Syair dan Tafsir[1]

H.B. Jassin. Di mana berakhirnya mata seorang penyair?
Kau sudah lama sekali tahu kuburan dia.

Toto Sudarto Bachtiar

*

DARI sebuah ruang kuliah yang tua, di awal tahun 1960-an, hampir tiap hari saya melihat H.B. Jassin berjalan kaki dengan menenteng tas kantornya yang penuh. Tubuhnya pendek dan gemuk, tapi ia selalu berjalan tegak memasuki pelataran sebuah gedung di Jalan Diponegoro, Jakarta, di seberang Rumah Sakit Umum Pusat itu. Waktu itu bangunan itu punya sejumlah ruang untuk Pusat Bahasa dan Kesusastraan, tempat H.B. Jassin bekerja. Tiap kali saya melihat dia datang dan pergi, dua baris sajak itu selalu teringat oleh saya.

Di mana berakhirnya mata seorang penyair? Pertanyaan itu dikemukakan kepada H.B. Jassin, karena memang tak aneh jika ia—yang pernah disebut oleh A. Teeuw sebagai "wali penjaga" kesusastraan modern Indonesia—"sudah lama sekali tahu" bahwa ada suatu titik ketika seorang penyair berakhir. Tetapi ia, seorang kritikus, juga seorang penerjemah sastra yang piawai, mengalami, dan mengerti benar, bahwa di momen itulah puisi mengambil alih seluruh peran yang tak selesai. Puisi yang ditulis oleh sebuah subyek yang tak lagi menatapkan matanya ke dunia dan ke diri kita, puisi yang di tulis oleh seseorang, (untuk mengutip Toto Sudarto Bachtiar lagi), "di mana kata tak cukup buat berkata", puisi yang ditulis dengan jari kaki ketika seorang penyair menyeret langkah, adalah sebuah puisi yang akan senantiasa menyatakan diri. Justru ketika ia di dalam posisi seakan menafikan bahasa, justru ketika ia berada di dalam tabir dan bebas dari rengkuhan pemaknaan.

Ada sebuah fragmen dari kesusastraan Jawa klasik yang mengisahkan paradoks ini. Kita bisa mendapatkannya dalam *Serat Jaka Tingkir*. Menjelang akhir tembang naratif yang panjang ini, ada kisah tentang Malang Sumirang, seorang pengacau. Malang Sumirang; seperti Syekh Siti Jenar dalam legenda yang termasyhur itu, dianggap melawan ajaran Islam yang disebarkan para wali ketika kerajaan Demak di abad ke 16 masih baru. Selalu ditemani anjingnya yang setia, Malang Sumirang menimbulkan heboh, baik karena perbuatannya yang dengan terbuka menyerang kesucian syari'at maupun, bisa jadi, karena tulisannya. Dalam kata-kata Sunan

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

Kudus, salah seorang wali yang menjaga ketat ortodoksi, Malang Sumirang punya kecenderungan

angendoni bubundhelan
ngarangaken pager ngelikabken baris
ndhoyongaken bandera

Tapi tak hanya itu. Tokoh yang senantiasa "melonggarkan buhul, membongkar pagar batas, menerobos barisan, memiringkan tiang bendera" ini bukan orang yang mudah ditaklukkan. Seperti Syekh Siti Jenar, ia terlalu tangkas untuk "dipetik" *(datan kena pinethik kesité):* ia tak mudah "diambil" ataupun "dikutip". Maka pada suatu hari para wali berkumpul di Demak dan bersepakat bahwa Malang Sumirang harus dihukum sampai mati. Tapi sang perusuh—yang juga tak menunjukkan hormat kepada kerajaan—tak takut. Ia datang dengan hati ringan di hari Senin itu, ketika hukum bakar akan dilaksanakan di atas sebuah api unggun besar di alun-alun. Ia duduk di antara para wali disertai anjingnya.

Sunan Drajat, sang raja, kemudian memerintahkan agar Sunan Kudus mulai menjalankan eksekusi. Si terhukum sendiri menghendakinya dengan lekas. Hanya ia minta disediakan kertas, pena dan tinta. Di tengah unggun yang menyala itu pun ia duduk bersila, juga bersama anjingnya. Tapi lelatu tak membakar tubuh mereka sedikitpun. Adegan yang menarik ialah setelah Malang Sumirang menyuruh anjingnya mengambilkan kertas, pena dan tinta yang ditinggalkannya di tempat ia duduk tadi. Di tengah jilatan api, sang pembangkang pun menulis, memusatkan pikiran, tak mengacuhkan apapun.

Apa yang ditulisnya? *Serat Joko Tingkir* tak menjawab. Yang tercantum di pasase ini adalah puji-pujian buat Malang Sumirang—ia bahkan dibandingkan dengan Nabi Ibrahim—dan sebuah petuah tentang betapa besar bahayanya mencari kawruh atau ilmu. Dalam salah satu bagian yang memakai tembang Dandhanggula, puisi epik ini hanya menyebut bahwa akhirnya Malang Sumirang selesai menulis sebuah suluk, atau tembang mistik, yang indah, yang mengandung ilmu kebenaran, sebagai "kerangka penyangga diri" *(panggalanging sarira)*. Demikianlah Malang Sumirang bukan saja tak mati. Ia bahkan keluar dari unggun dan disambut dengan kagum yang meriah oleh khalayak yang menonton eksekusi itu.

Syahdan, kepada Baginda ia menyerahkan hasil karyanya yang baru rampung itu, sebuah "peninggalan" (atau juga "jejak") di kemudian hari *(tilas ing wuri-wuri)*. Namun tampaknya tulisan Malang Sumirang, sebagai "peninggalan" yang juga "kerangka penyangga diri" itu begitu berbahaya sehingga isinya tak boleh disebutkan. Seorang prajurit disuruh membacakan karya itu di depan khalayak. Tapi sang penulis *Serat Jaka Tingkir* memotong kisahnya di sini. "Saya putus dan tak saya pergelarkan, ungkapan sesuatu yang sangat indah", katanya:

sun punggel tan sun gelar
gedaring raras rum

Memutuskan sesuatu yang demikian indah adalah sebuah ambiguitas. Ada kecaman yang keras kepada pembangkangan Malang Sumirang dalam *Serat Jaka*

Tingkir, juga ada tindakan membungkam tulisannya, tapi pada saat yang sama ada eulogia untuk karya suluk yang ditulis oleh seseorang dengan sikap tak peduli akan kekuasaan agama dan negara—dua kekuasaan yang punya kewenangan mutlak untuk menghukum mati. Di akhir cerita, Malang Sumirang yang tak bisa dikalahkan itu diminta untuk menyingkir. Oleh Sunan Kudus—sebenarnya masih kemenakannya sendiri—ia ditawari sebuah pertapaan yang akan diberi perlengkapan yang layak oleh kerajaan. Tapi sang pembangkang memilih pergi ke sebuah hutan pohon-pohon kalampis yang berduri.

Paradoks yang kita saksikan dalam kisah Malang Sumirang ialah ketika daya dari sebuah puisi, yang mengandung kegilaan, pemberontakan, dan kaos, menjadi demikian kuat ketika ia tak menjadi kata-kata yang bisa "dipetik". Puisi itu, seperti Malang Sumirang, *datan kena pinethik*—artinya tak bisa diambil dari sebuah keseluruhan—karena ia ditulis tak cuma dengan kata-kata, tapi dengan seluruh tubuh. Kenyataan ini menjadi muncul secara tajam karena tubuh itu ada dalam krisis, dalam situasi perbatasan (dengan Malang Sumirang sebagai metafora: tubuh itu harus menanggungkan sakit karena api; dalam sajak lain, misalnya "Derai-Derai Cemara" Chairil Anwar: di pucuk murung), bukan dalam keadaan abai atau diabaikan. Tak bisa dipetik, puisi itu seakan-akan berada dalam selapis atau beberapa lapis tabir yang, seperti asap api, seakan transparan tetapi mampu mengusir kita tiap kali kita mendekat. Puisi itu cenderung masuk ke dalam hutan yang beronak: ia tak bisa dijinakkan.[2]

Pada saat yang sama, kisah Malang Sumirang juga menunjukkan, bahwa penulisan adalah sesuatu yang bergerak, tak stabil dan menjadi beda, dalam proses (waktu): apa yang saya tulis saat ini bisa, dan memang selalu, jadi sebuah *tilas ing wuri-wuri;* sesuatu yang tertinggal bagi suatu masa di kemudian hari. Tentu saja kita tahu bahwa "kemudian hari" *(ing wuri wuri)* itu sesuatu yang nisbi: "kemudian hari" bisa berarti kapan saja ketika sebuah sajak tiba sebagai bacaan orang lain. Pada saat itu ia tak identik dengan apa dan bagaimana dirinya di saat ini. Dan di situlah kita memasuki apa yang dalam teori dan kritik sastra selama dua dasawarsa terakhir ini menjadi masalah yang penting, yakni tafsir.

Tafsir penting karena ia punya tambo yang panjang dan tak berdiri terpisah dari riwayat kemanusiaan umumnya. Martin Luther di dalam sejarah agama Kristen, Spinoza di dalam Yudaisme Eropa, Al Hallaj di dalam tradisi kisah sufi Islam, Trotsky di dalam kronik komunisme, semuanya cerita tentang pokok dan tokoh yang dramatik di sekitar sengketa interpretasi, yang pengaruhnya luas ke pelbagai arah. Daftar itu tak berhenti hanya pada mereka. H.B. Jassin sendiri persis berada di tengah persoalan tafsir itu ketika di tahun 1969 ia menjadi tertuduh karena menerbitkan sebuah cerita pendek, "Langit Makin Mendung". Kita ingat, bahwa cerita pendek itu dianggap "menghina Tuhan, menghina agama, dan menghina umat Islam". Dalam pembelaan Jassin ketika diadili ia mengemukakan berkali-kali tentang kedudukan "dunia imajinasi", sebuah dunia yang seharusnya bebas, termasuk ketika

---

[2] Nancy K. Florida, dalam *Writing The Past Inscribing the Future* (Durham and London: Duke University Press, 1995), 366-377, mengemukakan beberapa kemungkinan kenapa karya Malang Sumirang itu dibungkam oleh penulis *Serat Jaka Tingkir.* Saya meminjam banyak dari buku Florida, dan untuk kepentingan makalah ini saya bertolak dari uraiannya: *"…by denying their quotation at this point in the narrative, that is, in a textual scene performed by the Demak authorities, the poet thereby preserves them from appropriation to and by central authority".*

"dunia imajinasi" itu membayangkan—dan dengan kata lain: menafsirkan—Tuhan. Tapi Jassin kemudian dinyatakan bersalah. Dengan kata lain, tafsir majelis hakim atas tafsir Jassin tentang maksud Kipandjikusmin—si pengarang cerita yang punya tafsir tersendiri tentang Tuhan—menjadi satu-satunya tafsir yang benar. Para hakim didukung oleh kekuasaan politik yang ada, dan agaknya juga oleh sebagian masyarakat yang dibuat marah oleh cerita pendek itu, sementara Jassin dan kesusastraan Indonesia—dalam keterasingannya—tak bisa berbuat banyak.

Dari kasus itu kita tentu dapat beroleh gambaran, bahwa soal tafsir bukanlah semata-mata soal hubungan antara sebuah teks sastra dan seorang kritikus atau pembaca. Selain kasus "Langit Makin Mendung"—dan tentu saja yang sudah disebut dan dipaparkan di atas, yakni kisah Syekh Siti Jenar dan Malang Sumirang—juga kasus Hamzah Fansuri (sajak-sajaknya dibakar di Aceh menurut sejarah abad ke-16) dan Pramoedya Ananta Toer (novel dan seluruh karyanya dilarang sampai sekarang sejak kekuasaan Orde Baru di Indonesia): semuanya menunjukkan bahwa persoalan tafsir adalah persoalan yang menyangkut apa yang baik dan tak baik, yang adil dan tak adil, berguna dan tak berguna, juga persoalan otoritas dan kebebasan. Tak jarang dengan rasa marah dan sakit. Dan seperti yang terjadi dengan novel *Satanic Verses* Salman Rushdie, bahkan di abad ke-20 ini masalah tafsir atas sebuah karya sastra (belum lagi soal tafsir atas Kitab Suci) masih bisa menyangkut soal hidup dan mati.

Itu sebabnya pokok ini saya pilih jadi pembicaraan kita untuk menghormati H.B. Jassin hari ini. Tentu saja, ini sebuah pokok di sekitar sastra.

*

KITA berada dalam suatu masa, ketika realisme belum mati, namun novel (dan karya sastra umumnya) tak bisa lagi hanya ditafsirkan dengan asumsi seperti yang dibawakan orang sejak mazhab Alexandria, di tiga abad terakhir sebelum Masehi, sampai dengan Georg Lukács yang Marxis, di pertengahan abad ke-20: bahwa sebuah teks sastra adalah sebuah kesatuan dan mempunyai makna yang tetap.

Realisme bagi Lukács bukanlah sekedar mimesis, tapi juga sesuatu yang mempunyai "perspektif". Dengan "perspektif" ini ada seleksi yang menyusun, dalam suatu "hierarki", detail deskriptif mana yang berarti dan mana yang tak. Dengan kata lain: bagi Lukács, sebuah karya realis, katakanlah novel Thomas Mann dan Balzac dan Tolstoy, merupakan cerminan dari sebuah "totalitas", dan sebab itu menegaskan sebuah konstruksi yang tak centang-perenang, melainkan punya kesatu-paduan. Demikian pula pada dasarnya pendapat mazhab Alexandria—yang meneruskan tradisi estetika Aristoteles—tentang sebuah karya sastra.

Namun sejak masa yang kuno itu pun, konon sudah ada para penulis yang berpendapat lain (Harold Bloom menamakannya "mazhab Pergamon"): teks sastra, bagi kalangan ini, merupakan permainan antara pelbagai perbedaan dan mempunyai makna-makna yang muncul dari perbedaan itu. Di abad ini, sejak dua dasawarsa yang lalu, para penulis kritik "dekonstruksi" dan mereka yang menamakan telaah mereka sebagai *allegory of reading* (misalnya Harold Bloom

sendiri dan mereka yang tulisannya dibukukan dalam *Deconstruction & Criticism)* menjadi "penerus" dari pendirian para pemikir dari Pergamon.

Dalam makalah ini saya ingin mengemukakan kritik saya—sembari mengulang kritik orang lain—terhadap argumen yang mendasari "dekonstruksi". Tetapi sebelum itu saya merasa perlu mengutarakan sebuah catatan.

Asumsi seperti yang dibawakan mazhab Alexandria dan Lukács di atas memang menjadi sesuatu yang goyah, ketika kita kemudian berhadapan dengan puisi yang ditulis sejak bergemanya karya-karya Simbolis Prancis yang ditampilkan oleh Stéphane Mallarmé dan novel *Finnegans Wake* karya James Joyce—dan itu barangkali juga berarti hampir semua karya yang lahir di dalam semangat Modernis, dengan pelbagai variannya, termasuk puisi Chairil Anwar dan sesudahnya di Indonesia. Atau lakon-lakon Samuel Beckett. Bahkan teater Brecht, (yang oleh Lukács, lawannya di tahun 1930-an, kemudian disebut sebagai "penulis lakon realistis terbesar di zamannya" terutama ketika ia "sedikit kembali ke estetika Aristoteles"), bahkan lakon-lakon ciptaan Brecht itu cenderung melawan asumsi bahwa sebuah karya sastra adalah sebuah kesatuan dan punya makna yang tetap.

Teater Brecht, kita tahu, sejak tahun 1930-an termasyhur dengan apa yang disebutnya sebagai *Verfremdungseffekt:* kemampuan membangun sebuah situasi sehingga penonton punya jarak dari lakon yang ditontonnya, tak tenggelam dalam empati dengan tokoh cerita, tak hilang dalam ilusi, melainkan melihat segalanya sebagai sesuatu yang tak biasa, dan dengan demikian menumbuhkan semacam sikap kritis. Tentu saja dalam praktek, apa yang terjadi di pentas Brecht tak sepenuhnya demikian. Bahkan dalam perkembangannya kemudian, Brecht sendiri tak menyebut-nyebut teorinya lagi. Namun pada sandiwara Brecht—contoh yang teringat oleh saya adalah *Der Gute Mensch von Sezuan* (Orang Baik dari Sezuan)—kita menemukan sesuatu yang "didaktik" tapi pada saat yang sama tak selesai arahnya, kita saksikan ada tokoh yang tampil mengagumkan tapi juga ironi dan sikap skeptik, kita mendengarkan ada yang heroik tapi juga menertawakan. Sifat tanpa-satu-makna ini lebih tumpah ruah dalam lakon-lakon Putu Wijaya, yang bagi saya paling berhasil dalam menggunakan apa yang mungkin juga bisa disebut *Verfremdungseffect*. Dengan judul-judul yang sepatah kata, bahkan satu suku kata "Dor!", "Blong", "Wah", sandiwara Putu Wijaya seakan-akan menafikan bahasa, menampik usaha untuk menangkap satu arti, mengelakkan empati, mempermainkan ilusi, justru seraya bercerita dengan humor dan cara yang mengasyikkan. Setiap pertumbuhan dramatik, menjelang sampai ke suatu *dènouement* atau penyelesaian, terbongkar dan runtuh lagi, menjadi hanya sebuah "tilas". Kesan yang kuat dari lakon-lakon itu adalah sebuah permainan perbedaan yang kocak yang senantiasa berlangsung, selisih yang terkadang tak tegas antara kelakar dan suasana muram, sebuah proses kejadian di mana makna labil dalam gerak dan kata-kata.

Acapkali, di hadapan karya yang seperti ini, kita—dengan sikap kritikus dari Pergamon—membuka pintu untuk menerima tak adanya makna yang tunggal, dan merayakan tafsir yang berpeluang luas. Di tahun 1969, saya sendiri (bersama Arief Budiman) pernah mengemukakan argumen menentang pretensi kritik sastra sebagai ilmu, dan dengan memperkenalkan sebuah metode yang kami sebut

"metode *Ganzheit*", menyatakan bahwa kita tak usah terkejut dan berkeberatan jika ada 1000 hasil penilaian, atau interpretasi, untuk sebuah karya.

Waktu itu kami belum membaca sedikit pun pandangan "Strukturalis", misalnya ulasan Umberto Eco, ataupun pandangan "Post-Strukturalis" seperti argumen Roland Barthes atau Jacques Derrida, yang sejak dua puluh tahun terakhir ini memukau banyak orang. Tapi barangkali kami berada dalam "semangat polisemi" yang sama dengan mereka, di suatu masa—yakni di akhir dasawarsa 1960-an dan memasuki dasawarsa 1970-an—ketika wacana yang mengutamakan satu pusat dalam totalitas (ini misalnya terkandung dalam pengertian "Revolusi", atau "Kepribadian Nasional") semakin terasa represif tapi juga tanpa hasil yang diharapkan. Dengan kata lain, inilah masa yang merindukan kebebasan dan keragaman tafsir. Di tahun-tahun itu pula di Indonesia kita mementaskan beberapa lakon "teater absurd" dari Ionesco, "minikata" Rendra, dan eksperimentasi Arifin C. Noer yang menggunakan model lenong sebagai suatu adaptasi atas teknik Brecht. Dan, tentu saja, membaca puisi Sutardji Calzoum Bachri, yang terbit pertama kali di Majalah *Horison* di tahun 1969. Sebagaimana dinyatakan oleh penyairnya, dan sebagaimana muncul dari teksnya, puisi ini mengembalikan apa yang dulu ada pada mantra, dan itu baginya pembebasan kata dari kungkungan makna. Tentu saja: terutama makna seperti yang diresmikan dalam kamus, di mana kata menjadi instrumen untuk menstabilkan dan menyampaikan sebuah arti, untuk mengkomunikasikan sebuah maksud.

Di dalam pendirian Sutardji itu kita menemukan sesuatu yang kiranya juga didapatkan orang dalam karya Joyce, Mallarmé, dan Beckett. *Finnegans Wake* adalah ibarat sepucuk surat misterius, yang banyak bentuk, yang ditemukan dalam seonggok pupuk kandang dan ternyata sebuah dunia bahasa yang datang dalam wujud kaos. Dalam risalahnya dari tahun 1962, (dan diterjemahkan ke dalam bahasa Inggris di tahun 1989), Umberto Eco menyebutnya sebagai contoh dari "karya terbuka" *(opera aperta),* "yang menuntut organisasi estetik dari satu kompleks penanda yang dirinya sendiri bersifat terbuka dan ambigu".

Memang tak ada yang bisa diputuskan sebagai satu-satunya tafsir dari kalimat Joyce dalam bahasa Inggris yang seperti ini: *"From quiqui quinet to michemiche chelet and a jambebatiste to a brulobrulo!"*. Setiap pembaca dihadirkan ke dalam satu medan pelbagai kemungkinan, dan ia bisa menentukan atau mengarahkan tafsirnya, sebab kalimat Joyce itu pun, seperti mantra, mungkin hanya bunyi, mungkin hanya penanda *(signans),* tanpa kita tahu persis apa yang ditandainya. Sang pengarang tak hendak, atau barangkali tak sepenuhnya bisa, menggenggam erat dan menyodorkan sebuah isi, sebuah makna, yang ditakik dari dalam kaos yang sedang berkecamuk dalam prosanya sendiri.

Juga dengan sikap semacam itulah Mallarmé menyajikan puisi—sajak-sajak liris yang kemudian seakanakan jadi paradigma puisi modern. Inilah kredonya yang banyak dikutip: "Karya yang murni mengandung sirnanya sang penyair sebagai pembicara". Dalam keadaan hilang itu, sang penyair '"menyerahkan prakarsanya kepada kata-kata, yang dihimpungerakkan oleh kejutan yang datang dari kelainan-kelainan mereka". Dengan kata lain, ia seakan-akan pasif atau ia tak sepenuhnya bertujuan sesuatu dengan sadar. *"Le suggérer..voilá le rêvê"* menyarankan, itulah yang jadi mimpi.

Apa yang bisa ditarik dari pandangan-pandangan di atas adalah bahwa sang pengarang, dengan niatnya sekalipun, tak lagi hadir sebagai yang jadi pengarah. Maka sebuah teks pun tersaji terbuka untuk ditentukan oleh maksud sang pembaca: *intentio lectoris,* untuk memakai istilah Eco dalam seri ceramahnya di Cambridge di tahun 1990, sesuatu yang sangat berbeda dari *intentio auctoris.* Begitu sebuah teks jadi, di situlah "berakhirnya mata seorang penyair". Sang *auctor* sudah mati—demikianlah semboyan Barthes yang termasyhur—atau ia memang tak harus diartikan sedang mengutarakan sesuatu, selain kekosongan. Saya kira sajak Ook Nugroho dari tahun 1993 yang dikutip di bawah ini menggambarkan situasi semacam itu:

> Seorang lelaki yang sedang kesepian bersikeras
> mencoba menulis sebait sajak.
> Hasilnya adalah tanpa judul sama sekali.
> Dan kekosongan di antara katakata yang
> dipilihnya itu tak bisa diisi apa pun
> agaknya. Mungkin engkau sendiri yang harus
> masuk, melambai atau sekedar sapaan "hallo!"
> sudah akan cukup melengkapi sebelum sunyi
> menutupnya dengan semacam erangan yang
> tak teramat jelas benar maknanya.

Tampaknya, pada mulanya bukanlah komunikasi. Sajak Ook Nugroho secara mengena berbicara dengan sikap lugas sebuah reportase, dan dengan itu pula ia seakan-akan mencegah kita sebentar di ambang pintu: kita tak dibiarkannya terhanyut dalam suasana puitik. Sajak ini dengan segera memang seakan-akan melaporkan, tapi kemudian terasa sebagai menggemakan, sajak yang ditulis oleh "laki-laki yang sedang kesepian" yang disebut pada baris pertama. Ada segaris ruang antara saya dan sajak ini, sebagaimana ada sebuah pintu di antara seorang calon pembaca dengan sajak si laki-laki kesepian, ada kekosongan. Dan kekosongan di antara kata-kata itu mungkin hanya bisa diisi dengan sesuatu yang nonverbal (dengan "masuk, melambai"). Itu pun hanya sebuah pertemuan sementara. Selebihnya: kembali sebuah situasi nonverbal, yang bebas diri dari sebuah nama (maka ia disebut hanya sebagai "semacam erangan") dan dari kepastian makna. Dengan kata lain, sebuah negasi terhadap bahasa, semacam pilihan kepada "minikata".

Memang di situ ada ngilu kesunyian (mungkin sedikit rasa getir) yang membersit. Tapi tak ado kesedihan. Seperti yang kita temukan dalam percakapan Hamm dan Clov dalam *Endgame* Samuel Beckett.

> HAMM : "Kita `kan tak sedang mulai…ber…berarti sesuatu?"
> CLOY : "Berarti sesuatu! Kau dan aku berarti sesuatu! Ah, bagus, bagus!"

Hamm seperti berharap, tapi juga seperti gentar, kalau-kalau mereka berdua akan segera mengalami situasi di mana mereka "berarti". Clov mencemooh tapi mungkin juga putus asa. Menjadi "berarti" bisa jadi memperoleh sesuatu yang bisa dipegang, tetapi juga yang bisa memegang. Seperti halnya konsep. Judul lengkap karya Beckett ini (diterbitkan di tahun 1958) adalah *Endgame followed by Act*

without Words: sebuah sikap menyingkir dari makna, bahkan dalam arti tertentu dari bahasa.

Barangkali karena bahasa, seperti kata Barthes di tahun 1978, adalah "fasis". Fasisme tak hanya menghentikan tapi juga mengharuskan orang untuk mengatakan sesuatu. Bahkan bahasa (yang diarahkan orang lain kepada kita) bisa menentukan dan mengubah diri kita, misalnya, menurut Barthes, "dari kentang mentah jadi kentang rajang goreng". Bahasa sebagai instrumen inilah yang selayaknya dinafikan, dan sebab itu Barthes membedakan *l'écrivain* dari *l'écrivant:* yang pertama dimaksudkan buat seorang penulis yang menggunakan bahasa untuk bahasa itu sendiri; yang kedua buat orang yang memakai bahasa semata-mata sebagai alat komunikasi.

Tapi bagaimana sebenarnya menggunakan bahasa untuk bahasa itu sendiri? Mungkinkah kita, dalam sebuah puisi liris sekalipun, meniadakan kemungkinan dan kemauan berbicara dengan orang lain, membantah apa yang disebut Bakhtin sebagai kodrat "dialogik"? Benarkah diam sebuah alternatif yang ideal? Tak perlu adakah isi kebenaran dalam mantra Sutardji sekali pun, sebuah isi yang bisa disepakati bersama? Bisakah ketakmungkinan komunikasi itu dibenarkan untuk menghalalkan lahirnya sajak? Ataukah ini suatu bentuk ekstrim dari pendirian Pergamon dalam kritik sastra?

Dalam pelbagai argumen, pandangan "Post-Strukturalis" tentang sastra yang dibawakan Barthes dan Derrida memang lebih radikal ketimbang pandangan Eco dengan "karya terbuka"nya. Barthes, yang sering menjadi juru bicara karya-karya nonrealis dan memandang realisme seakan-akan sesuatu yang apak, bukanlah orang yang percaya bahwa kita bisa membuka sebuah karya sastra untuk menemukan sebuah "isi". Isi itu tak ada, atau antara isi dan bentuk sesungguhnya tak bisa dipisahkan. Dalam sebuah simposium di tahun 1971 Barthes dengan plastis menyatakan, bahwa analogi sebuah teks bukanlah buah aprikot. Dalam hal aprikot kita temukan: dagingnya itulah bentuk, dan bijinya itulah isi. Sebaliknya, sebuah teks adalah ibarat sebutir bawang: sebuah konstruksi yang terdiri dari lapis demi lapis, "sebuah tubuh yang tak punya jantung, tak punya biji, tak punya simpanan rahasia", dan hanya punya "ketakterbatasan sampul-sampulnya sendiri". Sampul-sampul itu tak menutupi suatu apa pun kecuali "kesatuan lapis-lapisnya sendiri".

Dengan demikian yang terbuka di sana adalah sebuah suwung yang tafsirnya harus kita bangun, dari dan dalam kebebasan. Dengan mengemukakan (tentu saja dengan sedikit hiperbolik) bahwa bahasa adalah "fasis"—yakni ketika ia dipergunakan untuk mematok orang atau mengurung sesuatu dengan nama dan makna—pendirian macam Barthes sebenarnya ingin menegaskan bahwa negasi terhadap kata, atau terhadap bahasa, itu justru memang sebuah pembebasan. Bagi puisi, terutama puisi liris, hal ini menjadi sesuatu yang vital, dan saya teringat sekali lagi apa yang dikatakan Archibald MacLeish tentang puisi yang sering saya kutip: *"A poem should be wordless/like the flight of birds"*.

Tak mengherankan bahwa Barthes terpesona kepada bentuk *haiku* dalam sastra Jepang: puisi yang ringkas, yang hadir seperti sebuah kaligrafi kecil di sebidang kertas yang putih luas. Dengan bentuknya yang mini itu, *haiku*, menurut Barthes, mampu "membuat yang—ditandai *(signatum)*... menghilang", hingga yang tinggal adalah "selapis tipis awan penanda".

Dalam teks "minikata" seperti *haiku* itulah—tak terpasungnya kata di dalam arti, dan lepas-bebasnya penanda bergerak—Barthes, dan juga Derrida, tampak menemukan model dari apa yang disebutnya sebagai *écriture,* penulisan. "Saya mendefinisikan penulisan", demikian Derrida mengatakan di tahun 1972, "sebagai mustahilnya sebuah rantai yang menghentikan dirinya sendiri pada sesuatu yang—ditandai yang tak akan melontarkannya kembali". Terlontar dan terlontar kembali: yang berlangsung adalah proses pemaknaan yang tak kunjung putus, sebegitu rupa sehingga tidak ada yang-ditandai yang tetap, yang hadir, dan yang berlangsung adalah penanda yang senantiasa saling mengacu. Tapi, seperti sudah disebut dalam *De la grammatologie,* dalam satu pasase yang cenderung diabaikan orang ketika membaca Derrida, tak berarti bahwa dalam proses pemaknaan itu *signans* punya prioritas dan lebih utama ketimbang *signatum;* bagaimanapun, tak akan ada penanda tanpa yang-ditandai. Yang terjadi adalah: apa yang suatu ketika dimaknai pada gilirannya akan memaknai sesuatu yang lain.

Itulah peristiwa kita dengan teks dan dalam teks, bukan dengan buku. Bila buku punya pengantar dan punya tamat, teks adalah sebuah hamparan pemaknaan yang meruah, membentang, jalin-menjalin, terus-menerus, tak punya awal, tak kunjung final. Yang tergambar dari sana adalah sebuah gerak permainan, atau lebih tepat permainan ala Heraklaitos yang mengalir tanpa kendali, permainan yang berlangsung, dalam kata-kata Derrida, di atas "papan catur tanpa dasar". Tapi proses pemaknaan yang seperti itu—di mana kata-kata tak lagi dijadikan alat untuk menguasai sesuatu dengan nama, dan dibebaskan dari beban untuk "berarti"—kita dapatkan juga dalam proses lain: dalam sebuah meditasi.

Dalam *Superstructuralism,* sebuah introduksi untuk pandangan Derrida dan pemikir lain yang bisa disebut sebagai "Post-Strukturalis", Richard Harland dengan bagus mengemukakan analogi antara pemaknaan ala Derrida itu dan pengucapan mantra. Mantra umumnya terdiri sepatah kata (misalnya "Om") yang tak punya arti yang lazim, atau sepatah kata yang maknanya telah aus atau bahkan habis karena diulang-ulang. Kata itu tetap merupakan sebuah tanda, namun tak lagi menyatakan sesuatu yang—ditandai yang terarah: kita tak tahu, atau tak peduli untuk tahu, apa arti "Om". Kata itu semata-mata sebuah penanda. Tapi toh, bagi orang yang melakukan meditasi, kata itu bisa membantunya untuk mengosongkan pikiran, dan dalam keadaan suwung itu suatu proses pemaknaan meruab, menjangkau ke seluruh alam semesta, tak terbatas. "Om" (seperti mungkin "Alif Lam Mim" dalam Quran) bisa berarti apa saja yang menyentuh misteri dan keakbaran Tuhan. Sementara sang subyek yang bermeditasi seakan-akan sirna, suatu keadaan bermakna pun tumbuh, meluas, tanpa berangkat dari acuan apapun sebelumnya, tanpa ditentukan oleh pamrih, tanpa dibuntukan oleh tujuan. Dan keadaan itu pula yang disebut Derrida sebagai *dissemination:* proses pemaknaan yang menyebar ke segala arah.

Dengan demikian *dissemination* dalam pengertian Derrida bahkan lebih radikal ketimbang polisemi, keadaan di mana banyak makna dan tafsir hadir tetapi ada satu acuan yang tunggal. Polisemi itulah sebenarnya yang ada dalam konsep "karya terbuka" Eco. Pada konsep Eco, ada semacam parameter di dalam sebuah karya di mana tafsir, atau pemberian makna, tak melimpah-ruah tanpa batas. Pada pemikiran Derrida soalnya bukanlah soal di dalam dan di luar parameter, melainkan

proses pemaknaan yang terus-menerus dalam sejarah, yang jalin-menjalin, sehingga praktis tak ada sebuah subyek yang bisa diklaim sebagai "aku-yang-menyarankan-makna" dan persoalan tanggung jawab terakhir jadi problematis. "Tanggung jawab dan individualitas", tulis Derrida, "adalah nilai-nilai yang tak lagi meraja di sini; itulah akibat pertama diseminasi".

Dengan menekankan itu—yang berarti menyambut keadaan tak dapat diramalkannya tafsir, dan bahkan tak mungkin ditemukannya satu konsensus tentang tafsir sebuah karya—pendirian ini tak tanggung-tanggung membantah asumsi kritik sastra yang berkembang sejak estetika para piawai di Alexandria. Bahkan berangkat lebih jauh dari pendirian pemikir dari mazhab Pergamon.

*

PANDANGAN "Post-Strukturalis" tentang tafsir memang memukau. Ia membebaskan kita dari keterbatasan pemikiran, dan membawa kita bertualang ke kemungkinan yang radikal. Jika benar bahwa kritik sastra hanya berarti jika ia bisa membuat orang terloncat dari duduknya, maka kritik sastra yang bertolak dari teori Barthes dan Derrida tak bisa diabaikan. Lebih serius lagi, teori itu adalah teori yang dengan mudah menyambut pelbagai ekspresi *avantgarde* dalam sastra dan teater—satu hal yang sulit dilakukan misalnya oleh teori tentang realisme yang dibawakan Lukács.

Namun pendirian tentang tafsir sebagai konsekuensi dari *dissemination* memang bisa jadi problematis, ketika sang pembaca, dengan kebebasan mutlak untuk melakukan interpretasi, tak harus menemukan perbenturan, atau sengketa, tentang arah sebuah teks. Bahkan dialog atau interaksi antar tafsir jadi soal yang tak relevan. Juga tanggung jawab. Dengan berpandangan demikian, kita harus tetap menganggap sahih sebuah tafsir, misalnya, bahwa satu kalimat dalam sajak Chairil Anwar—"di Karet, di Karet, daerahku y.a.d."—merupakan ekspresi keinginan "aku-penyair" untuk membuat sebuah perusahaan tanah dan bangunan di dekat Tanah Abang, Jakarta, dan bukan sebuah bayangan tentang kematian. Dalam kasus "Langit Makin Mendung", H.B. Jassin mencoba mengemukakan "apa sebenarnya maksud pengarang" dengan teks ceritanya itu; bahkan Jassin mencantumkan sedikit latar belakang Kipandjikusmin (seorang Islam yang bersekolah Katolik, seorang pemalu, seorang Jawa, dan seterusnya), meskipun sebenarnya Kipandjikusmin sendiri cenderung memerankan diri sebagai "sang pengarang yang mati". Tapi konsekuensi yang terjauh dari *dissemination* ialah bahwa tafsir sang hakim yang menghukum Jassin harus dianggap cukup benar bukan karena kekuasaan politik yang mendukungnya, tetapi karena ia, dan semua orang yang tersinggung, tak menyalahi apapun ketika menafsirkan cerita pendek itu (terutama penggambaran Tuhan sebagai seorang bapak tua berkacamata dengan gagang emas) sebagai sebuah cerita yang "menghina Tuhan". Bisakah kita menerima semua itu?

Eco, di dalam seri ceramahnya di Cambridge di tahun 1990, yang dibukukan dengan judul *Interpretation and Overinterpretation* (bersama perdebatan dengan Richard Rorty, Jonathan Culler dan Christine Brooke Rose, dengan pengantar yang

bagus dari Stefan Collini)[3] memperingatkan kita akan kemungkinan munculnya sebuah tafsir yang berlebihan, dan mencemooh para penelaah yang disebutnya sebagai *Adepti del Velame* (Para Pengikut Tabir): para penafsir yang cenderung menyingkap apa yang mereka lihat di balik "tabir" kata atau pun kalimat dalam sebuah teks, tanpa mempertimbangkan "keutuhan koheren" internal teks itu. Koherensi tekstual itulah yang menurut Eco bisa jadi parameter bagi tafsir seorang pembaca.

Argumen Eco di situ sangat penting, di samping sangat cerah dan persuasif, tapi saya kira tulisan saya ini bukan tempat yang baik untuk menguraikannya kembali. Yang saya ingin kemukakan hanya sekadar kritik. Selain memperkenalkan pengertian *intentio lectoris,* Eco juga mengajukan pengertian *intentio operis* ("maksud dari karya itu"). Ia mencoba untuk menjaga hubungan dialektik antara keduanya. Tapi ia mengakui bahwa sementara tak sulit untuk mengerti apa yang disebut "maksud si pembaca" tak mudah untuk tahu bagaimana sebenarnya "maksud" dari teks yang dibaca. Eco mencoba memecahkan soal ini dengan menyarankan bahwa "maksud' dari teks itu bisa ditebak "hanya sebagai hasil dugaan si pembaca". Tapi bagaimana membuktikan benar atau tidaknya satu dugaan tentang *intentio operis*? "Satusatunya cara", kata Eco, "adalah mengeceknya atas teks yang kita hadapi sebagai suatu keseluruhan yang koheren". Dengan kata lain, mengikuti metode Agustinus: "Sebuah tafsir tentang satu bagian dari sebuah teks dapat diterima kalau tafsir itu didukung oleh satu bagian lain dari teks yang sama, dan harus ditolak kalau ditentang".

Tapi di sini kita menemukan sesuatu yang sebenarnya tak mudah dipecahkan (di samping kita teringat kembali estetika Aristoteles, sendi pokok realisme yang cenderung "tak terbuka" itu).

Keseluruhan yang koheren memang dapat kita temukan dalam keutuhan tema cerita, kesinambungan tokoh, konsistensi alur. Sebuah kesatuan, sebuah *Gestalt,* dapat juga kita "rasakan" (dengan intuisi seorang pembaca yang terlatih) melalui kepaduan gaya penulisan, atau satu suasana yang terungkap dari sebuah sajak, atau mungkin apa yang disebut sebagai "strategi semiotik" dari karya itu: isyarat tentang sifat atau arah tertentu dari teks, isyarat bahwa itu sebuah satire, atau sebuah "realisme magis", atau sebuah ekspresi liris.

Persoalan yang tak dibahas oleh Eco adalah: tidakkah apa yang kita anggap sebagai koheren sebenarnya suatu kualitas yang sesat, sesuatu yang terbentuk dalam kesadaran kita karena kita tak hendak mencerap unsurunsur yang kita nilai "tak koheren"? Bagaimana bila kita tiba-tiba menghadapi sebuah karya yang memang sejak awal diniatkan untuk tak mengedepankan suatu koherensi internal? Ataukah memang setiap karya sastra mau tak mau memiliki itu? Bagaimana dengan sebuah karya yang begitu rupa wujudnya sehingga koherensinya meniadakan hadirnya unsur atau bagian-bagian?

Argumen Eco menjauhi pertanyaan-pertanyaan dasar yang seharusnya dipertanyakan tersebut, dan sebab itu dari dia kita tak memperoleh penjelasan bagaimana kita akan bisa menangkap "maksud dari teks" untuk sebuah karya yang paling radikal dari Samuel Beckett: *Breath* (Nafas). Dalam lakon ini, pentas tak

---

[3] Diterbitkan oleh Cambridge University Press, Cambridge, 1992).

menampilkan peran atau aktor, tak memperdengarkan dialog, tak juga punya latar, kecuali sebuah panggung yang kosong. Lakon ini terdiri dari hanya sebuah lenguh panjang yang terdengar segera setelah layar terbuka dan menjelang layar turun. Kita mungkin bisa menangkap suatu *Gestalt* dalam kejadian di panggung itu, tapi saya tak tahu apa artinya "koherensi internal" di sana: kita tak mengalami karya ini sebagai bangunan teks dengan beberapa bagian. Tak jelas pula bagaimana mengecek dugaan kita tentang "maksud teks" yang dibawakan *Breath,* bila kita menerima metode interpretasi ala Agustinus yang diikuti Eco.

Kita ambil satu contoh lagi: sebuah sajak Sitor Situmorang, yang lebih pendek ketimbang sebuah *haiku,* tapi sebetulnya tak sepenuhnya beda:

MALAM LEBARAN

Bulan di atas kuburan

Seperti *haiku,* sajak ini seluruhnya adalah sebuah "imaji". Dalam pengertian saya, sebuah imaji adalah segurat sugesti lirih, dalam sebentuk wujud visual, yang hadir atau melintas sejenak: "bulan di atas kuburan". Sebagai sebuah sugesti, imaji "bulan di atas kuburan" bisa menimbulkan pemaknaan yang tak terbatas. Tapi ada bagian lain dari diri sajak ini yang juga hadir, dalam bentuk judul: "malam lebaran". Sebagai bagian dari keseluruhan sajak, ia mengikat dan terikat oleh baris berikutnya, sehingga imaji "bulan di atas kuburan" tak bisa berdiri sendiri—adegan itu bukan terjadi di sembarang waktu, tetapi di malam lebaran—dan pemaknaannya pun berubah.

Persoalan yang timbul: dari pengalaman empirik, kebanyakan kita tahu bahwa bulan praktis tak tampak di malam lebaran, di tanggal pertama Syawal. Dengan berpegang informasi itu, sajak ini hadir sebagai sesuatu yang tak koheren, dan tak jelas bagaimana cara kita menduga "maksud" dari teks yang amat pendek ini bila kita harus mendekatinya bagian demi bagian, bila kita percaya bahwa "sebuah tafsir tentang satu bagian dari sebuah teks dapat diterima kalau tafsir itu didukung oleh satu bagian lain dari teks yang sama...".

Tentu, ada kemungkinan lain: katakanlah saya tak tahu bahwa tak pernah ada bulan di malam lebaran, karena saya seorang Protestan dari Samosir atau seorang eksistensialis dari Paris, yang tak punya tradisi Islam hingga tak tahu apa yang terjadi dengan berakhirnya bulan Ramadhan. Dalam hal ini informasi dari pengalaman empirik tentang bulan yang praktis tak tampak di malam lebaran itu tak perlu berlaku, dan saya pun terpesona akan koherensi yang padat dalam sajak itu—dan pada saat yang sama, tafsir serta pemaknaan saya pun akan berbeda. Atau sebuah kemungkinan lain: saya tahu informasi dari pengalaman empiris tentang bulan dan malam lebaran itu, dan saya tak melupakannya ketika membaca sajak ini, tapi dengan itu saya justru melihat ketakcocokan antara "bulan di atas kuburan" dan "malam lebaran" itu sebagai suatu kontras atau paradoks atau ironi yang memukau.

Kemungkinan-kemungkinan tadi memperlihatkan bukan hanya tak jelasnya batas kapan *intentio lectoris* berakhir dan kapan pula *intentio operis* bermula, tapi juga sesuatu yang lain: bisa terjadi bahwa tafsir saya akan dianggap sebagai "overinterpretasi", alias penafsiran yang berlebihan—gejala ganjil dari Para

Pengikut Tabir. Saya kira Eco tak sepenuhnya tuntas dalam melanjutkan membahas soal ini. Lagipula sejenis "overinterpretasi" kiranya sulit dielakkan buat sebuah puisi liris, apalagi puisi yang hanya bicara sepatah dua patah kata, apalagi puisi yang sepenuhnya mendasarkan diri pada imaji, seperti *haiku* dan sajaksajak para penyair imagis, misalnya H.D., Amy Lowell, dan Ezra Pound. Dalam kata-kata Ezra Pound (yang menerima pengaruh yang dalam dari puisi Cina dan Jepang), sebuah imaji adalah "sesuatu yang menghadirkan satu kemajemukan *(complex)* intelektual dan emosional dalam secercah waktu". Bisakah kita menghindarkan kesan bahwa kita telah berlebihan memberi tafsir, ketika kita bertemu dan mencoba membicarakan "satu kemajemukan intelektual dan emosional"?

Hamm dan Clov dalam lakon Beckett tak merasa tenteram dengan "makna" diri dan kehadiran mereka, dan kita tak tahu apa dan siapa sebenarnya "Godot" yang ditunggu Estragon, Vladimir, Pozzo dan lainlain. Beckett pernah menulis sepucuk surat yang dimuat di *Village Voice.* di tahun 1958: "Karya saya [hanyalah] perkara suara-suara yang dasar... yang dibuat sepenuh mungkin". Lebih dari itu bukan tanggung jawabnya. Lebih dari itu adalah tafsir, dan dalam kebisuan Beckett, tiap tafsir tentang lakon atau sajak yang ditulis oleh pemenang Hadiah Nobel untuk Sastra tahun 1969 ini mau tak mau akan mengesankan suatu "overinterpretasi".

Dalam hubungan ini saya cenderung setuju kepada alternatif Jonathan Culler. Ketika dalam menanggapi pemaparan Eco, Culler tak hendak menggunakan istilah "overinterpretasi". Ia memilih pengertian yang lain, yang sukar diterjemahkan ke dalam bahasa Indonesia: *understanding* dan *overstanding*. Pengertian ini dipinjamnya dari Wayne Booth. *Understanding* adalah '"bertanya dan menemukan jawab yang didesakkan oleh teks [yang kita baca]". Tatkala cerita mengatakan, "Di zaman dulu, ada tiga ekor babi kecil...", cerita itu sebenarnya menuntut agar kita bertanya: "Lalu apa yang terjadi?" Kita tak dituntut untuk bertanya, misalnya, "Kenapa kok tiga ekor?" Sebaliknya *overstanding* mengajukan pertanyaan yang tak dirangsang oleh teksnya sendiri, misalnya: "Latar belakang, budaya apakah yang mendasari dongeng anak tentang tiga ekor babi dan seekor serigala jahat? Apa kemungkinan arti angka tiga di sana? Adakah cerita ini suatu alegori yang tampil dengan menarik tapi sebenarnya menyembunyikan, menindas, lambang-lambang lain?" Menjelajahi teks dengan membawa pertanyaan-pertanyaan macam itulah yang—meskipun terdengar sebagai penafiran yang berlebihan yang mengikuti obsesi Para Pengikut Tabir—justru telah menggerakkan telaah yang menggugah pemikiran, memperkaya sumber-sumber intelektual, dan melahirkan misalnya studi semiologi. Di sini Culler menegaskan kembali apa yang dalam *On Deconstruction* sudah disebutnya sebagai "tingkat kedua investigasi", ketika kritik tak lagi sekedar kritik "tematik", tapi menyiasati lebih jauh, dengan mempergunakan "sebuah teori yang kuat dengan implikasi sastra".

Barangkali inilah zaman ketika dalam seni kian berperan pemaparan diskursif, justru ketika sebuah karya sendiri, dalam satu kutipan Beckett, "lebih menyukai ekspresi bahwa tak ada yang harus dieskpresikan". Bahkan penjelasan tentang sebuah karya—sekaligus dalam pengertian *overstanding*—semakin tak bisa dilepaskan dari karya itu sendiri. Tanpa itu, bagaimana kita mengenali karya John Cage, *4".33"*, sebuah komposisi "musik" di mana piano diam selama empat setengah menit dan tiga detik? Bagaimana pula kita bisa "memahami" karya-karya Cristo,

yang menyungkup jembatan dan gedung parlemen dengan kain sampai brukut dan kemudian menyebutnya, kalau tak salah, sebagai seni rupa?

Tapi di sini ada sebuah kemungkinan yang tak disebut Culler: apa yang lazimnya disebut sebagai otonomi ekspresi estetik kini menjadi persoalan—jangan-jangan ia hanya bisa hadir dan berarti di dalam arena di mana berkuasa apa yang disebut oleh Culler sebagai "metabahasa" seorang kritikus.

Di sebuah esai dari tahun 1962 Eco mempersoalkan tidakkah di sini sebenarnya telah terjadi proses "kematian seni", sebuah proses yang oleh seorang kritikus disebut "ideologisasi diri" dari seni: suatu ketakseimbangan paradoksal antara karya itu sendiri dan pemaparan doktrin yang mengesahkannya. Eco mengatakan "kematian seni" itu tak terjadi, dan dia optimistis. "Kita tak seharusnya takut", tulis Eco, "bahwa proses artistik akan kehilangan otonominya selama-lamanya, dengan mengubah suatu obyek artistik menjadi dalih suatu investigasi intelektual dan juga pendukung suatu model rasionalisasi".

Bisa saja Eco benar, tapi menghadapi perkembangan teori dan kritik sastra dalam dua dasawarsa terakhir pertanyaan yang agaknya diabaikan ialah: tidakkah sebenarnya sebuah kritik sastra bermula, dan terus berkaitan, dengan apa yang vital bagi puisi atau prosa, yakni kelanjutan hidup metafor sebelum ditarik ke dalam imperialisme wacana? Sampai di manakah pembahasaan sebuah pengalaman estetik, ketika kita bertemu dengan sebuah puisi, tak didominasi hanya oleh pengungkapan "isi semantik"?

*

DI sinilah, saya kira, kita menemukan sesuatu yang bagi saya mengganggu jika kita berbicara tentang kritik "dekonstruksi". Saya tak berpretensi memahami sepenuhnya, apalagi bisa merumuskan dalam satu kalimat pendek, pelbagai jenis pandangan atau pendekatan "dekonstruksi" itu, namun barangkali saya bisa memakai sebagai pangkal tolak apa yang dikatakan Paul de Man: sebuah dekonstruksi selalu menganggap, sebagai sasaran, ikhtiar untuk "mewedar adanya artikulasiartikulasi dan fragmentasi yang tersembunyi dalam suatu totalitas monadik". Atau uraian Barbara Johnson tentang prosedur kritiknya: membaca, baginya, berlangsung dengan "mengidentifikasikan perbedaan-perbedaan dan membongkarnya, dengan melalui perbedaan-perbedaan lain yang tak dapat sepenuhnya diidentifikasikan dan dibongkar". Dengan kata lain: melepaskan dan merayakan perbedaan dan pluralitas yang terbungkam dari dan dalam suatu karya. Agaknya bukan kebetulan bila kata yang dipakai oleh Culler untuk telaah adalah "investigasi". Namun di sini saya merasa menghadapi apa yang 30 tahun yang lalu juga saya hadapi: metode analitik dalam mendekati sastra, tapi kali ini jauh lebih piawai, yang justru mengeringkan bahasa metaforik seperti seseorang menjerat lalu mengeringkan seekor kupu-kupu yang lucu dan menaruhnya di sebuah pigura berkaca yang cemerlang. Untuk dibicarakan panjang lebar.

Dengan kata lain, ini adalah sebuah kecenderungan yang justru bertentangan dengan semangat "Post-Strukturalis" yang membebaskan penanda dari jepitan pigura makna. Metode analitik bagaimana pun juga cenderung memperlakukan

getar konkret yang mengalir dari sebuah karya sastra sebagai sesuatu yang harus diurai, diisolasi, dan ditelaah setapak demi setapak dalam konsepkonsep yang abstrak. Kritik Harland dalam *Beyond Superstructuralism* terhadap dekonstruksi ala Derrida agaknya layak dicatat sebagai kritik terhadap metode analitik pada umumnya: inilah sebuah dekonstruksi yang dimulai dengan memungut sepatah kata dan mengangkatnya seakanakan jadi batu sendi bagi seluruh teks. Sesuatu yang anehnya tampak tak disadari oleh Derrida sendiri terjadi: bila dalam proses *dissemination,* gerak pemaknaan bersifat sentrifugal (dari sebuah metafor atau karya berkembang menjadi makna-makna yang memecah, memisah, menjadi beda, ke segala arah), dalam dekonstruksi Derrida gerak itu justru bersifat konvergen ke arah abstraksi.[4]

Harland bagi saya menarik, karena pandangannya mengingatkan saya akan dasar-dasar "metode *Ganzheit*". Ia menawarkan satu pendekatan ke dalam karya sastra melalui apa yang disebutnya "teori sintagmatik" tentang bahasa. Dan ia meletakkan Derrida di kubu lain. Derrida, menurut Harland, seperti halnya umumnya kaum "Post-Strukturalis", menekankan kemerdekaan kata dari totalitas kalimat dan totalitas sebuah buku. Prinsip buku adalah prinsip sebuah keseluruhan yang integralistik, di mana satuan yang lebih kecil secara hierarkis ditaruh di posisi yang lebih bawah. Derrida menentang prinsip ini, dan ia datang dengan konsepnya tentang teks. Dalam teks itulah kemerdekaan kata hadir sepenuhnya.

Tapi dengan itu, dalam pandangan Harland, Derrida menyempitkan kata menjadi sebuah keadaan isolasi yang semisah-misahnya—seakan-akan sepatah kata bisa sendirian menimbulkan makna tanpa didukung oleh sebuah bahasa, tanpa ditampilkan oleh suatu konteks penafsiran. Saya tak begitu yakin bahwa kita bisa menganggap teori Derrida tentang bahasa "antisintagmatik", seperti dituduhkan Harland; metafor Derrida tentang proses pemaknaan sebagai "permainan" yang tak putus-putusnya bagi saya tak membuktikan itu. Tapi bagaimana pun juga Harland benar, bahwa dalam bahasa hampir tak pernah ada isolasi seperti yang terkesan dari dekonstruksi Derrida. Kata selalu cenderung berada dalam hubungan sintagmatik dengan kata lain, juga ketika ia seakan-akan sendiri. Dalam keadaan berdiri sendiri itu, sepatah kata (misalnya "waktu") memang bisa dengan leluasa menggaungkan makna yang berbagai ragam. Namun bila kita bicara tentang karya sastra, terutama puisi, sebagai paradigma, kapan kesendirian itu mungkin? Dan dalam ketiadaan isolasi itu, benarkah kita bisa bicara tentang menyempitnya makna?

Waktu.
Bulan.
Pohonan.
Kali.

---

[4] Hartland bermula dari mempersoalkan pembahasan Derrida yang termasyhur atas kata *pharmakom* dalam satu risalah Plato tentang bahasa tulis. Menurut Derrida, Plato menggunakan hanya satu makna dari kata ini, dan dengan demikian ada makna lain yang terbungkam. Tapi bagi Hartland, Derrida memfokuskan tinjauannya ke sebuah kata yang terpisah, dan tak melihat bahwa dalam hubungan sintagmatik, sebuah kata bisa menjadi lebih spesifik dan terbatas maknanya karena berkaitan dengan kata lain dalam sebuah kalimat. Yang terjadi bukanlah pembungkaman, kata Hartland, melainkan "spesifikasi" atau membuat sebuah kata menjadi lebih konkret. Lihat, Beyond Structuralism, (New York: Routledge, London, 1993), 211-221. Kutipan dari Hartland selanjutnya diambil dari buku ini.

Borok.
Sipilis.
Perempuan.
Bagai kaca kali memantul cahaya gemilang.
Rumput dalang berkilatan.
Bulan.

Dalam baris-baris *Nyanyian Angsa* Rendra ini, makna tiap kata di satu baris dibatasi oleh kata lain di baris selanjutnya: "waktu" itu bukan waktu kapan saja, melainkan sebuah waktu tertentu di sebuah malam, dan "bulan" di sana bukan cuma pengertian astronomik, melainkan satu bagian dari sebuah lanskap yang tampil dramatis malam itu: sebuah panorama yang disusun juga oleh "pohon" dan "kali". Kata "sipilis" dan "perempuan" yang mengejutkan itu sebenarnya juga bagian dari hubungan-hubungan sintagmatik yang berlangsung di sana, mungkin sebuah ironi.

Kita lihat bahwa dalam sebuah kalimat, makna sebuah kata bisa jadi semakin kecil ruang kemungkinannya—tanpa terjadinya represi atas makna-maknanya yang lain, yang beda. Yang juga ditunjukkan oleh teori sintagmatik Harland ialah bahwa makna itu bahkan bisa berkembang lebih jauh. Kata *karet* dalam kalimat "Di Karet, di Karet, daerahku y.a.d" dengan sendirinya punya makna yang lebih tertentu, lebih spesifik, ketimbang ketika kata itu misalnya kita temukan tertoreh, sendirian, di atas kulit sebuah pohon hutan. Tapi meskipun dalam sajak Chairil maknanya dengan demikian tak lagi bermacam-ragam, sifatnya yang konkret justru makin nyata: kata *karet* di situ bukan konsep yang abstrak, yang pengertiannya dipatok persis agar berlaku sama di mana saja dan kapan saja. Bahkan dalam proses sintesis tatkala hubungan sintagmatik terjadi, pelbagai makna dari kata bukan saja secara internal berubah, tapi perubahan itu bisa sangat jauh dari ketentuan leksikon, bisa sangat tak terduga-duga bedanya dari makna-makna yang lazim kita kenal dalam ingatan kolektif. Malahan lagi, di sini bisa saya tambahkan, sebuah kata yang tak pernah ada tiba-tiba bisa mendapatkan arti—seperti beberapa neologisme yang diciptakan oleh Rustam Effendi dalam sajak-sajak di tahun 1920-an (*kulud,* yang berarti "hati", *menung* yang berarti "menunggu") atau Chairil Anwar di tahun 1940-an (*ditinda*, yang mungkin sama artinya dengan "ditindas"):

Yang tak diuraikan oleh Harland dengan teori sintagmatiknya (dan sudah lama hilang dari perhatian para kritikus "dekonstruksi") adalah pertanyaan: apa gerangan yang menyebabkan dalam bahasa puisi; kombinasi-kombinasi sintagmatik yang tak galib bisa terjadi, dan tetap melahirkan sebuah sintesis yang tak menggagalkan proses pemaknaan, bahkan mempunyai efek estetik tertentu? Saya kutip salah satu sajak *Hotel* Nirwan Dewanto:

Kupinjamkan wajahku. Pada ombak dan pohon-
pohon
Yang mengigau ke balkon. Kau tenggelam.
Kupinjam
Dingin dari gelas minummu. Menjegal cinta yang
bukan
Milikku. Lalu kodrat kita ditumpahkan
Oleh burungburung mati. Di gorden
Terperangkap oleh jadwaldan menu. Kita berpura-

pura
Bahagia. Setelah tetabuhan gemuruh di banjar
Mereka tak tahu. Wajah kita membusuk perlahan-
lahan
Oleh nafsu dan ruap kopi
Sekarang rapikanlah sprei
Dan pakaian untuk mati

Sajak ini mengesankan suatu tamasya surrealistik yang kuat—dan seperti pada lukisan Agus Suwage, kita bisa terpukau oleh imaji-imaji yang bermunculan di sana. Tapi kenapa kita bisa terpukau? Kenapa kita membiarkan diri reseptif terhadap gabungan kata dan adegan yang tak lazim itu, kenapa kita membiarkan diri dibawa, untuk memakai kata-kata Harland, ke "ujung batas bahasa"? Harland hanya menyebut, bahwa penyair memiliki kelaziman membawa, sampai ke tingkat yang sangat ekstrim dan intens, prinsip yang ada bahasa pada umumnya, dan itu adalah "prinsip sintesis dan proyeksi sintagmatik". Maka di dalam menghadap makna puisi, kata Harland, pembaca tidaklah pasif. Makna puisi menuntut "aktivitas yang luar biasa", dan daya sintagmatiklah yang memperkuat aktivitas itu.

Aktivitas yang luar biasa? Saya ragu, kecuali jika yang dimaksud dengan "aktivitas" adalah semacam sikap diam, dengan indra yang peka, tubuh yang tidak jenuh. Puisi tak cuma kata, tak cuma kalimat, yang menuntut kita untuk melotot. Ia juga nada, bunyi, bahkan kebisuan, juga elemen ketidaksadaran, atau, jika kita setuju dengan Freud, ungkapan yang terbentuk dari dorongandorongan naluri. Puisi tak hanya suatu proses "simbolik", melainkan juga "semiotik"—*le sémiotique*—dalam pengertian Julia Kristeva, proses pengaturan dorongan naluriah yang terjadi dalam tubuh, yang ikut berperan dalam pemberian makna. Terkadang saya berpikir bahwa yang dilakukan oleh puisi adalah membujuk kita untuk justru hanya mendengarkan, dalam sikap yang dalam bahasa Jawa disebut *sumeleh*. Kita menghidupkan proses "semiotik" itu dalam diri kita, dari mana masuk dan juga lahir kata, suara, gerak, goresan tangan, dalam semacam ritme yang tak terumuskan. Nietzsche mempunyai satu pengertian, yakni *Stimmung,* semacam suasana afektif nada-nada, yang ada dalam seseorang ketika puisi diciptakan, yang sebenarnya melahirkan bukan kata, "melainkan musik di belakang kata itu, gairah di belakang musik itu, orang di belakang gairah itu". Dengan kata lain, "semua yang tak bisa dituliskan"—sesuatu yang mengingatkan kita akan Malang Sumirang, yang menulis dengan tubuhnya, yang menulis sebuah tembang yang indah tapi tak pernah dibacakan. Di depan dan di dalam keadaan itulah kita berada di dalam situasi "di mana kata tak cukup buat berkata".

Barangkali Barthes benar apabila ia menghubungkan tubuh dengan teks, dan sekaligus bicara tentang "enigma"—yang tidak selalu tepat diterjemahkan sebagai tetateki—sebagai "kebenaran sebuah karya". Barangkali enigma itulah yang membuat puisi tak kunjung terjinakkan, tapi juga yang sering membuat sebuah sajak mengandung murung, mengandung sesuatu yang tak selesai, seperti sesuatu yang membayang dalam gaung liris sajak Sapardi Djoko Damono ini:

Ia mengambil jalan limas dan jarum-jarum rumput berguguran oleh langkah-langkahnya.
Langit belum berubah juga. Ia membayangkan rahangrahang laut dan rahangrahang bunga lalu

> berpikir apakah burung yang tersentak dari ranting lamtara itu pernah menyaksikan rahang-rahang laut dan rahang-rahang bunga terkam-menerkam. Langit belum berubah juga. Angin begitu ringan dan bisa meluncur ke mana pun dan bisa menggoda laut sehabis menggoda bunga tetapi ia bukan angin dan ia kesal lalu menyepak sebutir kerikil. Ada yang terpekik di balik semak. Ia tidak mendengarnya...

Yang memekik tapi tak terdengar, yang teka-teki, yang enigmatik itu, seakan-akan kembali hadir di akhir sajak: "Ada yang memperhatikannya dari seberang sungai tetapi ia tidak melihatnya. Ada".

Seorang kritikus adalah seorang yang sadar, bahwa kata ada dalam sajak itu awal penanda tentang sesuatu: dan ia bersua dengan tabir, dan kemudian tafsir. Tapi bersama dengan itu pula seorang kritikus bukan hanya seorang perumus interpretasi, tapi juga seseorang yang menemani puisi, terus-menerus, dalam tugur, dalam menunggu, sementara puisi itu "menjanjikan dirinya tak putus-putusnya, dan tak henti-hentinya menghilang, melalui lubang-lubang pintu yang bersinar terang seperti cermin, dan terbuka ke dalam sebuah labirin".

Kata-kata terakhir itu saya pinjam dari Derrida dalam konteks lain, tapi saya kira tidak teramat meleset untuk menggambarkan proses pertemuan kita dengan puisi, proses menulis dan proses interpretasi—sebuah perjalanan yang kita dapatkan contohnya yang luar biasa dalam kerja panjang H.B. Jassin.

1997