

RUANG DISKURSIF, RUANG POLITIK¹

...wijsheid + inzicht tidak cukup, musti stimulerende kracht + enthousiasme.

Chairil Anwar (1922-1949)

/1/

Politik kehilangan sejarahnya jika ia hanya dilihat sebagai penggunaan kekuasaan. Sastra kehilangan sejarahnya jika ia hanya dilihat tanpa politik. Sebab itu di sini saya ingin menawarkan sebuah pendekatan lain terhadap hubungan antara politik, sastra, dan kritik sastra.

Politik, dalam perumusan terkenal Bung Karno, adalah pembentukan kekuasaan dan penggunaan kekuasaan, *machtsvorming* dan *machtsaanwending*. Tapi pembentukan dan penggunaan kekuasaan punya proses yang berbeda di dalam konteks yang berbeda, di zaman yang berbeda pula—dan itu bisa mengubah apa makna "politik". Ada masa ketika kekuasaan dihimpun melalui mitologi, dan hierarki dihadirkan dengan legitimasi yang kekal, dan penggunaan kekuasaan dijalankan dengan asumsi bahwa masyarakat adalah sebuah konsensus untuk menerima simbol-simbol yang sama. Tanpa konflik, tanpa persaingan.

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

Tapi pengalaman Indonesia sejak awal abad ke-20, dan perubahan serta gerakan politik sejak itu, menunjukkan satu gambaran lain. Tak ada lagi mitologi yang menopang kuasa; hierarki tak dianggap punya legitimasi yang abadi. Kekuasaan tampak sebagai kursi yang tak ditakdirkan buat orang atau kalangan tertentu; sementara itu masyarakat tak bisa diasumsikan sebagai tanpa konflik dan kompetisi.

Dalam kondisi itu, ketika keadaan dirasakan timpang dan menekan, etos kesetaraan pun bersemai dan akhirnya marak. Gerakan politik di masa itu bangkit. Tak mengherankan bila Marxisme, yang mencitakan masyarakat tak berkelas, punya andil besar di dalam gerakan politik Indonesia yang tumbuh di masyarakat kolonial ketika pengisapan dan segregasi kelas dipaksakan. Dengan Marxisme pula para pelopor perjuangan kemerdekaan Indonesia (dalam sajak 'Krawang-Bekasi' Chairil Anwar mereka diwakili Bung Karno, Bung Hatta, Bung Syahrir, tapi juga perlu ditambahkan: Tan Malaka) memandang kolonialisme bukan sebagai dominasi etnik – satu hal yang hendak ditegaskan oleh pemerintah Hindia Belanda dengan taksonomi rasial di negeri jajahan – melainkan dominasi kelas. Dan dominasi kelas, dalam analisa Marxis, tak terlepas dari sejarah; ia tak akan kekal. Dengan kesadaran itu, etos kesetaraan punya harapan yang sah.

Tentu tak hanya Marxisme yang mengukuhkan etos itu. Satu contoh kecil lain, tapi agaknya berarti: para siswa STOVIA, yang sebagai calon "dokter Jawa", mengalami diskriminasi dalam kehidupan sehari-hari, tiap sore, di asrama, ketika tak lagi diikat oleh tertib sekolah, mereka menyanyikan lagu Revolusi Perancis. Kita ingat *La Marseillaise* menyeru sesama sebagai *citoyen*, warga, subyek sebagai *person* yang mandiri dan setara, bukan sebagai hamba kerajaan. Kita tahu, Revolusi Perancis mengubah paradigma politik Eropa: begitu monarki dipenggal, ditunjukkan ke seluruh penjuru bahwa takhta adalah, untuk memakai kata-kata terkenal Claude Lefort, "tempat kosong", yang bisa diisi siapa saja tiap kali. Kita ingat STOVIA adalah tempat persemaian bagi pemuda Indonesia radikal seperti Tjipto Mangoenkoesoemo dan Soewardi Soerjaningrat.

Yang terjadi menjelang dan sesudah 1945 menunjukkan elan yang sama dan membuat perubahan-perubahan yang penting dalam sastra— satu hal yang akan saya kemukakan lebih lanjut nanti. Politik, dengan demikian, tidak tampil sebagai pembentukan dan penggunaan kekuasaan, melainkan lebih sebagai gerak dari "bawah" yang mengguncang hierarki.

Zaman kita adalah zaman yang belum menanggalkan ethos egaliter itu. Paralel dengan itu, inilah zaman ketika pelbagai hierarki dengan mudah jadi genting.

Dengan perspektif itu, kita bisa melihat hubungan politik dengan sastra dan kritik sastra bukan dari "atas" – bukan sebagai desain (atau "ideologi") yang memperkukuh sebuah tatanan – melainkan dari deru dan debu di mana politik, sastra dan kritik sastra adalah *praxis*. Dari sini, sastra, bersama politik, akan lebih jelas sebagai bagian dari gerak sejarah, peristiwa-peristiwa antar manusia yang tak selalu terarah dalam hidup – apa yang mungkin bisa disebut sebagai "*materialism of events*".

/2/

Dalam sejarah, kritik sastra tak niscaya diperlukan sastra. Kritik sastra adalah gema yang bersipongang setelah sastra memperdengarkan suaranya, tetapi gema yang punya arahnya sendiri.

Kita berada dalam masa pasca-Jassin. Maksud saya, dewasa ini beratus-ratus karya sastra telah ditulis tanpa mengasumsikan adanya seseorang, atau mungkin sebuah institusi, yang, seperti H.B. Jassin di tahun 1950-an, diposisikan sebagai pembubuh stempel ke-sastra-an dan penentu nilai dan perannya. (Sastrawan Gayus Siagian mencemooh masyarakat sastra masa itu yang telah memberi posisi ke-Paus-an kepada sang kritikus). Sebaliknya, dewasa ini agaknya tak ada yang menulis "kritik sastra" dengan premis bahwa apa yang diutarakannya akan memberi bentuk kepada sastra yang sedang dan akan diciptakan.

Ini bukan kesimpulan dari sebuah problematik baru. Wibawa kritik dan karya sastra sebenarnya tak pernah jelas. Juga dalam sastra Eropa, di mana sejarah kritik sastra lebih panjang dan terekam. Bila persoalan ke-"Paus"-an H.B. Jassin jadi bahan olok-olok dalam sastra Indonesia tahun 1950-an, dalam sebuah esei dari tahun 1962 yang kemudian diterbitkan dalam kumpulan *Notes et Contre-Notes* di tahun 1966, ada satu ucapan Ionesco ketika ia menghadapi para kritikus yang membuatnya kesal: "Kritikus itu murid karya sastra, bukan kepala sekolahnya."

Tentu Ionesco hanya separuh benar, sebab kritik juga bukan ibarat siswa yang lazimnya diharapkan mengikuti arahan, dalam hal ini arahan karya sastra. Tapi dalam kalimat ringkas Ionesco kita dapat melihat ketegangan hierarkis yang berlangsung antara karya diskursif (kritik dan telaah atas karya sastra), dan karya yang non-diskursif (misalnya sebuah puisi). Lebih dari itu, juga tersirat resistansi, atau mungkin juga pembelaan diri, karya kreatif untuk memperjelas peran dan otonominya.

/3/

Akar ketegangan hierarkis itu tertanam jauh dan dalam. Jika kita lihat sejarahnya, ia dapat ditemukan di sekitar masa Sokrates di Yunani di abad ke-5 Sebelum Masehi, ketika Plato menyebut adanya “sebuah perseteruan purba antara filsafat dan puisi”.

Tak diketahui benarkah jauh sebelum zaman Plato memang terjadi “perseteruan” itu – dan tidakkah sesungguhnya yang terjadi hanya semacam usaha menemukan keseimbangan baru. Tapi jika yang dimaksud “filsafat” bisa kita perluas, mencakup semua paparan yang dibangun dari argumentasi dan penalaran, dan yang dimaksud “puisi” termasuk mitologi, fiksi, dan karya lakon, maka memang akan mudah ditemukan ketidakcocokan – bahkan tak jarang ketimpangan – di antara keduanya.

Terutama dari segi pandang idealisme Plato, yang pengaruhnya masih terasa sampai hari ini: keyakinan bahwa manusia punya kapasitas penalaran buat mencapai kebenaran dan menggunakan kebenaran ini buat menata tertib kehidupan secara rasional. Dilihat dari perspektif Platonis, puisi tak punya dasar optimisme kognitif itu; ia tak akan mencapai kebenaran yang sanggup bertahan, sebab ia tak menangkap hal ihwal di dunia berdasarkan konsep.

Seperti satu petilan sajak Subagio Sastrowardoyo:

Tugasku hanya menterjemah

gerak daun yang tergantung

di ranting yang letih.

Ada sesuatu yang menyentuh dari imaji-imaji dalam kutipan sajak itu— tapi bagi Plato, mereka justru membuktikan bahwa puisi hanya mampu, mungkin asyik, menirukan kefanaan benda-benda (sebuah proses *mimesis*), dan menirunya tanpa penalaran. Benda-benda itu (daun yang bergerak, ranting yang letih) sesungguhnya hanya manifestasi dari ide, dan ide adalah abadi. Bagi Plato, puisi Subagio, dan puisi pada umumnya, tak melihat dan memahami itu. Maka mengubah puisi bukan aktivitas yang akan memproduksi pengetahuan. Puisi bukan prestasi manusia yang patut dibanggakan.

Plato (dalam *Ion*) bahkan mengutip Sokrates yang mengatakan: "...sang penyair adalah makhluk yang enteng, bersayap dan suci, dan tak ada dalam dirinya temuan apa pun sampai ia didatangi ilham dan ia kehilangan kesadaran; nalar tak menyertainya lagi."

Bagi Sokrates, (atau Sokrates menurut Plato) seorang penyair mengubah karyanya dalam kondisi *en-theos* (akar kata "entusiasme"), atau "kerasukan dewa" --mungkin seperti sufi yang mabuk kepayang dalam keakraban dan kesyahduan di hadirat Tuhan.

Karena "kehilangan kesadaran", karena "pikiran tak menyertainya lagi", bahasa yang terungkap dari dirinya secara mencolok lain dari bahasa para filosof – satu hal yang tampak misalnya dalam bahasa puisi Sutardji Calzoum Bachri atau Afrizal Malna. Kita tahu betapa bedanya kalimat para penyair ini –diksi, bunyi, dan arah bahasa mereka –bila disbanding dengan bahasa dalam sebuah risalah Franz Magnis Suseno, misalnya. Kita juga ingat bahwa menghadapi bahasa puisi pertanyaan yang sering dikemukakan adalah: apa artinya? Mungkinkah kita sepakat tentang arti itu?

Bahasa penyair terbit dari pengalaman yang singular, tak akan bisa diulangi dalam situasi lain, tak bisa diverifikasi, bahkan tak dimengerti mereka yang meletakkan diri di luar pengalaman puitik. Karena itu juga Sokrates merendahkan puisi: karya sastra ini tak mengandung *technê* yang sebenarnya; ia tak punya *epistêmê*, satu bentuk pengetahuan yang terstruktur.

Sebaliknya bahasa filsafat dan semua karya pemikiran. Dalam tingkat abstraksi yang paling lanjut, bahasa seperti itu yang dibangun dengan penalaran beserta uraian dan argumentasinya, bisa dimengerti mereka yang tak berada dalam konteks yang melahirkan bahasa itu. Dengan itu verifikasi atas kesimpulannya dapat dilakukan.

Melalui waktu yang cukup lama, dari pandangan Platonis itu tersusunlah hirarki yang meletakkan kritik atau telaah sastra dalam posisi pengarah. Karya sastra diperlakukan sebagai barang yang harus dan bisa diarahkan.

Dengan kata lain, ruang diskursif diletakkan di atas apa yang saya sebut sebagai “ruang puitik”.

Dalam ruang diskursif, kebenaran dicari dan dicapai secara aktif melalui argumentasi dengan penalaran, sebagaimana dicontohkan dialog-dialog Sokrates. Dalam diskursus yang baik, kata Sokrates, yang tak melenceng, harus ada isi pikiran pada diri sang pembicara, dan pikiran itu harus menguasai topik yang ingin dibahas. Dan seperti tampak dalam rekaman dialog-dialog Sokrates, tak perlu latar yang kongkrit; argumentasi bisa berlangsung seakan-akan manusia dan bahasanya berada di luar kehidupan sehari-hari, kekal dan tak terikat ruang, seakan-akan sang pembicara atau sang penulis tak bersentuhan dengan jalanan, tempat perubahan dan keserba-mungkinan berlangsung, tempat percakapan sekenanya atau suara ganjil bisa menyela.

/4/

Sengaja cukup panjang saya mengemukakan pandangan Platonis tentang puisi, karena saya lihat argumentasi semacam itu, dalam pelbagai variasinya, berulang kali mewarnai pandangan tentang sastra – dahulu dan sekarang, di Eropa maupun di antara kita. Pembahasan sastra dan kritik sastra tak jarang mengadopsinya.

Zaman ini adalah zaman yang kecewa kepada puisi, dari mana seni lahir. Dengan “puisi” saya maksudkan semua karya kreatif, dalam sastra maupun seni. Dalam kuliahnya tentang estetika di tahun 1828 Hegel mengatakan, kini seni tak lagi memenuhi kebutuhan luhur manusia; seni sudah berakhir dan jadi bagian masa lalu. Kini, kata Hegel, seni telah kehilangan kebenaran yang sejati. Kebenaran telah dipindahkan ke dalam ide-ide – satu corak dunia modern.

Di dunia modern, yang kehilangan pesona bumi, yang tak mengenal lagi sihir dari sekitar – seperti dideskripsikan Max Weber – alam tak lagi bicara; ia menjauh. Ia tak lagi menyapa; ia terdiam dijelaskan ilmu. Ilmu-ilmu tentu saja hanya menangkap alam secara analitis, melihat salah satu aspeknya saja, kemudian menguraikannya seperti dokter mengurai kadaver. Alam dibentangkan mati. Kesadaran manusia-lah yang membentuknya, sebagaimana kesimpulan *cogito ergo sum* Descartes. Dalam kesimpulan itu, kesadaran yang berpikir, *res cogitans*, diletakkan sebagai substansi yang konstitutif. Dengan kata lain, kesadaran itulah yang mewujudkan *res extensa*, dunia dan

seisinya – ibarat roh yang berkata “kun fayakun” dan dari semesta ketiadaan, terjadilah semesta ada.

Bahasa juga diperlakukan sebagai bagian dari alam mati, menjauh dari ruang yang bergolak dan waktu yang bergerak. Ia jadi hanya konsep, pengertian – sesuatu yang abstrak, tak bisa disentuh pancaindra, dengan makna yang konstan sejak kemarin, kini, dan nanti: “kebangkitan” – bukan aksi dan saat “bangkit”, “pencerahan” – bukan apa yang jadi “cerah”. Pendeknya, sebuah imperialisme konsep.

Tentu saja dikotomi yang tersirat dalam paparan saya tak boleh dianggap sempurna dan selesai. Dunia yang dikuasai konsep itu tak kedap sepenuhnya dari apa yang lain. Sesekali, meminjam kalimat Adorno, “sejarah menerobos masuk ke dalam kata-kata”. Sesekali, puisi menggugat seraya mendekatkan kata kembali ke bumi, mengingatkan kita akan benda-benda kongkrit yang tak kekal. Malah dalam sebuah sajak yang intens, dengan pertanyaan yang berulang-ulang, Amir Hamzah mempersoalkan apakah arti yang kekal, sementara yang ada di sekelilingnya adalah alam fana yang bisa indah:

Junjunganku apatah kekal

Apatah tetap

Apakah tak bersalin rupa

Apatah baka sepanjang masa...

Bunga layu disinari matahari

Makhluk berangkat menepati janji

Hijau langit bertukar mendung

Gelombang reda di tepi pantai

Tentu, di tengah imperialisme konsep, pertanyaan “apatah kekal” yang menyentuh hati itu akan dijawab dengan, misalnya, satu analisa tentang riwayat alam semesta dan manusia; “bunga layu” akan diterangkan dengan rumusan ilmu tumbuh-tumbuhan; “hijau langit bertukar mendung” akan jadi gejala meteorologi.

Dalam konsep, kata sepenuhnya hanya “arti” – sebuah “isi” dalam cakupan kognitif. Kata seakan-akan bukan bunyi, bukan nada, bukan bisik dan tak mungkin mensugestikan warna dan imaji. Bahasa dibicarakan makin jauh dari lidah, gigi, bibir, hidung – tubuh manusia yang menghasilkan suara atau ucapan. Badan disubordinasikan. Yang serebral mengatasi yang fisik.

Di situlah ruang puitik menciut. Asumsi yang berlaku: semua niscaya bisa dinalar dan dijelaskan. Tak ada yang ambigu dan remang-remang. Semua dianggap bisa diverbalkan, tiap hal dibahasakan. Tak ada yang terlepas. Tak ada kebisuan.

Tapi di sana-sini, puisi berhasil menghargai kembali kebisuan dan sekaligus memulihkannya. Ia menjadi berharga karena menebus kembali apa yang dipinggirkan dalam ruang diskursif. Sesekali ia membentangkan lagi ruang puitik, hingga alam hadir kembali dalam percakapan.

Ada dua karya Sitor Situmorang yang memperlihatkan kemungkinan itu.

Yang pertama sebuah sajak satu baris di bawah judul “Malam Lebaran”:

Bulan di atas kuburan

Puisi itu seakan-akan tak hadir, hanya sejumput imaji minimal yang lewat; mereka memberi isyarat bahwa di sana mungkin ada selintas makna. Tak sepenuhnya secara kognitif. Bukan dari hasil kombinasi kata-kata. Makna itu ibarat bayangan wayang di balik kelir – di balik itu hadir sosok imaji-imaji itu: “malam”, “malam lebaran”, “bulan”, “kuburan.”

Mereka bukan sekedar tiruan dari apa yang ada di dunia. Bukan pula representasinya. Mereka menemui kita sebagai pengingat yang evokatif tentang sebuah pengalaman. Ada sesuatu yang syahdu, yang sakral, misterius, murung.

Dan itulah salah satu daya puisi. Heidegger pernah mencatatnya: puisi membawa apa yang tak-terkatakan, *Unsagbar*, sebagaimana adanya, ke dunia – seakan-akan buat pertama kalinya.

Sajak yang kedua adalah “Lagu Gadis Itali”:

Batu tandus di kebun anggur

Pasir teduh di bawah nyiur

Abang lenyap hatiku hancur

Mengejar bayang di salju gugur

Di sini kita bertemu dengan pantun – sebuah bentuk yang membangun kembali asosiasi kepada puisi tradisional. Ia seakan-akan datang kembali sejenak dari sebuah zaman pra-sains. Dengan itu ia melawan dunia hari ini, tak hanya dalam bentuk, tapi juga dalam kembalinya pesona, sesuatu yang magis, dari alam yang semula bisu: “batu tandus”, “pasir teduh”, “bayang di salju gugur”.

Dengan kata lain, pantun Sitor – juga puisi pada umumnya – mengedepankan lagi ruang puitik jadi setara, (malah mungkin lebih memukau), bila disandingkan dengan ruang diskursif. Di sini, menulis berarti memasuki bahasa di dalam keadaan terkesima. Kita berada dalam sebuah situasi di mana bahasa yang merupakan hasil konsensus dan repetisi – bahasa yang dilembagakan birokrasi, kekuasaan politik, modal, dan tatanan rasional lain – dibikin tak laku, bahkan tak berfungsi, karena terasa terasing dari pengalaman.

Di saat itu, puisi jadi semacam subversi.

Sastra memang diam-diam punya tenaga perlawanannya sendiri. Dalam sastra, bahasa terkait dengan apa yang disebut Rancière *littérarité*: kata selalu mengemukakan terlalu banyak atau sebaliknya terlalu sedikit; kata ibarat yatim piatu yang tak bisa diklaim siapa pun sebagai subyek yang melahirkannya. Tak ada yang bisa mengendalikannya secara penuh.

Bahkan di ruang puitik, *littérarité* bersimharajalela. Puisi, terutama setelah Chairil Anwar, menjadi gerak dialektis terus-menerus antara tata dan tanpa-tata, antara kosmos dan khaos, antara

anarki dan harmoni, hingga kata-kata bergerak terus-menerus antara bunyi dan arti, antara dorongan ekspresif dan niat komunikatif.

Tak mengherankan ia tak mudah ditempatkan dalam sebuah Orde yang tertib. Plato mengusir para penyair dari “kota ideal”-nya.

/5/

Harus saya tambahkan: tak semua penyair disingkirkan. Penyair yang memuja Tuhan dan para pahlawan tetap diperbolehkan tinggal. Juga ada yang bisa diizinkan kembali. Dalam Buku X *Republik*, Sokrates menegaskan bahwa para penggemar sastra boleh menyatakan dukungannya kepada puisi asal menunjukkan bahwa puisi bukan saja bisa dinikmati tapi juga “berguna bagi pemerintahan yang tertib dan bagi kehidupan manusia”.

Dalam sejarah sastra Indonesia modern, contoh paling awal pandangan seperti itu diutarakan oleh S. Takdir Alisyahbana.

Dalam satu risalah panjang yang dimuat dalam *Nomor Peringatan Poedjangga Baroe, 1933-1938*, Takdir mengukuhkan sastrawan sebagai “pujangga”. Ia bahkan mengutip Carlyle yang melihat persamaan antara penyair dan nabi.

Dalam peran itu, sang pujangga harus membangun konsensus. Manusia ingin agar karya sastranya tidak jadi “kelipan-kelipan pengalaman...yang terpisah, yang terpercil”. Padahal...

...tiap-tiap buah kesusasteraan itu mendapat nilainya yang setinggi-tingginya dan semulia-mulianya, apabila ia masing-masing bukan sesuatu yang kebetulan, tetapi sebahagian daripada bangunan hidup yang padu dan dahsyat pula.

Dalam keadaan itu sang pujangga punya tugas, justru karena keistimewaannya:

Kaum pujangga tidak boleh berdiri menonton dari tepi sungai yang aman, seolah-olah ia tiada bersangkut-paut dengan air yang sedang mengalir ini....Ia mesti serta menetapkan ke mana air yang banyak itu harus menuju.

Dalam ucapan-ucapan yang bergelora itu tersirat sebuah kepercayaan yang tangguh kepada kemampuan pengarang (“pujangga”) sebagai otoritas. “Kaum pengarang ialah insinyur pembuat jiwa,” demikianlah Takdir mengulangi kata-kata Stalin yang dipasang dalam “kongres para pujangga Rusia di tahun 1934 – meskipun ucapan itu sebenarnya bertentangan dengan kebenaran materialisme sejarah.

Setidaknya, ada keyakinan Takdir kepada pengarang sebagai Subyek, (dengan “S”), atau sebagai kesadaran yang secara terang dan utuh menguasai bahasa, bahkan memengaruhi dan membentuk pikiran orang lain.

Tak mengherankan bila bahasa novel-novel Takdir berada di satu tataran: lebih mengutamakan komunikasi ketimbang ekspresi, dengan membuka diri untuk digunakan, bergerak bersemangat untuk menyampaikan informasi/pengetahuan, dan semuanya tersusun jernih melalui penalaran.

Tak mengherankan pula bila sejak novel *Layar Terkembang* sampai dengan *Grotta Azzurra* dan *Kalah & Menang*, Takdir memilih pertukaran pikiran sebagai peristiwa utama para tokohnya. Dalam *Grotta Azzurra* bahkan perbedaan watak dan suasana hati mereka tak terasa penting untuk ditampilkan. Yang bersua adalah konsep-konsep, lebih ketimbang orang-orang; pikiran berada di atas gerak tubuh, ide-ide di atas laku dan pengalaman.

Di sini pelbagai hierarki pun bertaut: Subyek berada di atas bahasa, dan bahasa hanya sebagai obyek; kehendak berkomunikasi berada di atas kebutuhan ekspresi; “pujangga” berada di atas pembaca dan publik; ruang diskursif lebih berperan mengatasi ruang puitik.

Rancière menyebut keadaan itu sebagai manifestasi dari “rezim etis dalam seni”. Kata “rezim” di sini bukanlah untuk mengidentifikasi sebuah struktur politik, melainkan sebuah modus berhubungan dengan kehidupan seni dan sastra. “Rezim etis” memandang sastra dari segi dampaknya bagi etos sosial maupun perorangan.

Model paling sempurna rezim ini adalah “kota ideal” dalam gagasan Plato. Di abad ke-20, model itu kita temukan dalam bangunan politik ala Stalin dengan doktrin “Realisme Sosialis”-nya. Berangsur-angsur, doktrin yang dirumuskan bersama para pemimpin Negara, dan dilaksanakan

aparatnya itu, menertibkan para pelaku sastra, membuangnya atau mengucilkannya, sebagaimana yang dilakukan Zhdanov dan para pembesar “Realisme Sosialis” terhadap Mandelstam, Anna Akhmatova, Boris Pasternak dan lain-lain. Atau yang dilakukan di Tiongkok oleh Mao Zhdong terhadap Wang Shiwei dan Ding Ling..

Dengan hasrat menertibkan pula, “rezim etis” berkuasa dalam pengelolaan Balai Pustaka di masa Hindia Belanda (awal abad ke-20). Dari sini ditentukan apa yang dianggap “bacaan baik” untuk rakyat jajahan; dari sini juga disingkirkan karya sastra yang di anggap “tidak baik”. Tentu saja kekuasaan kolonial yang menentukan klasifikasi. Kita ingat, di tahun 1922 Balai Pustaka menerbitkan *Siti Nurbaja*. Dalam novel ini Letnan Mas yang bertempur di pihak Belanda adalah bagian riwayat “si baik”, sementara perlawanan terhadap kekuasaan kolonial di Sumatra Barat mengandung unsur “jahat”, Datuk Maringgih.

Bahkan para sastrawan di luar Balai Pustaka, yang memelopori pembaharuan sastra dengan majalah *Poedjanga Baroe*, mengikuti “rezim” yang sejajar – terutama jika kita baca sikap tokoh utamanya, Takdir Alisyahbana dalam polemiknya di awal 1930-an dengan Sanusi Pane (yang ia anggap menganut “seni untuk seni” dan tak peduli akan “kerja pembangunan”) dan menjelang dekade 1940-an dengan Soejitno Mangoenkoesoemo, sahabat Sastrawan Belanda Du Perron yang dianggap Takdir menganjurkan “individualisme”.

Lebih jelas lagi adalah para pengarah dalam *Keimin Bunka Shidosho*, kantor urusan kebudayaan di masa pendudukan Jepang di pertengahan 1940-an: dari sini diproduksi pelbagai karya seni, dan dampak karya sastra diharapkan secara efektif membangun semangat “Asia Timur Raya” di bawah Jepang.

Bahwa “rezim etis” dengan mudah terdengar sebagai sesuatu yang sah, itu karena pandangan dasarnya bukan hal yang baru. Di masa sebelumnya, di abad 19, posisi karya seperti *Wulangreh* dan *Wedhatama* dalam keraton dan masyarakat Surakarta juga adalah posisi yang dibentuk dari “rezim” yang mirip: tembang diharapkan sebagai *pitutur*.

Bahkan kita masih menemukan gejalanya hari ini: puisi – dalam bentuk tari dan seni rupa – tak jarang dituntut untuk mengemukakan sebuah pesan atau tema; seakan-akan ekspresi gerak, bentuk, dan warna baru bisa ada setelah itu dirumuskan.

Menarik, bahwa sejak tahun 1940-an, “rezim” seperti itu tak lagi memberi corak yang jelas kepada dunia sastra Indonesia. Puisi Chairil Anwar dan Rivai Apin, cerita Asrul Sani dan Idrus, dan kemudian prosa Pramoedya Ananta Toer dan lain-lain, menggebrak sebagai sebuah “kejadian” yang menjebol tatanan kepatutan yang ada –hierarki yang sebelumnya tak mengenal mereka.

Sebuah ruang puitik yang luas pun terbuka. Begitu “rezim etis” yang dicoba ditegakkan Jepang runtuh, Chairil menulis sebuah esei dengan seruan kemerdekaan yang gembira, “Hoppla!”. Bahasa pun merebut kembali posisinya: tak dijinakkan dan dianggap bisa dipertukarkan. Mereka yang “mendurhaka kepada Kata”, kata Chairil, tersingkir. Dan “Kata,” bagi penyair seperti dia, bukan datang dari “atas”, dari “aku-yang-berpikir”, melainkan dari “aku-yang-di-dunia”. Rumusan Chairil tak mudah dilupakan: “Kata adalah yang menjalar, mengurat, hidup dari masa ke masa, terisi padu dengan penghargaan, mimpi, pengharapan, cinta, dan dendam.”

Pada saat itu, bahasa terlepas dari panggung ke-pujangga-an.

Kata “pujangga” sendiri, yang masih dipakai generasi Takdir Alisyahbana, sudah tak dipakai lagi; kata yang dipakai, “pengarang” atau “sastrawan”, sampai sekarang. Ada elan egaliter atau kesetaraan yang kuat sejak Proklamasi kemerdekaan, bersama jatuhnya otoritas-otoritas yang menentukan kehidupan sosial dan kebudayaan; Revolusi Sosial di Sumatra Timur dan di Jawa Tengah Utara pasca-Proklamasi adalah salah satu manifestasinya. Bahasa tak lagi memperkuat dan diperkuat hierarki; tak ada lagi kata “hamba”, “tuan”, atau “paduka” (kata-kata itu ada dalam sajak Amir Hamzah), apalagi “patik” (masih dipakai di Malaysia sampai hari ini). Chairil memakai kata “aku”, “kau”, “sonder”, “bini”, “lantas”, “cuma”, “nguji”, “mukul” – kosakata dan bentukannya yang sebelumnya hidup di percakapan pinggir jalan atau di koran Melayu-Tionghoa yang memakai bahasa “Melayu Pasar” yang dianggap rendah.

Di masa itu pula, sajak “Surga” Chairil mencampurkan imaji yang berakar pada agama dengan seksualitas yang nakal; sajaknya “Di Mesjid” menempatkan diri setara, meskipun dengan daya yang berbeda, dengan Tuhan:

Kuseru saja Dia

Sehingga datang juga

Kami pun bermuka-muka.

Seterusnya Ia menyala-nyala dalam dada.

Segala daya memadamkannya

Bersimbah peluh diri yang tidak bisa diperkuda

Ini ruang

Gelanggang kami berperang

Binasa-membinasa

Satu menista lain gila.

Dan tak ada posisi tinggi atau rendah di hadapan Bung Karno:

Bung Karno ! Kau dan aku satu zat satu urat

Di zatmu di zatku kapal-kapal kita berlayar

Di uratmu di uratku kapal-kapal kita bertolak & berlabuh

Suatu gerak politik yang menjebol pagar memang telah terjadi (disebut “Revolusi”). Tatkala pelbagai otoritas terguncang, bukan kebetulan bahwa dalam sastra kejadian yang paralel juga berlangsung.

Samar atau jelas, hierarki pun berubah: ruang diskursif – di mana diutamakan ide, ajaran, pesan – tak lagi berada di atas dan mengendalikan ruang puitik – di mana *litterarité* menggebu.

Kesetaraan jadi etos yang tak terbendung. Klasifikasi lumer. Apa yang disebut “seni” dan “sastra” tak lagi cuma yang disahkan dengan stempel kritik seni dan kritik sastra: di tahun 1970-an ada “puisi mbeling”; tak lama setelah itu ada “Gerakan Seni Rupa Baru” yang tak lagi membatasi diri pada seni lukis dengan kanvas dan pigura dan barangkali juga kehendak penguasa galeri. Akhir-akhir

ini, runtuhnya hierarki itu dengan konsisten dibawakan Ruang Rupa. Sebuah proses yang pernah disebut sebagai “*democratization of genius*” berlanjut terus ke pelbagai arah.

Pada saat yang bersamaan, sastra tak lagi dikendalikan gagasan-gagasan di kepala. Kita tak lagi hanya mengenal dialog yang berupa pertukaran ide-ide seperti yang dijumpai dalam *Kalah dan Menang Takdir*, atau paragraf-paragraf panjang yang berbobot seperti dalam *Keluarga Gerilya* Pramoedya Ananta Toer, tapi juga percakapan pendek-pendek, dengan makna dan arah yang separuh tersirat, misalnya dalam “Seribu Kunang-Kunang di Manhattan” Umar Kayam. Novel Nukila Amal *Cala Ibi* adalah puisi panjang yang terbangun dari imaji-imaji yang tumbuh terus-menerus seakan-akan langsung dari alam dan bawah sadar, bukan rumusan-rumusan pikiran yang runut dan tajam. Alam di luar sana bukan lagi obyek yang dikurung dalam bahasa Subyek; seakan-akan benda hidup dan benda mati itu berbicara buat pertama kalinya. Bahasa bukan lagi sekedar perumus arti kita, melainkan membentuk pemaknaan (dan juga merintanginya). Singkat kata: mereka pun diperlakukan setara.

Dalam suasana baru itu pula, deskripsi dalam fiksi tak hendak tunduk mengikuti “realitas”. “Realitas” tak lagi dianggap penentu terakhir “kebenaran” puisi. Realisme, yang meletakkan “realitas” dalam posisi tinggi sebagai pedoman, makin tahu keterbatasannya – satu hal yang ditunjukkan sejak Danarto menulis cerita pendek *Godlob* (mungkin satu bentuk “realisme magis” yang sebaya dengan karya-karya Marquez) sampai dengan Triyanto Triwikromo menulis *Ular di Mangkuk Nabi*, dan Dee novel *Partikel*. Di dalam karya-karya itu, yang beroperasi bukan *mimesis* yang disepelkan dalam hierarki Platonis, melainkan *ressemblance*, dalam pengertian Blanchot: dunia imajiner dalam karya seni bukanlah sesuatu yang didahului dunia yang disebut “nyata”, dan tak hendak pula jadi sekedar fotokopinya.

Guyahnya supremasi “realitas” di situ tampaknya berbareng dengan guyahnya ruang diskursif dan hidupnya kembali ruang puitik – dan pada saat yang sama, terjadinya krisis dalam “rezim etis”. Sajak-sajak Sapardi Djoko Damono, cerita-cerita pendek Iwan Simatupang, novel *Telegram* Putu Wijaya dan *Saman* karya Ayu Utami – untuk menyebut beberapa saja – tak lagi bisa dilihat dan dinilai apakah mereka punya dampak pada etos sosial. Sebab bila sastra diharapkan menyampaikan “moralitas”, maka pada saat itu ia mengguncang “moralisme”. Dalam kata-kata Terry Eagleton: “Sementara moralisme mengabstraksikan moral dari keseluruhan eksistensi manusia, karya-karya sastra mengembalikan penilaian moral itu ke dalam konteks kehidupan mereka yang sengkarut”.

Langsung atau tak langsung, perubahan dalam sastra yang mengakui yang sengkarut itu adalah bagian dari sejarah politik –tapi bukan politik dalam arti *machtsvorming*, bukan politik yang oleh penulis revolusioner Tiongkok Lu Xun disebut “secara konstan bersengketa” dengan sastra. Politik yang kita bicarakan kali ini adalah aksi dan gerak terus-menerus, dalam ekspresi, dalam kata, dalam bentuk, selain dalam ruang sosial, yang menampik kelanggengan hierarki –dan dari sana, atau berbareng dengan itu, melahirkan emansipasi.

Kritik sastra juga bagian dari sejarah itu.

24 November 2015