

DIMULAI DENGAN SUBYEK: SEBUAH CATATAN TENTANG PRAMOEDYA ANANTA TOER¹

*

Pramoedya Ananta Toer (1925-2006): sebuah ikon, sederet karya sastra. Tak urung, maknanya disematkan orang lain. Sebuah ikon adalah tanda bahwa pahlawan mati hanya satu kali tapi hidup berkali-kali. Sebuah novel adalah dunia yang ditutup halaman terakhir tapi segera disusul halaman baru, tumbuh sendiri, mungkin berlipat-lipat, di diri pembacanya..

Pramoedya dipenjara dan dibuang ke Pulau Buru 10 tahun lamanya, dihina dan disiksa, tanpa disebutkan adakah itu karena kesusastaannya atau karena perbuatan di luar itu. Semua bukunya dilarang, tapi tak jelas apakah itu karena isinya atau karena pengarangnya seorang yang harus dikucilkan. Dan ketika ia lepas dari penjara dan novel-novelnya terbit, beredar bebas dan disambut di pelbagai negeri di dunia, terutama di Barat, juga belum selesai diputuskan adakah orang terpesona kepada sebuah ekspresi sastra atau kepada sebuah posisi yang begitu teguh menghadapi dan menentang penindasan.

Artinya kita masih selalu rancu apa sebenarnya yang kita maksudkan dengan menyebut nama itu: sejumlah karya besar atau seorang hero, sebuah fenomena sastra atau sebuah sikap dalam sejarah politik Indonesia modern. Atau keduanya.

*

Ada jarak antara diri sang pengarang dan karyanya, tapi dalam hal Pramoedya Ananta Toer tidak. Jarak itu hanya

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

terjadi di luar proses naratif. Di dalamnya, Pramoedya cenderung aktif hadir di tengah kisahnya sendiri, terkadang seperti seorang pemandu lokal yang mengantar tamunya berkeliling dan menjelaskan, dengan bersemangat atau getir, marah atau kocak, mencemooh atau kagum, tokoh dan tempat yang dikenalnya dan memento mereka yang tertinggal dan potret-potret mereka yang terpasang.

Kecenderungan ini tak terbatas pada prosa yang kuat gaya otobiografinya seperti dalam kumpulan cerita pendek *Tjerita Dari Blora* (1952) dan novel *Bukan Pasar Malam* (1951). Hampir tiap kali – dengan perkecualian seperti misalnya dalam *Perburuan* -- dunia di luar diri pengarang bergerak mengarah ke pusat, dan pusat itulah, sang pengarang, yang praktis menentukan bentuknya. Prosa Pramoedya dibentuk oleh gerak naratif yang sentripetal.

Itulah yang misalnya tampak ketika ia mengisahkan pertemuannya dengan Penjara Bukit Duri ketika rumah hukuman itu pertama kali dilihatnya. Bui itu disebut dengan tanda seru di awal *Mereka yang Dilumpuhkan* (1951). Tanda seru itu menghilangkan jarak antara pembaca dan obyek yang dipercekapkan sebagai sesuatu yang terletak dalam ruang fisik tertentu. Kita mungkin terpukau di pembukaan itu, tapi sebenarnya kita tak tahu di daerah yang seperti apa bangunan itu terletak, seberapa tinggi kira-kira gerbang dan temboknya, adakah pintunya terbuat dari besi atau kayu jati, apakah ia berbentuk kubus atau pentagonal, dalam pakaian dan senjata macam apa penjaga bersiap, apa pula yang unik di gedung itu. Dalam cerita Pramoedya tentang pertemuan dengan Penjara Bukit Duri, yang mengemuka bukan apa saja yang ada di sana, melainkan apa yang di sini: dunia asosiatif dan emotif “aku-pengarang”.

Sekali waktu aku pergi ke kampung Bukit Duri, ada juga penjara itu kulihat dari atas sepeda – hijau dibentongi ter hitam. Gedung-gedung yang mengingatkan kita pada jaman Jepang. Ada juga berdebar kencang jantungku melihat gedung yang nampak seram itu. Dan ada juga aku membayangkan: sekiranya aku dikurung sampai tahun 1951 di situ! Tetapi di kala itu bayangan itu tinggal bayangan saja dan samasekali tak mengganggu otakku.

Dengan kata lain, aku datang, aku menatap, aku menyimpulkan. “Aku” itu mengatasi yang hanya indrawi. Dalam pertemuan pertama dengan penjara Bukit Duri indra hanya muncul selintas, menangkap warna hijau dan hitam. Selebihnya cerita tenggelam dalam lingkupan sang “aku”: ingatan akan bangunan jaman Jepang, debar jantung, rasa seram, dan bayangan yang tertinggal di otak.

Lingkupan sang “aku” itu bahkan terkadang terbentuk dari proses analitik yang menyimpulkan dunia di luar diri sebagai problem. Benda-benda tak muncul dalam kebenda-annya. Seperti ketika ia membicarakan kota Jakarta, dalam sepotong prosa dari tahun 1957 ini:

Ah, kawan, biarlah aku ceritakan kau tentang Jakarta kita.

Tahun 1942 waktu untuk pertama kalinya aku injak tanah ibukota ini, setasiun Gambir dikepung oleh delman. Kini delman ini telah hilang dari pemandangan kota — hanya tujuhbelas tahun kemudian! Becak yang menggantikannya. Kuda-kuda diungsikan ke pinggiran kota. Dan kemudian: manusia-manusia mejadi kuda dan sopirnya sekali: begini tidak ada ongkos pembeli rumput! Inilah Jakarta. Demi uang manusia sedia jadi kuda. Tentu saja kotamu punya becak juga tetapi sudah jadi adat daerah meniru kebobrokan ibukota.

Di sini Jakarta ditampilkan hampir sepenuhnya dalam sebuah konstruksi diskursif. Gaya atau tendensi seperti ini bisa membuat sebuah artikulasi tak sepenuhnya prosaik, (“prosa” dalam pengertian Latin yang berarti “lempang”), dengan deretan lurus sejumlah informasi, seakan-akan netral. Pramoedya tak pernah berpura-pura netral. Maka “realisme” yang dipilihnya punya arti tersendiri: gaya beratnya tak berada – jika kita pakai pengertian Cartesian – di kancah *res extensa*.

Mungkin itu sebabnya bagi Pramoedya tak sulit menerima doktrin “realisme sosialis”, sesuatu yang akan saya kemukakan lebih lanjut nanti. Dalam “realisme” ini, “realitas” (konon Nabokov selalu memasang tanda kutip pada kata ini) dikonstruksi berdasarkan sebuah kerangka teleologis yang dirancang subyek. Semakin kuat kecenderungan “konstruksionistis” itu, semakin mudah sang pengarang membuat faktualitas tak langsung relevan.

Kecenderungan ini kian tampak pada beberapa karya Pramoedya yang ditulis di tahun 1960-an.

Dalam novel *Larasati* (1960), misalnya. Tokoh utama adalah Ara. Ia seorang bintang panggung dan bintang film berumur 27 tahun yang demikian termashur di tahun 1945 itu, hingga dalam perjalanan kereta api dari Yogya ke Jakarta dielu-elukan oleh para prajurit revolusi sebagai “Ara kita yang setia! Ara kita yang cantik jelita! Ara kita yang agung!”

Setiba di daerah pendudukan NICA selepas Bekasi, Ara langsung dihadapkan kepada seorang kolonel KNIL yang menawarinya bermain dalam sebuah film propaganda anti-Revolusi. Kita tahu bahwa Ara menolak; ia telah mendapatkan guru yang berharga untuk menilai semua itu, yakni “Revolusi”. Ia diancam, ia ditakut-takuti dengan dibawa ke dalam penjara tempat kaum “ekstremis” disekap agar ia menyaksikan nasib mereka yang kalah. Tapi akhirnya militer Belanda ternyata tak memaksanya. Bahkan dengan mobil dan seorang sopir perempuan muda ini diantarkan pulang ke rumah ibunya nun di kampung.

Tampak, Ara adalah keistimewaan. Tapi sebagai pembaca saya sebenarnya tak cukup dibawa untuk mengenal perempuan ini. Novel ini tak menyebut film macam apa yang pernah dibintanginya, sejak kapan ia berada di dunia panggung, bagaimana ia dibandingkan dengan yang lain, hingga Ara (“Ara kita yang agung”) jadi demikian penting. Tak ada gambaran sedikit pun tentang keadaan dunia seni pertunjukan dan perfilman Indonesia menjelang dan selama masa perang. Tak tergambar pula bagaimana kehidupan kota Yogya waktu itu hingga seorang seniwati setaraf Ara terdorong berpindah ke Jakarta yang diduduki NICA. Semua itu bagian dari dunia “realitas” yang tampaknya tak dianggap perlu. Ara tak datang melalui proses *discovery*, melainkan *invention*. Ia muncul bukan seakan-akan diketemukan, melainkan lebih merupakan tokoh yang diciptakan. Sang *auteur* (dari kata ini berasal kata *author* dan *authority*) yang mengadakannya, hampir-hampir dari ketiadaan, seraya mengatakan, ‘Ara seorang bintang termashur’, dan itu cukup.

Pada Pramoedya, ada semacam garis lurus: “aku ada” maka “aku menulis”, dan “aku menulis” maka “aku ada”. Apa yang disebutnya sendiri sebagai “Pramisme” -- aku,

Pram atau Pramoedya, adalah asas bagi hubunganku dengan dunia -- dapat dipahami juga dari sini. Tentu saja “Pramisme” bukan selamanya sebuah solipsisme. Sebuah catatan di depan *Mereka jang Dilumpuhkan* mengatakan bagaimana ia berubah. Semula ia merasa “bahwa di dunia ini hanya *akulah* yang ada”. Baru ketika hidup di pembuangan ia tahu: “banyak manusia *ada* di dunia ini”.

Di situ, sang “aku” memahami ia tak lagi sendiri, tapi dasar “Pramisme” sebenarnya tak berubah: pandangan Pramoedya tercurah lebih dulu kepada “aku” dan “banyak manusia” ketimbang kepada “ada”, kepada denyut dan suara hal ihwal kehidupan di mana ia terlontar. Dalam sebuah esei tentang proses kreatifnya yang bertanggal 1 Juni 1983 -- versi Inggrisnya diterbitkan dalam jurnal *Indonesia* terbitan Cornell University, (nomor Oktober 1983) -- Pramoedya berbicara tentang “kebebasan pribadi yang padat”. Sang “pribadi” -- dalam teks Inggris itu diterjemahkan sebagai “I” -- berdiri sendiri. Di luarnya: lautan “data informasi”.

Dunia sebagai “data informasi” adalah dunia yang disiapkan, atau diperuntukkan, untuk diketahui. Satu hal tampaknya merupakan ciri karya-karya Pramoedya: ruang hampir tak putus-putusnya dihuni oleh laku dan pikiran manusia sebagai aktivitas kognitif. Wilayah benda-benda, jika pun terasa hadir, bukanlah yang primer. Bila dalam novel Indonesia mutakhir, misalnya *Saman Ayu Utami*, *Menggarami Burung Terbang* Sitok Srengenge dan *Cala Ubi* Nukila Amal, alam – pepohonan, unggas, tanah atau laut, bahkan ular dan hantu – mendapat ruang yang bahkan tak sepenuhnya terjangkau, dalam banyak novel Pramoedya seakan-akan tak ada waktu untuk itu.

Kalaupun ada, manusia selalu tegak di hadapannya. Tentu ini tak dapat dielakkan, ketika ia menggambarkan keadaan alam di pulau buangan, Buru, seperti dalam beberapa bagian jilid pertama *Nyanyi Sunyi Seorang Bisu* (1995): alam itu harus dikalahkan untuk kelanjutan hidup di tempat aku dijerumuskan. Di sana aku harus siap karena ular mengancam di semak-semak rotan, kuskus harus ditangkap untuk disantap, pohon harus ditebang, sebagian hutan dibakar.

Dalam suasana yang sangat berbeda, berlainan pula tekanannya, tapi selalu: manusia tak pernah sepenuhnya

absen. Gambaran tentang Kali Lusi dalam kisah pertama *Tjerita Dari Blora*, (1951), misalnya. Satu paragraf melukiskan posisi dan gerak-gerik sungai yang “melingkar separoh bagian kota Blora yang sebelah selatan itu”, dan segera setelah itu, dalam paragraf berikutnya:

Lusi: Dia merombak tebing-tebingnya sendiri.

Dan di dalam hidup ini, kadang-kadang aliran deras menyeret tubuh dan nasib manusia. Dan dengan tak setahunya ia kehilangan beberapa bagian dari hidup sendiri --

Paragraf terakhir itu dengan segera mengubah Sungai Lusi dari sebuah unsur geografis menjadi sebuah pasemon: sesuatu untuk menggambarkan hidup manusia dan nasibnya yang bisa mendadak berubah oleh “aliran deras”. Dengan kata lain, pengetahuan atau pengalaman manusia adalah acuan bagi hal ihwal. Pada mula dan akhirnya, “Pramisme” adalah sebuah humanisme.

*

Dalam jilid kedua *Nyanyi Sunyi Seorang Bisu* (1997) Pramoedya membahas kenangan, pemikiran, dan kehidupan. Ditulis jauh di Pulau Buru dalam bentuk surat kepada anak-anaknya, dokumen yang amat berharga ini mengungkap banyak tentang diri sang pengarang dan bagaimana ia – seorang dari abad ke-20 yang memilih humanisme -- memandang dunia.

Saya kutip:

Kau harus selalu ingat, walaupun manusia itu sesungguhnya tidak ada tanpa keterangan, tanpa keadaan, tanpa syarat-syaratnya, namun dia lebih primair, lebih agung mengatasi daripada hanya keterangan, keadaan ataupun syarat-syaratnya. Nilai-nilai bisa didudukkan pada tempatnya hanya oleh manusia. Tanpa manusia keterangan, keadaan dan syarat-syarat juga tidak ada. Yang ada hanyalah *sunya*, kalau meminjam kata dari umat Budha.

“Lebih primair”: di antara dua lapisan yang disebut Pramoedya -- “manusia” di lapisan sini dan “keterangan, keadaan dan syarat-syaratnya” di lapisan sana – yang berlaku sebagai *subjectum* adalah manusia. *Subjectum*: kata Latin yang bisa diartikan sebagai dasar dan substansi yang mendahului hal ihwal. Dan manusia memang sang pendahulu dan sang sebab: “Tanpa manusia keterangan, keadaan dan syarat-syarat...tidak ada”.

“Manusia” itu tentu saja punya arti khusus: manusia dengan kemenangan. Pramoedya menyukai beberapa pokok pikiran Pierre Teilhard de Chardin yang ditasirkannya sebagai “kelanjutan Renaissance, Humanisme, Aufklärung”. Ia menyambutnya dengan antusias sebagai pembuka ingatan kepada “jaman kemenangan ilmu pengetahuan”. Di sinilah posisi manusia tak terbantah:

Dunia telah dibangun oleh manusia dengan kemampuannya, yang terbaik, yang maksimum. Adalah munafik mengajarkan tentang ketidak-mampuannya, kekecilannya, ketiada-artiannya. ...Mereka yang mengajarkan kebesaran Tuhan melalui kekecilan manusia jelas adalah anti-kebudayaan, anti-peradaban, tak perlu didengarkan....

Posisi manusia seperti itu, sebagai *subjectum* – dari sini kita juga bisa bicara tentang “subyek” – agaknya tak datang dengan mendadak ke dalam pemikiran Pramoedya. Postulat ini ada dalam tradisi pemikiran modern Indonesia. Ia antara lain dimulai Marxisme, yang pengaruhnya dalam pergerakan nasional Indonesia sangat mendalam. Ia juga tumbuh dari revolusi.

Novel seperti *Di Tepi Kali Bekasi* dan *Mereka Yang dilumpuhkan*, (lebih ketimbang *Arus Balik*, sebuah novel sejarah dari masa akhir Majapahit), ditulis dari pengalaman sebenarnya. Sang penulis, kita tahu, pernah ikut bertempur dalam perang kemerdekaan dan kemudian disekap di penjara Belanda, sebuah keterlibatan dengan peristiwa dan situasi di mana manusia mengemuka. Kedua novel itu – dua mozaik yang layak dibaca kembali bila orang ingin mengetahui dan menghargai arti Revolusi Indonesia -- adalah kisah orang-orang yang, tanpa sebab yang mudah diterangkan, meneguhkan harkatnya di tengah

suasana kalut, lapar, sengsara, takut, curiga, bodoh, kejam, dan kecewa.

Dalam *Mereka Yang Dilumpuhkan* -- sebagian besar adalah kisah orang-orang yang dibuang penguasa militer Belanda di Pulau Edam, di Teluk Jakarta -- ada Otong, gerilyawan dari Sukabumi, yang tahan menanggung siksaan, yang bercerita tentang pamannya yang tewas diserang anjing yang dikerahkan tentara pendudukan, ketika ia tetap tak mau mengaku sampai titik darah terakhir. Keteguhan adalah juga Hans Tombura, seorang Manado keturunan Belanda yang melarikan diri dari Edam. Di depan komandan kamp tahanan yang menginterogasinya ia dengan kalem menjawab: “Apa yang akan kuperbuat? O, itu gampang saja, mayor. Angkat senjata! Gerilya! Melawan apa saja yang kupandang jadi musuh Republik!”.

Atau *Di Tepi Kali Bekasi* (1951, hanya merupakan seperempat naskah yang asli; yang tiga perempat disita tentara Belanda): Farid, remaja Jakarta yang ikut dalam perang kemerdekaan mula-mula karena keinginan “masuk Tentara”, pada akhirnya jadi seorang komandan gerilya yang, tanpa kata-kata heroik, mempertahankan Kranji dan Bekasi, kehilangan Kranji dan Bekasi, dan bertempur terus, sementara pasukan musuh jauh lebih kuat dalam persenjataan.

Keluarga Gerilya (1950): kita ingat Saaman yang siap mengorbankan “kemanusiaan”-nya, tapi justru meneguhkan arti kemanusiaan itu. Ia berdiri tanpa kebencian, siap menghadapi eksekusi dengan tenang, siap melihat adiknya membunuh ayah mereka – yang jadi prajurit musuh – sebagai pengkhianat. “Revolusi menghendaki segala-galanya”, begitulah ia berkata..

Revolusi Indonesia, seperti ditulis Pramoedya dalam *Nyanyi Sunyi*, hampir merupakan sebuah dorongan agung dari hati dan sejarah. Ia “tidak pernah dimukaddimahi oleh apa pun kecuali oleh semangat hendak merdeka”. Semangat itu bukan hanya sebab; semangat itu juga akibat. Ia datang dari dalam revolusi itu sendiri. Seperti dikatakan Pramoedya dalam keterangan penutup yang ditulisnya buat *Di Tepi Kali Bekasi*:

...cara-cara bertempur tanpa persiapan pendidikan ketentaraan, tanpa *strategi*, tanpa alat-alat yang semestinya, setelah terlepas dari cengkeraman

kelaparan adalah sesungguhnya suatu epos tentang revolusi jiwa -- dari jiwa jajahan dan hamba menjadi jiwa merdeka....

Dan perubahan atau Revolusi jiwa inilah yang lebih berhasil dalam seluruh sejarah Indonesia daripada seluruh Revolusi bersenjata yang pernah dilakukannya.

Singkatnya, “Revolusi Manusia”, kata Pram. Revolusi macam itu dalam arti tertentu juga sebuah *‘l’événement’*, untuk memakai sebutan Badiou buat Revolusi Prancis: peristiwa dahsyat yang melahirkan subyek yang mengambil keputusan di tengah hal-hal yang tak dapat diputuskan. Seperti ditunjukkan Pramoedya, revolusi itu menyebabkan, tapi juga menyaksikan, kapasitas manusia memasuki tahap kesadaran berikutnya, ke dalam pembebasan. Tentu saja harus ditambahkan: subyek Pramoedya bukan subyek dalam pengertian Badiou. Seperti kemudian tercermin pada Minke, tokoh utama tetralogi Buru, Pramoedya lebih dekat ke subyektifitas modern yang otonom, sebuah kehadiran yang stabil, sumber epistemologis yang mengorganisasikan makna pengalaman.

Subyek itu “pribadi” yang, seperti ditegaskannya dalam esainya 1 Juni 1983, terbebas dari dunia di luarnya dan tak terjangkau kekuasaan Waktu. Dialah tokoh utama cerita alam semesta. Sebab itulah Pramoedya menampik mithologi.

Dalam sebuah catatan di Pulau Buru bertanggal akhir Januari 1973, yang dimuat dalam *Nyanyi Sunyi Seorang Bisu* jilid I, ia meletakkan wayang dan cerita dewa-dewa - - bahkan musik gamelan, tembang pesinden – “membius dan mematikan akal, membawa orang tertelan oleh dunia ilusi yang menghentikan segala gerak. Sunya. Sunyi. Kosong. *Non-existing*”. Baru ketika pertunjukan wayang berakhir, manusia-lah yang harus mengambil peran, menentukan perspektifnya, bukan perspektif para dewa:

Jam tujuh pagi baru selesai: *tancep kayon*. Pukulan gong penghabisan. Selesai segala-galanya! Para dewa, brahmana dan satria kembali masuk ke kampus ki dalang. Akal dan perasaan bertambah jenuh dengan pengalaman ulang. Dengan besinarnya matahari kembali terhalau para dewa, brahmana dan satria dalam perspektif bentuknya sendiri.

Dengan kata lain, pada akhirnya manusialah yang menegakkan kenyataan, dengan “tangan yang sepasang dengan sepuluh jari ini”. Tanpa menyadari ini, bila kita meneruskan khayal wayang yang “memukau, memesonakan, mensihir, mematikan kesadaran, mematikan akal, membebalkan”, tak akan ada pembebasan. Itu sebabnya orang Jawa hidup dalam “sikap jiwa yang korup”, kata Pram, yang melihat penindasan dan keterhimpitan dalam cahaya mithologis.

Di sini Pramoedya mengingatkan saya akan Takdir Alisyahbana. Dalam *Layar Terkembang*, tokoh Tuti, yang terharu ketika menonton lakon (“tonil”) *Sandyakalaning Majapahit*, akhirnya sadar: “Tonil itu bagus,” katanya. “Tetapi kebagusannya itu pada pikiran saya melemahkan hati”.

Kemudian kita tahu bahwa yang dianggapnya “melemahkan hati” itu adalah “filsafat Buda atau lebih luas filsafat India” yang mendasari sandiwara karya Sanusi Pane itu. Maka sebagaimana bagi Pramoedya wayang tak akan membawa semangat emansipasi di kalangan rakyat, bagi Takdir (melalui Tuti), *Sandyakalaning Majapahit* tak cocok dipertunjukkan bagi para pemuda. “Ke dalam hati pemuda ditanamkannya kesangsian akan hidup. Padahal pemuda itu hendaknya gembira dan riang penuh kepercayaan”.

Dari kritik ini pula Takdir kemudian, dalam majalah *Poedjanga Baroe* April 1937 merumuskan pendiriannya tentang peran seni:

Kita sebagai bangsa yang berpaling jauh tertinggal di belakang... kita bukan saja berhak memilih seni yang berpaedah bagi kita, kita mesti memilih...kita harus mempertahankan dan mengemukakan seni yang sesuai dengan *reconstructie-arbeid*...

Kurang-lebih sejajar dengan itu, Pramoedya mengedepankan benarnya “realisme sosialis”. Dalam *Realisme Sosialis dan Sastra Indonesia* (ditulis 1963 dan terbit 2003), ia melihat sastra sebagai “bagian integral daripada kesatuan mesin perjuangan umat manusia dalam menghancurkan penindasan dan penghisapan atas rakyat pekerja”.

Melihat paralelisme Pramoedya dan Takdir adalah melihat betapa luasnya gagasan untuk kemajuan dan pembebasan

(termasuk Marxisme dan semangat humanisme di dalamnya) menyebar dalam pemikiran Indonesia di abad ke-20.

Paralelisme ini memang tak segera tampak, sebab Pramoedya sendiri tak hendak meletakkan pandangannya segaris dengan Takdir. Pramoedya menganggap pengarang *Layar Terkembang* itu sebagai contoh sebuah cela. Takdir, kata Pram, “menimba sumber pemikirannya” dari penulis Belanda yang “dikuasai oleh pesimisisme modern”.

Kesimpulan ini tentu saja tak didukung catatan sejarah. Seperti yang terlihat dalam kritiknya atas *Sandyakalaning Majapahit*, Takdir, yang novelnya berjudul *Layar Terkembang*, justru suara kontra-“pesimisme”. Pandangan ini ia tegaskan kembali ketika ia mengecam sastra Indonesia sesudah perang, yang bagi Takdir tak memberikan arti. Bagi Takdir, sebagaimana pernah dikatakannya, puisi Chairil Anwar itu ibarat “rujak”: segar dan pedas, tapi tak memberikan gizi. Takdir adalah suara penegas ke-berarti-an: “arti” dalam pengertian kognitif, sebagai, makna, dan juga dalam pengertian instrumental, sebagai “faedah”.

Bahwa terjadi distorsi dalam gambaran tentang Takdir di sini, mungkin sekali karena Pramoedya saat itu memilih satu garis politik yang meletakkan tokoh Pujangga Baru ini di kubu musuh. Takdir pernah jadi calon anggota legislatif PSI, partai orang-orang sosial-demokrat yang dilarang di masa “Demokrasi Terpimpin” (1958-1966). Para pemimpinnya dipenjarakan, dan “PSI” pun jadi penanda stigma. Waktu itu pula Takdir melarikan diri dari Indonesia; ia tinggal di Malaysia, ketika Presiden Sukarno ber-“konfrontasi” dengan negara tetangga itu. Pramoedya memusuhi Takdir sebagaimana PKI dan “Demokrasi Terpimpin” memusuhi PSI.

Maka tulisan polemis Pramoedya di lembaran kebudayaan *Lentera* di tahun 1962 memasukkan Takdir ke dalam daftar mereka yang harus “dibabat” -- sebuah pengukuhan atas pelarangan karya-karya Takdir di masa itu. Serangan Pram terkadang di arahkan ke segi pribadi (soal kekayaan, misalnya), tapi dalam pembicaraan kita sekarang baiklah kita lihat kritiknya atas pandangan kesenian Takdir.

Takdir, tulis Pramoedya, “sudah sejak mudanya menyindir, mengemplang dan mencoba menggiling apa saja yang serba tradisional terutama adat nenek moyangnja sendiri, tanpa keinginan ataupun kemauan baik untuk memahami latarbelakang dan fungsi historiknya.”

Tapi hal yang sama dapat dikatakan tentang sikap Pram terhadap kebudayaan Jawa. “Saya sangat anti-Jawanisme”, katanya dalam sebuah wawancara dalam *Saya Terbakar Amarah Sendiri*. “Jawanisme”, bagi Pram, tampaknya berkaitan dengan feodalisme, sisa tradisi, tapi dengan dirumuskan demikian, “Jawa” jadi sebuah ide tentang sebuah budaya yang seakan-akan tak tersentuh sejarah.

Pernyataan Pramoedya tentu saja pernyataan sebuah perlawanan. Perlawanan membutuhkan kategorisasi yang seakan-akan tetap dan pasti. Sebutan “Jawanisme” harus kita terima dalam konteks itu.

Meskipun dari barisan politik yang berbeda, pada dasarnya sikap Pramoedya tak jauh dari sikap para sastrawan di sekitar *Surat Kepercayaan Gelanggang* di awal 1950-an: sebuah pendirian yang juga melawan, setidaknya menolak, semangat “melap-lap” hasil kebudayaan pra-modern. Dalam karya non-fiksinya *Sang Pemula*, riwayat Tirto Adhi Soerjo yang hidup di akhir abad ke-19, Pramoedya mengumandangkan sejarah seorang pembaharu pelbagai hal di Indonesia masa itu -- termasuk membentuk perseroan terbatas dan “meninggalkan ikatan kebudayaan dan daerah”. Di sini pun pandangan Pramoedya sejajar dengan kecenderungan Takdir yang menampik yang disebutnya “zaman jahiliah Indonesia”, zaman ketika bangsa ini “berpal-pal jauh tertinggal”. Kita sudah tahu ia memihak ilmu pengetahuan yang membuat orang bebas dari “ketidak-tahuan jahiliahnya”, seperti ditulisnya dari Pulau Buru.

Juga satu kutipan dari *Bumi Manusia*:

Ilmu pengetahuan semakin banyak melahirkan keajaiban. Dongengan leluhur sampai malu tersipu. Tak perlu lagi orang bertapa bertahun untuk dapat bicara dengan seseorang di seberang lautan. Orang Jerman telah memasang kawat laut dari Inggris sampai India! Dan kawat semacam itu membiak berjuluran ke seluruh permukaan bumi...

Tema ini berulang bahkan ketika Pramoedya menunjukkan hubungannya yang dekat dengan “leluhur”.. Dalam *Perburuan*, yang bagi saya merupakan novel terkuatnya, kita bertemu dengan Hardo, prajurit pembangkang yang jadi buruan pemerintahan pendudukan Jepang di Blora. Selama setengah tahun ia bersembunyi di gua Sampur, atau mengembara sebagai kere, makan daging kelelawar, minum air kali, sebab ia telah bersumpah demikian, hidup sebagai pertapa, seakan-akan bersemedi untuk pembebasan tanahairnya dari penindasan. Ayahnya, seorang bekas wedana keturunan aristokrat Jawa yang akhirnya jadi penjudi, mendengar berita tentang pemuda itu dari Dipo, sahabat Hardo, yang juga hidup sebagai pelarian dan menyamar jadi pengemis.

“Anakku!’, seru orang tua itu, “...Kau hindari duniamu dengan bertapa. Engkau memanglah keturunan pertapa....Bertapa!...dalam zaman teknik sebagai sekarang ini?”

Bagi Dipo, kedua hal itu tak serta merta berlawanan. Hardo pernah mengatakan kepadanya, bahwa bertapa adalah “menjalani jalan yang menuju pada dirinya sendiri dengan langsung”, sedang teknik “akan membawa pada dirinya sendiri pula tapi dengan tidak langsung.”

Kata Dipo pula, setengah menirukan apa yang dikatakan Hardo:

Teknik akan membawa manusia pada kebesaran manusianya. Sebab manusia telah dilengkapi dengan segala tenaga yang kini hanya dihasilkan oleh mesin. Aku sendiri pernah melihat mas Hardo memegang tangkai bola listrik. Dan dia bilang begini. “Percayakah engkau bahwa dalam diri manusia ada listrik?”. Dan kulihat bola yang dipegangnya menyala penuh dan kemudian mati...rambutnya putus.

Dalam diri Hardo, tradisi Jawa dan keyakinan akan “teknik” bertaut dengan kuat, tapi dengan itu tampak pula ulungnya manusia di dunia.

Ini juga yang kita temukan dalam esainya 1 Juni 1983 itu. Di sana Pramoedya berbicara tentang *patiraga* yang diajarkan ibunya kepadanya, sebuah laku dalam tradisi

Jawa yang menyebabkannya menemukan “Hidup” dan membawanya ke sebuah “pulau” *mysticum* di mana Gusti dan hamba jadi satu. Tapi di situ tak ada diri yang lebur dalam ketiadaan seperti dalam momen *unio mystica* yang sering dikisahkan cerita-cerita sufisme. Tersirat dalam uraian Pramoedya justru momen ketika sang hamba seakan-akan menjelma jadi sang Gusti: “pulau” itu bisa dihadapkannya dengan kekuatan rasio.

Saya kira dalam hubungan ini ia mengatakan bahwa sejak 1940 ia telah bebas dari pandangan hidup yang ditemuinya dalam sebuah kitab Jawa. Sejak itu ia memusatkan perhatiannya kepada nalar (“rasio”), yang ia lukiskan sebagai sesuatu yang dapat mengendalikan “daging”, ibarat penunggang mengendalikan kudanya. Tak mengherankan dalam wawancaranya dengan *Time-Asia* 20 April 1988 ia berkata: “Ada peromantisan mistik Jawa. Dari pada demikian, mari kita jadi rasional”.

Pemihakan kepada modernitas dan kepada humanisme yang tersirat di dalamnya menyebabkan bahkan dalam melukiskan kepahitan hidup kota besar (baca misalnya *Cerita Dari Jakarta*) Pramoedya tak melahirkan kesusastaan “antiurban” dengan nostalgia kepada pedesaan seperti dalam banyak karya Indonesia.

Sebagian besar dari kumpulan ini adalah gambaran mereka yang sakit dan miskin, terkadang dengan humor yang menyelipkan sarkasme. Tapi bagi tokoh-tokohnya, kehidupan kota tetap sebuah daerah pelarian yang dipilih. Pedalaman tak dibayangkan romantis. Tokoh dalam “Kecapi” yang hidup murung, misalnya, tahu di dusun asalnya kecapi bisa terdengar kapan saja; tapi ia tak punya alasan untuk kembali: di udik itu tanah terlampau sempit dan ia teramat melarat.

Memang banyak saat-saat ketika kota dan kemajuan mengancam hidup: dalam cerita “Berita dari Kebayoran”. Aminah, pelacur, menjajakan diri di sebuah sudut yang agak gelap di Taman Fromberg (kini bagian dari Lapangan Monas). Di sana ia menantikan lelaki yang akan menyewa tubuhnya. Kegelapan itulah etalasenya. Tapi pada suatu ketika, lampu-lampu dipasang. “Dan lampu-lampu itulah yang mengusirnya”, tulis Pramoedya. “Dan kalau Paris menyanyikan chanson-nya: Cintaku takut cahaya sang

surya, Jakarta merintihkan kisah malamnya: rezekiku terancam sinar sang listrik”.

Tapi Aminah bertahan di kota besar itu. Ada sikap tangguh yang juga kita dapatkan dalam sebuah cerita pendek lain, “Ikan-Ikan yang Terdampar”. Sang narator mengingatkan bahwa akhir cerita “bukan terletak pada jatuhnya malam dan jatuhnya korban baru”, melainkan pada kesanggupan kedua tokoh cerita ini: dua manusia yang melawan lapar.

Kemauan melawan apa yang terberi oleh alam dan keadaan adalah bagian dari sikap subyektifitas modern. Novel (yang dapat juga disebut sebagai cerita lakon) *Sekali Peristiwa Di Banten Selatan* (1958) adalah contoh yang paling terang tentang kemauan ini..

Cerita ini mengandung apresiasi yang bersemangat kepada para petani di dusun itu. Mereka menderita karena ditipu dan diisap Juragan Musa, tapi dengan bersatu mereka berhasil membebaskan diri, sekaligus mengusir gerombolan Darul Islam yang merusak keamanan dusun. Tapi kemudian kita tahu, bahwa pada akhirnya pencerahan datang bukan dari mereka, melainkan dari sebuah sosok modern: seorang komandan militer.

Komandan itulah yang menyadarkan rakyat desa itu arti “kerjasama dalam segala hal”. Komandan itu juga yang memberi ide rakyat untuk menanam pohon-pohon yang akan “lama berbuah” – dengan kata lain: mengajari mereka berorientasi ke masa depan. Dari dia pula ada dorongan untuk belajar baca-tulis. Dan akhirnya dia-lah yang meminta Lurah Ranta agar menerangkan kepada rakyat -- yang sedang berbantah satu sama lain itu -- bahwa “kita bukan binatang buas”. Kata-katanya dimulai dengan bentuk:

“Diam! Soalnya bukan anak bukan cucu. Soalnya kerjasama. Soalnya gotongroyong. Dan kita semua sudah berjanji untuk gotongroyong, untuk kerjasama dalam segala hal yang bermanfaat. Pak Lurah! Coba terangkan kepada mereka, kita bukan binatang buas!”.

Dan Pak Lurah pun mengikuti perintah itu, dan rakyat pun – yang terkesan belum insyaf tentang kemanusiaan mereka sendiri -- seperti tercerahkan...

Lakon ini ditutup dengan bahagia: petani, prajurit, anggota OKD (Organisasi Keamanan desa), dan lain-lain -- hampir semuanya bertelanjang dada dan berlumuran lumpur -- berdiri, bergandengan tangan, menyanyikan lagu GotongRoyong,. “dengan irama yang cepat, yakin, rianggembira, penuh kepercayaan pada hari depan dan pada rahmat kerja”.

*

Optimisme merupakan salah satu ciri “realisme sosialis”. Dengan doktrin ini manusia akan selalu menang, dan dalam pengertian Pramoedya, itu adalah kemenangan atas “manusia-alam”. Kesadaran berarti nalar, dan nalar akan selalu lebih unggul ketimbang naluri dan spontanitas.

Sekali Peristiwa di Banten Selatan menerapkan formula itu. Mungkin karena bertolak dari sebuah formula, karya ini tak menampilkan sesuatu yang kompleks dan hidup. Saya ingat, sahabatnya, tokoh Lekra, Samandjaja (a.k. Oei Hay Djoen) mengatakan dalam sebuah diskusi bahwa karya itu adalah karya Pramoedya yang tak berhasil.

Bagian penutupnya mengingatkan saya akan poster-poster dari masa pembangunan Stalin dan Mao: cahaya terang, semangat berkibar, alam sudah dijinakkan, kerja kolektif selesai, sosialisme segera datang. Sebab itu kita dari sini bisa menelaah apa yang dikehendaki dan apa yang gagal dari “realisme sosialis”.

Risalah Pramoedya dalam *Realisme Sosialis dan Sastra Indonesia* pada dasarnya serangkaian statemen polemis yang datang dari suasana tahun 1960-an, ketika Pramoedya dalam posisi yang penuh militansi politik. Kini, setidaknya bagi saya, argumennya terasa berputar-putar dalam lingkaran tertutup oleh sifatnya yang doktriner: tiap kesimpulan baru masuk akal jika kita lebih dulu menerima premis di belakangnya. Penghakimannya atas “realisme borjuis”, misalnya, sepenuhnya berdasar tesis bahwa “realisme-borjuis” adalah “pandangan seseorang pada realitas-realitas *an sich* tanpa membutuhkan kritik”. Pramoedya tak menganggap perlu mendukung kesimpulan aksiomatik itu dengan misalnya sebuah analisa tentang

realisme dalam *Salah Asuhan* Abdul Muis, *Layar Terkembang* S. Takdir Alisyahbana atau *Belunggu* Armijn Pane.

Tapi agaknya ini juga berasal dari tesis dasar “realisme-sosialis” sendiri. “Realisme sosialis” pada akhirnya hendak meletakkan pengarang sebagai subyektifitas atau kesadaran yang membentuk dunia, namun pada saat yang sama dilakukan dengan menghindari persoalan bagaimana kesadaran itu terlepas dari ketidak-sadaran, dari getaran tubuh dan dunia, dan sepenuhnya menjadi subyek yang mengetahui.

Teori amat menentukan dalam “realisme sosialis” – terutama teori revolusi, sebagaimana lainnya asas Leninis yang mendahulukan kesadaran kelas proletariat di atas semuanya. Dengan teorilah subyek bisa “menangkap” hidup yang kongkrit. Dunia pun hadir sekadar sebagai sebagai bentukan pengetahuan dan sarana: tempat mencocokkan sebuah kesimpulan atau penilaian, tempat “kebenaran” didukung atau diuji, tempat manusia mengaktualisasikan diri. Dalam proyek modernitas – dari mana “realisme sosialis” lahir – dunia dihadapi sebagai suatu kehadiran yang didefinisikan sebagai yang tegak menentang dan menantang. Pramoedya mengatakan, “realisme sosialis” adalah “realisme-kreatif”: sang penulis juga “menentang realitas”.

A. Teeuw, sebagaimana dikutip Eká Kurniawan, menilai tokoh-tokoh *Banten Selatan* “kehilangan ciri-ciri manusia biasa yang penuh nuansa”. Tapi kesimpulan ini tak disertai pertanyaan: benarkah Pramoedya memang bermaksud merekam “manusia biasa” dan “nuansa”-nya? Kita tahu “realisme sosialis” tak menghendaki itu. Meskipun ada keharusan di antara penganut doktrin ini untuk “menguasai realitas kehidupan rakyat”, dalam karya seperti ini, seperti sudah saya kemukakan, “realitas” adalah sebuah bangunan yang dikonstruksi berdasarkan sebuah kerangka teleologis yang dirancang subyek. Dalam “realisme sosialis,” seperti dalam teknologi dan industrialisasi, asal adalah proposisi tentang sebuah tujuan (*telos*). Asal itu jadi asas, *principium*, yang mengontrol, dalam arti mengawasi dan menertibkan, seluruh proses terjadinya karya.

Sebab itu *Banten Selatan* tampil dengan struktur yang rapi. Bukan kebetulan Pram juga mencadangkannya buat sebuah

lakon. Sebuah lakon (terutama dalam tradisi “realis”, satu hal yang kemudian dikerjakan oleh Dahlia dalam adaptasinya atas cerita ini) meniscayakan bangunan yang tak berkelemak peak. Setidaknya ia dibatasi oleh pentas dan waktu.

Kerapian struktur dimungkinkan karena, seperti sang komandan dalam cerita ini, sang pengarang adalah sebuah kesadaran yang mampu mengkoordinasikan narasi, jalan dan caranya, agar mengikuti *principium*. Di sini tak berlaku apa yang dikatakan Pramodya sendiri dalam sebuah cerita dalam *Pertjikan Revolusi* (1951): “manusia tak kenal dirinya sendiri”. Bawah-sadar tak diperhitungkan dalam dunia “realisme sosialis”; asumsinya adalah kesadaran diri yang transparan dan taat asas: kesadaran yang berarah.

Bagi saya, jika ada masalah struktural dalam “realisme sosialis”, letaknya persis di situ. Subyek tak diperlakukan lagi sebagai sekedar postulat. Suatu reifikasi, semacam pemberhalaan, berlangsung: subyek jadi benar-benar hadir utuh, kukuh, dinobatkan di atas tubuh dan sejarah. Adorno akan mencemoohnya sebagai kelanjutan “metafisika lobang intip”: subyek itu seakan-akan tersekap di menara lempang yang tertutup; ia memandang dunia lewat sebuah liang. Tentu saja terbatas. Ia tak terbuka untuk ‘yang-lain’ -- juga “yang-lain” dalam dirinya dan yang membelah dirinya. Nuansa apapun akan tak tampak.

Kritik Adorno yang saya kutip itu pada dasarnya ditujukan kepada sisi “idealisme transendental” dalam pemikiran Kant, dan dengan itu Adorno hendak mengukuhkan pandangan materialis. Maka tak mengherankan bila kritik materialis (dalam hal ini: Marxis) yang sejajar juga ditujukan kepada “realisme sosialis” ala Zhdanov.

Agaknya itulah inti pandangan Lukács dalam salah satu bagian dari *Essays on Realism* (terbit versi Inggrisnya di tahun 1980) atas tendens dalam karya-karya sastra di masa Stalin. Dengan “tendens”, menurut Lukács, yang digambarkan dalam sebuah karya sastra bukanlah gerak yang terjadi dalam perkembangan sosial, melainkan sebuah keharusan yang dirancang subyektifitas. Di sinilah menurut Lukács “realisme sosialis” Zhdanov terseret ke dalam “kerangka idealis”.

Dan tak hanya itu; “kerangka” itu dimulai dengan asumsi yang gagal. Subyektifitas itu pada mulanya diasumsikan sebagai kesadaran proletariat. Pada gilirannya ia diwakili Partai, dan Partai diwakili *aparatchik*. Politik-sebagai-panglima berangsur-angsur menjadi formula-sebagai-panglima – formula yang membeku, rumus para birokrat..

Dari sinilah agaknya Lukács menyerukan agar seni dan sastra berpindah dari pandangan “birokrat” dan kembali ke “tribun” -- sebuah metafor tentang suasana yang berkobar di awal Revolusi Oktober.

Di “tribun” itu seorang revolusioner punya kontak langsung dengan orang ramai yang diajaknya serta, tanpa perantaraan kekuasaan lain. “Tribun” dibangun oleh daya persuasif pengarang sendiri dan sekaligus oleh partisipasi massa. Di awal Revolusi Oktober, sebelum Stalin dan Zhdanov, ketika Lenin masih hidup, itulah yang terjadi.

Di masa awal Revolusi Oktober seni dan sastra memang tak diregulasikan oleh kekuasaan birokratik dan diringkus dalam pakem apapun. Acemeisme, Neo-Simbolisme, Ekspresionisme Baru, dan lain-lain hidup, meskipun kebebasan itu terbatas pada “bentuk”, bukan pada “isi”. Setelah datang kekuasaan Zhdanov, (yang oleh Neruda, penyair komunis dari Chile itu, dijuluki si “dogmatis yang cemerlang”), para sastrawan bukan hanya harus merapatkan barisan dalam rumus tentang “isi”, tapi juga tentang “bentuk”. Hasilnya, menurut Neruda, adalah “sebuah pengerasan yang gawat”, *un endurecimiento grave*, dalam kebudayaan Soviet, yang lupa bahwa “Revolusi adalah hidup, dan rumus-rumus mencari peti mati mereka sendiri”.

Di saat itulah tampak, seperti dikatakan Lukács, “‘optimisme’ formal, kosong dan birokratis, yang pada awalnya kelihatan sosialis, tapi sebenarnya mati hampa ide, dan tak berguna dan tak efektif secara estetik maupun sebagai propaganda”.

Kritik samar-samar kepada Zhdanov seperti ini, ditulis Lukács yang waktu itu tinggal di Moskow di tahun 1930-an, ketika Stalin masih berkuasa, tak kita temukan dalam uraian Pramoedya. Disusun di tahun 1963, *Realisme Sosialis dan Sastra Indonesia* seakan-akan tak menyadari bahwa Stalin sudah tak ada dan Zhdanov sudah tumbang.

Argumen Pramoedya tak mencatat perkembangan yang terjadi di kalangan Marxis-Leninis pasca-Stalin di tempat lain: perubahan pemikiran tentang seni dan sastra, yang antara lain dimulai Roger Garaudy, teoritikus Partai dari Prancis.

Di tahun 1963 terbit buku Garaudy, *D'une réalisme sans rivages*. Di sini dasar doktrin Zhdanov ditinjau kembali, bahkan dibatalkan. Garaudy membahas karya Kafka (prosa), Saint-John Perse (puisi), dan Picasso (seni rupa) yang bertahun-tahun lamanya dikutuk, dan akhirnya ia menyimpulkan sesuatu yang cukup radikal, dan itu sebabnya ia waktu itu jadi perbincangan yang sengit di Eropa Timur: bagi Garaudy, karya-karya bermutu dapat dihasilkan tanpa komitmen kepada Marxisme dan tanpa tujuan sang pengarang yang didefinisikan dengan jelas.

Memang ada yang tak ditilik oleh para teoritikus “realisme sosialis”, juga oleh Pramoedya, pada umumnya: begitu tujuan sebuah penulisan karya jadi *principium*, dan proses kreatif jadi instrumennya, struktur yang teleokratis itu juga akan memperlakukan subyek jadi obyek. Subyek pun sebenarnya tak bebas lagi. Proses penciptaan yang ditertibkan untuk mematuhi dan mendukung sebuah tujuan adalah proses yang tertutup. Hal ihwal, juga diri sendiri, disetel dan diarahkan secara lurus seakan-akan mengikuti protokol teknologi. Dari arah yang lurus itu diharapkan terbangun totalitas: kesatuan antara pengarang-karya-pembaca.

Harapan itu tentu tak berangkat dari sejarah. Penciptaan sastra selamanya terbentuk justru oleh keretakan dan tidak-pastinya kontinuitas antara ketiga unsur itu.

*

Keretakan dan ketidak-pastian itu sebenarnya dinyatakan Pramoedya sendiri. Ia mengatakan berkali-kali bahwa karya-karyanya adalah ibarat ‘anak-anak rohani’-nya – yang tumbuh di luar dirinya dan berkembang tanpa bisa diarahkannya lagi.

Tak mengherankan bila apa yang kuat dan impresif dalam sastra Pramoedya bukanlah gagasan, bukan formula, yang

tersusun dalam pikirannya, melainkan enersinya. Hampir pada tiap kalimat kita temukan *passion* yang tak kunjung redup. Subyek yang terasa hadir di sana seakan-akan tercetus dari sebuah benturan dengan bahasa yang ditentukan dari luar dan ‘realitas’ yang dibentuk kekuasaan yang tak akrab. Itu agaknya yang menyebabkan kita berbahagia mendapatkan seorang Pramoedya Ananta Toer – seperti kita menemukan satu sumber enersi yang otentik.
