

## Fragmen: Peristiwa<sup>1</sup>

\*

Pada akhirnya, saya hanya menulis sejumlah fragmen. Tentu hal ini sudah diketahui umum: selama ini yang saya tulis adalah potongan-potongan pendek dari pengalaman, pengamatan, dan pemikiran, yang tak cukup memberi kesempatan buat argumentasi yang jauh dan dalam. Saya selalu bisa punya alasan bahwa hal itu dikarenakan waktu dan ruang yang terbatas. Tapi sebenarnya ada alasan lain: ketidakmampuan. Seandainya pun saya nanti menulis tiga jilid buku dengan satu tema, saya tahu semua itu juga akan merupakan sekedar ‘percikan permenungan’, seperti sebutan untuk kumpulan karya Roestam Effendi di pertengahan dasawarsa kedua abad ke-20.

Sebab saya tak mengerti, apa yang dapat tuntas ditulis di zaman ini? Ungkapan klise – tapi tak berarti keliru – sejak paruh kedua abad yang lalu ialah bahwa hidup kita telah dirundung bukan saja oleh perubahan, tapi juga oleh ‘kejutan masa depan’. Banyak hal jadi usang dan ditinggalkan zaman dalam tempo yang kian lekas, seakan-akan masa depan memergoki kita tiap dua hari sekali, dan pelbagai bidang yang kita ketahui semakin berserpih-serpih. Sementara itu harapan untuk sebuah sintesa, untuk kembali kepada satu totalitas, tampaknya hanya menggantung asap. Apa yang dulu dianggap bisa jadi dasar pelbagai pengetahuan telah kehilangan daya: filsafat telah diabaikan oleh pemikiran, metafisika telah diinterupsi oleh ironi dan tinjauan transendental telah jadi problematik.. .

Menulis fragmen adalah cara saya bernegosiasi dengan keadaan yang seperti itu. Tapi tak hanya itu. Menulis dan menghasilkan fragmen juga sebuah proses yang saya jalani ketika berurusan dengan ‘kemustahilan tak menulis’, dan sekaligus ‘kemustahilan menulis’.

Kata-kata ini saya pinjam dari Kafka. ‘Menulis’ merupakan ketegangan antara menemui bahasa dan menemukan bahasa.

---

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

Ketika kata diterakan dalam huruf, ia menyandang tanda-tanda yang sudah ada dalam khasanah umum. Bahasa yang paling privat pun, seandainya itu ada, bergerak di medan orang ramai itu. Bahkan ketika satu kalimat diucapkan secara lisan oleh seorang Robinson Crusoe kepada dirinya sendiri, struktur verbal itu mendapatkan bentuknya karena ada model yang datang dari orang lain. Di saat itu, seorang Crusoe menemui bahasa, pada saat ia menemukan bahasa.

'Menemukan' bahasa berarti mendapatkan sebuah pengalaman baru dari dalam kata, meskipun kata itu sudah lama beredar. Pengalaman itu baru – mungkin bertaut dengan sugesti atau asosiasi – karena ia belum ada di kancah orang ramai.

Tapi bila 'menemui' bahasa adalah bergerak pada bahasa yang hidup di permukaan komunikasi, 'menemukan' bahasa berawal dari sesuatu yang lebih dalam, sesuatu yang ibarat kawah di bawah kepundan yang mengeluarkan asap. Kita tahu kata selalu bertaut dengan ingatan, dan himpunan ingatan di kepala saya membentuk kawah itu: dunia privat saya yang tersendiri. Ketika saya menulis mau tak mau saya hidup dalam dunia privat bahasa itu – dan dari sana terjadilah impetus untuk 'menemukan' bahasa, sebab bahasa di permukaan komunikasi bukanlah bahasa yang selalu memadai dan memuaskan.. 'Karena kata tak cukup buat berkata,' demikian sebaris sajak terkenal Penyair Toto Sudarto Bachtiar.

Dalam sastra, kesadaran akan defisit itu sangat akut. Ionesco, penulis lakon itu, adalah suara yang mendekati putus-asa. 'Kata-kata bukanlah ucapan -- *le mots ne sont pas la parole*,' ia menulis dalam catatannya: Sebelum Ionesco, di Prancis abad ke-19 ada Mallarmé yang ingin, seperti Poe, 'menyuci bersih bahasa puak,' dan di Jerman tahun 1927 Hugo Ball menulis *Klanggedichtung*, 'puisi bunyi'. Di Rusia awal abad ke-20, seorang penyair menyebut kembang lili dengan kata yang sama sekali baru, sebab 'lili' sudah jadi kata yang hampa.

Tak jarang, memang, dunia privat itu terdesak oleh daya kata-kata yang deras, repetitif, dan riuh rendah dari kancah orang ramai. Tak jarang perkawinan setengah paksa pun terjadi antara bahasa saya dengan bahasa berjuta-juta orang.

Bahasa Indonesia rentan terhadap promiskuitas ini. Ia tak bisa dikatakan sebagai bahasa 'asal' sebagian besar kita, tapi ia tak

bisa pula dikatakan sebagai bahasa kedua. Kini, tersebar sebagai bahasa komunikasi utama, melalui kapitalisme-percetakan, ia kian efektif bergerak ke luar namun terasa tercerabut dari pengalaman-pengalaman vital yang primer. Ia seakan-akan tak mempunyai gudang ingatan yang berjejal dengan impian, kejerokan, hasrat yang brutal dan kengerian yang tersimpan -- dari mana makian dan lagu dolanan anak-anak terbit, juga ungkapan erotik yang paling dasar. Dalam sejarah puisi Indonesia modern, baru Rendra yang mencoba memulihkan ekspresi verbal anak-anak yang bermain, dan baru Sutardi Calzoum Bachri yang dengan kalem dan wajar menyebut kata 'kontol' dan 'puki'.

Meskipun dikenal sebagai penulis prosa dan puisi dengan bahasa yang cerah, Rendra toh kemudian muncul dengan teater 'minikata' dan Sutardi pula yang memaklumkan *credo* puisi yang terkenal itu: bahwa kata-kata 'haruslah bebas dari penjajahan pengertian, dari beban idea'. Sebagaimana saya pahami, baik 'minikata' Rendra dan pembebasan Sutardi ingin agar kata berhenti bekerja seperti mata uang yang sepenuhnya hanya bernilai tukar dan dipakai secara resmi untuk berhubungan dengan para pihak yang berbeda-beda dalam segala situasi. Diperlakukan bagaikan mata uang, kata itu bukan sesuatu yang menyentuh secara tak tergantung dari kedalaman maknanya.

Satu hal lagi yang juga merupakan ciri mata uang: ia punya kepastian dan kejelasan yang terang benderang agar dapat diterima siapa saja. Ia seperti idea, yang beredar dengan klaim bahwa dirinya adalah sesuatu yang universal.

Adapun menurut kamus, 'idea' berasal dari *idein*, kata Yunani untuk 'melihat'. Dari sebuah alam pikiran yang melahirkan filsafat, memang ada kecenderungan untuk memandang fenomena sebagai apa yang terlihat, apa yang terang. Kata 'fenomena' sendiri, yang pada dasarnya berarti 'objek pencerapan', atau 'sesuatu yang nampak', datang ke dalam pelbagai bahasa di dunia dari kata Yunani *phainomenon*: 'apa yang muncul'. Akar katanya adalah *phainein*, yang berarti 'meletakkan sesuatu dalam terang'.

Itulah sebabnya bahasa menjadi sepenuhnya terang dan komunikatif ketika ia sepenuhnya bergerak pada tataran idea. Tapi adakah komunikasi segala-galanya? Puisi modern, yang di Indonesia dibuka pintunya oleh Chairil Anwar, menjawab 'tidak.' Puisi ini adalah sebuah ikhtiar agar dunia privat bisa diungkapkan dan tak punah tertindas oleh bahasa orang ramai.. Dunia privat

saya adalah nasib saya, dan nasib, kata Chairil, 'adalah kesunyian masing-masing'.

Maka dibutuhkan sesuatu yang lain yang tak mengutamakan 'jelas' dan 'terang'. Sebab tiap kali bahasa mencapai pengertian yang dimufakati bersama oleh orang ramai, sebenarnya ada yang tak diakui, dirobek, luka, bahkan ditenggelamkan, dalam konsensus itu.

Itulah sebabnya saya tak melihat bahasa puisi hanya sebagai ornamen. Bukan pula ia hanya ciri khas atau kelainan seorang penyair. Ia adalah sebuah respons dari kebutuhan agar tiap wacana cukup punya ruang, mungkin rongga, di mana tersimpan *caveat*, bahwa menulis adalah sebuah kemustahilan. Persisnya, kemustahilan untuk secara stabil mengenang kembali 'kesunyian masing-masing' yang tak hendak diakui dan cenderung diabaikan.

Tapi tak menulis juga sebuah kemustahilan. Tak menulis sama artinya dengan yakin, bahwa diam memadai, dan bahwa diam adalah sebuah hijrah dari bahasa publik. Tapi itulah yang tak terjadi. Apa yang saya tulis akhirnya hanyalah sebuah kompromi dengan keniscayaan yang tak bisa dielakkan oleh bahasa, hasil laku pragmatis, dan bersifat sementara. Dengan kata lain, fragmen. Tapi diam pun satu bentuk fragmen lain. Diam juga sebuah karya. Wittgenstein menulis sepucuk surat menjelang musim dingin 1919: 'Karyaku terdiri dari dua bagian: yang satu yang disajikan di sini plus segala hal yang belum kutulis. Dan justru bagian kedua itulah yang penting'.

Yang agaknya luput dari ucapan itu, atau tak segera saya tangkap, adalah bahwa sebenarnya ada cacat, sesuatu yang traumatik, ketika saya berujar atau diam, ketika saya memilih sejumlah kata atau menutup mulut. Sebab tiap fragmen adalah hasil sebuah tindakan: ia mengandung risiko, tapi juga kesempatan. Tiap fragmen genting. Itulah sebabnya sebuah tulisan atau sebuah karya mengambil posisi hanya sebagai fragmen, tiap kali ia merasa bahwa ada titik di mana ia harus berhenti tapi tahu bahwa saat itu ia belum selesai.

\*

Kini diperlukan estetika sebuah titik. Kita mungkin perlu belajar dari lukisan Rusli.

Kanvas Rusli adalah serangkaian gores dan kuas yang seakan-akan menari, warna yang tak mengorak meriah seperti kembang dalam kebun yang lengkap, kanvas yang seakan-akan selalu menunggu.

Lukisannya adalah sebuah laku *wuwei*. Dalam pengertian Taoisme, kata itu konon berarti keadaan tak melakukan apa-apa, tapi justru banyak hal terjadi karena itu.

Tak melakukan apa-apa – sebab goresan itu ibarat alir yang tak diarahkan dengan kehendak. Sang pelukis tak menjajah gerak kuasnya dengan konsep dan struktur, sebab tak ada rencana, tak ada arah. Ritme garis itu seolah-olah berbisik dan bergetar melalui dirinya. Seperti ketika seorang seniman dan orang bijak di Cina lama mengguratkan kaligrafi.

Bentuk – rumah, perahu, orang – pun tampil dalam keadaan yang lepas dari ketentuan yang mewujudkan sesuatu agar siap dipamerkan. Masing-masing tak dimaksudkan untuk, seperti komoditi, bisa diterima ramai-ramai. Masing-masing tampak seakan-akan masih belum rampung, dan seakan-akan buat pertama kalinya hadir di dunia, malu-malu.

Karya Rusli mengisyaratkan bahwa ada yang tak pernah terjangkau – dan kanvasnya yang tak penuh bagi saya berbicara tentang itu dengan sedikit melankoli. Ia seakan-akan selesai justru ketika tak selesai.

Setiap seniman percaya bahwa ada ‘keindahan’, tapi ia tahu itu seperti utopia: ia tak pernah ada di sebuah tempat. Ia tak pernah tergapai. Ia selalu mengimbuai justru sebagai posisi dari Yang Lain yang kemudian menghilang.

Kanvas Rusli yang seperti menunggu itu seakan-akan menemukan sebuah kehadiran yang tak dapat ditemukan.

Apa arti ‘rampung’ dalam sebuah lukisan? Kanvas Rusli membuat kita tahu bahwa ‘rampung’ berbeda dengan ‘selesai’. ‘Rampung’ mengandung pengertian kerja yang tak usah dilanjutkan lagi, karena ada ukuran objektif tentang itu. ‘Selesai’ lebih dekat

dengan 'lerai', 'usai', suatu keadaan berhenti yang seakan-akan ditentukan dari luar diri kita, oleh waktu yang tak kita kuasai.

Ada saat ketika seorang pelukis berhenti, seakan-akan berkata, 'Sudahlah', dan merasa bahwa sebuah karya yang dikerjakannya akan menjadi berlebihan jika ia terus bekerja, seakan-akan serakah, kurang hormat, kepada sesuatu yang menggerakkan dirinya.

Momen itu bagi saya menentukan. Saya duga ketika itulah seorang seniman merasakan, bahwa ia harus melepaskan kembali kehadiran 'keindahan' seperti ia melepaskan tamu yang membahagiakannya, karena tamu itu tak ingin dia kuasai.. Sebuah lukisan, dan terutama lukisan Rusli, adalah sebuah kerinduan yang tak meniatkan balas: seorang pekukis memanggil Yang Lain yang ia tahu tak akan membalas memanggilnya.

Sebuah kanvas yang penuh, seperti sebuah koreografi tari yang berdesakan, yang pepak perabot, ornamen, dan gerak yang ingin menjadi 'spektakel' – sesuatu yang memikat pandangan, mengejutkan dan meriah -- adalah sebuah karya yang tak tahu bagaimana meletakkan titik. Seperti kanvas Rembrandt: penuh tapi sebenarnya kosong; sebab tak ada lagi yang berbisik dari sana.

Di depan Rembrandt kita kagum akan kekuatan dan kemahiran manusia untuk menangkap dan merepresentasikan 'dunia'. Obyek itu – wajah, kostum, perabot, kapal, lanskap -- memang memberikan kesan kehadiran yang kuat dalam kanvas Rembrandt. Tapi sebenarnya Subyek-lah, sang pelukis, yang mengatur semua itu, seperti para hartawan Amsterdam -- yang umumnya tampil gemilang dalam kanvas Rembrandt -- mengatur arus kekayaan. Di sana, meriah-ruahnya Obyek justru bukan menunjukkan apa yang oleh Adorno disebut sebagai *Vorrang des Objekts*.

Berbeda dari Rembrandt, di depan kanvas Rusli kita merasa bahwa manusia, sang Subyek, hanya sebagai sesuatu yang lewat, bahkan jangan-jangan tak hadir. Ada hening yang tak diusik, juga ada alam di luar yang dibiarkan sendiri, seperti dalam sajak Sapardi Djoko Damono yang sederhana, tak dramatik, tapi intens dan lembut ini:

*angin berbisik kepada daun jatuh yang terdangkut kabel telepon itu,  
'aku rindu, aku ingin mempermainkanmu!'*

*kabel telepon memperingatkan angin yang sedang memungut daun itu dengan jari-jarinya gemas, 'jangan berisik, mengganggu hujan!'*

*hujan meludah di ujung gang lalu menatap angin dengan tajam, hardiknya, 'lepaskan daun itu!'*

Setelah itu? Percakapan angin, hujan, kabel telepon, dan daun itu berlanjut. Bila ia tak ada dalam bait lain, itu hanya karena ia hilang dari fokus. Titik ada, tapi bukan tanda akhir. Yang berakhir belum habis. Membaca sajak Sapardi ini, seperti memandangi kanvas Rusli, kita bersua dengan momen yang sublim dari sebuah saat berhenti.

Di ujung itu ada isyarat, bahwa dunia 'Obyek' tak bisa diletakkan datar, mandeg, dan pasti di bawah sorot lampu.

\*

Perkenalan pertama saya dengan puisi berlangsung di sebuah sungai dan sejumlah senja.

Ketika umur saya belum belasan tahun, saya sering mendengarkan para nelayan bernyanyi di sebuah tikungan sungai tak jauh dari rumah kami, ketika hari lewat magrib.. Mereka mulai mendayung perahu mereka ke arah muara. Dengan mata saya yang rabun, saya tak pernah dapat melihat mereka dengan jelas, apalagi ketika perahu bergerak menjauh.. Gelap memang sudah mulai menutupi. Pakaian mereka umumnya coklat tua, terbuat dari kain blacu kasar yang dicelup tungu, pewarna dari kulit kayu hutan. Perahu agak besar untuk 16 orang itu hanya diberi dua atau tiga lampu petromaks, di antaranya di buritan, di bawah tiang kedua yang dihiasi dengan ukiran kayu sesosok tokoh Mahabharata. Di dapur yang terbuka, dua tiga anak yang dibawa ke laut mulai memasang tungku, menanak nasi. Dan orang-orang dewasa mendayung, sambil menyanyi.

Seseorang akan melantangkan suaranya, solo, dan tiap kali, sambil dayung panjang itu dihempaskan, awak yang lain akan menyahut dalam paduan suara.

Apa yang mereka lagukan hanya sepatah-sepatah saya tangkap. Mereka mengubah-ubahnya tiap kali di sana-sini. Tapi selalu ada sugesti erotik, juga melankoli, pada pelbagai baris. Tubuh perempuan. Si jantan yang tak beruang. Nama kembang sebagai metafor. Seorang tokoh dari cerita Damarwulan. Yang sayu bertaut dengan yang bergairah, yang cemas berjaln dengan yang nikmat dan bebas, dan suasana bersama itu seakan-akan tengah merayakan kebersamaan dalam kerja dan tualang – tapi tak satu pun yang sebenarnya saya pahami. Lagipula, inilah yang terjadi tiap kali: berangsur-angsur kata-kata itu akan makin terdengar lambat-lambat.

Ketika kemudian saya mengenal dan menyukai puisi, suara nyanyian menuju ke muara itulah yang selalu saya ingat. Puisi datang pertama kali kepada saya melalui nadanya, suara yang bergerak menjauh, ketika hari tiga perempat gelap.

\*

Puisi menebus kembali apa yang hilang dalam sesuatu yang tanpa nada – dalam tulisan. Puisi, sedikit atau banyak, mengembalikan kelisanan sebuah teks. Puisi memulihkan kata sebagai ‘peristiwa’.

Dalam ‘peristiwa’, bunyi hadir. Penyair Hartoyo Andangjaya menggambarkan proses puisi dengan plastis sebagai ‘dari sunyi ke bunyi.’ Bunyi adalah bagian dari bahasa puisi yang seperti nafas: begitu penting tapi begitu lumrah. Sepotong sajak Chairil Anwar:

*Biar susah sungguh  
Meningat Kau penuh seluruh*

Bunyi ‘uh’ di dalam dua baris itu membentuk hubungan auditif – dan bukan hubungan kognitif – yang tak hanya terbatas di situ. Asosiasinya menjangkau juga ke ‘keluh’, ‘aduh’, atau juga ‘luruh’. Kedua baris itu, dengan bunyi sebagai metafor, tak urung memberi kesan sebuah posisi pasrah, tak berdaya, sehabis sebuah

ikhtiar yang gagal. Ada hubungan organis antara bunyi itu dan sugesti yang menghadirkan makna.

Tapi saya ingin menambahkan: proses dari sunyi ke bunyi itu juga menghadirkan dan melibatkan imaji. Terutama dalam bahasa Indonesia, yang mengandung kata-kata yang punya asosiasi antara bunyi dan citra: kata 'sulur', 'mulur', 'alur', misalnya, dan mungkin beberapa kata lain dengan bunyi akhir 'lur', menyorankan sebuah makna submorfemik tentang bentuk yang memanjang dan pipih.

Sajak Amir Hamzah, yang selalu datang dengan aliterasi dan asonansi (juga disonansi) yang memukau, menunjukkan betapa pentingnya bunyi dan imaji yang datang bersamaan, sebelum pengertian muncul di tengah kata. Sajak *Batu Belah* menampilkan antara lain dua bait seperti ini:

*Dengar.....dengar  
Dari jauh suara sayup  
Mengalun sampai memecah sepi  
Menyata rupa mengasing kata*

*Rang.....rang....rangkup  
Rang.....rang....rangkup  
Batu belah batu bertangkap  
Ngeri berbunyi berganda kali*

Sajak itu pada dasarnya berkisah tentang nasib seorang ibu yang ingin menuruti kehendak anaknya tapi tak berdaya, akhirnya punah ditelan batu -- dan dengan itu menyorankan kembali bentuk syair lama yang menyunting dongeng. Tapi tampak, ada sesuatu yang membayang di dalamnya: bunyi mantra. Kita menemukannya dalam bait kedua pada kutipan di atas, atau dalam bait ini:

*Batu belah batu bertangkap  
Batu tepian tempat mandi  
Insya Allah tiada 'ku takut  
Sudah demikian kuperbuat janji*

Kombinasi antara syair dan mantra itu membentuk satu tegangan yang memukau. Dongeng menghendaki alur yang linear. Sebab itu

pada syair, rima tersusun sederhana, tetap, ibarat garis lurus, a-a-b-b atau a-a-a-a dan b-b-b-b-b.. Tak ada yang mengagetkan dan ganjil. Yang penting bagi orang yang membaca dan mendengarkan adalah menangkap dan mengikuti 'isi' cerita atau kalimat dari bait ke bait. Kita dapatkan hal itu misalnya dalam *Syair Abdul Muluk*:

*Berhentilah kisah raja Hindustan  
Tersebutlah pula suatu perkataan,  
Abdul Hamid Syah paduka sultan,  
Duduklah baginda bersuka-sukaan.*

*Abdul Muluk putra baginda,  
Besarlah sudah bangsawan muda  
Cantik menjelis usulnya syahda  
Tiga belas tahun umurnya ada*

Berlawanan dengan syair, mantra tak bermaksud bercerita. Di dalamnya tak ada narasi. Yang ada adalah dorongan mengaitkan kata dengan tuah, menghubungkan kalimat dengan misteri alam, untuk menggerakkan sesuatu dari misteri itu. Mantra adalah bagian dari kegelapan.

Di dalam *Batu Belah*, mantra itu menginterupsi gerak yang linear dari cerita. Tapi tak hanya dari mantra interupsi itu muncul. Impuls Amir Hamzah untuk menyambut bunyi dan imaji, sejak permulaan telah datang memotong:

*Dalam rimba rumah sebuah  
Teratak bambu terlampau tua  
Angin menyusup di lubang tepas  
Bergulung naik di sudut sunyi*

Tak ada hubungan auditif dan visual yang bisa disusun sebagai rima antara 'sebuah' dan 'tua' dan 'tepas' dan 'sunyi'. Yang berkait adalah aliterasi yang mendadak muncul di tengah-tengah, antara 'rimba' dan 'rumah', 'teratak' dan 'terlampau tua'. Tapi di sini pun Amir Hamzah tak membuatnya teratur, dan justru dengan demikian bunyi jadi sesuatu yang mengejutkan, dan tampil, hadir. 'Rang...rang...rangkup' yang terdengar berulang-ulang ('dari jauh', tulis Amir) adalah kombinasi baris dan bunyi yang tak ada duanya dalam persajakan tahun 1930-an.

Bunyi itu, '*mengalun sampai memecah sunyi*', menghadirkan sesuatu, sebuah imaji, ke dalam kesadaran kita, '*menyata rupa*' --

dan pada saat itu ia pun membuat kata terlontar ke dalam posisi yang asing: *'mengasing kata'*.

Kata berada dalam posisi yang asing ketika ia tak berperan sebagaimana lazimnya: menyampaikan 'pengertian'. Tapi haruskah kata selalu berada dalam kelaziman itu? Kita tahu bahwa Sutardji Calzoum Bachri menggugatnya. Ia mengasosiasikan puisinya dengan mantra, dan seperti disebut di atas, mantra adalah bagian dari kegelapan.

Ada sebuah mantra yang dipakai orang zaman dahulu di Sumatra untuk menangkap buaya. Mantra itu diucapkan setelah seekor ayam ditusuk dengan nibung dan dipasang di sebatang joran atau diikat dengan tali dijadikan umpan. Lalu kita pun akan mendengar apa yang dilafalkan. Saya kutip sedikit:

*Penyikat tujuh penyikat  
Pengarang tujuh pengarang  
Diorak dikumbang jangan  
Lulur lalu ditelan*

Atau baris ini:

*Mati mampek, mati mawai  
Mati tersadai, pengkalan tambang*

Tentu harus ditambahkan di sini, bahwa mantra tak pernah boleh diucapkan secara sepotong-sepotong. Kelengkapannya mesti dan urutannya pasti. Seluruhnya adalah sebuah totalitas yang tak dapat diurai dan dipisah-pisah. Tuahnya, sebagaimana misteri alam, tak bisa dianalisa.

Itulah sebabnya, mantra, bagian dari dunia lisan, adalah sebuah 'peristiwa.' Peristiwa adalah ke-jadi-an, sepatah kata yang dibentuk dari 'jadi'. Walter Ong juga menggunakan pengertian itu ('*event*') dalam uraiannya yang terkenal tentang perbedaan antara perikehidupan oral dan perikehidupan beraksara, untuk menunjukkan bagaimana kata dipergunakan dan diterima oleh manusia yang hidup sebelum atau di luar kebudayaan berhuruf. Contoh terjelas datang dari pengguna bahasa Ibrani: '*dabar*' dalam bahasa itu berarti 'kata' dan juga 'kejadian.'

Tapi saya agak berbeda pendapat. Jika menurut Ong kebudayaan yang terutama bersifat lisan menerima ‘kata hanya ada dalam bunyi’, pada hemat saya ‘kata’ sebagai ‘peristiwa’ juga terbangun oleh imaji. Dalam mantra yang dikutip di atas, ‘mati mawai’ dan ‘mati tersadai’ mengesankan sebuah repetisi dalam bunyi, namun sebenarnya mensugestikan dua posisi tubuh yang secara visual berbeda: ‘mawai’ berarti tertunduk muka ke bawah, seperti merapung di atas air, sedang ‘tersadai’ berarti terlentang.

Yang ‘visual’ dan auditif bahkan amat terasa dalam sajak Amir Hamzah. Bunyi kalimat ‘batu belah, batu bertangkup’ dengan kuat menghadirkan sebuah benda alam yang misterius – besar, hitam, terletak di sebuah hutan yang angker – di dalam imajinasi kita. Dalam imajinasi kita, benda itu ‘*menyata rupa*’.

Tiap puisi menghadirkan ‘kejadian’ dalam dirinya. Dalam batas tertentu, puisi mengandung anasir mantra: bunyi dan imaji sebagai sempalan gema dalam kelam – *das Gedunkelte Splitterecho* dalam sebuah sajak Paul Celan.

\*

Sebuah sajak adalah ibarat gema: ia saksi bahwa kita tak berada di ruang yang hampa, kita tak hanya punya satu sisi, dan di sana ada yang memperbanyak suara kita ke arah lain. Ketika gema terdengar, kita tahu bahwa ada ‘arti’ atau makna yang lebih luas ketimbang ‘pengertian’.

‘Arti’ memang dapat berarti sesuatu yang tak hanya bersifat linguistik, tapi juga eksistensial (dalam sajak *Diponegoro* Chairil Anwar menulis: ‘Sekali berarti, sudah itu mati’). Sementara itu, ‘pengertian’ adalah ‘isi’ kognitif sepatah kata atau sebatang kalimat, sebuah ‘apa’, sebuah ‘proposisi’. ‘Pengertian’ adalah sesuatu yang dipikirkan, sesuatu yang dapat dipikirkan kembali berulang kali, sesuatu yang diutarakan dalam bahasa baik oleh orang yang sama maupun oleh orang lain dalam waktu yang berbeda.

Tapi ‘pengertian’ hanyalah reduksi dari ‘arti’. Acapkali orang mengharapkan sebuah komposisi verbal akan datang dengan ‘pengertian’, dan dari dalamnya kita bisa menunggu ‘apa’ yang dikatakan. Tak penting lagi merenungkan ‘arti’ dari komposisi itu

bagi diri saya.. Di situlah orang bisa salah. Seperti S. Takdir Alisyabhana: ia tak merasa mendapatkan apa-apa dari syair tradisional:

Syair seperti biasa disebut bangsa kita, seperti dibacakan waktu berjaga beramai-ramai, hendak melalukan malam, menghadap pelita yang berkelip-kelip, biasanya perkataan, bahkan bunyi belaka, yang dilagukan oleh tukang baca syair dengan suara dan lagu yang tak berubah-ubah di antara bangun dan tidur. Bukan sekali-kali maksud syair itu hendak disiasati tiap-tiap perkataan, tiap-tiap baris. Orang mendengar lagu, mendengar suara, mendengar ceritanya dan sampai ke situ habislah.

Takdir Alisyabhana keliru karena ia menggunakan tuntutan yang datang dari kebudayaan beraksara untuk menghadapi perikehidupan yang bersifat lisan. Kemungkinan untuk menyiasati 'tiap-tiap perkataan, tiap-tiap baris' hanya ada pada sebuah bahasa yang terletak dalam ruang dan waktu yang mandeg dan ketika sebuah puisi bukan lagi sebuah peristiwa. Dengan kata lain, bahasa dalam wujud tertulis atau tercetak. Menyiasati atau menganalisis kata hanya bisa dilakukan ketika kata itu dihentikan sejenak, dilihat kembali, dibekukan, dan diletakkan di bawah mikroskop.

Dengan kelaziman beraksara pula Takdir menganggap syair lisan itu 'bunyi belaka'; baginya, 'maksud' syair itu tak akan langgeng, 'sampai ke situ habislah'.

Sebuah 'maksud' atau 'proposisi' yang akan berlaku selamalamannya dan tak hanya 'sampai ke situ habislah' sebenarnya sebuah abstraksi. Ini memang tampak amat terkemuka ketika kita menghadapi dunia verbal yang dituliskan. Paul Ricoeur menyebut sebuah teks sebagai 'obyek yang a-temporal' yang seakan-akan memutuskan kaitannya dengan semua perkembangan sejarah. Menulis mengandung kapasitas 'mengatasi proses historis, perpindahan wacana ke sebuah lapisan idealitas'.

Tapi saya kira ada yang perlu ditanyakan di sini. sebenarnya, pernahkah menulis sepenuhnya bebas dari kelisanan? Pernahkah menulis seratus persen mengatasi proses historis? Pernahkah wacana mencapai 'lapisan idealitas' yang tak tersentuh oleh dunia yang kongkrit? Saya kira tidak. Hanya dalam momen abstraksi kita menemukan idealitas sejati bahasa. Tiap teks, tiap kata,

senantiasa ditafsirkan, dan tiap tafsir lahir sebagai bagian intergral dari pengalaman hidup yang konkrit, dalam dunia. Tiap fragmen adalah sebuah peristiwa.

Puisi mengingatkan akan hal itu. Bagi seorang penyair, 'dialektika antara makna dan peristiwa' yang dikatakan Ricoeur meragukan, sebab bertolak dari tesis yang melihat kedua anasir itu sebagai entitas yang terpisah. Padahal makna atau arti selalu datang sebagai peristiwa dan/atau dalam peristiwa. Saya ingat beberapa baris dari *Ode To Meaning* Robert Pinsky:

*Your face a vapor, the wreath of cigarette smoke crowning  
Bogart as he winces through it.  
You not in the words, not even  
Between words, but a torsion,  
A cleavage, a stirring .*

Itulah sebabnya parafrase terhadap sebuah puisi tak akan menghentikan atau membekukan makna puisi itu. Sebab makna 'tak ada dalam kata-katanya, bahkan tak juga di antara kata'. Makna datang ibarat getar yang menggugah, meskipun hanya sementara. Makna bukanlah sesuatu yang seperti sinar laser: terang, lempang, lurus, tajam dan sempit. Ia tak mendesak dan menjepit.

\*

Ke-berarti-an adalah desakan modernitas terhadap makna. Desakan itu menuntut agar segala hal mengandung 'pengertian,' atau dapat dijelaskan dengan 'pengertian'. Desakan ke-berarti-an bertolak dari pandangan bahwa 'pengertian'-lah yang harus jadi 'arti' atau 'makna'. Desakan ini juga menilai setiap perkara dengan tolok ukur instrumental: bila sesuatu harus berarti, ia harus 'berguna.'

Dalam sejarah pemikiran Indonesia, desakan ke-berarti-an yang paling kuat datang dari dua orang penggerak pembaharuan yang kukuh: S. Takdir Alisyahbana dan Pramudya Ananta Toer.

Kita kenal Takdir sebagai suara yang mengecam pesimisme *Sandyakalaning Majapahit* yang ditulis Sanusi Pane di tahun 1933 dan mengecam elan modernisme yang datang bersama generasi Chairil Anwar di akhir tahun 1940-an. Bagi Takdir, kesusastraan harus berarti bagi *reconstructie arbeid* atau kerja pembangunan. Tak ayal ia menyamakan puisi Chairil Anwar dengan ‘rujak’ – segar, tapi tak bergizi, dengan kata lain, tak bernilai guna.

Pada Takdir memang ada sebuah kontradiksi: ia dengan Pujangga Baru dan agenda modernisasinya merasa harus mengembalikan makna ke dalam wilayah publik. Dengan kata lain, ia sendiri terpaksa menampik konsekuensi yang ia tahu akan datang bersama gerak modernitas – setidaknya dalam gambaran yang kita peroleh sejak Kant sampai dengan Habermas: berkembangnya pengalaman estetis dan proses pemaknaannya sebagai sesuatu yang otonom, terpisah dari wacana kebenaran dan moralitas.

Saya tak tahu bagaimana Takdir akan bisa menyelesaikan kontradiksinya. Pada masanya, gambaran muram berkenaan dengan modernitas bertaut dengan pandangan negatif terhadap ‘peradaban Barat,’ Tentu saja ini sepenuhnya bisa difahami, sebab ‘peradaban’ itulah yang menciptakan penaklukan dan kolonialisasi. Tapi peringatan akan gejala patologik modernitas umumnya terdengar dari mereka yang, seperti Sanusi Pane di tahun 1940-an, menolak rasionalitas tapi teperdaya oleh fascisme dalam pelbagai semangatnya, tanpa melihat bahwa fascisme pun mengandung dorongan penaklukannya sendiri. Dengan satu dan lain hal, semua mendesak ke-berarti-an, semua tak menyadari bahwa dalam ke-berarti-an itu makna dipaksa menjadi lurus, tajam, sempit – terjepit dan menjepit.

Takdir, sebagaimana Sanusi Pane, tak mempersoalkan hal ini. Saya kira karena mereka berdua tak cukup punya keyakinan kepada puisi. Sajak-sajak Sanusi Pane berada dengan pas dalam deretan sajak-sajak tahun 1930: bentuk hanyalah medium dari pesan. Bentuk hanya bagian luar dari isi. Sementara itu Takdir lebih seorang penggerak ketimbang seorang penyair, atau seorang yang akan gundah bila menyadari bahwa puisi adalah seperti yang digambarkan Pasternak:

*Siul yang jadi matang di saat sekejap  
Kertak suara es di angin kedap  
Malam yang mengubah hijau jadi beku  
Duel suara bulbul dalam lagu*

Dengan kata lain, sebuah peristiwa, juga sebuah konstelasi aneka hal yang konkrit dan sebentar, sesuatu yang selamanya belum selesai, belum siap pakai. Seorang Walter Benjamin akan menyambut puisi sebagai dunia pemaknaan alternatif, pemaknaan yang tak menaklukkan dunia, yang membiarkan angin, daun, kabel telepon, warna hijau yang jadi biru, juga burung yang ganjil, bisa hadir, hidup, tak dijepit oleh 'pengertian'. Tapi Takdir bukan Benjamin. Ia lebih ingin meletakkan hal ihwal yang asyik tapi tak bertujuan itu ke dunia privat – di mana mereka tak perlu diacuhkan.

Hal yang sama dapat dikatakan tentang Pramudya Ananta Toer. Dengan agenda 'realisme sosialis' yang bertolak dari rumusan Zhdanov dengan restu Stalin, Pramudya juga mengulangi desakan ke-berarti-an Takdir. Tentu, doktrinnya lahir dari kandungan sebuah ideologi totaliter yang mendapatkan sosoknya dalam mesin birokratik yang besar, dengan niat mengubah dunia. 'Realisme sosialis' adalah anak zaman pembangunan berencana Uni Soviet di tahun 1930-an, sebuah masa pengerahan manusia dan teknologi untuk menaklukkan alam. Tapi dalam arti itu, desainnya tak jauh berbeda dengan desain modernitas di masyarakat burjuis: di sini pun, ke-berarti-an diukur dengan rasionalitas dan kegunaan. Jika ada perbedaan antara kedua desain modernitas itu, maka itu terletak dalam ritual mengukuhkan totalitas Stalinisme.. Tak mengherankan bila 'realisme sosialis' juga menuntut agar proses pemaknaan berintegrasi ke dalam totalitas yang baru itu.

Kemudian kita tahu, bukan saja totalitas itu gagal, tapi juga dalam proses mencapainya 'realisme sosialis' melahirkan penindasan. Mandelstam dan puisinya dibuang, Pasternak dibungkam, dan Ilya Ehrenburg menyelamatkan diri dengan menulis 'sajak-sajak klandestin' untuk dirinya sendiri.

Tapi persoalan pemaknaan dan desakan modernitas tak hanya merupakan persoalan sosialisme Soviet. Di negeri-negeri demokrasi liberal di Eropa, puisi juga seakan-akan berada dalam keadaan 'klandestin'. Sementara proses pemaknaan sastra

meneruskan kehidupannya, wilayah publik mengabaikannya. Puisi pun jadi seperti tanda dari kesunyian, seperti siul, bunyi kemertak es musim salju, suara burung bulbul di pohon-pohon.. .

Sementara itu, wilayah publik menguat justru karena ia tak memberi tempat bagi hal-hal yang menyendiri itu. Ia berkembang menjadi sistem yang tak hendak menyibukkan diri dengan hal-hal 'sepele' yang berlangsung di dalam dunia kehidupan..

Dalam dunia kehidupan, ada hasrat dan gairah akan keindahan, ada kenikmatan lain pancaindera, ada gelora hati yang terus menerus berdenyut, ada wajah-wajah partikular dan sebab itu berbeda-beda tak tepermanai. Tentu, wilayah publik dalam demokrasi liberal tak hendak menelan dan melikwidasi semua itu. Tapi toh ia cenderung melihat mereka sebagai kehebohan yang kalang-kabut, sebab beda bisa terus menerus membuat risau, beda yang acapkali tak tersangka-sangka.

Maka untuk mencapai tujuan secara efektif, berdirilah sebuah bangunan sosial-politik. Bangunan itu adalah aparat negara, organisasi-organisasi politik, jaringan modal, yang memperlakukan manusia sebagai manusia-pada-umumnya, manusia sebagai badan hukum, pembayar pajak, atau pemberi suara – pendek kata 'manusia' sebagai sesuatu yang sebenarnya abstrak..

Di luar itu: kebisuan. Atau sebenarnya 'kebutuhan-kebutuhan yang tak bicara', jika kita bisa memakai kata-kata Adorno di sini. Dalam keadaan itu, mau tak mau bahasa puisi tetap dilanjutkan. Mungkin untuk merekam mereka yang 'tak bicara', mungkin juga untuk sekedar menemaninya.

Seraya demikian, puisi memang tetap terasing. Tapi keterasingannya bukan karena ia berkhianat. Keterasingannya justru sebuah kesaksian, bagaimana di zaman ini, ketika kata bertebaran dan berduyun-duyun bersama kapital, orang mudah untuk tak mengakui bahwa ada fragmen-fragmen, ada peristiwa-peristiwa, yang seakan-akan terdiam.\*