dan kemudian bekerja di Jawatan Kereta Api, serta jadi pengurus Partai Buruh di Madiun. Harga dirinya dan diri rekan-rekannya, ketika mereka masuk ke kancah pergulatan masyarakat, nampaknya justru berada di dalam perlawanan mereka terhadap lapisan atas bangunan sosial itu. Ucapan Trisno Sumardjo kepada sang profesor di dalam perdebatan di konferensi kebudayaan yang prestisius itu menyiratkan perlawanan yang saya maksudkan.

Ada yang mengatakan bahwa modernitas itu "hidup dari pengalaman pembangkangan terhadap semua yang normatif." Dengan kata lain, suatu pemberontakan melawan gaya yang ditentukan, dari atas atau dari sekitar, kepada umum. Lionel Trilling mencatat bahwa setiap penulis kesusastraan di zaman modern ini tak akan mempertanyakan lagi "itikad perlawanan, itikad yang benar-benar subversif, yang menjadi ciri penulisan modern". Kita juga tak mempertanyakannya lagi. Kita sudah melihatnya dalam Chairil dan orang-orang sezaman dan sesudahnya, sejak Rivai Apin sampai dengan Rendra. Kita bahkan melihatnya, mungkin dengan nada perlawanan yang berbeda, pada para penulis Pujangga Baru. S. Takdir Alisjahbana pernah memaklumkan bahwa puisi dari

generasinya adalah usaha membebaskan diri dari "perhambatan kepada kebiasaan".

Mungkin sebab itu kita cenderung menganggap bahwa pembebasan diri itu sesuatu yang lumrah, dan tak melihatnya sebagai suatu peristiwa historis. Dilihat sebagai suatu hasil proses sejarah sosial, kita akan bisa menyadari, bahwa api modernis di Indonesia adalah api yang tidak sampai membakar kampung.

*

Di Eropa, semangat itu tumbuh dari pelbagai perkembangan — katakanlah krisis-pemikiran abad ke-18 dan 19. Ketika kota-kota membesar, dan teknologi mulai merasuk, zaman bergerak menjadi zaman yang menyaksikan "massa" sebagai kenyataan yang kokoh. Para cendekia mulai mencatat adanya persoalan "individualitas". Orang gentar akan tenggelam dalam gelombang manusia yang dari luar nampak sama dan dapat perlakuan sama itu. Tak urung, seni pun sibuk memasalahkan "kedirian" dan "keakuan". Di tahun-tahun itu optimisme yang dibawakan oleh pemikiran liberal menemukan banyak kekecewaan. Pada saat yang sama, agama merosot, Tuhan dan akhirat ditinggalkan, malah juga pelbagai kepastian sekuler. Maka yang bergaung adalah warna kelabu dan ketidakpastian. Kesusastaan makin tak begitu mudah membawa khotbah dan pesan, seni rupa makin jauh dari menirukan alam, bahkan, kata seorang penulis, modernisme adalah "suatu destruksi terhadap mimesis". Yang terjadi seakan-akan suatu pergulatan dengan bentuk: kata dan kalimat jadi kian mengambil perhatian dalam puisi, warna dan bahan kian jadi persoalan dalam seni rupa.

Yang tak kurang pentingnya ialah posisi sosial ekonomi para pencipta itu sendiri. Menjelang pertengahan abad ke-19, sistem patronase bagi seniman semakin berkurang, dan barang seni pun terpaksa bersaing di pasar yang sibuk. Dorongan untuk menciptakan yang baru kian terasa.

Tetapi pada saat yang sama masyarakat pun tengah berubah, dan berubah terus. Kelas menengah bertambah dengan orang-orang baru, yang membanyak dan bahkan jadi massal. Mereka sebenarnya

khalayak yang potensial bagi karya seni, tapi — karena baru, dan karena besar jumlahnya — mereka tak mudah siap menghadapi karya seni yang tersaji.

Rasa keterasingan seniman semakin menegas. Picasso konon pernah mengatakan — mungkin ketika ia berada di awal pemberontakan kubismenya — bahwa "orang senantiasa bersendiri". Dari situasi semacam itulah pembaharuan seni menyebut diri "garda depan", suatu istilah peperangan, yang mengesankan kehadiran sekumpulan orang yang bertempur, hendak maju, tapi dengan heroik hanya punya sedikit ketakutan, sedikit harapan.

Dalam keterpencilan itu, dengan khalayak yang terbatas dan sudah mereka kenal itu, pada akhirnya semangat modernisme — yang melawan — bergerak ke arah penolakan yang lebih jauh: meniadakan yang esthetis, yang mengikis aura dari seni itu sendiri, suatu proses yang oleh Adorno konon disebut sebagai "*Entkunstung*". Tapi, sampai di manakah batasnya? Sampai di manakah berakhirnya?

Ironi dari semangat modernisme itu, di Barat, ialah bahwa gerakan pembaharuan yang sering mengejutkan itu — melalui pasar, melalui demokrasi politik — akhirnya diterima oleh kalangan yang memegang hegemoni kebudayaan. Apa yang kemarin dianggap sebagai karya "garda depan" yang membangkang, dengan segera hari ini masuk ke dalam hasil yang sah dan bisa masuk koleksi resmi. Pelan-pelan, daya perlawanannya, yang meledakkan kreatifitasnya, jadi majal — atau artifisial. Akibatnya ialah apa yang dirumuskan oleh Jurgen Habermas: "Modernisme dominan, tapi mati".

Di Indonesia, semangat modernisme belum boleh dikatakan dominan, belum pula dikatakan mati. Ketika misalnya Chairil Anwar memproklamasikannya di sini, orang tak menyaksikan suatu latar masyarakat yang telah amat berubah dasar-dasarnya. Masyarakat Indonesia belum secara berarti menjadi suatu kebersamaan baru, yang keanekaragamannya akhirnya lebih mendasar kepada individualitas, bukan keanekaragaman lama berdasarkan ikatan darah dan adat istiadat yang hidup.

Chairil berseru "Aku", namun individu umumnya masih suatu konsep yang janggal di sekitarnya. Lahirnya kesadaran akan individu secara meluas di Eropa konon pun baru terjadi di abad ke-17, ketika orang mulai menghayati "privacy", yang timbul bersama perubahan ekonomi dan teknologi: kamar yang lebih di rumah-rumah petani, penggunaan kaca jendela, perubahan bangku menjadi kursi, dan seterusnya. Di Indonesia, dengan wilayah pertanian yang umumnya dihuni orang-orang yang harus berbagi kemiskinan, kata "individu" lebih terdengar sebagai pengkhianatan. Orang per orang, dengan corak kejiwaannya tersendiri, belum menarik minat sebagai persoalan. Sejarah intelektual Indonesia belum cukup bersentuhan dengan peneropongan jiwa individu: masih sangat sedikit otobiografi ditulis waktu itu, hampir tak ada karya "pengakuan" (*confession*), dan apa yang dibuka oleh Freud, misalnya, mengenai kebawahsadaran manusia, tetap masih tertutup di Indonesia.

Dengan segera, kesibukan dengan "Aku" ditinggalkan. Sebab pada umumnya perubahan yang terjadi setelah awal abad ke-20 justru mengedepankan pengertian "masyarakat", atau "rakyat", suatu konsep yang menunjuk ke kelompok orang-orang yang lebih luas, tapi lebih abstrak, ketimbang kerumunan yang dijumpai di jemaah masjid ataupun di pasar. Pengertian itu seakan-akan mempunyai tenaganya sendiri. Lekra (Lembaga Kebudayaan Rakyat), misalnya, lahir di masa ini. Sebelumnya S. Takdir Alisjahbana: sementara berbicara tentang pembebasan dari adat lama, yang ada dalam lingkungan nilai lama, ia tetap memilih untuk menggabungkan kesusastraannya dengan tegas bagi pembaharuan "masyarakat". "Kaum individualisme", tulis Takdir di tahun 1939, "telah mengasingkan dirinya, telah membuntukan jalannya, oleh kesombongannya, oleh kegilaannya akan seni yang tidak lain dari dirinya sendiri yang ganjil itu".

Trisno Sumardjo nampaknya bukanlah seorang dari yang dikecam Takdir. "Seni adalah kandungan kehidupan", katanya, sebagaimana dikutip Jacob Sumardjo, "sehingga tiap kerja dengan sendirinya sudah diresapi oleh penghayatan yang sudah diisi dengan kesadaran

warga negara yang cinta rakyat dan cinta bangsa". Seperti kata Takdir, ia menolak "seni untuk seni".

Toh ia tidak dapat disamakan persis dengan Takdir. Ethos kesenimanannya sangat mirip dengan kemartiran dalam kalangan gerakan modernis Eropa yang bertahan dalam ketidaktahuan masyarakat sekitar. Sajaknya tentang Chairil Anwar (dimuat dalam *Suling Patah*, tanpa tanggal), menunjukkan penghargaannya kepada "binatang jalang" yang mati muda ini.

*la telah tak ada
fang hidupnja liar bagai binatang di rimba raga Bagai
srigala ia menjalak*

*Dan digigitnja andjing-andjing djinak jang intjut Berlari ke
kandang-kandangnja*

*Gaung raungnja melantang ke segenap pendjuru
Menerbitkan fadjar di hutan beku*

Juga dalam sebuah sajak bertahun 1960 ("Pendapat Penonton Pameran Lukisan") ia menghadapkan penonton pameran lukisan dengan sang seniman, dengan kecaman tajam. Dalam sebuah sajak akhir 1952, ("Keluh Teduh"), ia mengatakan, "*Hanja sedikit kawan pembela/Terlalu banjak kawan munafik, meskipun "Kami berangkat menurut hati,/Fitnah-tjertja tak kami pedidi".*

Tapi Trisno toh suatu ketika, di tahun 1939, menulis semacam penyesalan. Dalam sajak yang dimuat majalah *Pujangga Baru* itu, ia menyebut dirinya "bunyi sumbang dalam orkestra zaman", seseorang yang telah melempar semua dan "tersingkir dari adat orang sehari-hari". Tapi nadanya tak lagi memberontak. Sajak itu berjudul "Kehilangan Kendali", dan inilah kecamannya kepada diri sendiri:

*Memang aku telah mendjadi srigala gila Mengganggu
ketentraman dengan kerusuhan diri;
Tiada puas dengan tata tertib bersama Tetapi kebuasan sendiri
tiada terkendali.*

Bagaimanapun juga, pada akhirnya para seniman menyadari, bahwa suatu kesatuan yang wajar antara seniman dan peminatnya, "*a community of response*", satu istilah yang saya pinjam dari George Steiner, memang ter- bentuk, tapi terbatas besarnya. Dalam banyak hal, semangat modernisme — terutama bagaimana yang ditampilkan oleh puisi modern Indonesia — masih suatu hal yang merisaukan.

Sebab bahasa puisi modern seringkali tak dengan secara langsung bersifat "sosial". Ada subyektifitas yang mendasar di dalamnya. Dan pada saat yang sama, bahasa itu juga terbuka ke hampir segala arah. Roland Barthes, dengan sebuah perumpamaan, mengibaratkan bahwa tiap kata dalam puisi modern adalah "sebuah obyek yang tak disangka-sangka", sebuah "kotak Pandora dari mana ber- terbang keluar semua kemungkinan dari bahasa".

Itu suatu pandangan yang muram dari Barthes: kotak Pandora biasanya diartikan mengandung bencana. Barthes memang mengecam apa yang disebutnya "Kelaparan pada Kata", yang lazim terdapat pada seluruh puisi modern, dan yang baginya membuat percakapan puitis menjadi "mengerikan dan tak manusiawi". Sebab percakapan yang terjadi antara sang penyair dan pembacanya, dalam puisi modern, adalah percakapan yang penuh dengan kesenjangan tapi juga cahaya, mengandung sejumlah kehampaan tapi juga menyimpan kelewat banyak arti. Percakapan dengan puisi modern adalah suatu pertukaran isyarat yang berlangsung tanpa petunjuk awal, tanpa "stabilitas intensi", tanpa kepastian yang mantap tentang maksud dan tujuan.

Telah saya katakan di atas, Barthes kadang berlebihan. Atau ia sekadar bertolak dari pengalamannya dengan kesusastraan Eropa. Sebab orang lain toh dapat melihat puisi modern sebagai sesuatu yang lain pula — kurang begitu muram, setidaknya. "Kotak" kata-kata puisi modern toh bisa juga dilihat bukan sebagai kotak yang berisi mala dan kegelapan. Semua potensi bahasa yang beterbangan keluar dari dalamnya justru bisa menunjukkan kegembiraan: berpuluh rama-rama kemerdekaan, berpuluh makna yang tak terikat, yang akan hinggap ke segala penjuru.

Saya pribadi lebih melihat puisi modern dengan sudut pandang seperti itu. Seperti kata Sutardji Calzoum Bachri: "Bila kata-kata telah dibebaskan, kreativitas dimungkinkan. Karena kata-kata bisa menciptakan dirinya sendiri, bermain dengan dirinya sendiri, dan menentukan kemau-annya sendiri". Tapi toh dengan itu tidak berarti bahwa puisi di sini — dengan semangat modernis yang

berada di dalam jiwanya — tak mengandung hal-hal yang mence-maskan, bagi sementara orang.

Di dalamnya, bahasa bisa hadir dengan sepenuh sensualitas. Juga, dengan imaji-imajinya yang liar, yang tak sekadar menjadi tanda yang tunduk kepada suatu definisi, puisi modern seakan-akan sepenuhnya cetusan sejenis anarki. Subyektifitas juga mengental, karena bagi puisi ini, dimengerti orang lain secara luas memang penting, tapi itu bukanlah target pertama-tama. Tujuan primernya adalah menangkap, lalu memberi bentuk, apa yang melintas ke dalam inspirasi puitis seorang penyair, agar bisa diabadikan — dan dialami kembali secara otentik. Model puisi modern adalah sebuah sajak yang tidak mengundang pembaca untuk suatu komunikasi, melainkan untuk menjalani suatu inisiasi, ke dalam dunia kesadaran si penyair. Dan tak kalah mencolok, dengan kata yang ternyata bisa melontarkan makna yang beragam secara tak terduga-duga, puisi modern adalah sosok yang menghadirkan ambiguitas dan ketidakpastian.

*

inikah gerangan yang oleh Trisno Sumardjo dikatakan sebagai cerminan "jiwa yang terpecah-pecah"? Mungkin sekali. Bahwa ia tak menyenangi itu semua, saya bisa maklum. Trisno Sumardjo bagaimanapun juga bukanlah suara yang tersendiri. Semangat modernis dalam kesusastraan kita, yang dihadirkan dengan bersinar dan dengan panas oleh Chairil Anwar, selalu menyimpan antitesisnya.

Seingat saya, S. Takdir Alisjahbana, dalam salah satu wawancaranya dengan Gadis Rasid sekitar 40 tahun yang lalu, menyebut puisi Chairil Anwar sebagai "rujak". Segar, pedas, tapi tak bisa dinikmati terus-menerus. Ia tak bisa diandalkan gizinya. Perumpamaan Takdir menunjukkan pandangannya yang utilitarian tentang kesusastraan dan kesenian umumnya: bahwa kesenian bukanlah sekadar suatu kesenangan sebentar dan hanya merangsang indera, melainkan sesuatu yang harus memberi isi yang memperkuat kita, untuk apa yang disebutnya sebagai "pekerjaan pembangunan".

Dan hal itu memang tak mudah dipenuhi oleh semangat puisi modern, seperti yang ditiupkan ruhnya oleh Chairil Anwar.

Sebab puisi modern memang mudah dituduh sebagai sesuatu yang tidak sesuai dengan suatu rekayasa sosial, ia merepotkan bagi pemikiran sosialis. Pernah, memang, dalam kesusastraan dan kesenian Rusia segera setelah Revolusi 1917, terasa meriah semangat kebebasan modernis, yang dipertautkan dengan Marxisme. Masa itu adalah masa yang dibawakan oleh tokoh seperti Einstein dan Mayakovsky. Tapi dengan segera semua itu padam. Yang naik adalah gagasan "realisme sosialis" oleh Zhdanov: sebuah doktrin yang menghendaki disiplin ketat — dan akhirnya sejumlah besar pembungkaman — ketika Stalin menyiapkan pembangunan besar-besaran.

Di sisi lain, semangat modernis juga sering merepotkan bagi suatu gerak masyarakat yang dipacu ke arah pertumbuhan ekonomi secara borjuis. Inilah yang terkenal dalam sebutan Daniel Bell sebagai "kontradiksi kultural dalam kapitalisme": di satu pihak ada jenis organisasi dan norma-norma yang dibutuhkan dalam dunia ekonomi. Di lain pihak ada norma-norma yang menuntut realisasi diri ("*self-realization*"), satu hal yang sentral dalam kehidupan

kebudayaan. Keduanya, ternyata, tak bersambungan. Dengan kata lain, nampaknya, semangat untuk modernisasi sosial tidak dengan sendirinya sejajar dengan semangat modernisme yang merasuk dalam kesusastraan dan kesenian Indonesia.

Tak mengherankan bila semangat modernis bila semangat modernis hanya bernyala-nyala sekejap dalam sejarah kesenian di sini. Kita pernah menyaksikannya di tahun-tahun awal sehabis revolusi 1945, zaman ketika Chairil meloncat ke depan, dan hampir seluruh dunia kesenian hangat oleh eksperimen-eksperimen baru. Sekitar dua dasawarsa kemudian, kita juga menyaksikannya di tahun-tahun awal "Orde Baru".

Di masa itulah Majalah *Horison* terbit dengan elan yang segar. Salah satu nomor khususnya memperkenalkan "sastra perlawanan", yang tak lain adalah cetusan pemberontakan modernisme. Di saat itu pula (menjelang, ketika dan segera sesudah Trisno Sumardjo jadi Ketua Dewan Kesenian Jakarta) kita menyaksikan dunia teater yang berapi-api, pementasan seni rupa yang konsep barunya mengejutkan, dan tari serta musik dengan corak yang belum pernah ada sebelumnya. Dan semua itu, tentu saja, dengan disertai kehebohan khas gerakan "avant-garde".

Perlu dikatakan di sini, bahwa nyala kemerdekaan kreatif itu bukan kebetulan. Baik di masa sekitar Revolusi 1945 dan setelah pergantian politik di tahun 1966, guncangan-guncangan besar terjadi, terutama dalam organisasi kekuasaan yang ada dan juga dalam jaringan kekuatan-kekuatan di masyarakat. Di waktu seperti itu, arah belum pasti. Nilai-nilai yang semula berlaku sedang digedor, biarpun sejenak. Pada saat itu juga lahir harapan-harapan besar bagi keleluasaan memperbaharui, untuk merombak, menantang — pendeknya impetus penciptaan yang telah jadi lazim di kalangan

seni dan kesusastraan. Tapi dengan segera, semua itu redup. Dalam kata-kata Trisno Sumardjo tentang Chairil, sang pemberontak telah mati, ketika bumi baru saja *"hangat remang-remang oleh sentuhan fadjar/Be- lum terpanaskan oleh kesiapan masa"*.

Barangkali memang karena pada dasarnya, kemerdekaan kreatif, yang dilantunkan oleh semangat modernisme, tak punya genealogi yang jelas dalam sejarah sosial Indonesia. Semangat itu memang telah hadir, punya gema yang kuat, seperti nampak dalam puisi Indonesia selama empat dasawarsa ini. Tapi lingkarannya kecil, dan zaman "demokrasi terpimpin" dengan segera mengontrol kreatifitas itu melalui kata azimat "Revolusi" — dan, tak ketinggalan, juga melalui kekuasaan birokrasi dan senjata, ketika pemerintah waktu itu menyatakan negeri di bawah keadaan darurat perang.

Kemudian, di masa ketika Orde Batu melewati pertengahan tahun 1970-an, kemerdekaan kreatif itu akhirnya juga tak berusia panjang. Saya pernah mengatakan, bahwa kemerdekaan yang pernah timbul di Taman Ismail Mar- zuki itu cuma kemerdekaan "kontrakan", belum hak sah orang yang pernah mencipta. Kekuatan-kekuatan sosial, terutama kalangan agama, pada akhirnya turut mencemaskannya. Dan dalam suasana pemerintahan yang otoriter-birokratik, tatkala Negara cepat was-was dan berkepentingan untuk menertibkan hampir segala soal, kemerdekaan itu pun dikontrol, diatur kembali.

Waktu itu, Mas Tris sudah tak bersama kita lagi.

Tapi pada suatu hari, saya masih sempat menanyakan pendapatnya tentang Horatio. Saya sangat tertarik akan tokoh dalam lakon

374

Hamlet ini, dan Trisno Sumardjo — penerjemah Hamlet — juga pernah menulis sajak tentang dia, ketika sahabat yang menghamba itu memangku jenazah sang pangeran di adegan terakhir yang sedih. Di luar dugaan saya, Trisno Sumardjo memandang rendah Horatio. Baginya, kira-kira, tokoh ini hanya seorang abdi, bayang-bayang yang selamat dari orang lain yang lebih berani menjalani titah takdir yang tragis.

Saya tak begitu setuju dengan pendapatnya, tapi saya mengerti: Trisno Sumardjo, bagaimana pun terasa konservatif pandangan puisinya, tetap memilih perlawanan.

*

374