

TAKDIR: PUISI DAN ANTIPUISI¹

Wilayah pertama puisi adalah tubuh. Di tahun 1934 S. Takdir Alisyahbana mengutarakan itu dalam sebuah paragraf yang gemuruh, ketika ia membicarakan awal sebuah sajak:

Segala perasaan yang timbul di dalam kalbu berombak dan beralun melalui berjuta-juta jalan yang halus memenuhi seluruh tubuh; sampai kepada bahagian badan yang sekecil-kecilnya menurut terayun dan terbuai dalam ombak dan alun perasaan itu dan dengan amat gaibnya terbayanglah ia ke dunia lahir pada perubahan detikan jantung, pada lekas lambatnya nafas, pada turun naiknya suara dan pada perubahan air muka.

Paragraf itu bisa ditemukan di bagian kedua serangkaian tulisan yang kemudian dibukukan dalam *Kebangkitan Puisi Baru Indonesia*¹, risalah terpanjang (139 halaman) tentang puisi yang pernah ditulis seorang sastrawan Indonesia sejak 100 tahun yang lalu -- juga sebuah kritik sastra yang dengan perseptif dan cendekia membela satu sikap sastra.

Tapi Takdir, waktu itu baru 26 tahun, agaknya tak menyadari bahwa ia mengemukakan sesuatu yang penting dalam puisi: dengan tepat ia melihat pertautan yang somatik dalam *le semiotique*, sekitar empat dasawarsa sebelum *La revolution du langage poetique* Julia Kristeva terbitⁱⁱ dengan uraian tentang bahasa puitik yang bermula dari *chora* -- kuantitas energi yang diam-diam merasuk melintas melalui tubuh, sebelum sang penyair terbentuk sebagai subyek yang sadar.

Ditulis dengan sumber-sumber yang masih terbatas, pada akhirnya pendirian Takdir tentang puisi hanya menyentuh, tak memasuki, sebuah masalah dasar. Ia tak sepenuhnya menangkap bahwa apa yang disebutnya sebagai “perasaan yang timbul di dalam kalbu” itu, yang “melalui berjuta-juta jalan yang halus memenuhi seluruh tubuh...” itu -- yang akhirnya membayangkan ke detak jantung, ke nafas dan suara -- adalah sebuah pasase dalam tubuh yang sub-simbolik. Bahkan mungkin ekstra-simbolik. Takdir tak meninjau bagaimana dari proses itu kemudian lahir puisi, sebuah dunia kata-kata.

Bahwa bagi Takdir tak ada yang perlu dipertanyakan di sini, saya kira itu karena asumsinya: ia tampak beranggapan bahwa proses yang

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

berlangsung dari momen ekstra-simbolik ke dalam sebuah wilayah simbolik — pendeknya, dari tubuh ke dalam bahasa -- adalah sebuah proses yang langsung, sebuah proses yang lurus. Takdir mengutip satu sajak J.E. Tatengkeng dalam kumpulan *Rindu Dendam*. Statemen puisi itu tersusun di bait terakhir:

*Kusuka hidup! Gerakan sukma,
Yang berpancaran dalam mata,
Terus menjelma,
Ke-Indah-Kata.ⁱⁱⁱ*

Bagi Takdir, bertolak dari sajak itu, ia dapat mengatakan bahwa “puisi Indonesia yang baru” – yang baginya terutama bersifat puisi lirik -- adalah “perasaan yang berduyun-duyun ke luar sendirinya tiada tertahan-tahan, seperti air memancar dari tanah.”^{iv} Perasaan itu kemudian menemukan bentuk dan irama, yang “langsung lahir dari jiwa.”^v

Dengan kata lain, praktis tak ada penapis apapun antara apa yang bergejolak dalam diri sang penyair dan bahasa yang tersusun dalam puisinya; tak ada mediasi. “Gerakan sukma” itu akan langsung (“terus”) menjadi (“menjelma”) kata.

Takdir bahkan mengatakan bahwa salah satu ciri puisi lirik yang disambutnya dengan antusias adalah “selarasnya bahasa dengan perasaan yang dicurahkan”. Bahasa puisi itu bisa diibaratkan “sebagai pakaian yang basah melekat pada badan yang hidup, rapat melekap sehingga terbayang segala bentuk dan gerakannya.”^{vi}

Tampak, ada keyakinan besar kepada transparansi, semacam *naivité* terhadap bahasa. Takdir tak melihat bahasa sebagai sesuatu yang problematis. Bahasa, baginya, adalah alat yang ampuh – juga bila dibandingkan dengan musik – dalam menangkap irama, “zat yang kekal dan sama dalam segala seni” itu.^{vii} Dalam musik, kata Takdir, irama “terjelma dengan selang-sung-langsungnya”, tapi “dalam puisilah irama itu terujud sesempurna-sempurnanya”. Sebab, kata Takdir pula, “tak ada alat yang lain yang dapat melukiskan perasaan maupun pikiran manusia lebih lengkap...daripada bahasa”.^{viii}

Memang ada ilusi yang umum – khususnya dalam teori sastra klasik -- bahwa di satu sisi ada bahasa sebagai “alat” dan di sisi lain ada subyek yang menggunakan “alat” itu. Dan Takdir tak mengenal Nietzsche, tampaknya. Sudah tentu ia juga tak mengenal Roland Barthes yang baru muncul setelah paruh kedua abad ke-20, yang membalikkan hubungan itu: bahasa itulah yang justru melahirkan subyek. Maka dalam puitika Takdir ada satu soal yang tak dapat dielakkannya:: subyek dalam bahasa, subyek dalam proses kreatif, hingga transparansi mungkin. Itulah soal, bagaimana sebuah fase sub-simbolik dalam tubuh berubah ke arah sebuah situasi simbolik, situasi-dalam-bahasa.

*

S.T.A. mengutip sajak Tatengkeng ini sebagai bagian dari proklamasi “puisi baru”:

*Jika Kau datang sekuat raksasa,
Atau Kau menjelma secantik juita,
Kusedia hati
akan berbakti,
Dalam tubuh Kau berkuasa
Dalam dada Kau bertahta!^{ix}*

“Tubuh” dan “dada”: seperti saya telah katakan di awal, “puisi baru” memaklumkan bahwa wilayah pertama puisi adalah tubuh. Tapi bisakah dalam tubuh itu, dalam keadaan sub-simbolik itu, ditemukan satu pusat yang sadar? Di manakah pentingnya “diri si penyair”?

Tentang ini, Takdir membantah dirinya sendiri.

Dalam sajak di atas, yang berkuasa – untuk memakai kata Tatengkeng – pada hakikatnya “perasaan seni.” Perasaan itu malah dipanggilnya dengan akrab tapi takzim: “Kau” (ingat: “K”).

Sejalan dengan itu, Takdir mengumpamakan sebuah sajak ibarat “nyanyian unggas di dahan” atau “teja” di “langit-senja”. Sajak hadir tanpa dirancang. “Tak ia diatur dan disusun”, katanya. “Perasaan datang memenuhi jiwa pujangga dan tiadalah jalan yang lain baginya [selain] melepaskan perasaan yang berlimpah-limpah itu”. Seorang penyair (seperti Tatengkeng) “tak dapat menahan kalbunya [yang] mengeluarkan tempik sorak yang gemuruh datang membanjir.”

Artinya ada pengakuan: dalam proses kreatif yang sesungguhnya, subyek belum terbentuk; ia tak hadir. Terutama ketika puisi jadi tempat “bersimharajalela lirik, lirik dalam arti curahan kalbu yang langsung meresap ke kalbu.”^x Kata “bersimharajalela” penting di sini: tak ada faktor kesadaran yang menguasainya.

Tapi Takdir membantah deskripsinya sendiri di tempat lain; ia menaruh sang penyair persis di pusat. Dalam “puisi baru”, kata Takdir, “diri si penyair yang terpenting.” Itu sebabnya, kata Takdir pula, anthologi *Puisi Baru* disusunnya berdasar nama dan riwayat “penyairnya satu per satu”.^{xi}

Ambivalensi ini tampak juga dalam *Kebangkitan Puisi Baru*: Takdir justru memberi sang subyek peran, mula-mula samar-samar, dalam menata bentuk. Dalam proses kreatif puisi, penyair yang “mendapat insiprasi”, “mengumpulkan kata-kata untuk menjelmakan perasaan

yang bergelora dalam kalbunya”. Perkataan “mengumpulkan” itu, kata Takdir, tak dapat disamakan dengan “mengumpulkan ramuan untuk mendirikan rumah”:

Dalam perhubungan antara perasaan dengan perkataan dalam sesuatu syair adalah kedudukan perkataan itu lebih dari pada alat semata-mata. Sebab perasaan yang berbuai dalam kalbu itu belumlah lengkap segala bahagiannya; meskipun terasa ia mendorong dan menunda tiada tertahan-tahan, sekaliannya masih kabur, tiada nyata barisnya. Dalam susunan perkataanlah gerak yang mendorong itu perlahan-lahan menjadi sempurna.^{xii}

Dari paparan itu dinafikan dorongan instrumental subyek terhadap bahasa. Meskipun begitu perasaan tak seterusnya mendapatkan peran aktif: ia mendorong” dan “menunda” tapi ia memerlukan sesuatu untuk jadi “sempurna”. Yang membuatnya sempurna adaah “susunan perkataan”.

Tak jelas dari mana “susunan perkataan itu” datang dan bagaimana ia terjadi. Tapi dalam bagian lain *Kebangkitan Puisi Baru* kita melihat di mana letak peran konstitutif itu. Takdir mengkritik sebagian sajak Armijn Pane yang punya kecenderungan “menjadi anarki”.^{xiii} Anarki itu menurut Takdir perlu diatasi, dan itu dapat dilakukan “apabila ia dapat melepaskan dirinya dari tegunan orang yang masih mencari kesetimbangan di jalan yang dirambahnya sendiri”.^{xiv} Melepaskan diri dari “tegunan” (ketegunan, atau kegaulauan) berarti menemukan satu pusat, dan itu adalah kesadaran, dan itu adalah subyek.

Walhasil, bagi Takdir, sebuah puisi adalah sebuah arsitektur. Lebih khusus lagi: sebuah arsitektur makna. Bahkan bunyi di dalamnya merupakan efek rancangan. Dalam sajak-sajak Rustam Effendi, Amir Hamzah, Sanusi Pane dan lain-lain, menurut Takdir, “aliterasi”, juga rima (“sajak”) pada “kata-kata di tengah-tengah baris” diletakkan “untuk mengeraskan alun ritma kata-kata, agar lebih sesuai dengan ayunan perasaan mereka yang mesra.”^{xv}

Takdir tampak menyarankan sebuah pendekatan phonologis á la Roman Jakobson: dalam bahasa puisi, bunyi menciptakan sesuatu yang menemani makna; bunyi adalah penanda (*signifier*), sisi lain dari tinanda (*signified*). Beberapa sajak Rustam Effendi, Amir Hamzah, dan Chairil Anwar, memang berhasil menghidupkan efek onomatopoiik dalam mendukung pemaknaan. Tapi Takdir tak melihat kemungkinan lain: bunyi dalam puisi juga bisa menyabot pemaknaan – satu hal yang dalam puisi Sutardji Calzoum Bachri lebih dipertegas. Sajak bisa juga deretan fonem -- sebagai satuan akustik -- yang mengganggu kepastian makna leksikal:

ping di atas pong

pong di atas ping
ping oug bilang pong
ping pong bilang ping
mau pong? bilang ping
mau mau bilang pong
mau ping? bilang ping
ya pong ya ping
ya ping ya pong
tak ya pong tak ya ping
ya tak pong tak ya ping

Satuan akustik dalam sajak bahkan bisa hadir tanpa motivasi semantik sama sekali, seperti dalam “puisi bunyi” yang muncul di Prancis di tahun 1950-an dari eksperimen François Dufrêne, Bernard Heidsiek, dan Henri Chopin.^{xvi}

Tapi di tahun 1930-an itu, oleh sebab yang akan saya kemukakan dalam bagian lain, Takdir telah memilih dengan konsisten sebuah peran tertentu dengan puisinya. Ia menghendaki ke-berarti-an alam puisi.

*

Transparansi dan garis lurus adalah corak puisi Takdir Alisyahbana. Kecuali beberapa sajak berkabungnya dalam *Tebaran Mega*,^{xvii} bait-baitnya selalu ditutup dengan jawab yang final dan *happy ending* yang bersinar. Suasana puisi Takdir gemah-riyah, terang benderang, dan gerakannya ekspansif, menjangkau ke alam yang luas: laut, gunung, mega, sungai. Ada yang repetitif dalam metafor yang dipakai, juga dalam pesan yang hendak disampaikan: sebuah ikhtiar ke arah kejelasan.

Saya kutip “Bertemu”, yang bertitimpangsa 26 April 1935, yang terletak di antara sajak-sajak murung setelah meninggalnya isterinya:

Aku berdiri di tepi makam.
Suria pagi menyinari tanah,
Merah mudah terpancang di mata.
Jiwaku mesra tunduk ke bawah.
Dalam hasrat bertemu muka,
Melimpah mengalir kandungan rasa.

*Dalam kami berhadap-hadapan
Menembus tanah yang tebal,
Kuangkat muka melihat sekitar:
Kuburan berjajar beratus-ratus,
Tanah memerah, rumput merimbun,
Pualam berjanji, kayu berlumut.*

*Sebagai kilat 'nyiar di kalbu:
Sebanyak itu curahan duka,
Sesering itu pilu menyayat,
Air mata cucur ke bumi.
Wahai adik, berbaju pitih
Dalam tanah bukan sendiri!*

*Dan meniaraplah jiwaku papa
Di kaku Khalik yang esa:
Di depanMu dukaku duka dunia,
Sedih kalbuku sedih semesta.
Beta hanya duli di udara
Hanyut mengikut dalam pawana.*

*Sejuk embun turun ke jiwa
Dan di mata menerang Sinar.*

Kesedihan dan rasa kefanaan (“pilu menyayat”, “air mata cucur ke bumi”, “sedih kalbuku” dan “beta hanya duli di udara”), terselip di antara gambaran yang lebih hangat tentang sekitar: kuburan yang beratus-ratus di makam itu, yang menemani si mati hingga ia tak tinggal di tanah sendiri. Sementara itu, “tanah memerah, rumput merimbun” mengisyaratkan sesuatu yang segar, tumbuh, bukan yang rusak dan punah. Dua baris penutup sajak itu menyaran suasana yang sepenuhnya menenangkan dan cerah: embun sejuk, sinar terang.

Atau beberapa baris terakhir “Sinar Bintang”:

*Mendalam, mendalam malam!
Biar segala bersatu menghitam di bumi:
Beta hendak menengadahkan kepala ke langit terbentang
Beta hendak menyambut bintang bersinar di kalbu,
Ya, ya demikianlah kekasihku!*

Hidup adalah “hadiah” dari Tuhan “dengan kegirangan dan keindahannya” (“Menyambut Hidup”), selamanya “malam lenyap disambut siang” (“Panggilan Hidup”). Dengan pandangan yang semacam itu, Takdir pun menyatakan, “Nyanyian semata bunyi jeritku” (“Api Suci”).

Lebih jelas lagi pada sajak “Demikian”:

*Ya, ya tuan Pirngadi
Demikianlah ingatan beta kehendaki:
Muda gembira di puncjk bahagia.
Berhias emas mempelai remaja
Dan penuh ria sinar segala.*

*Demikian ia hendak kubawa:
Matahari bersinar di langit terang,
Memberi hidup menunda tenaga,
Selama mata belum tertutup,
Sebelum tangan tersusun...*

Mungkin itu sebabnya lanskap dalam puisi Takdir mirip kanvas Dazentje dan Mas Pirngadi yang menghiasi dinding elite kolonial tahun 1930-an: gambaran “*Mooi Indie*”, “*Hindia Molek*”. Ada kembang “kesuma memerah” yang “bersorak sorai”. Ada “unggas jelita” yang “memperagakan bahagia” di “atas atap”; juga rumput yang “merimbun menjunjung mutiara pagi di hadapan rumah”. Dan agak jauh dari rumah, di tepi laut, kita dapatkan “berlagu gelombang menepuk pantai” di mana “bermain budak bersorak sorai.”

Bahkan cara Takdir menggambarkan kerja di antara mereka yang jelata tak mengesankan suasana pedih dan miskin:

*Lama sudah tani menanti,
Gelisah tangan memegang bajak.
Tiada tertahan hati gembira
Hendak meluku membalik tanah*

*Kuning permai benih bernas
Menanti memcah menyerbu hidup,
Girang berbunga girang berbuah
Di dalam hujan di sinar suria.*

Pada umumnya, prosa dan puisi S.T.A. adalah bangunan antusiasme: paragrafnya dihiasi cetusan superlatif (“maha indah”, “dahsyat”, “sesempurna-semplemurnanya”) yang berderap dalam *crescendo*.

Sajak Takdir yang terkenal, “Menuju Ke Laut”^{xviii}-- sebuah metafor bagi “angkatan baru” yang hendak menggambarkan tekad hidup meninggalkan “tasik yang tenang” untuk memasuki laut yang penuh tantangan – juga tak melukiskan sebuah samudra yang ganas dan gelap gelita. Laut Takdir adalah sebuah “gelanggang biru” yang mengandung “ombak ria” dan angin yang bisa diajak “bergurau”. Laut itu justru tema sebuah “mimpi yang nikmat”:

*“Ombak ria berkejar-kejaran
di gelanggang di tepi langit.
Pasir rata berulang dikecup,
tebing curam ditantant diserang,*

*dalam bergurau bersama angin,
dalam berlomba bersama mega.”*

Bahkan jika ada yang retak dan rubuh, di dalamnya tetap tak ada kemelut, tak ada kepahitan dan saat yang ngeri. Sebaliknya: yang terhempas malah berpendar-endar, erang langsung berkait dengan suara kemenangan:

*Gemuruh berderau kami jatuh,
terhempas berderai mutiara bercahaya.
Gegap gempita suara mengerang,
dahsyat bahna suara menang.
Keluh dan gelak silih berganti
pekik dan tempik sambut menyambut*

Dalam sajak seperti itu, tak hanya optimisme yang menonjol, tapi juga, dan terutama, simetri dalam ritme: “gemuruh berderau” berpadanan, baik dalam jumlah suku kata kata maupun dalam bunyi “r”, dengan “terhempas berderai”, “keluh dan gelak” berpadanan dengan “pekik dan tempik”, yang mengandung bunyi “e” yang kuat.

Dalam simetri ada semacam disiplin bentuk; dalam harmoni, tak ada yang “perasaan bersimharajelala” lagi. Proses kreatif bukanlah sebuah proses yang tertegun, guncang, tak terduga-duga arahnya, melainkan sesuatu yang – seperti diharapkan Takdir dari Armijn Pane -- ada dalam “kesetimbangan”.

Sebuah prosa-liris Takdir menggambarkan dengan baik bagaimana proses kreatifnya berlangsung:

LAGU

Berdetek-detek dan berderes-deres bunyi mesin tulisku membelah malam. Di atas meja berserak kertas dan berlintangan buku. Sinar lampu lenyap mengabur ke luar jendela.

Datang suara menggetar dari jauh, sayup seni berbuah-buah. Bertambah cepat iramanya menari-nari, tiada tertahan melambai menghimbau-himbau. Sebentar curahan hasrat putus-putus, seketika limpahan kasih yang mengalir membanjir. Terus ia mengalun, memanggil dan menyongsong...sekejap terputus terhenti seperti rata yang memuncak dipotong sedu mendesak ke leher.

Merdu pula ia menekan kembali, mengalun meriak dan mesra melenyap dalam kesunyian malam yang jauh...

Wahai, tiada kuketahui mesin tulisku terhenti!

Lena berdirilah beta menuju ke luar mencahari rayuan rindu. Sejuk rasanya angin malam membelai pipiku. Alangkah mesranya seluruh alam dalam pelukan sepi!

Beta duduk di atas bangku dan menengadah ke langit lengkung menyambut sinar bintang tercurah ke bumi.

Ke dalam jiwaku yang hasratkan lagu perlahan-lahan mengambang suara seni-sayup dari jauh. Membuailah beta di atas riak, nikmat terlenyap dalam rayuan alun.

Tiada tahu beta berapa lama meninggalkan waktu dan tempat, hilang terirama dalam laguMu, Tuhan.

Maka nampaklah pula beta bintang berkerlip dan beratlah bunyi keluhku mengaduh.

Aku masuk pula ke dalam menghadapi mesin tulis. Dalam detek dan deresnya terdengar beta irama lagu.

Yang terungkap dalam prosa liris itu adalah sebuah momen kwasi-mistik – momen ketika “aku” sejenak “hilang” dalam “lagu” Tuhan. Tapi tentang itu, “aku” bertutur dengan rapi dan fasih. Dalam narasi yang terkendali itu, rangkaian makna menguasai baris. Tak kita rasakan jantung yang terguncang dan mulut gugup oleh terkesima atau gentar. Tak ada kesunyian yang begitu intens hingga bahasa tak bisa mendekat. Berbeda dengan momen yang serupa dalam puisi Amir Hamzah, Chairil, dan Sutardji, dalam prosa-liris Takdir intensitas telah dijinakkan. “Aku” (meskipun pada suatu saat tak bisa mengendalikan mesin ketiknya sendiri) adalah “aku” yang selamanya mengendalikan arah.

*

Hampir tanpa kecuali, arah tak pernah hilang ke dalam khaos jika kita baca puisi Indonesia tahun 1930-an.

Kita bahkan mendapatkan corak itu dalam “Hang Tuah,” sebuah sajak perang. Puisi Amir Hamzah ini melukiskan pertempuran habis-habisan antara pasukan sang laksamana Malaka dan armada Portugis. Tapi ia tak menghadirkan bunyi-bunyi yang ganas. Sajak ini tersusun dengan teratur dalam dua-dua baris ritmis yang masing-masing terdiri dari 10 suku kata. Meskipun dengan cetusan imaji dan kata yang sering mengagetkan karena tak lazim, “Hang Tuah” beralun seperti syair lama – sesuatu yang enak diikuti dalam tradisi lisan. Keseluruhannya adalah sebuah bentuk yang tanpa gaduh, tanpa gejolak, tanpa jebolan yang brutal dan mengejutkan:

XXX. *Amuk-beramuk buru-memburu
Tusuk-menusuk luru-meluru*

XXXI. *Lela rentaka berputar-putar
Cahaya senjata bersinar-sinar*

XXXII *Laksamana mengamuk di atas puspa
Yu menyambar umpamanya nyata*

Bahkan juga sajak Amir Hamzah yang lain, yang lebih terkenal, “Hanya Satu”, yang melukiskan bah besar di masa Nabi Nuh itu, yang dimulai dengan “terban hujan, ungkai badai”.

Dengan gambaran tentang keadaan yang “runtuh ripuk” dan “lintang pukang”, pada akhirnya inilah sajak di mana khaos segera pupus. Bergerak dengan bunyi rima dan aliterasi yang hidup, dalam “Hanya Satu” tersirat sebuah konflik yang tua dalam iman manusia. Tapi ia ditutup dengan sebuah penyelesaian yang pasif dan mesra:

*Aduh kekasihku
Padaku semua tiada berguna
Hanya satu kutungu hasrat
Merasa dikau dekat rapat
Serupa Musa di puncak Tursina.*

Proses yang mirip kita dapatkan alam “Hujan-badai” Rustam Effendi. Dalam *Kebangkitan Puisi Baru* Takdir menggambarkan rangkaian metafor sajak ini sebagai kiasan “kekacauan penghidupan manusia, malahan lebih hebat...”

Saya kutipkan:

*Bersabung kilat di hujung langit,
gemuruh guruh, berjawab—jawaban,
Bertangkai hujan, di curah awan,
Mengabut kabut, sebagai dibangkit.*

*Berhambur daun, di badai angin,
pakaian dahan, beribu-ribuan.
Berkalang kabut, tak ketentuan,
menakut hati, menggoyangkan batin*

Tapi sajak ini sebuah soneta – sebuah bentuk puisi yang pernah diumpamakan Takdir (seraya mengutip Jacques Perk) sebagai “puteri pikiran yang tenang”. Lumrah bila seraya melukiskan “kekacauan penghidupan manusia”, soneta ini tak membiarkan dirinya hadir dalam khaos. Dengan sabar dan teratur – seraya menjaga prosodi dalam pola sukukata -- Rustam Effendi menyematkan “isi” yang hendak disampaikannya di dalam dua stanza terakhir:

*Begitu pula di dalam hidup,
lebih lebat, lebih dahsyat, badai bersabung,
lebih berkabut, bercabul topan, menggarung-garung*

*Seorang tidak menolong kulub
Hanya tetap, tidak goyang, iman di jantung,
Yakin mengenal, kepada Tuhan, itu tertolong*

Masa sebelum-perang memang memungkinkan puisi seperti itu: sebuah pengakuan akan kesementaraan khaos dan kekekalan kosmos. Puisi Pujangga Baru adalah unsur yang subliminal, tapi juga tak dapat dilepaskan, dari kesadaran kolonial: sebuah kosmos yang terbentuk oleh “normalisasi” dalam pengertian Foucault, sebuah dunia yang menyembunyikan represi. Kendali dan pusat dikukuhkan dengan simbol-simbol, pikiran dan tubuh dibereskan dengan stabilisasi wacana, yang sosial diterjemahkan ke dalam yang gramatikal.

Dalam kondisi yang rapat dan rapi itulah puisi Indonesia memperbaharui diri. Menarik, bahwa bagi Takdir, pembaharuan itu berarti “kembalinya puisi kepada asalnya, yaitu jiwa bernyanyi”. Dengan memilih kata “nyanyi” – bukan “teriak”, bukan “igauan” -- Takdir menggarisbawahi harmoni, kombinasi suku kata dan/atau bunyi dalam sebuah progresi verbal di mana yang negatif dianggap sebagai kelainan yang sumbang. “Puisi ialah seni perkataan yang mesra”, kata Takdir pula.

Tapi akhirnya “yang mesra” tak memadai lagi. Akhirnya yang negatif mau tak mau menyeruak. Dan itu kita temukan sekitar satu dasawarsa kemudian, dalam puisi sesudah-perang, ketika tiga orang penyair muda, Asrul Sani, Chairil Anwar dan Rivai Apin mengeluarkan satu kumpulan sajak, *Tiga Menguak Takdir*.

*

Salah satu fenomena penting dalam sejarah sastra Indonesia: “puisi baru” yang dirayakan Takdir ternyata ditinggalkan para penyair Indonesia setelah berkembang hanya dalam waktu sekitar 10 tahun. Dan itu terjadi di sebuah kondisi pasca-kolonial yang meneruskan semangat modernitas tahun 1930-an.

Kenapa paradigma puisi yang diperkenalkan Takdir Alisyahbana tak punya jejak lagi? Apa gerangan yang melahirkan *Tiga Menguak Takdir*? Apa sebenarnya argumen Chairil Anwar, Asrul Sani, dan Rivai Apin?

Jawaban untuk itu tak mudah didapat dari telaah para “penguak” sendiri. Uraian H.B. Jassin dalam *Angkatan 45*, sebuah buku yang terbit di tahun 1951 dan merupakan eulogia bagi para sastrawan yang menulis setelah (dan menentang) Takdir, rasanya terlampau ringkas dan kabur.

Jassin mengutip Rivai Apin dan Asrul Sani, tapi cemooh Rivai Apin terhadap puisi Takdir Alisyahbana – seakan-akan puisi itu jadi pola sajak-sajak Pujangga Baru -- hanya terbatas pada apa yang menurut dia ditulis oleh seorang yang “pretensius”, “seorang bombast”, ketika sang penyair “berteriak pura-pura” dengan kagum menyaksikan benda-benda alam di luar dirinya. Ia membedakan diri dari itu:

Buat aku alam itu ialah sesuatu yang aku terima seperti aku menerima adanya diriku sendiri. Ia tidak perlu diherankan dengan seruan: ‘O dan O...’. Yang perlu masuk hitungan ialah *zinnya*, fungsi dan *belevenissen* kita.”

Asrul Sani, seperti biasa, lebih analitis. Tapi ia juga menyampaikan penilaian yang hampir sama ketika ia menggambarkan puisi Pujangga Baru sebagai sajak-sajak yang memperoleh keindahannya dengan “segala bunga kata”, dan “royal dengan ‘*beeldspraak*’ (kata perbandingan)...”

Kesan bahwa puisi dari masa Takdir adalah tanggapan hiperbolik tentang realitas dan hasrat estetik yang melimpah-ruah, memang tak dapat dielakkan, jika kita ikuti kesimpulan Takdir tentang “sifat khusus puisi Indonesia yang baru.” Sifat itu ditandainya dengan tiga kata: “ekspresionisma, lirik dan romantik”. Pendeknya, “bersimaharajalelanya perasaan dan fantasi.”

Tapi di sini Takdir dan para pengecamnya luput. Tak semua puisi di masanya bersifat demikian. Sajak M.R. Dajoh, “Perempuan Menumbuk Padi”, misalnya, menggabungkan efek onomatopoeik dari bahasa percakapan dengan rasa belas dalam deskripsi yang ringkas:

*Blek-blok, blek-blok!
Berjam-jam menumbuk padi.
Ia menyanyi sedikit-sedikit,
supaya kuat menumbuk pagi,
supaya lupa tulang saki,
disakiti alu berat!*

Atau sajak tentang buruh dari A.M. Dg. Miyala: dengan empat-empat kata yang menahan “perasaan dan fantasi” sampai minimal, ia lebih mengingatkan kita akan gaya *Neue Sachlichkeit* ketimbang satu contoh puisi romantik:

*Duduk aku hadapi meja
Tulis buku banyak ragam*

cara-cara mengucapkan yang tidak biasa, sehingga orang heran, malahan terkejut membaca yang tak diduga-duganya... [hingga] sering gelap dan penuh rahasia...

Takdir juga mengutip Hugo Friedrich dalam *Die Struktur der moderne Lyrik*: bagi puisi modern, (kita bedakan dari “puisi baru” S.T.A.) “bukanlah dunia ini yang nyata, tetapi hanya kata”. Puisi modern mengasingkan “yang biasa dan diketahuinya” dan menjauhkan “yang dekat”.

Sikap ini bagi Takdir mengandung sesuatu yang negatif:

Dari segi negatif dapat kita berkata, bahwa kesepiannya itu adalah perasaan kengeriannya, ketakutannya akan dunia sekitarnya yang tak dapat dikuasainya...[Terasa] keintensifan perasaan, bersama dengan kekalahan dan keputusasaan terhadap keadaan yang nyata”.

Kengerian, ketakutan, perasaan kalah -- dalam beberapa sajak Rivai Apin suasana murung itu memang sangat menonjol. Saya kutip dari “Persinggahan”:

*Aku datang dengan terhuyung
pada tumpukan abad di ujung pantai*

Di ujung pantai itu, hari senja, “angin meraba tulang”, burung camar melayang melintas di atas sana, ke luas laut. Bunyi kepaknya menghilang dalam gelap, ringan, begitu saja, seringan ruh yan lenyap “dari cinta yang kehabisan mesra”. Dataran ombak itu seakan-akan menjauh. Akhirnya,

*Hatiku kini di laut asing
Ombaknya tidak ‘kan bisa terpecah
dan camar rindu terbang pergi
Ke seberang laut, ke seberang laut, ke...*

Tujuan itu tak jadi diucapkan: entah.

Takdir mengecam nada dasar seperti yang terasa di sajak ini sebagai “pesimisme.” Dan ia sampai pada kesimpulan umum: puisi setelah perang “telah mengambil krisis Barat dan pesimisme Barat”. Khususnya pesimisme antara dua Perang Dunia, ketika “kaum terpelajar dan seniman di Amerika dan Eropa” merasa “tiada berkuasa sedikit jua pun terhadap pembantaian manusia yang besar-besaran” di Barat itu.” Takdir mengutip André Malraux: dalam seni “modern”, tak ada lagi kepercayaan kepada manusia.

Suasana Eropa sejak Perang Dunia I, apalagi setelah Perang Dunia II, memang suasana ketika banyak hal retak dan terjungkel – juga

manusia sebagai subyek, atau lebih tepat lagi: “subyek burjuis”. Kafka menulis *Metamorfosis* tentang Gregor Samsa yang tiba-tiba berubah jadi kacoak; Joyce menulis *Finnegans Wake* yang mirip mimpi yang maracau, dengan tokoh yang berubah-ubah, dengan beberapa lusin bahasa yang hampir serentak hadir, dengan tempat dan tempo yang tak terkuasai.

Di Indonesia, suasana tentu lain. Kemerdekaan memang membawa janji dan tekad, dan subyektifitas membutuhkan wujud. Takdir cukup beralasan. Tapi bagi saya ia mengabaikan satu hal: antara puisi sebelum-perang dan sesudah perang ada suatu periode -- yakni “perang”. Sastra Indonesia tak berada jauh dari situ. Dari sinilah lahir seorang Hardo dalam novel *Perburuan*, bekas tentara Peta yang berontak terhadap tentara pendudukan Jepang, anak wedana yang meninggalkan ayahnya dan hidup bersama para pengemis berkudis; dari sini lahir Farid dalam *Di Tepi Kali Bekasi* yang bertempur siang malam, memimpin pasukan gerilya yang seadanya dan dengan cita-cita yang tak selalu jelas, tapi dengan pengorbanan yang habis-habisan. Ada juga cerita tentang Saaman yang harus membunuh ayahnya sendiri dalam *Keluarga Gerilya*.

Pengalaman seperti itu tak kita temukan dalam sastra Pujangga Baru: persentuhan dengan darah, nanah, dengan keadaan putus, rubuh, tumbang, di antara yang lahir, tegak dan mengaum. Pendek kata, pengalaman “aku” yang, dalam kata-kata Rivai Api, “datang dengan terhuyung”.

Kemuraman seperti itu tak serta meta ada hubungannya dengan “pesimisme Barat”. Pada hemat saya ia lebih terkait dengan “Revolusi” – kejadian (*l'événement*, kata Alain Badiou) yang melahirkan sebuah kebenaran baru, ketika sebuah situasi sekonyong-konyong pecah, stabilitas retak, acuan guncang, dan tampak bahwa dunia yang ada sebenarnya ditopang oleh inkonsistensi sepenuhnya.

Maka yang heroik pun bisa berbareng muncul dalam yang karikatural, yang ganas bertaut dengan yang meragukan— suasana yang diekspresikan dengan kena oleh Idrus dalam *Surabaya*. Tiap kali manusia tampil, ia bukan lagi sosok yang utuh dan lurus. Cerita-cerita pendek Asrul Sani menangkap hal itu dengan subtil. Maka puisi sesudah perang bukanlah *Puspa Mega* (Sanusi Pane) melainkan *Deru Campur Debu*, bukan *Gamelan Jiwa* (Armijn Pane) melainkan *Kerikil Tajam Yang terempas dan Yang Putus*. Dengan kata lain: sajak-sajak situasi yang galau, sia-sia, sumbang, tak lagi akrab, tak utuh, dan tak berkeputusan.

Takdir tak menangkap *l'événement* itu. Baginya, seperti dikutip Asrul Sani, revolusi Indonesia telah berlangsung tanpa jejak, seperti “gelembungan yang kempis kembali karena tersonggol batu.” Tapi pengertian Takdir tentang revolusi hanya benar bagi mereka yang, kata Asrul, “menganggap revolusi ini suatu rame-rame pada hari Minggu.”

Takdir telah “ditipu ‘kamar studie’”, kata Asrul. Antara Takdir dan dunia di luarnya ada sekat: sebuah tata simbolik yang, sebagaimana di masa sebelum-perang, membuat “revolusi” sebuah penanda bagi yang tak wajar.

Di sini kita bisa mengerti apa yang dikatakan Asrul Sani. Sastra masa Takdir adalah sastra “*gestabiliseerde burgers*”. Di dalamnya, yang terasa adalah “bau baju bersejuka”. Ia hidup dalam udara “kehidupan yang datar”. Semuanya lempang dan tertib. “Gambar-gambar dilukiskan dengan pertolongan mistar hingga segala-galanya lurus,” kata Asrul pula.

Asrul bisa berlebihan, tapi membaca puisi Pujangga Baru memang membaca deretan majas yang diambil dari dunia yang utuh, di mana yang negatif tak membayang dan yang positif transparan. Puisi Pujangga Baru, terutama sajak-sajak Takdir, adalah puisi kehadiran; puisi sesudah perang adalah puisi kehilangan.

Tapi dalam kehilangan itu, ada penebusan. S.T.A. keliru jika melihat puisi modern, bagian dari modernisme setelah Perang Dunia I – dan sejajar dengan puisi Indonesia di di tahun 1940-an -- sebagai sebuah sikap yang hanya menerima kekalahan manusia. Takdir sendiri melihat motif lain dalam puisi Chairil: selain yang disebutnya sebagai “pesimisme”, juga ada “pemberontakan”.

Modernisme memang menyentak dan mengejutkan: sesungguhnya ia teriak pembebasan manusia dari “hidup yang cidera”. *Beschädigten Leben* itu, dalam analisis Adorno, adalah hidup yang dipak dan diringkas komodifikasi, hidup yang didera laba-rugi, terkurung rasa terasing, dipipih-keringkan administrasi. Manusia tak lagi bisa jadi subyek, atau subyek tak bisa diberhalakan lagi. Ia telah digiring politik, hanya jadi angka dalam demokrasi dan sekrup dalam bangunan totaliter, rudin oleh penghisapan, remuk oleh perang, atau hangus dalam kotak-kotak kamp konsentrasi. “*We are the hollow men/ We are the stuffed men*”, gumam dalam sajak T.S. Eliot yang terkenal. Dari tanah gersang itulah modernisme bersuara, memantulkan melankoli.

Tapi sebenarnya mereka juga mencoba menebus yang hilang: yang bergairah pun bertaut dengan yang buruk, kepedihan dengan yang erotis. Tubuh yang dianiaya kapitalisme, kediktaturan dan perang, ditampilkan kembali, dan tak ditampik, dalam ketaksempurnaannya.

Bahkan modernisme juga sebuah pembebasan dengan cara tersendiri. Buat melepaskan manusia dari posisi diperalat untuk mencapai satu tujuan, sastra justru membuat dirinya bebas dari guna. Di suatu masa ketika badan dan jiwa dituntut untuk berarti – dengan kata lain: tak ruwet dan bermanfaat -- puisi muncul tanpa motivasi semantik: ia menampik ke-berarti-an.

Takdir tak memahami itu: satu kakinya berada di masa kolonial,

kakinya yang lain di sebuah rencana masa depan untuk Indonesia. Dari sinilah justru ke-berarti-an jadi agenda utamanya. Ia menghendaki puisi memproduksi arti: makna dan guna.

Dalam sebuah wawancara di akhir tahun 1947 ia mengemukakan puisi Chairil Anwar: sajak-sajak itu hanya “rujak”. Makanan ini “asam, pedas, asin dan banyak terasinya”, kata Takdir; rujak berguna untuk “mengeluarkan keringat”, tapi “tak dapat dijadikan sari kehidupan manusia.”

*

Dalam ke-berarti-an, mau tak mau ada tuntutan bagi kepaduan semantik, yang dalam puisi Takdir tampaknya merupakan keniscayaan.

Saya bandingkan dua sajak yang ditulis dalam suasana yang tampaknya mirip. Yang pertama karya Takdir, dengan titimangsa Januari 1945, ditulis ketika ia jadi seorang tahanan Jepang di Tanah Abang, Jakarta, yang terbit di Majalah *Pembangunan*, Tahun I, No. 19-20, tanggal 10-25 September 1946:

MENGHADAPI MAUT

*Kulihat,
Kurasakan
Peluru mendesing menembus kening,
Pedang bersinu memenggal leher,
Dan
Tergulinglah jasad di tanah:
Darah mengalir merah panas.*

*Sekejap pendek:
Kaki melejang-lejang,
Urat berdenyut meregang-regang.
Sudah itu
Diam,
Sepi,
Muka menyeringai pucat pasi.*

*Datang mendorong dari dalam:
Mana harapanku, mana cita-citaku?
Sebanyak itu lagi 'kan kukerjakan!
Mana isteriku, mana anakku,
Karib handai tolan?
Lenyapkah sekaliannya selama-lamanya?
Hampa!
Kelam!
Ngeri!*

*Tanganku menggapai-gapai;
Orang karam mencari ranting.
Wahai nasib,
Sebanyak itu perjuangan!
Sebanyak itu pengikat!
Pemberat hati kepada dunia!*

*Sedangkan,
Dari semula telah kutimbang,
Kupikir, kurenung matang-marang:
Di tengah peperangan seluruh buana,
Hebat dahsyat tiada beragak:
Bom peluru mungkin menghancurkan remuk,
Perampok penyamun mungkin menggolok,
Disentri, kolera, lapar mungkin mencekik...*

*Dan di antara mati pelbagai mati,
Bukankah ini telah kupilih,
Dengan hati jaga, mata terbuka?
Wahai rahasia hidup!
Penuh pertentangan, penuh kesangsian!
Berat sungguh menjadi manusia!*

Sajak ini adalah sajak dari dalam sebuah jiwa yang guncang: kebengisan begitu jelas di depan mata, dan kematian mengancam. Agaknya ini sajak Takdir yang tak berayun dalam ritme dan utuh dalam harmoni. Kalimat seakan-akan tak selesai dalam bait yang terdiri dari sepatah kata. Ada sedikit disonan (bunyi “ok” dalam puisi Takdir adalah sesuatu yang ganjil), tapi lebih mencolok lagi: tak ada lanskap, tak ada cahaya matahari yang selalu hadir dalam puisinya sebelum ini.

Meskipun demikian, adegan tersusun urut: dua stanza pertama dengan cukup rinci menggambarkan tubuh orang yang ditebas lehernya. Dua stanza berikutnya: cetusan kegalauan dan ketakutan. Dan dua stanza terakhir: sebuah kontemplasi. Bagian ini tak menyuarkan harapan, tapi ada sebuah pusat: aku yang memilih, dengan hati jaga, mata terbuka.

Berbeda dengan sajak 1943 Chairil Anwar:

*Racun berada di reguk pertama
Membusuk rabu terasa di dada
Tenggelam darah dalam nanah
Malam kelam-mengelim
Jalan kaku-lurus. Putus*

Candu.
Tumbang
Tanganku menadah patah
Luluh
Terbenam
Hilang
Lumpuh.
Lahir
Tegak
Berderak
Rubuh
Runtuh
Mengaum. Mengguruh
Menentang. Menyerang
Kuning
Merah
Hitam
Kering
Tandus
Rata
Rata
Rata
Dunia
Aku
Terpaku

Sajak ini tak dibangun oleh sebuah cerita yang urut. Yang kita rasakan pergantian dan perbedaan yang cepat dan mengejutkan dalam imaji dan bunyi – yang menyorakan terjadinya sesuatu yang dahsyat, eksplosif, dengan sebuah anti-klimaks yang memunculkan satu dataran gersang dan lumat habis, rata, rata, rata...

Sejak semula, semua anasir rapat, tapi juga rancu. Tak jelas siapa yang terkena racun di reguk pertama, siapa yang punya rabu dan yang punya darah. Mungkin ia sama dengan yang punya tangan yang patah, tapi juga mungkin tidak. “Aku” yang merasakan sakit berbaur dengan malam yang kelam dan jalan yang lurus kaku. Ada penampikan terhadap apa yang disebut Wallace Stevens sebagai “*the banality of sequence*”. Tak ada sebab dan tak ada akibat. Seluruhnya hampir simultan dan tak dapat diramalkan. Di antara gemuruh dan centang perenang itu mendadak ada kata “candu”, kemudian muncul warna dasar berganti-ganti.

Di sini gambaran Takdir tentang sajak modern berlaku. Ia mengutip Werne Haftmann dalam *Malerei im 20 Jahrhundert*: sajak ini, seperti seni rupa modern, “tidak sedikit jua pun mengandung sesuatu yang direproduksi, tetapi hanya melambangkan sesuatu yang dievokasikan atau ditimbulkan oleh penyusunan gambar-gambar.”

Dengan kata-kata yang dikutip Takdir, sajak seperti ini “tak berarti, tetapi ada”. Di dalamnya kita dapatkan gerak menjauhnya orbit bahasa dari sebuah pusat epistemologis. Setidaknya 1943 adalah contoh bahwa sebuah puisi bisa terjadi, dan muncul dengan kuat, tanpa pusat dari mana makna dibangun. Yang tampil justru deretan penanda tanpa berkaitan dengan yang ditandai, loncatan kata yang mengacu ke sesuatu yang tak hadir. Kata-kata kerja mengesankan gerak dan laku, tapi di dekatnya tak ada kata benda yang terkait, tak ada subyek ataupun obyek: “luluh”, “terbenam”, “hilang”, “lumpuh”, “mengguruh”, “menyerang”...

Tampak tak ada subyek yang terpacak. Malah si “aku” hanya muncul sesekali dalam pengalaman traumatis, tercegat oleh Antah Berantah – oleh sesuatu yang tak dapat dirapikan kata dan baris, tak bisa terjangkau tata simbolik.

Tapi bagi Takdir, apa yang tak bisa terjangkau itu harus dianggap tak ada. Kekaburan bagi Takdir adalah tanda sebuah puisi belum sempurna.

Seperti kata-katanya yang saya kutip di atas, bagi Takdir dalam *Kebangkitan Puisi Baru* di tahun 1934, proses kreatif dimulai dengan “perasaan yang berbau dalam kalbu”. Pada mulanya, perasaan ini “belumah lengkap segala bahagiannya”. Tapi itu barulah awal: meskipun terasa ia “mendorong dan menunda tiada tertahan-tahan”, semuanya “masih kabur, tiada nyata barisnya.” Sebuah sajak baru sempurna, kata Takdir, setelah ada proses “penyusunan kata.”

“Penyusunan kata” yang “nyata barisnya”. Dan setelah itu, hilangnya apa yang “kabur”. Itulah yang dikehendaknya: seperti saya sebut di atas, dalam puisi, bagi Takdir yang utama adalah ke-ber-arti-an, makna dan guna.

*

Dengan demikian ia sebenarnya menampik apa yang dimulainya dulu: menggaris-bawahi pertalian yang somatik dengan ekspresi kata. Kini ia hendak membawa puisi ke sebuah kekuatan yang bertolak dari kebenaran yang tanpa ke—“kabur”-an, tanpa misteri, tanpa enigma.

Secara tak langsung, dan mungkin tanpa disadarinya, ia kembali ke sikap antipuisi ala Plato. Plato mengulang apa yang disebutnya, dalam *Politeia*, “pertikaian lama antara puisi dan filsafat”. Saya menyukai perbandingan Badiou yang menggambarkan awal pertikaian itu: *diaonia* adalah pemikiran yang melintasi, yang mempertalikan dan menyimpulkan, sedang puisi tinggal di ambang: ia lebih merupakan sesaji, sebuah proposisi yang tanpa hukum. Ada transparansi dari

matheme dan ada kegelapan metaforik dari sajak. Plato, tentu saja, memihak yang pertama: ia memihak filsafat; dalam Republik yang dianggitnya. para penyair diusir.

Tapi kegelapan, atau enigma, tak terelakkan ('niscaya a selalu ada enigma dalam puisi', kata Mallarmé) – dan itu lahir dari sikap etis kepada ketidak-berdayaan puisi untuk menjadi sebuah thesis, yang menghadirkan kebenaran yang persis, utuh, tunggal, menyeluruh, yang diharapkan berlaku umum. Yang terbersit dalam puisi adalah kebenaran sebagai proses, yang melintas. Sebuah pendirian yang antipuisi tak menghendaki itu. **

ⁱ Diterbitkan Dian Rakyat, cetakan pertama 1964. Selanjutnya disingkat Kebangkitan. Kutipan di atas dari hal. 14.

ⁱⁱ Diterbitkan Seuil, 1974. Versi Inggrisnya, *Revolution in Poetic Language*, terjemahan Margaret Waller, New York: Columbia University Press, 1984

ⁱⁱⁱ Kebangkitan, hal. 9

^{iv} Ibid.

^v Ibid.

^{vi} *Kebangkitan, hal. 29*

^{vii} Kebangkitan, hal. 14.

^{viii} Ibid.

^{ix} Kebangkitan, hal. 11

^x Ibid.

^{xi} *Puisi Baru, (Dian Rakyat: Jakarta, 1996; cetakan ke-10), hal. 15.*

^{xii} Kebangkitan, hal. 22

^{xiii} Kebangkitan, hal. 28.

^{xiv} Kebangkitan, *ibid.*

^{xv} Kebangkitan, hal.18.

^{xvi}

^{xvii} *Saya memakai edisi yang diterbitkan Bi-Karya Publication Limited, Kuala Lumpur, 1963. Semua kutipan sajak Takdir diambil dari buku ini.*

^{xviii} Puisi Baru, hal.