

KESUSASTRAAN, *PASEMON*¹

Pasemon adalah suatu bentuk, atau lebih tepat suatu cara, ekspresi yang selama bertahun-tahun, mungkin berabad-abad, dikenal di Jawa dan mungkin juga terdapat di tempat-tempat lain, dengan nama yang berbeda. Dalam Bahasa Inggris barangkali ia bisa diterjemahkan sebagai "*allusion*". Tapi pada hemat saya ia bukanlah sekedar sebuah "muslihat", atau *device*, tertentu dalam tata komunikasi.

Sebagaimana "*allusion*", ia mengandung unsur permainan. Makna kata itu sendiri beragam, tetapi semuanya berkaitan dengan isyarat atau sugesti: *pasemon* bisa berarti ekspresi wajah yang menunjukkan — tanpa kata-kata — suatu sikap pada suatu saat. Ia bisa juga berarti kias, dan bisa pula berarti sindiran. Dilihat dari kata dasarnya, "semu", ia sekaligus menyarankan sesuatu yang "bukan sebenarnya" tetapi juga sesuatu yang "mendekati suatu sifat tertentu". Dengan kata lain, dalam *pasemon* makna tidak secara *a priori* hadir. Makna itu seakan-akan sesuatu yang hanya bisa muncul dalam suatu konteks, dalam satu perbandingan dengan suatu keadaan, termasuk keadaan diri kita, atau dengan suatu ekspresi yang lain yang pernah ada. Makna yang muncul ini pun tak pernah final. Ada unsur permainan di sana, tapi sekaligus ada unsur berjaga-jaga, untuk mengelak, dari setiap terkaman perumusan yang mematikan.

Pengalaman membawa kita untuk mengenal sifat yang seperti itu dalam kesusastraan: permainan dan ketegangan yang menghanyutkan dan mencekam, pengelakan dan penundaan yang tak habis-habisnya untuk menemukan makna, pertemuan dengan makna yang muncul menghilang dalam kebebasan dan kesendirian kita. Di situlah agaknya terletak *the high fun of literature*, untuk meminjam sebuah istilah yang

¹ Naskah ini hanya untuk kepentingan "Seminar Membaca GM 2021". Naskah belum diedit untuk kepentingan publikasi.

sangat baik dari Robert Alter. Walhasil, kita bisa berbicara mengenai sifat *pasemon* dari kesusastraan. Bahkan yang ingin saya kemukakan di sini ialah kesusastraan sebagai *pasemon*, bukan *pasemon* sebagai sekedar satu bentuk seni bertutur dan berekspresi.

Menurut hemat saya, masalah itu menjadi sangat jelas di depan latar Indonesia: *pasemon* bukan saja mencerminkan suatu tahap kepiawaian tertentu (yang dalam konsep Jawa sering identik dengan "kehalusan"). Ia juga semacam simptom dari sebuah masyarakat yang menerima kebudayaan sebagai trauma.

Baiklah saya mulai dengan sebuah cerita, bagaimana penyair Indonesia menulis di dalam lingkungan bahasa yang telah ambruk. Setidaknya saya berbicara untuk diri saya sendiri dan beberapa orang yang saya kenal: mereka yang bahasa ibunya telah dibikin gagap oleh sejarah. Penggagapan umumnya dimulai dan berlangsung seakan-akan suatu proses belajar (atau lebih resmi lagi "pendidikan"), di bawah struktur sosial yang tipikal Jawa, yang lapisan-lapisannya tidak selalu jelas tetapi efeknya selalu terasa mengekang dan melumpuhkan. Pada akhirnya si gagap hanya menjadi semacam bayang-bayang dari peradaban: tidak kedengaran bersuara, gelap, dan bergerak hanya mengikuti sosok-sosok lain yang secara historis lebih kekar.

Saya, misalnya, berasal dari sebuah dusun kecil di pantai utara Jawa Tengah, jauh dari *center of excellence* kebudayaan mana pun. Dalam kehidupan sehari-hari, kami berpikir dan -berbicara (juga berteriak, bergembira, mengaduh, pendeknya bertingkah laku dan bertatacara) dengan sebuah bahasa lokal. Namun bahasa lokal ini pada akhirnya terasa bukan sekedar sebagai suatu dialek bahasa Jawa, tetapi sebagai suatu penyimpangan. Dan lingkungannya, tak diharapkan akan lahir sesuatu yang sublim, yang agung. Bahasa lokal itu keburu dibungkam — meskipun tidak seluruhnya oleh bahasa Jawa lain, yang datang dari luar (kami selalu menganggapnya datang dari "Timur", meskipun sebenarnya "Selatan", karena datang dan Surakarta): bahasa yang dipakai di kalangan *priyayi* dan orang-orang yang terdidik di sekolah-sekolah yang diatur negara. Suatu kekuatan yang mengasumsikan diri sebagai suatu otoritas entah dari mana datangnya dan dari mana legitimasinya meletakkan bahasa "sekolahan" itu di atas kepala kami

dengan status yang luhur. Perlahan-lahan, melalui proses yang bertahun-tahun, kami menelan sendiri kekikukan kami setiap kali kami memasuki lingkungan bahasa itu. Secara sosial kami talduk. Kami tumbuhkan suatu ilusi, seolah-olah dengan itu kami mengikuti suatu upacara untuk menjadi diri kami sendiri.

Di sinilah proses penggagapan berlangsung. Dalam pengalaman mereka yang hanya jadi bayang-bayang peradaban, verbalisasi yang berlaku akhirnya menjadi sebuah sistem cara-cara kontrol. Ia mendefinisikan peran, posisi, persepsi dan perilaku kita. Kita harus menerima dunia yang dibangunnya. Singkatnya, imperatif verbal itu suatu bentuk tekanan, bahkan intimidasi.

Cerita tentang bahasa itu juga suatu cerita tentang kebudayaan. Di Indonesia ada konsep yang agaknya menjadi resmi bahwa kebudayaan suatu masyarakat (atau "kebudayaan daerah", dan begitu pula suatu "kebudayaan nasional") adalah sesuatu yang identik dengan "puncak-puncak" tentu saja puncak prestasi — kebudayaan di lingkungan masyarakat itu. Tetapi "puncak" mengimplikasikan suatu struktur. Dalam kenyataan, struktur seperti itu tidak pernah turun dan langit. Ada proses sejarah yang mendorong dan menentukan bahwa suatu ekspresi budaya merupakan "puncak" dan yang lain "bukan puncak". Konsep tentang sebuah "kebudayaan", baik itu daerah ataupun nasional, pada hakikatnya adalah sebuah konfigurasi yang tersusun belakangan dari serangkaian pergumulan dan dislokasi sosial. Pergumulan, atau bahkan bentrokan, itu seing tak nampak dan tanpa kekerasan (intimidasi sudah cukup, juga dalam bentuk "pendidikan"), namun dampaknya mengendap sampai ke bawah sadar. Satu lapisan atau stratum lahir dan tergusurlah yang lain ke bawah. Apa yang nampak kemudian adalah suatu struktur nilai-nilai dan juga perilaku, yang bergerak dari endapan sebuah trauma. Atau setidaknya di sekitar rasa gentar dan pengharapan.

Gambaran itu tidak berarti sudah selesai. Cukup banyak indikasi bahwa sebuah masyarakat yang lemah selalu berusaha menemukan suatu cara ekspresi mereka sendiri untuk mengatasi trauma itu. Terutama ketika sebuah lingkungan

budaya mulai kena terobos dan retak, dan orang menemukan sebuah atau beberapa media baru. Itulah yang terjadi dengan bahasa dan kesusastraan Indonesia modern (atau lebih tepat "kontemporer"). Keduanya mendapatkan dukungan dari kalangan yang terdesak dalam proses dislokasi sosial itu, terutama di Jawa: kalangan ini mau tidak mau ingin mencari cara menyatakan diri pula. Di tangan mereka, bahasa Indonesia pun, sampai tingkat tertentu, menjadi suatu ekspresi dari sebuah "*counterculture*" — meskipun tidak selamanya menyebut atau menyadari diri sebagai "*counterculture*".

Kesusastraan Indonesia menemukan momentum awalnya di tahun 1920-an, dalam masa "pergerakan nasional", awal dari semangat nasionalisme, yang oleh seorang sejarawan disebut sebagai "pembaptisan politik dari kelas bawah". Ketika itu sebuah elite baru muncul di tanah jajahan Belanda itu dari kalangan orang yang baru terdidik yang, karena asal-usulnya yang tidak pas dengan tatanan masyarakat kolonial, senantiasa terbentur-bentur. Dan kalangan inilah pembentukan satu bangsa dan satu tanah air lahir. Kesusastraan bergerak bersama proses penciptaan mitos baru itu, pengkonstruksian suatu "*imagined community*", untuk memakai istilah Benedict Anderson — satu hal yang nampak dalam puisi Muh. Yamin dan Roestam Effendi di tahun 1920-an, dan kemudian diteruskan oleh para pengasuh Majalah *Poedjanga Baroe* di tahun 1930-an dan seterusnya.

Maka "pergerakan nasional" itu bukan sekedar sebuah perlawanan terhadap kekuasaan nasional, tetapi juga nampak sebagai sebuah usaha yang besar untuk melepaskan diri dari lingkungan budaya daerah, dari mana elite baru, yang berasal dari kelas bawah itu, tersisih dan terasing. Yang penting di sini ialah bahwa penglepasan diri itu tidak menyebabkan mereka terputus dari orang banyak. Berbeda dari para intelektual *criollo* di Amerika Latin, yang terus memakai bahasa sang penjajah untuk merumuskan diri, elite baru di Indonesia berhasil menemukan simbol-simbol rekonsiliasi kembali dengan masyarakat mereka dalam bahasa yang sudah dipakai luas di dalam komunikasi antar-komunitas. Dan itu adalah bahasa, dari mana lahir kesusastraan Indonesia. Di tangan mereka, bahasa dan kesusastraan menjadi sebuah jalan zigzag: keduanya

dapat mereka pakai untuk mengikatkan diri dan juga pada saat yang sama untuk membebaskan diri. Di masa transisi, tradisi memang menjadi suatu kearifan, bukan kebenaran. Maka di tahun 1920-an, bentuk soneta menampilkan wajah masa lalu (pantun) dan sekaligus wajah masa depan. Para sastrawan menyebut diri "pujangga", bukan sekedar penulis. Dengan jalan itulah kesusastraan yang "baru" itu –yang sering disebut sebagai "kesusastraan modern" – mendapatkan keyakinan bahwa pada akhirnya ia kan merupakan bentuk ekspresi "pamungkas" – ekspresi "masa depan" yang akan menggantikan ekspresi lain. Modal dan teknologi percetakan memberinya daya rengkuh. Gagasan "pembaharuan" dan sekaligus "persatuan" memberinya ideologi.

Tetapi tidak selamanya gampang. Terutama ketika bahasa itu berada dalam ancaman pemiskinan.

Ancaman itu sangat terasa karena sejauh ini bahasa Indonesia sebenarnya hanya jadi bahasa ibu dan sebagian kecil orang. Lagipula ia diangkat menjadi bahasa resmi tanpa mendapatkan suatu *center of excellence* peradaban sendiri, di suatu masyarakat yang hanya menerima dan hampir tak menciptakan atau menemukan — produk baru dalam pertukaran barang dan informasi. Pada saat yang sama, lingkungan komunikasi yang ada ternyata sangat membatasi apa yang oleh Bakhtin disebut sebagai "heteroglossia yang sudah didialogkan", (diterjemahkan dalam bahasa Inggris menjadi *dialogized heteroglossia*): keragaman yang lahir dari permainan yang ramai antara pelbagai bahasa, baik bahasa penyair maupun bahasa jalanan, bahasa badut maupun bahasa rohaniawan — dengan kata lain suatu kemeriahan yang penuh dengan makna yang spesifik dan kongkrit, dan tampil sebagai ucapan yang khas, individual.

Bagian utama bahasa Indonesia kini seakan-akan tak tersentuh oleh karnaval itu. Bahasa nasional resmi itu lebih sering bergerak praktis hanya di dalam ruang kelas yang tertutup, di antara dinding kantor serta konferensi, atau di lingkaran yang tak jauh dari sana: dalam kontak yang impersonal dan sederhana antar rekanan. Ia kian terasing dari sifatnya yang indriawi (*sensous*). Di dalam lingkungan yang hampir seragam itu konsep tentang alam benda berhenti hadir karena tak

pernah terasa relevan, bahkan perlahan-lahan menjadi suatu masa yang tak jelas dan tak berujung dan hanya dihadirkan dalam kepala kita di bawah beberapa "tanda generik", Bahasa kita seolah-olah direnggutkan dari "bumi", dari bentuk, bau, wama, kegaduhan, dan gejolak hidup yang aneka ragam dan caut marut itu. Bahasa seperti inilah yang kemudian dilontarkan ke khalayak ramai, oleh surat kabar dan media massa lain, yang karena keterbatasan ruang dan waktunya, mudah menyebarluaskan bahasa-bahasa tanpa-bumi. Kekuatan-kekuatan politik kemudian memanfaatkannya. Tidak mengherankan bila bahasa yang seperti itu bergerak pada dataran denominator yang terendah. Ia dengan gampang menjadi bahasa massa dan bahasa birokrasi, yang pada gilirannya tampil sebagai kekuasaan yang memaksakan dirinya untuk diterima oleh setiap mulut dan kesadaran.

Puisi Indonesia — yang ditulis oleh para penyair yang kehilangan bahasa ibunya selama-lamanya, para penyair yang akhirnya gagap dalam bahasa apa pun — harus bergulat di dalam bahasa yang terancam kemiskinan itu. Di Indonesia kita tidak bisa berbicara secara meyakinkan tentang apa yang oleh seorang kritikus Amerika, Harold Bloom, disebut sebagai "narsisme linguistik" para penyair, yang percaya bahwa bahasa mengandung makna yang berlimpah-limpah. Ini agaknya berhubungan dengan kenyataan, bahwa di hadapan sebuah sajak Indonesia, kita tidak bisa menengok ke dalam "dunia bahasa sastra yang pcnghuninya berjejal keliwat rapat". Bahasa yang ada masih seperti sebuah dusun datar yang baru saja dihuni para transmigran — lokasi yang diancam wahah, perdu yang dihampiri hama. Tapi itu, bagi para penyair Indonesia, adalah satu-satunya bahasa yang mungkin.

Di situlah salah satu paradoks puisi Indonesia: dalam upayanya untuk menjadi ekspresi verbal yang otentik, ia tidak sepenuhnya mewujudkan did sebagai "tindak verbal". Ia tak bersandar kepada kekuatan kata dan variasinya. Ia menjadi contoh bahwa matriks sebuah sajak, (yang menghadirkan sajak itu sebagai suatu totalitas), tidak cuma terdiri dari deretan kalimat, melainkan juga terdiri dari celah-celah bisu yang membayang di antara kalimat — bahkan yang melatarbelakangi kalimatkalimat itu. Di dalamnya rasanya kita kurang mengalami apa yang konon oleh Roland Barthes disebut

sebagai '*a mirage of citations*', atau semacam fenomena "*deja lu*". Yang kita alami adalah sesuatu yang mirip dengan yang oleh penyair Jawa abad ke-19, Ronggowarsito, disebut sebagai keheningan yang sekaligus kebeningan, kehampaan yang sesungguhnya berisi ("*weninging ati kang suwung, nanging sejatining isi*")

Tentu, setiap puisi adalah ibarat ruh (katakanlah "inspirasi") yang hidup dan bergerak dalam "badan" (dalam hal ini sejumlah kata-kata); sang ruh senantiasa cenderung untuk mengatasi batasan kata-kata. "Karena kata tak cukup buat berkata", seperti ditulis dalam salah satu sajak Toto Sudarto Bachtiar. Tetapi dalam sebuah bahasa yang terancam kemiskinan, banyak kata-kata berubah dari sebagai *badan* menjadi hanya sebagai *jasad*. Sang ruh tak hadir di sana. Puisi pun seakan-akan terdesak dalam lingkaran yang sempit. Saya sering curiga bahwa kosakata yang terdapat dalam puisi Indonesia tahun 1990-an tidak secara mencolok bertambah jika kita bandingkan dengan kosakata puisi Indonesia setengah abad yang lalu. Dalam beberapa dasawarsa terakhir ini, tidak nampak dengan jelas ada penyair yang seperti Amir Hamzah di tahun 1930-an, yang memusatkan diri pada kekayaan kata, untuk menghadirkan sepenuhnya suatu variasi bunyi dan makna. Amir Hamzah, (seperti halnya Chairil Anwar), bagaimana pun berbeda dengan banyak penyair dewasa ini, yang bahasa ibunya bukan bahasa Melayu, dasar bahasa Indonesia yang sekarang.

Maka yang dapat dikatakan tentang puisi Indonesia mutakhir ialah kecenderungannya untuk memilih suatu dunia kode yang bukan lagi sepenuhnya berada di bawah yurisdiksi kata-kata. Tidak teramat ganjil: kehidupan di sekitarnya memungkinkan hal ini berlangsung wajar. Dalam kehidupan antar manusia di Indonesia, verbalisasi ibarat sebilah keris: terkadang ia dipakai sebagai perhiasan dalam upacara, tetapi pada dasarnya ia selalu mengandung kemungkinan yang mencemaskan, karena ia dianggap mudah membangkitkan hati yang panas, perbantahan dan bahkan bentrokan, dan sebab itu lebih sering tak dihunus, dibiarkan dalam wrangkanya yang diam. ("Mulut kamu harimau kamu", kata sebuah pepatah Melayu lama). Antonin Artaud benar ketika ia yang ide teaternya terpengaruh oleh teater Bali — mengatakan bahwa ada "kebudayaan melalui kata" dan ada "kebudayaan melalui

isyarat". Seorang linguis pernah mengatakan bahwa sebenarnya tidak ada terjemahan "*I love you*" dalam bahasa Indonesia, dan ia agaknya tak melebih-lebihkan: orang Indonesia menyatakan cinta dengan tanda-tanda lain.

Tak aneh bila cukup kuat tendensi dalam kesusastraan Indonesia untuk menampilkan kembali sifat puisi sebagai *pasemon*: berbicara dari hati-ke-hati hanya dengan menyajikan satu set "kenyataan", seakan-akan sebuah perubahan wajah, atau sebuah kias, dengan cuma menghadirkan serangkaian benda-benda di luar atau di dalam kesadaran.

Contoh yang sangat baik agaknya terdapat dalam sajak Rendra ini:

*Ada burung dua, jantan dan betina
hinggap di dahan
Ada daun dua, tidak jantan dan tidak betina
gugur dari dahan
Ada angin dan kapuk gugur, dua-dua sudah tua
pergi ke selatan
Ada burung, daun, kapuk, angin, dan mungkin juga debu
mengendap dalam nyanyiku*

Memang bisa disetujui, bahwa dalam puisi liris di mana pun juga, keutuhan pengalaman intuitif seringkali hendak dikomunikasikan sepenuhnya, dan menghadirkan satu lanskap yang kongkrit—suatu corak yang terutama nampak dalam haiku Jepang dan puisi klasik Cina. Seperti kata penyair Taois terkemuka Po Yugian, "Apabila seseorang bertanya kepadaku tentang jalan menuju ke keabadian, aku tak mengucapkan sepatah kata pun, tapi dengan diam kutunjuk bunga-bunga yang jatuh". Archibald MacLeish juga pernah menyatakan bahwa *A poem should be wordless/like the flight of birds*. Namun yang khas pada puisi Indonesia dewasa ini ialah bahwa ikhtiamya untuk menjadi *wordless*, atau bertindak sebagai *pasemon*, tak bisa dilepaskan dari kekecewaan umum terhadap sejarah.

Praktis selama hampir seluruh paruh pertama abad ke-20, kesusastraan Indonesia mengaitkan diri dengan gagasan dalam pelbagai bentuknya. Kesusastraan Indonesia, seperti telah saya sebutkan di atas, mula-mula bergerak bersama penciptaan mitos tentang bangsa dan tanah air. Kemudian, atau

sekaligus, ia juga bergerak ke arah apa yang dinyatakan oleh penulis yang paling berpengaruh dalam gerakan Pujangga Baru di tahun 1930-an, S. Takdir Alisjahbana: ikut serta dalam "pekerjaan pembangunan yang maha besar". Kesusastraan sebagai — agenda ini mau tak mau menjadi sebuah kesusastraan yang meletakkan "keberartian" (dari kata *berarti*, yang mengandung maksud "mempunyai makna, ide, atau konsep" dan juga "penting untuk", atau "relevan") sebagai sumbunya. Sastrawan diasumsikan sebagai kesadaran yang bisa merancang dan membentuk karyanya. Tiga jilid novel S. Takdir Alisjahbana, *Grotta Azzurra* adalah suatu epitom dari pandangan seperti itu.

Kecenderungan untuk bersumbu pada "keberartian" itu tidak berakhir dengan mundurnya peranan orang-orang Pujangga Baru. Para sastrawan yang kemudian secara bersama diberi nama "Angkatan '45", dikenal dengan sebuah proklamasi yang dimuat dalam suplemen *Gelanggang* dalam majalah terkemuka waktu itu, *Siasat*. Pernyataan menjelang akhir tahun 1940-an yang disebut sebagai "Surat Kepercayaan Gelanggang" itu juga pada dasarnya meneruskan tendensi yang meletakkan kesadaran, atau din sang pengarang, sebagai sesuatu yang utuh, jelas, koheren serta penting, seperti yang tersirat dalam semangat kesusastraan sebagai — agenda di masa sebelumnya. Tidak mengherankan, bila di tahun 1943, dalam dua kali pidato radionya, Chairil Anwar — pemberontak yang paling jalang itu — menolak "hasil seni improvisasi" dan menyatakan bahwa "pikiran berpengaruh besar dalam basil seni yang tingkatnya tinggi". Dan tentu saja kita tak boleh melupakan para penganjur "realisme sosialis" di tahun 1960-an. Tak ada sastrawan Marxis yang menulis tanpa perumusan gagasan (mereka menyebutnya sebagai "isi"), karena bagi mereka soalnya bukan hanya menggambarkan kenyataan, tetapi juga mengubah kenyataan.

Yang tak kalah penting untuk dicatat ialah bahwa sejak tahun 1960-an itu bahasa Indonesia dikerahkan untuk menjadi suatu kekuatan yang "integralistik", yang menggabungkan segala sesuatu ke dalam suatu kesatupaduan besar. Di tahun 1960-an itu berbentuk mobilisasi daya verbal, dengan slogan dan pidato-pidato (varian lain adalah birokratisasi bahasa, setelah tahun 1970-an, yang nampak 'pada susunan sintaksis

yang rata, impersonal, dan mirip satu sama lain. Maka bertautlah dua hal. Yang pertama adalah kecenderungan kesusastraan Indonesia untuk memandang dirinya "berarti". Yang kedua adalah kecenderungan bahasa untuk mendesakkan diri sebagai isyarat satu pusat, satu gerak dan satu makna.

Tapi kecenderungan itu akhirnya hanya menghasilkan sesuatu yang opresif. Di tengah mobilisasi kekuatan verbal yang intensif itu, puisi Indonesia, khususnya, terdesak dalam bahasa yang semakin terkuras habis. Ia tak bisa merayakan "keberartian" dan konsensus sekaligus, terus menerus. Maka ada kekecewaan yang besar terhadap kata, dan akhirnya yang dipilih adalah diam. "*Ah, baik diam dan merasakan keramaban/ pada tangan yang menjabat dan mata merindu*", tulis Subagio Sastrowardjo dalam sebuah sajaknya tentang percakapan. Pilihan ini pula yang nampak pada Rendra, di akhir tahun 1960-an. Rendra memperkenalkan karya-karya teaternya yang hampir tanpa dialog, hampir sepenuhnya membisu, hanya mempergunakan gerak dan komposisi — serangkaian pertunjukan yang pernah saya beri nama "minikata". Dan Rendra tak sendiri. Kemudian Putu Wijaya datang dengan lakon-lakon yang barangkali bisa disebut sebagai teater "dekonstruksi" dalam arti yang sederhana: lakon-lakonnya meruntuhkan kembali setiap arah makna yang hampir terbangun. Beberapa penyair, seperti Taufiq Ismail, menulis sajak-sajak imajistik, dan Sapardi Djoko Damono menggarisbawahi sifat lirik dari kesunyian. Kliimaksnya pada Sutardji Calzoum Bachri. Penyair ini — ia orang dari Riau dan salah satu dari sedikit penyair Indonesia kini yang berbahasa ibu melayu mengembalikan puisi kepada mantera, dan menyatakan bahwa kata-kata "hams bebas dari beban pengertian, dari beban ide. Kata-kata harus bebas menentukan dirinya sendiri".

Mungkin pembangkangan total terhadap kesusastraan yang bersumbu kepada "keberartian" itu dapat dianggap sebagai semacam nihilisme bahasa; ia bisa mengakibatkan kesusastraan kehilangan alasan hidupnya sendiri. Jalan buntu memang menghadang. Tidak mengherankan bila pilihan kepada diam, kepada imaji dan bukan ide, kepada kesunyian dan bukan argumen, pilihan untuk membebaskan kata dari "beban pengertian", kemudian mendapatkan antitesisnya sendiri. Sajak-

sajak Sutardji Calzoum Bachri yang belakangan memasukkan kembali pengertian kepada kata. Rendra menulis puisi "statemen" yang panjang, memberi komentar atas keadaan sosial dan ia bacakan itu ke khalayak ramai. Kata tak sepenuhnya lagi bebas menentukan dirinya sendiri. Ada penyair yang mengendalikannya.

Nampaknya, dalam kesusastraan Indonesia kini penyair atau novelis masih sulit untuk dianggap sebagai figuran kecil di pentas sebelah belakang dalam sebuah lakon yang seharusnya peran utarannya dipegang sang karya sastra. Pembaca selalu cenderung menemukan sang pengarang kembali, dan membawanya ke mimbar lagi. Dalam bentuknya yang menakutkan, Pramudya Ananta Toer oleh pemerintah yang berkuasa dikategorikan sebagai ancaman, dan apapun yang ditulisnya dilarang. Dalam bentuknya yang tak kalah berbahaya, para penyair dengan mudah menjadi pujangga. Dari dirinya akan keluarlah *sabda*, sesuatu yang hadir sebagai kata, logos, arahan, acuan, atau kebenaran.

Dalam posisi sebagai pembawa sabda, seringkali kehadiran seorang sastrawan bukan lagi didefinisikan berdasarkan serangkaian *karya*. *Karya* adalah sesuatu yang "duniawi". Ia mengimplikasikan suatu proses keterlibatan, mungkin pergulatan, dengan "dunia". Dalam sebuah *karya* sastra, kata, arahan, acuan ataupun kebenaran bekerja, bergelut, jalin-menjalin dengan segala hal yang bersifat sementara, nisbi, terbatas, ruwet, tapi beragam dan tak sepenuhnya terkendali oleh suatu kerangka diskursif. Sang penulis sendiri dengan segera sadar, bahwa dalam proses *karya*, tema atau rancangan apapun yang disusunnya menjadi tak relevan. Bahkan koherensi dan kejelasan kesadarannya masih problematis. Puisi yang sate tak pernah merupakan perbaikan puisi sebelumnya, dan karyanya selalu seperti sebuah impian yang setengah terlaksana. Dalam proses seperti itu, *sabda* adalah sesuatu yang jauh: sesuatu yang baru tiba dari Gunung Mahameru konsep-konsep: hermetik, lurus, mengimbau konsensus, meyakini Utopia.

Bagi saya, ada waham keagungan tertentu di sana. Apalagi kesusastraan dewasa ini datang ke pembaca melalui perdagangan dan teknologi, dan sebab itu mempunyai ilusi-ilusinya pula. Seperti sudah saya singgung di atas, kesusastraan

Indonesia kontemporer menyangka dirinya akan menjadi bentuk ekspresi pamungkas dan meniadakan ekspresi-ekspresi lain yang dianggapnya sebagai milik masa lampau. Dengan kata lain, ia menyediakan diri sebagai pemberi kata akhir, dan ia berangkat ke arah untuk menjadi suatu kekuasaan tersendiri. Sang pengarang pun menjadi pembuat monumen.

Tetapi ilusi adalah ilusi. Justru dengan menyebar menemui suatu publik pembaca luas yang tak secara pasti dikenalnya, kesusastraan dengan mudah kehilangan kebebasannya untuk menjadi wajar. Ia menjadi sadar-diri. Ia kehilangan *rapport* atau kecocokan yang pernah ada ketika sebuah teks adalah sebuah manuskrip dan sebuah audiens adalah pembaca atau pendengar yang terbatas. Audiens seperti itu sudah mengenalnya dan dikenalnya. Maka ketika kesusastraan harus menjangkau siapa saja, ia tidak bisa menjangkau siapa saja.

Padahal dengan menemukan batasnya ,sendiri, puisi justru menjadi bebas. Ia kembali kepada hubungannya yang intim dengan pembaca atau audiens (yang mungkin tersebar, tetapi tetap audiens-nya) tempat ia bisa berbicara dengan santai. Dalam hubucigan yang seperti itu, bahasa tidak perlu memilih bergerak pada denominator yang terendah; ia bukan untuk berbicara dengan massa. Ia bukan untuk bercakap dengan sebuah *tabula rasa*. Bahasa yang ada tidak didorong untuk terus menerus membekukan metafora menjadi konsep (suatu yang terjadi di tengah birokratisasi bahasa kini; ia tidak ngotot untuk menyeragamkan pengertian. Ia tidak berbicara kepada "manusia — pada — umumnya". Bahasa itu juga tidak mereduksikan pengalaman menjadi kategori-kategori yang bisa dikuasai dan menguasai; ia bukan untuk mengontrol orang lain.

Dalam suasana itu, yang lahir bukan monumen pualam, melainkan, katakanlah, beranekaragam batu gunung, yang keluar dari kawah penciptaan, dan hadir di sana, dekat kepundan. Ia punya hubungan historis dengan sang sumber, tetapi ia punya kesempatan sendiri. Ia nampak stasioner, tapi ia bisa berkembang ke pelbagai manifestasi. Daripadanya orang (para pembaca) bisa membuat patung atau pahatan atau, tanpa mengubah bentuk sang batu, meletakkannya sebagai bagian dari kornposisi sebuah taman karang.

Saya kira, posisi seperti itulah — karya sastra bukan sebagai monumen, melainkan sebagai sebunghkah batu gunung — yang semakin disadari oleh kesusastraan Indonesia yang sering dianggap terpercil itu: ia tak meletakkan dirt lagi sebagai suatu kekuasaan, atau bagian dari kekuasaan. Sebab pada akhirnya kesusastraan tidak hendak, dan tidak bisa, terus menerus kehilangan sifatnya sebagai *pasemon*. Tanpa sifat itu ia, dimulai dengan puisi, akan tiba pada ambang kematian. Bagi saya kcmatian kesusastraan bukanlah karena sensor dan pembrangusan. Kematian kesusastraan ialah bila ia membuat kita semua tidak bisa lagi menari dengan makna.

Dalam arti tertentu seorang penyair memang ibarat seorang penari topeng. Puisi itu — umumnya tertulis, dan pembaca biasanya tak mengenal sang penggubah adalah topengnya. Di atas pentas, kita tidak sepenuhnya bisa tahu apakah sang penyair, dengan kehadirannya yang menonjol dan mengesankan, sedang mengekspresikan dirinya sendiri atau mengekspresikan karakter yang nampak pada topeng itu. Pada akhirnya kita mathum bahwa yang kita hadapi bukanlah sebuah diri, bukan pula sebuah kesimpulan, yang selesai, melainkan sebuah tartan: sebuah sosok dan sebuah pernyataan dalam proses. Ada di sana senantiasa yang tidak atau belum final, dan yang selalu dipertanyakan berkali-kali. Itulah *pasemon*: ia menampik pingitan "pengetahuan".

Dalam mengakui dan mengukuhkan puisi sebagai *pasemon*, saya kira kita mendapatkan satu sudut di mana kita berada dalam sejarah, tetapi juga tidak ingin menyerah, mungkin berlindung dari sejarah, tatkala sejarah adalah sesuatu yang brutal. Seorang penulis, dalam konteks ini — dan saya kira inilah yang dialami oleh mereka yang hidup di Dunia Ketiga — tak mungkin memandang zaman kesusastranya sekarang sebagai sekedar "*amoment of gentle apocalyps*". Di Dunia Ketiga, di Indonesia, setidaknya, hampir setiap tulisan yang berarti adalah sebuah bekas luka. Justru karena itu, puisi menghubungkan kita dengan sesuatu yang lain, seraya ia merayakan kenikmatan indera, momen yang sensous, subtil dan bermain-main. Dengan puisi, dengan *pasemon*, kesusastraan menaruh kita kembali ke dalam kesaktian dan keterbatasan, menjadi manusia dan kita pun memilih kata kita sendiri,

kediam-dirian kita sendiri, kearifan kita sendiri.

Sekian, terimakasih.

** Pidato' waktu menerima Hadiah A. Teeuw, di Leiden, 25 Mei 1992.*